



UNICAMP

MARIA EMÍLIA TORTORELLA NOGUEIRA PINTO

O POPULAR NO MODERNO TEATRO BRASILEIRO: DAS
PROJEÇÕES DE ALCÂNTARA MACHADO ÀS REALIZAÇÕES DE
CARLOS ALBERTO SOFFREDINI

CAMPINAS
2015



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MARIA EMÍLIA TORTORELLA NOGUEIRA PINTO

O POPULAR NO MODERNO TEATRO BRASILEIRO: DAS
PROJEÇÕES DE ALCÂNTARA MACHADO ÀS REALIZAÇÕES DE
CARLOS ALBERTO SOFFREDINI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título Mestra em Artes da Cena, na Área de Concentração: Teatro, Dança e Performance.

Orientadora: LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

Este exemplar corresponde a versão final da Dissertação defendida pela aluna Maria Emília Tortorella Nogueira Pinto, e orientada pela Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão

CAMPINAS

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

P658p Pinto, Maria Emília Tortorella Nogueira, 1988-
O popular no moderno teatro brasileiro : das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini / Maria Emília Tortorella Nogueira Pinto. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Soffredini, Carlos Alberto, 1939-2001. 2. Machado, Antônio de Alcântara, 1901-1935. 3. Teatro Brasileiro. I. Catalão, Larissa de Oliveira Neves, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Popular culture in Brazilian modern theater : from Alcântara Machado's perspective to Carlos Alberto Soffredini's achievements

Palavras-chave em inglês:

Soffredini, Carlos Alberto, 1939-2001

Machado, Antônio de Alcântara, 1901-1935

Brazilian theater

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Larissa de Oliveira Neves Catalão [Orientador]

Elen de Medeiros

André Carrico

Data de defesa: 30-01-2015

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Maria Emília Tortorella Nogueira Pinto - RA 082166 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Presidente


Profa. Dra. Elen de Medeiros
Titular


Prof. Dr. André Carrico
Titular

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar três peças do dramaturgo brasileiro Carlos Alberto Soffredini à luz das proposições modernistas e nacionalistas do crítico Antônio de Alcântara Machado, a fim de observar como a pesquisa em fontes da cultura popular possibilitou a Soffredini criar, formal e tematicamente, uma dramaturgia moderna e de relevância para o cenário teatral brasileiro, atestando como profícua a enunciação de Machado de que a conformação do teatro brasileiro viria do aproveitamento da "matéria prima" nacional.

ABSTRACT

This work aim's to analyze three plays of the Brazilian playwright Carlos Alberto Soffredini using Antônio de Alcântara Machado's modern and nationalist ideas, in order to observe how the research with popular culture sources allowed Soffredini to create, formal and thematically, a modern drama with great importance to the Brazilian theater scene, testifying as prolific Machado's enunciation that the Brazilian theater would rise from the use of national themes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – OS AUTORES EM QUESTÃO: ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO E CARLOS ALBERTO SOFFREDINI	
ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO	
1.1 O teatro moderno e o popular, no começo do século XX.....	17
1.2 Uma breve biografia de uma vida breve.....	24
1.3 A produção crítica e ensaística.....	26
CARLOS ALBERTO SOFFREDINI	
1.4 Um “homem de teatro”: 38 anos de carreira em 62 anos de vida.....	31
CAPÍTULO 2 – <i>VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU</i>	
2.1 “Avant-análise”.....	39
2.2 Circo-teatro e melodrama: origem e formação.....	44
2.3 “Análise propriamente dita”.....	49
CAPÍTULO 3 – <i>NA CARRÊRA DO DIVINO</i>	
3.1 Trate-me Tatu: das origem de <i>Na Carrêra do Divino</i>	61
3.2 Um teatro bagunça da bagunça sairá.....	62
3.3 O caipira em face da urbanização: um processo social e seu sentido trágico.....	71
CAPÍTULO 4 – <i>DE ONDE VEM O VERÃO</i>	
4.1 De onde vem <i>De Onde Vem o Verão?</i>	81
4.2 “De um arrepio na raiz do texto”.....	85
4.3 De onde vem a dúvida?.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	93

Eu dedico este trabalho à Regina, ao José Roberto, ao Renato, à Luiza e ao Zuza, porque sem o amor dessas pessoas nada valeria a pena.

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço

à FAPESP, pelo financiamento imprescindível para a realização desta pesquisa

à Professora Larissa, por ter me introduzido à pesquisa acadêmica e por confiar no meu trabalho

à Professora Elen e ao Professor André Carrico, por terem participado de momentos cruciais deste processo de pesquisa

ao meu pai José Roberto e à minha mãe Regina, pelo carinho com que me criaram e pela sabedoria com que me educaram, e também por nunca terem medido esforços para me ajudarem nas realizações dos meus sonhos

ao meu irmão Renato e à minha irmã Luiza, por me permitirem desfrutar do amor fraternal

ao Zuza, por todos esses anos de amor e companheirismo, e também pelos bons momentos: os de antes, os de agora e os que não de vir

à Sonia, ao Airto e à Jordanna, por terem me acolhido tão carinhosamente no seio da família Pereira Bergamasco

ao Fernando, por ser meu companheiro de estripulias

aos meus amigos e às minhas amigas especiais, pela diferença que fazem em minha vida

aos professores e às professoras do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena

aos funcionários e às funcionárias do Instituto de Artes, em especial da Secretaria de Pós-Graduação

a todos aqueles e aquelas que contribuíram direta ou indiretamente para este processo de pesquisa de mestrado

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de uma pesquisa que pretendeu analisar três peças do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini à luz das proposições modernistas e nacionalistas do crítico Antônio de Alcântara Machado, a fim de observar como a pesquisa em fontes da cultura popular possibilitou a Soffredini criar, formal e tematicamente, uma dramaturgia moderna e de relevância para o cenário teatral brasileiro, atestando como profícua a enunciação de Machado de que a conformação do teatro moderno brasileiro viria do aproveitamento da “matéria prima” nacional.

O primeiro capítulo da dissertação foi dedicado à apresentação dos autores em questão, cronologicamente começando por Alcântara Machado, apresentando o contexto teatral em que estava inserido e também o *corpus* de suas ideias sobre teatro, que fizeram-no destacar-se dentro de tal contexto, para em seguida traçar o percurso profissional de Soffredini, uma vez que as três peças aqui analisadas são fruto de um projeto estético conscientemente elaborado ao longo de sua carreira.

Os capítulos seguintes, o segundo, o terceiro e o quarto, foram dedicados, respectivamente, às análises de *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu* (1979), *Na Carrêra do Divino* (1979) e *De Onde Vem o Verão* (1990), nas quais buscou-se oferecer, além da leitura das peças a partir das ideias de Machado, a contextualização dos pontos de partida de suas criações pois, como será possível constatar, eles são de crucial importância na conformação dos textos. E, finalmente, o trabalho encerra-se com algumas breves considerações finais, que somam e concluem os quatro capítulos precedentes.

CAPÍTULO 1 – OS AUTORES EM QUESTÃO: ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO E CARLOS ALBERTO SOFFREDINI

ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

1.1 O teatro moderno e o popular, no começo do século XX

Segundo Tânia Brandão (2001), desde a eclosão do Romantismo no cenário nacional, em 1836, instaurou-se no Brasil um sistema teatral regido prioritariamente pelo gosto do público, para quem valia muito mais o histrionismo do ator do que as habilidades ou qualidades do dramaturgo. Um sistema teatral muito peculiar pautado no que os teóricos chamam de Divismo Tropical, ou seja, um sistema que não era regido por correntes estéticas e seus dramaturgos, mas pela consagração de certos atores junto à plateia. E assim, essa gênese do teatro brasileiro é sintomática de uma trajetória de modernização lenta e oscilante:

Pois este sistema reagiu e resistiu contra o teatro moderno o quanto foi possível, o que significa dizer que ele atuou até a exaustão a favor do *teatro antigo*, praticado desde o século 19 e só aos poucos e de maneira peculiar é que foi tomado pelas novas propostas (BRANDÃO, 2001, p.316).

A tese de Brandão ajuda a elucidar o forte posicionamento de pesquisadores como Sebastião Milaré, Cecília de Lara, entre outros, contra a ideia de omissão modernista do teatro brasileiro. Para a última, se existiu omissão, foi por parte das pesquisas da história do teatro, que não levaram em consideração as contribuições de diversos críticos e dramaturgos adeptos do movimento – ou mesmo anteriores a ele – que tinham plena consciência da necessidade de novos caminhos, bem como proposições para a modernização da cena nacional. Tanto é que em 1924, Alcântara Machado, sempre visionário, escrevia:

Os autores dramáticos, como os poetas, como os romancistas, como todos os literatos em geral, sentem incoercivelmente a necessidade de novos moldes, de novos ritmos, de novas expressões: mas ainda como estas, estacam resolutos diante da encruzilhada (MACHADO, 2009, p.77).

O período entre o fim do século XIX e início do XX ficou marcado por diversas transformações sociais, científicas e tecnológicas no âmbito mundial, que tiveram seus reflexos no Brasil. A I Guerra Mundial (1914 – 1918) dificultou a travessia do Atlântico,

diminuindo a chegada de mercadorias dos países europeus e impulsionando a emancipação industrial do Brasil. As influências culturais também foram se fazendo rarefeitas: os navios trazendo companhias teatrais estrangeiras, por exemplo, não mais atracavam com a regularidade e abundância de outrora. Fortalecia-se, assim, pouco a pouco, o teatro produzido em solo brasileiro.

Segundo Milaré (2009), a partir de 1917 a expressão “teatro brasileiro” começou a ser usada entre os intelectuais da área – com euforia por alguns, com cautela por outros e com repúdio por muitos. As tão diversas reações à expressão derivam, talvez, do fato de não ter existido, até então, uma tradição de fortuna crítica em relação ao teatro nacional que justificasse o adjetivo “brasileiro”. De qualquer maneira, desde a década de 1910 o teatro brasileiro era ansiado, pensado e discutido a partir de ideias mais ou menos modernas, que tentavam fugir, nem sempre com sucesso, do ufanismo romântico e também pretendiam devolver à cena as peças literárias.

O teatro brasileiro via-se impulsionado pelo surgimento e valorização de companhias, atores e atrizes nacionais, e também pelo progresso no âmbito dramaturgico – tanto que foi nesse período que nasceu a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT. Nos anos de 1917 e 1918, a Cia. Leopoldo Fróes fez muito sucesso com a encenação de duas peças de autores nacionais: respectivamente *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza, e *Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro, o que impulsionou “uma corrida de empresários à cata de novos comediógrafos. Daí o alvoroço e a euforia que se instalaram no meio teatral. Havia sempre um autor em perspectiva” (MILARÉ, 2009, p.30).

No entanto, as peças que “vingavam” junto ao público repetiam as mesmas estruturas das comédias de costumes do século passado, o que causava descontentamento por parte de muitos intelectuais e literatos, entre eles o próprio Alcântara Machado:

As tendências (admitamos tendências) da cena contemporânea nacional são assim as mesmíssimas de seu nascimento um século atrás. Continuamos com a peça de costumes. Obedecendo aos usos e costumes nacionais. As figuras que movimenta não mudaram. São a sogra feroz, a esposa passiva, o genro farrista, o parasita, a moça piegas, o velho mariola, o mulato pernóstico, a criada intrometida, o funcionário público, essas figuras eternas que têm os mesmos gostos, as mesmas frases e o mesmo espírito desde que o mundo as abriga. Inexoravelmente. (...)

O teatro anquilosado por um infantilismo não curado (nem ao menos tratado) continua cego, surdo, imóvel. Em torno dele dançam os assuntos e os tipos. Tentando-o. Inutilmente” (MACHADO, 2009, p. 406)

O grifo na citação acima tem a intenção de trazer à tona uma discussão crucial para este trabalho, que pretende pensar a conformação de uma dramaturgia moderna a partir de fontes populares: os intelectuais e literatos do período, ao fixarem, a partir de moldes estrangeiros, o que deveria ser o teatro moderno brasileiro, renegaram toda uma produção cultural que pululava nos palcos brasileiros e perderam-se em ideais que, como é possível verificar com a distância temporal, pouco eficazes foram para o contexto teatral nacional.

Essa perspectiva dicotômica acompanhava o contexto teatral brasileiro desde fins do século XIX. A pesquisadora Ermínia Silva (2007) afirma que as décadas de 1880 e 1890 foram de intensa movimentação cultural no Brasil, período em que muitos espaços para apresentações foram ampliados ou até mesmo construídos. Concomitantemente a essa expansão, grupos nacionais formavam-se e consolidavam-se e grupos estrangeiros chegavam. O número de espetáculos artísticos oferecidos começou a crescer vertiginosamente. Os gêneros teatrais denominados ligeiros, cuja intenção primeira era a de agradar ao público, passaram a dominar a cena teatral. Faziam parte dos repertórios ligeiros as comédias musicais, as operetas, as revistas, os *vaudevilles*, os *music halls* e as mágicas.

Nas ruas a efervescência cultural também crescia: o carnaval, as festas, religiosas ou profanas, as serestas, os cabarés, os cassinos, os picadeiros. O teatro passou a refletir em seu espaço a multiplicidade de ofertas artísticas e culturais do período. Essa influência mútua dos gêneros acabou por gerar o que os pesquisadores chamam de “produção espetaculosa” (SILVA, 2007, p.103), que tinha como objetivo principal divertir o público. Embora os gêneros ligeiros tenham sustentado o teatro brasileiro na virada do século, como aponta Larissa de Oliveira Neves (2002), os literatos do período, que defendiam um teatro “sério”, comprometido com o social e com a civilidade, negavam toda essa efervescência e consideravam o teatro nacional como “decadente”. Essa ótica negativa foi também adotada e propagada pelos intelectuais das primeiras gerações da historiografia teatral brasileira, sendo relativamente recente a corrente de estudos que se propôs a entender a importância das produções populares da virada do século XIX para o século XX na formação do teatro nacional, tal como o trabalho de Neves:

Não podemos negar que o teatro do final do século XIX trilhou um caminho menos literário e mais espetaculoso. Essa história, porém, possui grande importância dentro da arte popular (...). O caráter de diversão, que praticamente anulou o caráter culto da arte dramática, não impediu que fossem escritas peças de interesse tanto cênico como literário (...) Os gêneros refletiam a vida da cidade e houve enriquecimento da arte do palco na parte de montagens e cenografias, que exigiam grande número de artistas especializados. Hoje em dia não mais se discute o valor das operetas, mágicas e revistas, porque sabemos que elas têm o seu lugar marcado na tradição popular e geraram textos ricos para a literatura mundial. O que provoca a impressão de diminuição da qualidade literária das peças é a finalidade do texto, alcançada no palco” (NEVES, 2002, p. 20)

Os literatos lançavam-se em suas tentativas de romper com os gêneros ligeiros ou mesmo com as comédias de costumes, como é caso de Roberto Gomes – para citar um exemplo já do século XX – que durante os anos de 1910 escreveu peças de caráter intimista, marcadas pelo silêncio, retratando a dor e o sofrimento humanos, com fortes influências de Maeterlink e do teatro simbolista europeu. Sobre o teatro de Roberto Gomes, a pesquisadora Elen de Medeiros comenta: “Antagonista das comédias ligeiras, esse tipo de teatro não foi bem recebido, mas, talvez tenha sido a primeira proposta de modernização do teatro nacional” (2011, p.15).

Gomes era bem quisto pela crítica especializada, que via nele potencial para a mudança de eixo da dramaturgia nacional, mas conquistava pouquíssimo sucesso junto ao público e, portanto, raramente era encenado pelas grandes companhias teatrais. Uma contradição à qual, por muito tempo, os autores brasileiros estiveram submetidos: apesar do teatro comercial praticamente só aceitar as comédias ligeiras, era exigida dos autores a incursão a gêneros “sérios” e “superiores” (como considerados à época) com parâmetros europeus, pelo menos para ganharem prestígio junto aos intelectuais e crítica especializada. Deste impasse (entre o ideal de renovação teatral da crítica letrada e a real produção dramática e a expectativa do público), e baseada na teoria de Peter Szondi (2001) sobre a crise do drama e a formação do drama moderno, Elen de Medeiros reconhece a *crise do drama brasileiro*:

A descontextualização dos temas e a inserção deles em formatos estéticos predefinidos causarão uma *crise dramática* que também se refletirá na recepção da obra. [...] O que provoca essa *crise* não é propriamente a escolha de escrever um drama ou tragédia, mas a opção por não ajustar os elementos estruturais desse formato à discussão que se pretendia fazer,

melhor dizendo, buscava-se nesses gêneros uma configuração normatizada, sem questioná-la, e dentro dela eram inseridos temas reconhecidos como modernos. (MEDEIROS, 2011, p. 18).

Entretanto, faz-se necessário ressaltar que enquanto o “teatro sério” atravessava essa *crise* apontada por Medeiros, o “teatro ligeiro” encontrava-se em franca ascendência, como já foi dito, desde fins do século XIX. Se os intelectuais estavam descontentes com o panorama teatral, o mesmo não podia se dizer do público, que lotava as casas de espetáculos. Quando a pesquisadora Neyde Veneziano (1996) afirma que o teatro de revista triunfou “entre as décadas de 1920 e 1930 deste século [séc. XX], porque foi o gênero que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si” (1996, p.117), ou mesmo quando Alcântara Machado dizia, ainda em 1933, que brasileirismo só existia na revista e na burleta, a relevância dos gêneros populares na conformação de uma sólida estética nacional fica redimensionada e valorizada.

Interessante notar que toda essa contradição no campo teatral entre a produção “real” (gêneros “ligeiros”) a “almejada” (gêneros “superiores”), muito se assemelha ao processo de elaboração da Identidade Nacional, no âmbito das Ciências Sociais. Segundo Renato Ortiz (1994), tal processo se deu por um viés racista. Desde o fim do século XIX era unânime entre os intelectuais da sociologia e antropologia que o Brasil se constituiu da miscigenação de três raças: a branca, a negra e a indígena. Todavia, todos os estudos derivados dessa teoria davam à raça branca posição de superioridade na constituição da civilidade brasileira. Assim, sob tal ótica racista, o ideal nacional transformava-se em utopia do branqueamento da raça, pois seria apenas “na cadeia da evolução social que [poderiam] ser eliminados os estigmas das ‘raças inferiores’, o que politicamente [colocava] a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente” (ORTIZ, 1994, p. 21). Tal posicionamento racista e preconceituoso não conseguia enxergar o Brasil como de fato este se constituía e, muito menos, pensar na cultura brasileira, negra e mestiça, como sendo rica e tão válida quanto qualquer outra cultura.

Da mesma forma, os intelectuais da área teatral tinham um posicionamento preconceituoso em relação às formas de teatralidades populares brasileiras, ou simplesmente ignorando-as, ou criticando-as como não válidas artística e culturalmente. Desse modo, o circo, a revista, o teatro musicado, não eram vistos como caminho para a modernização – e sim os modelos estéticos de um teatro “sério” europeu, que alguns dramaturgos, como Coelho

Neto, Roberto Gomes, entre outros, buscavam recriar. Trazer para a realidade brasileira formas teatrais estranhas à sua cultura gerava um teatro que não conseguia se comunicar com o público, mantendo-se, portanto, nos estreitos limites de uma elite intelectualizada.

A década de 1920 viu aflorar o movimento modernista brasileiro, manifesto revolucionário que trouxe profundos desdobramentos não só culturais, mas também políticos e sociais. É fato conhecido que o teatro não esteve presente na acalorada Semana de Arte Moderna de 1922, porém, como já foi dito, não é possível afirmar que os modernistas não se interessavam por essa arte. Nas palavras de Sebastião Milaré, “[i]sso não corresponde à verdade e é tola simplificação de um problema complexo” (2009, p.72). Muitos foram os que ao longo desta década se dedicaram ao campo teatral, seja pela teoria crítica, pela dramaturgia ou pela prática cênica.

Temos o exemplo de Renato Vianna, ávido perseguidor da renovação e modernização teatral, autor com fortes influências de Roberto Gomes, e também ator e encenador. Suas contribuições para o teatro foram muitas, sendo que um de seus projetos mais relevantes, intitulado *Batalha de Quimera*, estreou ainda no começo da década de 20, com a encenação da peça *A Última Encarnação de Fausto*, adaptação de Vianna para a história de Goethe. Segundo Elen de Medeiros (2011), apesar de engajado em buscar novas concepções cênicas para o teatro nacional, Vianna “produziu peças incongruentes com seus objetivos”.

Renato Vianna era talvez o mais “inquieto”, como adjectivou Décio de Almeida Prado (2001), mas não era o único que ansiava “escapar dos estreitos limites da comédia de costumes”. Ainda na década de 1920, fizeram suas contribuições Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Álvaro Moreyra, Oduvaldo Vianna, Gastão Tojeiro, Cláudio de Souza, entre outros. Alcântara Machado enxergava e comemorava toda essa efervescência, porém reconhecia também os equívocos cometidos por muitos autores e procurava combatê-los com o recurso que dominava: a crítica. Um bom exemplo é uma publicação de novembro de 1925 no *Jornal do Comércio*, na qual ele refuta, com argumentos sólidos e plausíveis, a classificação de moderna que Antônio Carlos da Fonseca deu à sua própria peça *Ideal Proibido*. Mesmo assim, a crítica termina de maneira positiva: “Antônio Carlos da Fonseca é mais um esforço honesto que surge em prol do nosso teatro, pobre-diabo, que nasceu com

infantilismo agudo. Mas que para esse esforço seja eficiente, o autor de *Ideal Proibido* deve pisar outro caminho” (MACHADO, 2009, p.259, grifo meu).

No decênio seguinte, 1930, Oswald Andrade publicou suas três principais peças: *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937). Joracy Camargo fez muito sucesso com *Deus Lhe Pague* (1932). Flávio de Carvalho estreou em 1933 seu *Teatro da Experiência*, com a encenação de sua peça, que pode ser considerada uma dança-teatro, intitulado *O Bailado do Deus Morto*. “Além disso, [continuavam] na ativa, escrevendo para o palco, autores como Oduvaldo Vianna, Renato Vianna e Gastão Tojeiro” (MEDEIROS, 2011, p.19).

Embora nenhuma dessas experiências tenha de fato revolucionado o campo teatral, foram cruciais para as transformações posteriores:

Foram nessas três décadas, propriamente, que os ideais se alteraram, que as concepções teatrais sofreram intervenções do teatro europeu, o que gerou uma expectativa entre público e dramaturgos e preparou o terreno para as transformações sofridas nas décadas que se seguiram. (MEDEIROS, 2011, p.21).

Definitivamente, o descompasso da renovação e modernização do teatro em comparação às outras áreas artísticas não se deu por arbitrária exclusão, mas sim pelas complexidades do próprio campo. Complexidades estas que Alcântara Machado parecia compreender muito bem (muito embora não tenha conseguido resolvê-las):

O teatro moderno é uma arte de reação (...) independente, autônoma, que pede atores, encenadores e ensaiadores, nela educados, capazes de senti-la, compreendendo a finalidade e os segredos dela. Esses atores, encenadores, ensaiadores nós ainda não possuímos. (MACHADO, 2009, p.326)

Pode-se afirmar que por mais de três décadas o teatro moderno brasileiro foi uma meta e não uma realidade presente. Mas, vale a pena frisar novamente, uma meta por muitos ansiada e perseguida. Dentre estes, destaca-se, com certeza, Alcântara Machado, uma vez que:

Suas críticas compõe um projeto de renovação estética, que pondera e reconhece as inovações do teatro estrangeiro e que defende os argumentos nacionais na construção de um teatro, essencialmente e antes de tudo, nosso. Como pensador e divulgador ativo das ideias de renovação,

Alcântara Machado possui um lugar de destaque no processo de formação da cena moderna brasileira (RIEGO, 2008, p.174).

1.2 Uma breve biografia de uma vida breve

Antônio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira nasceu em 25 de maio de 1901, na cidade de São Paulo, pertencente a uma das mais antigas famílias do estado, neto e filho de eminentes advogados e também professores da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Seguindo a tradição da família, bacharelou-se em direito pela mesma instituição e sabe-se que participou intensamente das atividades da vida acadêmica, tendo sido orador oficial do Centro Acadêmico XI de Agosto. Fez parte também do grupo de universitários que compareceu ao Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, para vaiar os organizadores da Semana de Arte Moderna. Então com 20 anos, Antônio de Alcântara Machado era contra os “exageros modernistas”.

No ano de 1923, a convite de Mario Guastini, passou a colaborar com o *Jornal do Comércio*, escrevendo críticas de espetáculos para a seção *Teatros e Músicas*. A sua entrada para o ramo do jornalismo, carreira da qual não se desligou até a morte e que o desviou, inclusive, da advocacia, foi um divisor de águas em sua formação. Evidentemente, a boa situação financeira e o alto nível intelectual e cultural da família contribuíram sobremaneira para que Alcântara Machado se tornasse o ilustre pensador que foi. Mesmo assim, o exercício crítico e jornalístico contínuo foi determinante para romper com certos conservadorismos. Ironia ou não, a obra do garoto que vaiou a Semana de 1922 veio a se tornar exemplo bem acabado da prosa urbana límpida almejada pela vanguarda modernista brasileira.

No ano de 1925, já com experiência de dois anos como crítico, realizou uma viagem à Europa de oito meses de extensão, visitando as principais cidades de diversos países. A oportunidade de entrar em contato direto com múltiplas manifestações artísticas de vanguarda foi também importantíssima para o processo de elaboração e evolução de seu pensamento estético. As crônicas e artigos sobre as impressões da viagem, que Alcântara Machado enviou para o *Jornal do Comércio* durante sua estadia no exterior, deram origem, no ano seguinte, ao livro *Pathé-Baby*, nome de uma câmera de filmar da época, ilustrado por Paim e prefaciado por Oswald Andrade, e que obteve sucesso imediato entre os modernistas.

Em 1927, foi lançado seu primeiro livro de ficção, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, uma coletânea de crônicas já publicadas em jornal, todas abordando o universo de personagens ítalo-paulistas. No ano seguinte, 1928, foi a vez de *Laranja da China*, também uma reunião de crônicas, mas de assuntos diversos. Seu único romance, inacabado, intitulado *Mana Maria*, foi publicado postumamente no ano de 1936. Segundo a pesquisadora Cecília de Lara, Antônio de Alcântara Machado foi um dos expoentes do movimento modernista por ter produzido obras verdadeiramente de vanguarda:

Além da preocupação com temas da vida cotidiana do brasileiro comum, na cidade de São Paulo, o escritor procurou na ficção sobretudo a renovação da linguagem literária, extraíndo recursos visuais, auditivos, de movimento, dos meios de comunicação de massa, que começavam a se intensificar (LARA in MACHADO, 2009, p.34).

Além das atividades de ficcionista e crítico do *Jornal do Comércio*, Machado participou de diferentes revistas ou periódicos modernistas, publicando ensaios sobre teatro, principalmente teatro brasileiro. De janeiro a setembro de 1926 esteve à frente do periódico *Terra Roxa e outras terras...*, em parceria com Antônio Carlos Couto de Barros. Entre maio de 1928 e fevereiro de 1929, dirigiu a 1ª fase da *Revista de Antropofagia*, junto com Raul Bopp. Em março de 1931 fundou com Paulo Prado e Mário de Andrade a *Revista Nova*, que durou até dezembro de 1932. Apesar de tiragens efêmeras, essas e outras revistas modernistas do período foram importantes por terem divulgado, consolidado e registrado para posteridade os ideais do movimento.

Antônio de Alcântara Machado veio a falecer prematuramente, aos 34 anos de idade, no ano de 1935, devido a complicações pós-operatórias de uma cirurgia de apêndice, interrompendo uma carreira já consistente. Algumas publicações póstumas, nos anos de 1936, 1940 e 1944 objetivaram perpetuar suas obras e pensamentos. No entanto, um longo período de ausência no meio literário deixou-o no esquecimento, até que uma faceta do autor foi revivificada, no ano de 1959, por Francisco de Assis Barbosa, com a publicação do livro *Novelas Paulistas*, reunindo, em único volume, toda sua obra de ficção. Porém, foi só no ano de 2009 que foi lançado o livro *Palcos em Focos*, organizado por Cecília de Lara, onde encontram-se compiladas todas as críticas e ensaios que Alcântara Machado escreveu sobre teatro, bem como duas tentativas que o autor empreendeu no campo da dramaturgia. E assim, nas palavras da própria pesquisadora:

Pudemos, desta forma, fazer justiça à faceta praticamente ignorada do crítico e teórico de teatro A. de A.M. e ainda trazer à tona dados de importância fundamental para complementar o panorama de renovação dentro do Modernismo, estudado já à exaustão nos âmbitos das Artes Plásticas, Literatura e Música, mas quase desconhecido no que se referia ao teatro brasileiro na década de 1920 (LARA, *in* MACHADO, 2009, p.25).

1.3 A produção crítica e ensaística

Como já comentado acima, Alcântara Machado debutou como crítico de espetáculos no ano de 1923, na seção *Teatros e Música* do *Jornal do Comércio*, escrevendo sobre tudo o que estivesse em cartaz na cidade de São Paulo, desde teatros, revistas e bailados a óperas, operetas e concertos. Seu pensamento crítico e suas ideias renovadoras foram se desenvolvendo com o passar dos anos, com o exercício crítico contínuo. Mesmo assim, desde seus primeiros escritos Machado demonstrava compreender a estrutura do teatro do começo do século XX, como, por exemplo, nos comentários sobre a peça *A vida é um sonho*, de Oduvaldo Vianna. Publicada no dia 02 de março de 1923, constata-se que, mesmo sem a distância temporal da qual dispuseram posteriores críticos e estudiosos do teatro, Machado conseguia distinguir um dos pilares no qual se apoiava o sistema teatral brasileiro do período, que foi chamado de Divismo Tropical:

É um fato curioso; entre nós o ator não encarna o papel, mas este é que se encarna nele; o intérprete não se mete na pele do personagem, este sim é que se mete na dele (...) E o resultado é essa colaboração desabusada e prejudicialíssima a que o intérprete força o autor, deformando os papéis, dando-lhes uma feição absurda, emprestando-lhes atitudes falsas, improvisando réplicas no palco, certo de que o protagonista é ele mesmo; ele é que é o retratado, o pretexto da peça (MACHADO, 2009, pp. 63 e 64).

Essa visão negativa sobre uma convenção que se repetia desde o século XIX parece natural a um crítico que aspirava por renovações, mas é preciso destacar que mais tarde, quando seu projeto estético de modernização teatral a partir de argumentos nacionais encontrava-se definido, sua ótica em relação às convenções nas quais se pautava o teatro brasileiro transformam-se e ele passa a enxergar seus aspectos positivos, como prova o trecho abaixo:

Tem mais isto: o que Copeau à semelhança do que já se fez a cinco séculos está agora tentando – dar ao ator mais liberdade, favorecer a improvisação,

colaborar no texto, considerar a personagem independente de quem a imaginou – entre nós é costume corrente e enraizado. O ator inventa na cena, enxerta as réplicas que bem entende. A personagem fica viva, espontânea, a gente tem a impressão de que ela está ali por sua própria vontade ou obedecendo ao seu próprio destino.

Aí está porque nós temos alguns dos melhores elementos daquilo que hoje se entende por teatro puro (coisa aliás que só existe no papel).

Por mil e uma circunstâncias, sem a intervenção de nenhuma vontade orientadora, o que os outros procuram nós temos mas não vemos. Tristeza (MACHADO, 2009, p.377)

Machado clamava por uma renovação do teatro nacional que, acreditava, viria do aproveitamento das “matérias-primas” de nosso próprio país:

Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizêmo-lo. Fixemos no palco o instante radioso de febre e de esforço que vivemos. As personagens e os enredos são contraditórios, nesta terra de São Paulo como os Ford, nas ruas de todos os bairros, (...). Não vê? Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede, agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia mata-a. Traga esse drama de todos os dias para a cena. (...) Dê passagem a mais este que ali vem. É um grileiro. Resume toda a epopeia da terra roxa. Saiu da cidade cheio de audácia; voltou ao sertão cheio de títulos (Idem, 2009, p. 335).

O trecho acima foi retirado de seu primeiro ensaio sobre teatro, chamado *O que eu disse a um comediógrafo nacional*, publicado na revista *Novíssima* em dezembro de 1924. Podemos considerar que nesse período Alcântara Machado estava na primeira fase de sua carreira crítica, quando suas ideias de modernização concentravam-se na questão do texto e seus impulsos auriverdes eram concernentes ainda apenas ao conteúdo, enquanto as formas deveriam ser importadas dos países onde já se consolidava o teatro moderno: “Argumentos nacionalíssimos. Há a importar as fórmulas, tão-somente as fórmulas” (Idem, 2009, p.335).

Em relação ao panorama teatral do Brasil, militou pela nacionalização dos elencos das ditas companhias nacionais, dominadas por atores portugueses, e posicionou-se contra a prática do sotaque lusitano (inclusive o ator brasileiro era obrigado a adotar o sotaque):

Mas por que motivo não procuram no Brasil as figuras necessárias para a formação de seu elenco? Não as há aqui e aproveitáveis? Quer-nos parecer que sim. Em cada conjunto nacional o contingente mais numeroso é sempre o português. Sempre mais numeroso, mas nunca o melhor (...). Esse defeito na organização das nossas companhias dá resultados deploráveis, como, por exemplo, a composição de tipos essencialmente brasileiros por artistas que não dizem – “ser” mas “cheire”, o que é coisa muito diversa para nós,

tampouco – “Brasil” mas “Brasile”, o que é errado (MACHADO, 2009, p. 159).

Nessa primeira fase, Machado ainda cultivava certo desprezo pelos gêneros populares: “Nós não somos dos que apreciamos o gênero: estamos entre os que abominam a farsa. Mas o público aprecia esse teatro, ou melhor, só suporta e aplaude esse teatro” (MACHADO, 2009, p. 140). Entretanto, é possível perceber que se tratava mais de um desprezo pela repetição à qual os dramaturgos se submetiam para alcançar sucesso de bilheteria do que pelo gênero em si:

O comediógrafo faz a caricatura de meia dúzia de tipos reais, sempre os mesmos, tendo à frente a infalível criada mulata e naturalmente pernóstica; exagera o cômico de certas cenas verdadeiras (...); enche os três atos de piadas, de trocadilhos, de mil coisas irrisórias, e faz então a peça, assim construída, subir à cena, absolutamente seguro de seu êxito, e com razão, porque em verdade ele nunca falta... (MACHADO, 2009, p. 134).

Foi só a partir de 1925 que seus posicionamentos começaram a se radicalizar. Depois de uma viagem de oito meses a países europeus, que ele próprio considerou como “viagem de estudos”, pois teve a oportunidade de entrar em contato com diversas manifestações artísticas de vanguarda, o crítico passou a enxergar o teatro nacional sob uma outra perspectiva e passou a aspirar por um teatro genuinamente brasileiro, em forma e conteúdo, dando início a uma segunda fase de sua carreira:

O teatro brasileiro é uma criança infeliz. Está crescendo mirradinha e insuportável (...). Estão desnacionalizando o pimpolho. Um crime. Ele nasceu aqui, tem as qualidades e os defeitos daqui. É cultivar essas qualidades e esses defeitos. Senão não será brasileiro (...). Tudo no Brasil é inédito. Tudo ainda espera exploração. (...) Façamos a poesia brasileira, o romance brasileiro, o teatro brasileiro. No fundo, na forma, na expressão. E modernamente (MACHADO, 2009, p. 263).

Interessante notar que o pensamento crítico de Alcântara Machado parece ter seguido o mesmo caminho do próprio movimento modernista brasileiro. Segundo Eduardo Jardim de Moraes, o movimento dividiu-se em “duas fases nitidamente distintas no que concerne a suas preocupações essenciais” (1978, p.49). A primeira, que durou de 1917 a 1924, caracterizou-se por uma negação genérica das produções culturais passadas (*passadismo*), em prol da atualização e modernização do ambiente cultural nacional – o que significava apropriar-se das conquistas das vanguardas europeias. Enquanto a segunda fase, que foi de 1924 a 1929,

introduziu a ótica do nacionalismo no processo de renovação – “só seremos modernos se formos nacionais”.

Diante de um teatro “erudito” que girava há décadas em torno das mesmas falhas, isto é, de buscar nos modelos estrangeiros as fórmulas para o sucesso, Alcântara Machado passou a acreditar que seria a partir das manifestações populares que o teatro brasileiro melhor poderia modernizar-se e nacionalizar-se: “O Brasil recebeu o teatro saído do Romantismo e o conservou até hoje. Nem se deu ao trabalho de nacionalizá-lo. Brasileirismo só existe na revista e na burla. Essas refletem qualquer coisa nossa” (MACHADO, 2009, p. 406). Essas sugestões tímidas, acompanhadas de ressalvas, foram se transformando, pouco a pouco, no sustentáculo de todo seu corpo de ideias para a renovação do teatro brasileiro. Já em 1926, ele escrevia com grande entusiasmo sobre o circo-teatro e o palhaço Piolim:

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única nacional, bem mesmo, é a de Piolim! Ali no Circo Alcebíades! Palavra. Piolim, sim é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente Galinha, Piolim sócio do Diabo, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali.

As outras companhias, sempre dirigidas pelo brilhante ator patricio Fulano, e das quais fazem parte a inteligente estrela Beltrana, caceteiam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo-indígenas.

A de Piolim, que nem chega a ser uma companhia, não. Diverte. Revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida.

Piolim e Alcebíades são palhaços. Digam o que quiserem, mas são os únicos elementos nacionais que conta o nosso teatro de prosa.

Devem servir de exemplo como autores e atores. Para os colegas que os desprezam e ignoram.

Eu acho que ainda volto ao assunto. Volto mesmo.

É preciso (MACHADO, 2009, pp. 338 e 339).

Em 1928, Alcântara Machado publicou o ensaio *Teatro do Brasil*, uma espécie de manifesto de suas ideias – ideias que ele vinha repetindo categoricamente em diversas publicações com a insistência de quem se sabia uma voz dissonante. No ensaio, o autor preconiza um teatro genuinamente brasileiro, que poderia nascer da macumba, dos terreiros, do circo, da farsa popular, dos fandangos, das ruas, dos adros. Do aproveitamento e da mistura de elementos das diversas manifestações populares brasileiras poderia ser criado “um drama moderníssimo e originalíssimo”. Para Machado, toda essa “bagunça brasileira” era

gérmen em potencial para um teatro autêntico, e, assim, seu ensaio encerra-se com uma convocação:

A geração que explodiu em 1922 preferindo de novo e certamente com outra sinceridade a utopia da independência à certeza da morte (parece discurso mas é pra ser mesmo) bem poderia criar o teatro do Brasil. Aí, sim, o campo é inédito e livre. Sem regras e sem modelos. Uma bagunça. Um teatro bagunça da bagunça saíra. Ça ira? (MACHADO, 2009, p. 377)

Outros autores, críticos e intelectuais do teatro continuavam, como o próprio Machado o fizera anteriormente, acusando o público de ser responsável pela estagnação do teatro brasileiro, por só aceitar as batidas comédias de costumes. Para esses, o público deveria “aprender com a crítica os valores do bom teatro” (RIEGO, 2008, p.172). Alcântara Machado parece ter se proposto a olhar com mais atenção e interesse para a “realidade presente”:

E pensar na imensidade inexplorada de nossa matéria-prima dramática. Toda a tragédia interior da conquista de nós mesmos. O milagre palpável da nossa transformação. Esse jogo de cabra-cega encarniçado que é a descoberta das verdadeiras fontes de nosso pensamento literário. Esse nascer contínuo, esse viver, esse pulular de temas e personagens que pedem teatro que os aproveite e fixe. A literatura dramática é por tudo isso aquela no Brasil que mais necessita de sangue novo e bolchevista (MACHADO, 2009, p.407)

Machado acreditava que dessa maneira a identificação do público com a cena estaria assegurada e, portanto:

[a] necessidade de um novo público ou da educação das plateias não seria mais um empecilho aos homens de teatro. Incorporar a realidade e os tipos nacionais à cena brasileira garantiria a presença do público e a valorização do novo e moderno teatro nacional. (RIEGO, 2008, p.172).

Antônio de Alcântara Machado aspirou intensamente a instauração de um teatro brasileiro moderno, e dedicou diversas de suas publicações a proposições sobre o tema. Seu diferencial em relação aos letrados que buscavam o mesmo naquela época consiste no fato de ter percebido que a conquista do moderno poderia se dar a partir do nacional e da teatralidade popular e não da busca pela incorporação dos modelos estrangeiros. Sua morte prematura o privou da felicidade de ver os frutos de suas sementes colhidos, pois suas ideias foram, de fato, um dos caminhos trilhados posteriormente pelo teatro brasileiro em busca da modernização. A pesquisadora Cecília de Lara, ao citar os nomes de dramaturgos cujas

produções assemelham-se às aspirações de Machado (Oswald Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Abílio Pereira, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna), não inclui Carlos Alberto Soffredini, talvez por ele ter surgido em período um pouco posterior. No entanto, um dramaturgo como esse, para quem o mergulho em fontes populares foi essencial para a criação de uma obra que gerou, formal e tematicamente, um teatro próprio, nacional e diferenciado, não pode estar omissa da lista acima.

CARLOS ALBERTO SOFFREDINI

1.4 Um “homem de teatro”: 38 anos de carreira em 62 anos de vida

Carlos Alberto Soffredini nasceu em 06 de outubro de 1939, filho de Bruno Soffredini, chofer de táxi, e Gecy Lopes Soffredini, costureira de vestido de noivas. Por causa da profissão da mãe, a casa dos Soffredinis era muito frequentada por mulheres e Carlos Alberto cresceu ouvindo as conversas desse ambiente doméstico feminino – ambiente esse que está presente em algumas de suas mais importantes peças. Segundo relatos de parentes encontrados em sua biografia *Serragem nas Veias*¹, desde pequeno Carlos Alberto gostava de criar e encenar pequenas peças de teatro. Mas foi apenas em 1963 que sua relação com essa arte se estreitou, quando do seu ingresso no TEFFI – Teatro Escola da Faculdade de Filosofia e Letras de Santos, Faculdade onde ele cursava Letras.

Sua participação no TEFFI deu-se inicialmente como ator, depois como diretor e, finalmente, como dramaturgo. No ano de 1965 o grupo foi convidado a participar do *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy*, na França, e um dos pré-requisitos seria se inscrever com duas peças autorais, uma de tema escolhido pela organização do festival, e outra de tema livre. Carlos Alberto Soffredini assumiu tal responsabilidade e escreveu para cada modalidade, respectivamente, *A crômica* e *O Cristo Nu*. Nas palavras da atriz Jandira Martini, colega do TEFFI, foi a partir daquele momento que Soffredini “*percebeu que o negócio dele era por ali*” (in SOFFREDINI, 2010, p. 77). O grupo fez campanha na cidade tentando angariar fundos para a viagem, mas não conseguiram arrecadar o suficiente. Com o acumulado, contrataram professores da Escola de Artes Dramáticas – EAD da USP (Celso

¹ Escrita pela filha Renata Soffredini e publicada em 2010 pela Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Nunes, Milene Pacheco, Sérgio Rovito e Eudinyr Fraga) para ministrarem cursos para eles, atores do TEFFI.

No ano de 1967, Soffredini, estimulado pelos colegas, enviou sua peça *O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e acabou como acabou num dia de carnaval* para o Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo Serviço Nacional do Teatro – SNT, a qual foi premiada em primeiro lugar. A partir de então, Carlos Alberto Soffredini passou a ser um nome de relativo destaque na cena teatral. Segundo o parecer do júri, “a peça sobressaiu-se por seu grande senso de humor e humanismo numa extraordinária peça de costumes” (*in* Idem, 2010, p.91). Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil, Soffredini já preconizava um projeto estético que guiaria sua obra, mesmo não tendo ainda passado por experiências que foram norteadoras em sua carreira:

Não estou contente com quase nada que existe por aí. Como qualquer artista, quero usar a minha arte para transformar as coisas e, para isso, fiz um plano de trabalho. A maneira pela qual pretendo mudar as coisas não pode ser dita em uma só peça. É o conjunto da minha obra que vai trazer a minha mensagem (SOFFREDINI, 1967 – Jornal do Brasil).

No ano de 1968, Soffredini ingressou na EAD, buscando aprofundar sua formação. Mesmo consciente de sua vocação como dramaturgo, ele considerava importante passar pela formação de ator, como recorda a atriz Eliana Rocha: “Lembro que ele dizia que não tinha ido pra EAD para se transformar em ator, mas para aprender a fazer teatro, porque quem escreve tem que saber como é de dentro” (*in* SOFFREDINI, 2010, p. 80). Tendo Soffredini ingressado na Escola já como dramaturgo premiado, em diversas montagens ele era convocado a adaptar textos ou mesmo a escrever inéditos. Sem dúvida, os anos de aprendizado com artistas-professores como, para citar alguns nomes, Ademar Guerra e Myriam Muniz – declaradamente sua grande mestra – foram importantíssimos para sua carreira.

Entre o final da década de 60 e início da de 70, Soffredini mergulhou no universo das tragédias gregas ao dirigir três peças, uma de cada um dos três expoentes poetas dramáticos clássicos. Em 1968, dirigiu os alunos do Colégio São José de Santos em *Electra*, de Sófocles. Ainda em Santos, em 1971, dirigiu *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, para o grupo Teatro Estudantil Vicente de Carvalho. Em 1973, vinculado ao Sesc Vila Nova em São Paulo, dirigiu

As Troianas, de Eurípides. Mergulhar no universo das tragédias clássicas é importante para a formação de qualquer pessoa de teatro, principalmente para um dramaturgo, e essas experiências parecem ter reverberado na obra de Soffredini, pois, como será apontando mais adiante, algumas de suas peças apresentam forte carga trágica.

A partir de 1972, Soffredini teve contato com o circo-teatro, gênero popular que alcançara seu expoente entre as décadas de 1930 e 1950 (PIMENTA, 2009) e que na década de 70 encontrava-se marginalizado nas periferias de São Paulo, e desde então se interessou em conhecer mais dessa linguagem tão peculiar. Mas foi só em 1975 que seu trabalho enveredou consciente e definitivamente para tal pesquisa, como ele mesmo afirma no artigo *De um trabalhador sobre o seu trabalho*:

O trabalho começou em 1975, quando montei *Farsa de cangaceiro, truco e padre*, de Chico de Assis, para o extinto Teatro de Cordel de São Paulo. Até ali vinha realizando várias experiências fundamentais em filosofias teatrais (acho que pode se chamar assim) importadas. (...) Mas me ficou sempre, feito uma minhoca, a necessidade de procurar a forma brasileira de fazer teatro. (SOFFREDINI, 1980)

O Teatro de Cordel ensaiava num pavilhão, espécie de “circo de zinco”, espaço mantido por Vic Amor Militello, descendente de uma família de artistas populares de circo-teatro. Do contato direto com essa tradição Soffredini foi elaborando a tese de que nela ainda encontrava-se o que poderia ser “a forma brasileira de fazer teatro”, aquela que aqui existia antes da chegada dos modernos métodos e conceitos de interpretação e encenação:

[o circo-teatro] acabou sendo o conservador daquela antiga linguagem teatral (encenações pré-diretor, visual pré-realista, interpretação pré-stanislaviski e etc), uma vez que ficou imune às influências que foi sofrendo o Teatro dito erudito. O conservador sim, mas não o mumificador (...) Para estar sempre ao gosto do seu público o circo-teatro, no decorrer da moda, incorporou os hula-hula de Dorothy Lamour, os sapateados de Doris Day, o programa de auditório, as chacetes, novelas, a discoteca... E essa onda do momento é ali colocada na mesma panela com ingredientes tradicionais, resultando uma linguagem antes de tudo popular e, por paradoxal que pareça, brasileira (SOFFREDINI, 1980).

No ano de 1976 Soffredini foi convidado pelo Serviço Social do Comércio – SESC para dirigir o Projeto Mambembe, cujo objetivo era produzir espetáculos a serem apresentados em praças ou outros espaços abertos, alcançando, assim, um público diferente daquele que frequentava as salas de espetáculos. Soffredini agregou ao projeto diversos

amigos e colegas, entre atores e artistas plásticos, que passaram a acompanhá-lo em suas pesquisas de campo nos circos-teatro da periferia de São Paulo. A investigação sociológica que, a partir de entrevistas com os artistas, abordava os problemas vividos pelas famílias circenses, foi empreendida apenas por Soffredini e pelos artistas plásticos Eurico Sampaio e Irineu Chamiso.

Além dessa abordagem, Soffredini estava interessado também, como encenador, em pesquisar a estética da linguagem do circo-teatro. Nesta etapa os atores também participaram das pesquisas de campo, assistindo aos espetáculos quase todas as noites, num período de oito meses. A equipe toda estava concentrada em dois blocos fundamentais: um em relação à parte visual e iconográfica dos espetáculos e outro em relação à interpretação dos atores populares. A partir da observação atenta e contínua, eles foram respondendo às muitas indagações iniciais – “Que teatro o povo brasileiro vê? Quais são os elementos tradicionais? (...) O que emociona o público? O que faz rir? (...) De que elementos é feita a ‘técnica’ do artista? (...) Como ele cria um tipo? Como ele se maquia? Como se veste? Quais são seus cenários? ” – transformando as respostas em matéria-prima para a criação cênica do espetáculo do Projeto Mambembe.

Finalmente, após quase um ano de intenso processo de pesquisa e criação, estreou o espetáculo *A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, texto adaptado por Soffredini a partir da versão para teatro de bonecos escrita por Antônio José da Silva, o Judeu, no século XVI. A encenação reunia todos os elementos tradicionais pesquisados nos circos-teatro de uma maneira moderna e original e circulou por dois meses pelas ruas de cidades onde o SESC tinha unidades, com uma média de duas mil pessoas por apresentação, e fez um mês de temporada no Teatro Anchieta, em São Paulo. Ednaldo Freire, diretor da Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes, que participou como ator da peça, reflete sobre o que significou o Projeto Mambembe:

Alguns setores diziam que nós fazíamos um trabalho pão e circo, achavam que se devia fazer um teatro de realismo social, de bandeira política. Na verdade, não entendiam que o teatro que a gente estava fazendo era muito mais político do que qualquer teatro, digamos assim, panfletário, na medida em que buscávamos uma estética brasileira. Estou falando de alguns obtusos intelectuais que torciam o nariz para um teatro feito na rua e que queriam exercer uma patrulha ideológica. Confundiam um teatro popular

com um teatro de concessão, um teatro menor. Isso é falta de visão histórica (in SOFFREDINI, Renata, 2010, p.246)

A estrutura de palco projetada pelos cenógrafos junto a Soffredini pesava mais de uma tonelada e sua complexidade de transporte e montagem encarecia muito o projeto, levando o SESC a retirar seu financiamento. Alguns integrantes decidiram levar o projeto adiante, de forma autônoma. Surgiu assim o Grupo Mambembe, que pretendia seguir desenvolvendo trabalhos dentro da estética popular. Logo em 1977 estrearam duas peças, *O Diletante*, de Martins Pena, em agosto, e *A farsa de Inês de Pereira*, de Gil Vicente, em 3 de outubro com temporada até o ano seguinte. Por esse período, era nítida a liderança de Soffredini no grupo:

O grupo formara-se ao redor dele e aplicava os resultados da pesquisa que ele desenvolvia isoladamente desde 1972. Como Soffredini era também o diretor dos espetáculos, acentuava ainda mais o peso de sua participação na equipe (FERNANDES, 2000, p.210).

Em meados de 1978, aceitando um convite de trabalho na Bahia, como professor no recém criado curso livre de teatro do Teatro Castro Alves, Soffredini deixou o Mambembe. Em Salvador, dirigiu os alunos-atores do curso em duas encenações: *Yerma*, de García Lorca; e *O Asno*, adaptação que fez para o texto de Gil Vicente. As peças desses dois autores vinham sendo uma escolha recorrente nos trabalhos de Soffredini desde os tempos do TEFFI e da EAD.

O ano de 1979 foi bastante profícuo para Soffredini, tendo sido o ano de maior projeção de seu trabalho até então. Dois textos seus estrearam no cenário teatral paulistano com grande sucesso, ganhando, ambos, os principais prêmios do ano: os da Associação Paulista dos Críticos de Artes – APCA e da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo – Apetesp, além do Troféu Mambembe. Foram eles: *Na Carrêra do Divino*, escrito sob encomenda para o grupo Pessoal do Victor e que ganhou direção de Paulo Betti; e *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, escrito no período que esteve na Bahia, considerado a síntese poética dos anos de pesquisa nos circos-teatro, montado pelo Grupo Mambembe, sob direção de Iacov Hillel. Ainda em 1979, Soffredini trabalhou ao lado de Dercy Gonçalves, escrevendo o texto do espetáculo *Dercy Beaucoup*.

Após um longo período sem dirigir e sem desenvolver um trabalho continuado com um mesmo grupo, tal como foram os anos ao lado do Mambembe, Soffredini fundou, em

1985, o Núcleo de Estética Teatral Popular – Núcleo Estep, junto aos alunos da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. A estreia do grupo se deu com *Minha Nossa*, texto de Soffredini que já havia ganhado os palcos com uma encenação do Grupo Mambembe no ano anterior.

Ao lado do Núcleo Estep, Soffredini desenvolveu os fundamentos daquilo que ele chamou de *Nossa Linguagem*, sistematizando um método de direção de atores. Considerando que a função primordial do teatro é comunicar, e que essa comunicação se dá através dos atores, o método da *Nossa Linguagem* estava totalmente focado na preparação do ator – dentro da estética popular, com a qual Soffredini já consolidara seu “estilo” – afinando todos os seus instrumentos para a comunicação acontecer sem ruídos.

O Núcleo Estep dissolveu-se em 1988, durante processo de montagem da peça *Trem de Vida*, uma dramaturgia não-dialógica, constituída de um roteiro de ações e canções, escrita por Soffredini a partir do projeto de pesquisa intitulado *Melodrama Resgatado*, com financiamento da Fundação Vitae – a encenação não estreou e a peça segue inédita até hoje. No ano de 1986, paralelamente aos trabalhos desenvolvidos com o Núcleo, Soffredini escreveu *Pássaro do Poente* para o grupo de teatro Ponkã, que estava em processo de ensaio sob direção de Márcio Aurélio. O espetáculo ganhou diversos prêmios, entre eles o Troféu Mambembe de melhor texto.

Ainda na década de 80, Soffredini envolveu-se com outras mídias, assinando o roteiro e a direção de cinco rádio novelas para o Projeto de Renovação da Novela Radiofônica, patrocinado pelas Indústrias Gessy Lever, e também os roteiros dos filmes *Tessa, a Gata* (1981, direção de John Hebert) e *A Marvada Carne* (adaptação de *Na Carrêra do Divino*, 1984, direção de André Klotzel).

Em 1990 Soffredini concluiu o processo de pesquisa iniciado em *Melodrama Resgatado*, e interrompido pela crise interna do Núcleo Estep, escrevendo *De Onde Vem o Verão*, que foi encenada pela Tatális Produções e Promoções Artísticas, produtora de sua filha Renata. Com a peça, Soffredini ganhou o troféu Molière e o prêmio Apetesp de melhor autor do ano de 1991.

Entre 1990 e 2000 Soffredini escreveu, dirigiu e produziu mais de dez peças, em sua maioria comédias musicais ao estilo do Teatro de Revista, além de assinar roteiros para

cinema e televisão – entre eles o roteiro de *Hoje é dia de Maria*, escrito em 1995, mas que só foi ao ar pela Rede Globo em 2005, com adaptação de Luís Alberto de Abreu e direção de Luiz Fernando Carvalho. Carlos Alberto Soffredini veio a falecer em 10 de outubro de 2001, aos 62 anos de idade.

Ao revisitar a carreira de Soffredini, é possível enxergar quatro grandes fases em seus 38 anos no teatro. A primeira fase engloba as experiências no TEFFI e a formação na EAD, entre os anos de 1960 e início dos 70. Apesar de ser uma fase amadora, sua relevância deflagra-se no fato de Soffredini ter se descoberto talentoso autor e diretor nesse período. A segunda fase, que abrange toda a década de 1970, é marcada pelo mergulho em fontes populares, buscando identificar e definir uma estética e uma linguagem genuínas, que conformassem “sua maneira de fazer teatro”. A terceira fase foi dedicada à preocupação com o trabalho do ator e desenvolveu-se, principalmente, ao lado do Núcleo Estep, culminando num método de direção de atores que Soffredini chamou de *Nossa Linguagem*. Finalmente, a quarta fase desenrolou-se por toda década de 1990 e pode ser considerada uma fase de iniciativa empresarial, já que Soffredini produzia as próprias peças, contratando um elenco para cada espetáculo.

O legado de todas essas fases, para além das encenações que dirigiu e dos atores que formou, é com certeza toda sua obra dramaturgica, cujo projeto estético denota a presença marcante e essencial do popular. E o mais importante é que não se trata de um uso aleatório do popular, mas sim de um projeto estético rica e conscientemente desenvolvido, a ponto de alcançar dramaturgias artisticamente elaboradas e originais, ganhadoras de prêmios e reconhecimento de público e de crítica, contribuindo para a conformação da dramaturgia nacional. Suas peças alcançam, assim, uma das maiores exigências de Alcântara Machado para o teatro brasileiro, o debruçar-se sobre a nossa cultura:

Alheio a tudo [o teatro brasileiro], não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática europeia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo, evoluísse independente, brasileiroamente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros. Não é nacional nem universal (MACHADO, 2009, p.406).

CAPÍTULO 2 – *VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU*

2.1 “*Avant-análise*”

A obra de Carlos Alberto Soffredini constrói-se, em geral, a partir de uma ou mais obras anteriores, as quais ele usa como base para uma reflexão temática. Isso levou a pesquisadora Eliane Lisbôa a denominá-la de *obra parafrásica*: “O trabalho de Soffredini aproxima-se da bricolagem, mas sua capacidade de reaproveitamento do material escolhido faz com que este se constitua como originalidade no novo contexto que se emprega” (LISBÔA, 2001, p.73).

É importante frisar que o autor não faz transposições paródicas do material que escolhe para sua *obra parafrásica*. A relação estabelecida com o texto original é de afirmação da ideia primeira, numa atitude de respeito, homenagem e reconhecimento da obra anterior. Ademais, Soffredini nunca teve intenção de mascarar as relações com os textos originais, ao contrário, sempre as evidenciou. No caso de *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, o ponto de partida foi a peça *Coração Materno*, de Alfredo Viviani, e também a canção homônima de Vicente Celestino.

A peça nasceu de um processo de pesquisa iniciado em 1972 primeiramente por Soffredini e mais tarde, a partir de 1975, junto a uma equipe de artistas do Grupo de Teatro Mambembe. Nessa época, Soffredini dedicava-se a um aprofundado estudo acerca do universo dos circos-teatros existentes na periferia de São Paulo: entrevistava os artistas; assistia aos espetáculos, por vezes mais de uma vez; dissecava o processo de montagem e mantinha contato com o antes e o depois desse fazer teatral. Queria entender a origem e a formação, a estrutura e a linguagem dessa teatralidade, e também conhecer o ator popular do circo-teatro, a fim de encontrar uma verve genuína onde apoiar a moderna criação e interpretação teatral brasileira.

Para Alcântara Machado, nos idos de 1920, era essencial que o teatro contemporâneo buscasse “desesperadamente” (utilizando a hipérbole do autor) novos horizontes, novas formas, nova escrita, nova encenação; e no caso do teatro brasileiro, tais demandas deveriam ser perseguidas sob a ótica da brasilidade. Não é ousado afirmar que para Soffredini tal busca foi a força motriz de toda sua obra:

(...) aqui e ali, no mundo, surgem periodicamente diretores e/ou grupos que empreendem experimentações no Teatro. No Brasil, fiel ao seu destino de colônia cultural, os resultados dessas experimentações chegam em forma de ‘ondas’, cada uma delas sendo o definitivo caminho do Teatro Moderno (!). (...) Mas me ficou sempre, feito uma minhoca, a necessidade de procurar a forma brasileira de fazer Teatro (SOFFREDINI, 1980).

A peça *Vem Buscar-me que ainda sou teu*, que estreou em 1979, é considerada a síntese desses anos de pesquisa e sua grande homenagem ao artista popular. Como já foi dito, a peça é baseada num trecho da peça de circo-teatro *Coração Materno*, escrita por Alfredo Viviani, e na métrica e na rima da canção homônima, de Vicente Celestino. O enredo da peça de Soffredini baseia-se no dia a dia de uma quase falida companhia mambembe de circo-teatro, que tem em seu repertório de representações justamente a peça de Viviani. Inteiramente metateatral, na vida das personagens de *Vem buscar-me* acontecem episódios semelhantes aos presentes na trama que elas mesmas encenam em seu teatro, os episódios melodramáticos de *Coração materno*.

Em 1928, Alcântara Machado afirmava em uma de suas publicações: “Foi-se o tempo em que transportar para o palco o cotidiano ou o simples não era arte” (2009, p.306). Impressiona a nitidez com a qual Machado enxergava o drama moderno, pois a frase acima denota seu entendimento de que, para este (o drama moderno), mais do que um tema “nobre”, importava a capacidade do dramaturgo em realizar, usando a palavras do catedrático Jean-Pierre Sarrazac, “a fusão do material extraído da realidade e dos procedimentos formais” (2002, p.35). E é exatamente o que faz Soffredini, não só nesta peça, mas em sua obra em geral: mergulha a fundo no tema abordado atento à sua teatralidade imanente; pesquisa os procedimentos formais pelos quais o tema melhor pode ser expressado.

Com *Vem Buscar-me* o exercício de criação *parafrásica* ampliou-se bastante. Segundo Lisbôa (2001), entre os papéis de Soffredini encontrava-se a cópia do poema *La Chanson de Marie des Anges*, de autoria do poeta francês Jean Richepin, a partir do qual, acredita-se, Vicente Celestino criou sua canção. A obra já havia sido traduzida para a língua portuguesa por Guilherme de Almeida, em 1936, publicada sob o título *A Canção de Maria dos Anjos*. Embora Celestino nunca tenha feito menção a nenhum desses poetas, ao se comparar o poema à canção verifica-se pouquíssimas diferenças. O verso apoteótico, “Vem

buscar-me que ainda sou teu”, entretanto, não consta na versão francesa, sendo, provavelmente, autoria do cantor brasileiro.

<i>Coração Materno</i> ² – Vicente Celestino	<i>La Chanson de Marie-des-Anges</i> ³ – Jean Richepin	<i>A Canção de Maria-dos-Anjos</i> ⁴ – Guilherme de Almeida (trad.)
<p>Disse um campônio à sua amada: “Minha idolatrada, diga o que quer Por ti vou matar, vou roubar, embora tristezas me causes mulher Provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu corpo, e teu ser Mas diga, tua ordem espero, por ti não importa matar ou morrer”</p> <p>E ela disse ao campônio, a brincar: “Se é verdade tua louca paixão Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração” E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu E sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou</p> <p>Chega à choupana o campônio, encontra a mãezinha ajoelhada a rezar Rasga-lhe o peito o demônio, tombando a velhinha aos pés do altar Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração E volta a correr proclamando: “Vitória, vitória, tens minha paixão”</p> <p>Mas em meio da estrada caiu, e na queda uma perna partiu E à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre coração Nesse instante uma voz ecoou: “Magoou-se, pobre filho meu? Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!”</p>	<p><i>Y avait un'fois un pauv'gas, Et lon la laire, Et lon lan la, Y avait un'fois un pauv'gas, Qu'aimait cell'qui n'aimait pas.</i></p> <p><i>Elle lui dit : Apport'moi d'main Et lon la laire, Et lon lan la, Elle lui dit : Apport'moi d'main L'cœur de ta mère' pour mon chien.</i></p> <p><i>Va chez sa mère et la tue Et lon la laire, Et lon lan la, Va chez sa mère et la tue, Lui prit l'cœur et s'en courut.</i></p> <p><i>Comme il courait, il tomba, Et lon la laire, Et lon lan la, Comme il courait, il tomba, Et par terre l'cœur roula.</i></p> <p><i>Et pendant que l'cœur roulait, Et lon la laire, Et lon lan la, Et pendant que l'cœur roulait, Entendit l'cœur qui parlait.</i></p> <p><i>Et l'cœur lui dit en pleurant, Et lon la laire, Et lon lan la, Et l'cœur lui dit en pleurant : T'es-tu fait mal, mon enfant?</i></p>	<p>Era uma vez um bom rapaz, E tra la li E tra la la Era uma vez um bom rapaz, Que amou quem não o amou jamais.</p> <p>Ella diz: Dá-me o coração, E tra la li E tra la la Ella diz: Dá-me o coração, De tua mãe para o meu cão.</p> <p>Elle procura a mãe e mata-a, E tra la li E tra la la Elle procura a mãe e mata-a, E o coração elle arrebatava.</p> <p>E, quando vem correndo, cáe, E tra la li E tra la la E, quando vem correndo, cáe E o coração por terra vae</p> <p>E enquanto vae, vae a rolar, E tra la li E tra la la E enquanto vae, vae a rolar, E o coração põe-se a falar</p> <p>E o coração lhe diz baixinho E tra la li E tra la la E o coração lhe diz baixinho, Tu te magoaste, meu filinho?</p>

² In <http://letras.mus.br/vicente-celestino-musicas/125746/> (consultado em agosto de 2012).

³ In **Poetas de França**, 2^o edição. Companhia Editora Nacional, 1944.

⁴ In **Poetas de França**, 2^o edição. Companhia Editora Nacional, 1944.

Mesmo tendo em mãos as versões original e traduzida do poema de Richepin, para sua criação Soffredini pauta-se mais na canção de Celestino e na peça de Viviani, o que ele mesmo frisa ao longo de sua peça, como a exemplo do título da Cena XII – *Trecho da peça “Coração Materno” de Alfredo Viviani, em adaptação do autor dessa tragicomédia na métrica e rima de Vicente Celestino.*

Soffredini abre seu texto com as seguintes palavras:

Este trabalho é resultado de um contato sincero com o artista ambulante. Fui lá procurando a essência da linguagem teatral brasileira. E encontrei pessoas. Procurando as ideias e encontrei a vida. Não dedico essa peça a eles porque eles jamais a lerão. E se a lessem não se interessariam por montá-la. E eles sabem o que fazem⁵.

A epígrafe parece reforçar a teoria de Alcântara Machado, que dizia ter o Brasil de sobra na vida o essencial para o teatro moderno se consolidar: teatralidade e universalidade. E por isso ele afirmava: “O material se apresenta tão rico e de tão fácil exploração que a revista carioca tem produzido sem querer (é a melhor maneira talvez) legítimas obras-primas, cenas curiosíssimas com diálogo, música e dança” (2009, p.376). Assim, a epígrafe acima revela que Soffredini se apropriou não só da teatralidade, mas também do universo circense como um todo para criar sua peça. Seu primeiro impulso para pesquisar o circo foi sua indagação sobre qual seria a genuína linguagem teatral brasileira, mas logo percebeu que lá havia “pessoas vivendo”, fazendo teatro quase que por hereditariedade, porque lá haviam nascido. Encontrou sim uma tradição genuinamente popular brasileira, mas não pretendeu reproduzir a linguagem, mas refletir sobre o que encontrou:

(...) *Vem buscar-me que ainda sou teu* é uma reflexão. Essa pesquisa não é popular, discute coisas que interessam ao público normal de teatro, ao público jovem. Esse trabalho traz uma discussão sobre a cultura, as linhas rompidas com o teatro a partir das experiências estrangeiras. Não é que eu negue esse teatro novo, mas retomo o fio anterior, o teatro que ficou na periferia e que é nosso (SOFFREDINI, 1979 – Folha de São Paulo).

Neste depoimento fica bastante clara a postura de Soffredini enquanto autor atento à sua realidade e às transformações que a perpassavam. Mais do que atuar como “simples” (sem aferição qualitativa) mediador entre um teatro popular da periferia e um teatro mais

⁵ Abertura encontrada em uma versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp.

elitizado e aburguesado, Soffredini lançava mão do primeiro para construir formalmente – e também poeticamente – seus questionamentos sobre o segundo, e vice e versa:

Trata-se de espicaçar o jogo teatral. Trata-se de assumir a teatralidade do Teatro. Trata-se de derrubar a quarta parede com picaretas, talvez, que modernamente têm sido repudiadas pelos donos-da-bola do Teatro. Trata-se, e sabemos disso, de assumir os cânones que têm sido apontado como os do mau Teatro. E por que não? Alguma coisa esse “mau Teatro” deve ter, já que continua envolvendo uma classe de público depois de mais de um século. E o que teria acontecido com esse Teatro se um Realismo não tivesse vindo partir o seu fio de evolução? E as atuais “ondas” de reação a esse Realismo de onde vieram? A que tradições se filiam? Serão realmente reações? Ou novos ângulos do mesmo Realismo? Devolveram a teatralidade ao Teatro? (SOFFREDINI, 1980, grifo meu)

Ao procurar descrever a modernidade da escrita dramática, Sarrazac a caracterizou como um “movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas” (2002, p.36). O depoimento de Soffredini transcrito acima, encontrado em seu artigo *De um trabalhador sobre seu trabalho*, revela o quanto o dramaturgo perseguia – e alcançava, diga-se de passagem – a escrita dramática moderna, uma vez que estava sempre confrontando o teatro que vinha descobrindo, tradicional e popular, e o teatro no qual havia se formado, pautado em técnicas estrangeiras⁶. Desses confrontos e questionamentos, Soffredini alcançou desdobramentos modernos em diversos âmbitos: na encenação, interpretação, iconografia, e, sobretudo, no âmbito da dramaturgia. E mais uma vez a obra deste dramaturgo se aproxima das ideias do crítico modernista Alcântara Machado, que afirmava: “a salvação [no caso, salvação para vingar a modernização] pelo popular é o que pode se tentar no teatro brasileiro”.

⁶ É claro que em fins da década de 60 e início da de 70, quando Soffredini inicia-se na área, o teatro brasileiro já havia se consolidado, inclusive em sua modernidade. Mas ainda havia apego e reverência às técnicas e ideias estrangeiras, principalmente no que dizia respeito à área da interpretação.

2.2 Circo-teatro e melodrama: origem e formação

“Que é teatro, Mãe?” - Miguilim perguntara.
“Teatro é assim como no circo de cavalinhos,
quase...”
(*Manuelzão e Miguilim*, João Guimarães
Rosa)

Por terem sido o circo-teatro e o melodrama as principais fontes de inspiração para *Vem buscar-me que ainda sou teu*, torna-se importante a apresentação e contextualização de tais gêneros.

O CIRCO-TEATRO

Em relação à teatralidade circense, para além da estética, da iconografia e das técnicas interpretativas, Soffredini encontrou nos circos-teatro um veio dramaturgicamente muito autêntico que, embora de origem estrangeira, ganhou ao longo dos anos tratamento dentro da temática popular brasileira: o melodrama. Nos idos de 1970 e início dos anos 80, alguns pesquisadores brasileiros das áreas da história, sociologia e antropologia⁷, ao se debruçarem no estudo do circo-teatro brasileiro, ou se limitaram a analisá-lo a partir do momento de interesse de estudo (década de 70), sem refazer sua gênese, ou a apontam muito brevemente, tomando-a como uma degenerescência do picadeiro: o teatro no circo teria ganhado espaço no seio de “grupos de segunda linha”.

Pesquisadores mais contemporâneos, entre eles Ermínia Silva e Daniele Pimenta, recontextualizaram tal afirmação ao demonstrarem que o circo-teatro surgiu num período auge, tanto do circo como de outros gêneros ligeiros. Entre o final do século XIX e começo do XX, os espetáculos populares em geral⁸ encontravam-se em efervescência, a despeito da antipatia que lhes dedicava a maioria dos críticos e intelectuais do período. Em São Paulo e no Rio, estabelecimentos dos mais variados (cafés-concerto, cafés-cantantes, chopps berrantes) eram construídos ou adaptados para receber programas mesclados de gêneros “dramáticos-musicais-coreográficos”⁹, tornando propício “o desenvolvimento simbiótico de tais gêneros e seus artistas” (PIMENTA, 2009, p.35). Alguns circos de grande porte

⁷ Ver BARRIGUELLI (1974), PASCHOA JR (1978), VARGAS (1981).

⁸ Além do circo: comédias musicais, operetas, revistas, *vaudevilles*, *music halls*, mágicas.

⁹ Expressão encontrada na tese de PIMENTA, p. 35.

adquiriram caráter semifixo, fazendo temporadas bastante longas nas grandes cidades, e, segundo Pimenta, esse fenômeno foi determinante na configuração do circo-teatro, pois “[a]s relações entre circenses e artistas locais ampliaram as possibilidades técnicas e artísticas das concepções das pantomimas, transformando-as no ponto alto dos espetáculos circenses” (PIMENTA, 2009, p.39).

As pantomimas já faziam parte das atrações circenses desde o final do século XVIII, quando o ex-militar inglês Philipe Astley agregou em um só espetáculo as demonstrações de acrobacias equestres e as atrações dos saltimbancos de feira (funâmbulos, acrobatas, malabaristas, prestidigitadores, bufões, Hércules etc), configurando o espetáculo circense tal como o conhecemos até hoje. Segundo Silva (2007), tal associação demandou um novo modo de produção de espetáculo: da necessidade de um enredo e de música para dar unidade à grande quantidade de cavalos e artistas, o teatro de mímica, que já fazia parte do repertório dos artistas ambulantes, passou a compor os espetáculos, surgindo as chamadas pantomimas circenses. Nascia assim toda uma estrutura e forma de organização: espaço delimitado¹⁰, público pagante¹¹, espetáculo cuidadosamente planejado, com exibições de destreza com cavalos, de habilidade dos artistas e representações de pantomimas equestres (hipodramas) de apelo espetacular melodramático.

Esse foi o modelo de espetáculo que chegou ao Brasil, ficando conhecido como “circo de cavaleiros”. Ou seja, as interações entre o circo e as mais variadas linguagens, entre elas o teatro, não foi uma particularidade brasileira, o que não anula as peculiaridades que acompanharam o processo de consolidação do circo-teatro nacional. Retomando Pimenta, a concepção das pantomimas passou a incluir o canto e a fala, ou seja, o diálogo passou a ser o suporte para o desenvolvimento das tramas. Os circenses passaram a encenar farsas cômicas musicais e também a transformar as canções da moda em enredos para suas representações teatrais:

O universo temático e os roteiros dramáticos circenses saíram do quadro das tradições, da reprodução e transformação prática de modelos repassados entre os artistas desde suas origens internacionais e o circo se viu diante de

¹⁰ Foi Philipe Astley quem criou o espaço circular, forma consagrada do picadeiro circense, a partir do raio mínimo que o cavalo precisava para fazer suas evoluções

¹¹Tanto as exibições equestres quanto a dos saltimbancos eram realizadas em espaços públicos. Foi Astley quem uniu tudo num só espetáculo em recinto próprio e fechado, cobrando pelos ingressos.

uma nova realidade, de um novo tratamento teatral do seu espetáculo em uma temática popular brasileira (PIMENTA, 2009, p.42)

A fala permitiu novas perspectivas de comunicação e investigação estética, pautadas mais na *emoção da recepção* do que no *impacto visual*. Ou seja, o melodrama invadiu a cena circense não mais pelo referencial espetacular dos hipodramas, mas pelo referencial temático; e assim até mesmo as pequenas companhias puderam expandir seus espetáculos com representações puramente teatrais. Dessa maneira a designação “circo-teatro” se difundiu rapidamente, “promovendo uma espécie de democratização de um indicativo de qualidade” (PIMENTA, 2009, p.44).

Se desde suas origens o circo esteve permeado de teatralidade e as representações faladas não eram novidade para os palhaços, o que marcou a mudança de eixo para nascer o gênero – e a designação – circo-teatro foi a inserção da dramaturgia na concepção dos espetáculos (PIMENTA, 2009; SILVA, 2007). Os circenses passaram a ser autores de suas representações, fosse por meio de adaptações de canções ou folhetins ou mesmo escrevendo suas próprias peças. Textos teatrais de autores não circenses também eram encenados, “servindo como referência para o aprendizado das técnicas dramáticas” (PIMENTA, 2009, p.44).

Com o objetivo primordial de agradar ao público, as companhias de circo-teatro, que haviam se proliferado rapidamente, aprimoraram-se técnica e artisticamente. Pelo nomadismo, levaram espetáculos de qualidade aos mais longínquos rincões, com as novidades que apenas uma parcela da população tinha acesso, e por este motivo, os circenses desempenharam importante papel para a sociedade da época.

Aqui cabe uma referência a Alcântara Machado, que, na contramão dos seus colegas de profissão, entendia que os gêneros destinados à diversão e ao entretenimento tinham importante papel no desenvolvimento das artes do espetáculo. É o que revela uma crítica de dezembro de 1928, na qual ele enaltece o *café-concerto*:

Misto de circo e de teatro, o café-concerto ganha cada dia que passa maior prestígio. É hoje uma arte que tem os seus postulados. Divertimento por excelência, capaz de contentar todas as idades e todos os gostos, por isso mesmo está destinada a um papel de grande importância nos domínios da representação (MACHADO, 2009, p.317).

A comunicabilidade sempre foi intrínseca ao circo, e no circo-teatro ela se reforçou e se ampliou. A estratégia, bem como a meta, era “levar ao público aquilo que ele [queria] ver e, ao mesmo tempo, fazer com que o público [quisesse] ver o que o circo [trazia]” (PIMENTA, 2009, p.111). Cientes de que seus espetáculos precisavam encantar e provocar a imaginação do público sem jamais contestar *os valores de família*, para afastar qualquer possibilidade de rejeição, “o circense encontr[ou], no melodrama, o ajuste perfeito entre espetáculo e recepção” (PIMENTA, 2009, p.88).

O MELODRAMA

Segundo Jean-Marie Thomasseau (2005), o melodrama, desde seu nascimento, em 1800, enfrentou uma série de preconceitos por parte de uma elite intelectualizada. Apesar do incontestável sucesso de público, a “crítica especializada” julgava tais peças como sendo superficiais, esquemáticas, sem convenções próprias: tratava-se de um drama exagerado, repleto de heróis falastrões, vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, composto por ações inverossímeis. Não se pensava em uma estrutura teatral característica, mas na deturpação do drama romântico para o rocambolesco. O gênero, portanto, para eles, embaralhava as regras da arte e do bom senso.

O fato é que, durante muito tempo (e ainda hoje comete-se esse equívoco), costumou-se julgar obras teatrais apenas por critérios de estilo literário, mas além de ser um gênero específico (e como tal deve ser estudado), possui em seu histórico obras de sucesso e qualidades voltadas para o palco, tendo contribuído sobremaneira à prática de uma escrita verdadeiramente teatral, como explica Thomasseau:

O melodrama, frequentemente escrito por autores sem talento de estilo, mas não despidos de qualidades teatrais, é justamente um gênero que, sem que seus criadores estivessem cientes, provocou uma nítida dissociação entre o literário e o teatral (2005, p.10).

O termo “melodrama” surgiu na Itália, no século XVII, e designava, então, um drama inteiramente cantando, sendo sinônimo de ópera. Foi apenas no final do século XVIII, na França, após diferentes usos, que o termo passou a designar o estilo dramático tal qual se conhece hoje: o drama de ação, de peripécias, de emoção e de grandes apoteoses.

A formação do melodrama recebeu influências dos mais variados estilos e gêneros teatrais. A história literária, por exemplo, descreve, pejorativamente, a origem do melodrama como uma degenerescência da tragédia. De fato, os primeiros melodramaturgos almejavam obedecer rigorosamente às regras aristotélicas, principalmente a regra das três unidades e a da verossimilhança. Mas logo as peças melodramáticas substituíram a dimensão metafísica da tragédia pelos conflitos psicológicos e debates morais, enveredando para uma estrutura mais patética que trágica. Ou seja, o melodrama passou a receber, então, fortes influências do drama burguês. O drama histórico foi também representativo para o melodrama, principalmente por fornecer personagens célebres, semblantes da virtude, e situações pitorescas.

A literatura alemã e a obra shakespeariana, por serem fonte e modelo de inspiração da literatura francesa, encontram-se na lista de influências do melodrama. Já o gênero romanesco figurou-se como fonte inesgotável de intrigas e peripécias. E, finalmente, os teatros das feiras e dos bulevares contribuíram, num aspecto mais geral, com a fomentação de um clima propício para inovações teatrais.

Numa época movimentada e num espaço restrito, esta reunião de criações múltiplas e de homens de todas as condições constituiu, em suma, o crisol social e teatral no qual, após algumas hesitações e num momento de profundas transformações do pensamento, se elaboraria a ética e a estética do melodrama (THOMASSEAU, 2005, p.22).

O melodrama não se apresenta como uma composição complexa, ao contrário, possui estrutura simples. Ivete Huppés (2000) o define como bipolar, por sempre estabelecer contrastes, em nível horizontal e vertical. Para a autora, horizontalmente estão em oposição personagens representativos do vício e da virtude; e, verticalmente, há alternância veloz entre momentos de desolação e desespero e momentos de serenidade e euforia. O polo negativo é o mais dinâmico, porque conduz o desenvolvimento da ação, oprimindo o polo do bem. Mas, ao final da peça, a virtude sempre é restabelecida e o mal punido. A reunião desses elementos se repete em sucessivas peças do gênero, mas Huppés ressalva: “Se o esquema básico é limitado, o mesmo não acontece com a organização da intriga. Nesse nível praticamente não há fronteira para a inventividade dos autores” (2000, p.28).

O traço principal do enredo consiste na surpresa iminente, é em prol dela que o dramaturgo expande ao máximo sua criatividade. Huppés sublinha, inclusive, o caráter explicitamente arbitrário da estrutura bipolar do melodrama, que se guia tanto pelo talento do criador como pelo interesse do público. Portanto:

O melodrama prenuncia a arte que se declara como artifício. A arte é matéria construída por um homem com o objetivo de produzir determinadas reações em outros homens – os consumidores – a quem ele deseja agradar (HUPPES, 2000, pp.29 e 30).

Carlos Alberto Soffredini, que já trazia desde suas primeiras peças a ambientação e a prosódia do cotidiano popular, descobriu no circo-teatro brasileiro “a arte que se declara como artifício” e buscou assumir tal estética em seus trabalhos:

Mas o que nós estamos perseguindo é um Teatro teatral. É um Teatro que conta histórias, um Teatro envolvente, gostoso, um Teatro do “como será que eles fizeram?” Um teatro do bonito. Enfim, pra largar mão de querer ser original, o tão cantado Teatro da magia teatral. É de mentira mas é como se fosse de verdade. É de papelão mas é pedra. É irreal mas a gente acredita. A gente acredita (SOFFREDINI, 1980).

2.3 “Análise propriamente dita”

Na tradição do circo-teatro, cada ator, de acordo com seu temperamento, especializava-se na representação de um personagem específico dentre os tipos-fixos das peças que encenavam, tradição essa que muito se assemelha com a da *Commedia Dell’Arte*. Em geral, toda companhia de circo-teatro tinha dentre seus integrantes uma Dama-Galã, um Galã, uma Ingênua, um Cômico, um Baixo-Cômico e um Vilão. A partir desses tipos-fixos, e de algumas outras variações, Soffredini apresenta as figuras que serão encontradas em seu texto e sugere quem faz qual personagem, propondo, assim, que o elenco apresente-se como a própria Companhia de Teatro de Variedades do texto:

FIGURAS DA COMPANHIA

A Dama-Galã deverá viver MÃEZINHA (Aleluia Simões), que é a dona de uma Companhia de Teatro de Variedades.

O ex-Menino Prodígio da Companhia viverá CAMPÔNIO, que é o filho de Dona Aleluia, tem quase trinta anos e parece que tem problemas.

A Cínica fará AMADA AMANDA, que diz que fez sucesso no rebolado na Argentina.

Se a Companhia tiver um Galã passadão, ele fará RUY CANASTRA, que parece que se passa por qualquer meio litro de cachaça.

A Ingênua deverá viver CACIONINA SONG, que tem um pai que é podre de rico e que depois muda o nome para CACIONINA ARTES, porque é mais adequado.

O Vilão viverá LOLOGIGO VALADÃO, que com esse nome dispensa maiores apresentações.

A Sobrete fará DONA VIRGÍNIA, que fica muito amiga de dona Aleluia e que mora perto do teatro.

O Cômico da Companhia viverá BRILHANTINA, que quase sempre movimenta o spot-móvel, é uma espécie de faz-tudo e anda louco por uma chance.

Alcântara Machado acusava a sua contemporânea comédia de costumes, ou seja, a do início do século XX, de ser postiça nas figuras, na intriga, nas situações, nos diálogos, e isso porque o comediógrafo nacional não se preocupava em “transportar, da vida real para o palco, tipos e costumes dignos de atenção” (2009, p.63), mas apenas reproduzia velhos estereótipos. Depois de assistir à encenação de *A vida é um sonho*, de Oduvaldo Vianna, pela Cia Abigail Maia, Machado não poupou elogios ao autor da peça por ser ele “um observador (...), risonho e fiel, das cenas e dos aspectos vários do meio em que vive” e por trazer em seu teatro “o selo inconfundível da verdade, da sinceridade”. Em relação às personagens, Machado escreveu:

Retratados com verdade, nela [na peça] se movem todas as figuras indispensáveis de uma “avenida” (espécie de cortiço de segunda classe) do Andaraí: tais são a mulher do povo carregada de filhos e tagarela como nenhuma; um velho original, filósofo amável e bondoso; a senhora idosa que se ocupa com mandingas e sortilégios; o moço de mau viver; o indivíduo sem escrúpulos, a rapariga imprevidente, pronta a se deixar envolver pela miséria do mundo; a loureira aposentada; a burguesinha medíocre e sentimental, e mascates e verdureiros, e vendedores de toda a sorte, todos quantos à sombra das grandes cidades vivem a vida sem encantos, sem horizontes, da obscuridade e do trabalho. (MACHADO, 2009, p.64)

Além de comprovar que o preconceito do crítico não era com o gênero da comédia de costumes, mas com o sistema teatral que prendia os autores num padrão desgastado, o trecho acima mostra que já em 1923 Machado anunciava o que mais tarde iria defender ferrenhamente: o aproveitamento das figuras e situações do cotidiano popular. E isto as peças de Soffredini alcançam com maestria. No caso de *Vem Buscar-me*, para além do uso da espetacularidade do circo-teatro, o que Machado também defendia, Soffredini se dedicou à

construção de um retrato fiel (porém revelado em estética artística e teatral a partir do domínio de procedimentos formais) das figuras humanas que ele encontrou sob as lonas da periferia de São Paulo.

Ao ler a peça e saber “sobre os admiradores de teatro”, “sobre as rivalidades no teatro”, “sobre a sobrevivência no teatro”¹² sente-se, com relação às personagens, aquilo que Alcântara Machado sentiu na peça *A vida é um sonho*: “Parecem que existem na verdade, que estão no palco acidentalmente, que antes de subir o pano já viveram e que, depois de descido, continuarão a viver a mesma vida imaginada pelo comediógrafo” (2009, p.64).

Depois das figuras, Soffredini apresenta o plano da peça, que se constitui de quatro partes, com vinte e uma cenas que se ramificam, em alguns casos, em até oito fases. O plano da peça, que contém o título de cada parte, cena e fase, funciona como um roteiro de ação, como pode se observar nos títulos das quatro partes:

- 1, Na qual se apresentam os artistas, os personagens que elas vão viver e a história que se vai contar
- 2, “Na qual se veem os personagens em ação”
- 3, “Na qual se trama o assassinato”
- 4, “Na qual se conclui a história e os artistas agradecem”

Embora as quatro grandes partes da peça aparentem a “simplicidade” da organização do melodrama, que invariavelmente apresenta a história e as personagens num primeiro momento, desenvolve a intriga e, enfim, apresenta sua resolução, a peça apresenta grande complexidade estrutural, interpondo diferentes níveis de ficcionalização, já que a peça trabalha com a metateatralidade. Os atores do elenco que encena o texto representam “personagens de uma companhia circense (tipos fixos) que, por sua vez, representam os seus números e dramas, (...) constituindo-se assim em três níveis distintos” (COSTA, 1990, p.494).

Uma vez que o autor propõe que o elenco do grupo que escolheu montar sua peça apresente-se como a ficcional Companhia de Teatro de Variedades do texto há, então, uma realidade pré-estabelecida entre atores e texto. Os atores se apresentarão com seus verdadeiros nomes e dirão quais personagens representarão. Claro que, mesmo dizendo seus verdadeiros nomes, os artistas não deixam de estar representando nessa cena, apenas são

¹² Títulos que o autor deu às cenas em que ele retrata o dia-a-dia dos artistas da Companhia de Variedades.

atores “interpretando a si mesmos”, dentro de uma convenção, num momento de grande epicidade de uma peça que é claramente épica, em vários sentidos, sendo a metateatralidade apenas um deles.

Além dessa realidade pré-estabelecida, existe outro nível de realidade, que é, já dentro da ficcionalidade da trama, o dia a dia da Companhia de Teatro de Variedades: o entra e sai dos bastidores, os camarins, as intrigas, os amores, as superstições etc.

Mais um nível de metateatralidade se dará sempre que tais artistas estiverem representando trechos da peça *Coração Materno*, ou dramatizando canções, ou, também, sempre que forem representar alguma cena ou atração típicas do teatro de variedades. Seria esse um nível de “ficcionalidade dentro da ficção”, por ser o teatro dentro do teatro.

Para pensar os tais diferentes níveis de ficcionalização trabalhados na peça, este trabalho adota a seguinte denominação, portanto: “a realidade combinada” (fora da ficcionalidade da trama, epicamente, os artistas “reais” apresentam-se como os próprios artistas da ficcional Companhia de Teatro de Variedades e dizem qual personagem irão viver na trama da peça); “o real ficcional” (o cotidiano dos tais personagens); e “o ficcional da ficção” (as representações dramáticas da Companhia de Teatro de Variedades). Com o desenrolar da história, esses níveis vão se misturando, sendo essa uma de suas chaves poéticas.

Para o início do espetáculo, Soffredini sugere no texto que os artistas recebam o público tal como uma companhia circense e que haja tabuletas anunciando “HOJE, CORAÇÃO MATERNO”. Ou seja, o espetáculo inicia-se, na “realidade combinada”, muito antes de a história a ser contada na peça:

Os artistas devem estar nos seus afazeres normais: a que fará Mãezinha na bilheteria, o que viverá Brilhantina recebendo os ingressos, etc... O ator que viverá Campônio, com um tabuleiro, pode estar vendendo pirulitos de caramelo (daqueles cônicos, que se vendem em circos). A atriz que fará Amada Amanda pode estar vendendo retratos autografados. E vende assim: ela joga um lenço no ombro do cavalheiro; quando ele se volta, então ela mostra o retrato.

Ruy Canastra, o “galã passadão”, dá início à Primeira Parte ao cumprimentar a plateia com um “Boa Noite”, que, segundo o texto, é respondido com um silêncio absoluto, sendo esse o mote para seus desabafos sobre os sacrifícios que um artista tem de fazer para poder

estar em cena (ensaios, produção, concorrência). Inconformada com os disparates pronunciados, Mãezinha, a dona da Companhia, entra em cena para tentar contornar a situação, mas Canastra provoca-a tanto que ela perde a compostura e parte para cima dele. A companhia toda entra em cena, então, para separar a briga. Esse é o fim da Cena I, que o autor denominou *Avant-prólogo*.

Desse modo, enquanto o público entra no teatro e se acomoda, temos a “realidade combinada”, os atores “reais” recebendo o público, cada um com uma função diferente. Logo em seguida Ruy Canastra e Mãezinha iniciam a cena de fato, como personagens do texto, transportando a cena para o “real ficcional”.

Na cena seguinte, no entanto, ocorre a chamada *Abertura propriamente dita*, na qual os atores voltam ao palco para serem devidamente apresentados:

CANASTRA

(...)

Em primeiro lugar,

Quero lhes apresentar

Aquela que, como não?

Dispensa apresentação...

Uma das mais conhecidas,

Das artistas mais queridas

Do teatro nacional

(*Ênfase*)

Nossa estrela principal:

(*Com grande ênfase, diz o nome da atriz que viverá o papel de*

Mãezinha).

Essa cena funde a “realidade combinada” com o “real ficcional”: “realidade combinada” porque os atores “reais” estão apresentando-se como integrantes da ficcional Companhia de Teatro de Variedades com seus verdadeiros nomes e indicando qual personagem irão interpretar na peça. Entretanto, de certo modo, eles já estão agindo de acordo com a personalidade e as relações interpessoais de seus personagens, principalmente por estarem revelando, já nessa cena, as intrigas do “real ficcional”, como, por exemplo, a antipatia de Mãezinha por Amada Amanda ou os sacarmos de Ruy Canastra com Campônio, o “menino prodígio de trinta anos” – o que denota que são apenas supostamente distintas as fronteiras entre os níveis de ficcionalização.

MÃEZINHA

Ela veio da Argentina...

CANASTRA

E é uma BOA menina.

MÃEZINHA

Pra Amada Amanda viver

CANASTRA

Menos pra VI que pra VER

MÃEZINHA

(Diz rapidamente e sem ênfase o nome da atriz que viverá Amada

Amanda. Os que estão em cena puxam aplausos, menos Mãezinha).

A Primeira Parte encerra-se, na 3ª fase da Cena II, no nível “ficcional da ficção”, com a dramatização da música *Coração Materno* de Vicente Celestino, por Mãezinha, Amada Amanda e Campônio, com narração de Ruy Canastra. Dessa maneira, o autor lançou mão de um recurso que Felisberto Sabino da Costa (1990) chamou de “espécie de *trailer*” da história, pois conseguiu apresentar resumidamente os pontos-chaves da história de *Coração Materno*, que, como já foi dito, se repetirão na vida dos próprios atores da Companhia.

A história é contada em três partes, guiadas pela narração do apresentador. Na primeira parte – Telão I, paisagem campestre – Amada exige que Campônio traga o coração de sua própria mãe, como prova de seu amor. Ele corre até sua casa – Telão II, choupana – encontra sua mãe rezando, e arranca-lhe o coração. Apressado, em meio ao caminho tropeça, cai e deixa o coração rolar – Telão III, barranco. Nesse mesmo instante a imagem de Mãezinha surge no telão, por entre as pedras do barranco, por efeito de iluminação e transparência, a perguntar “Machucou-se, pobre filho meu?”. A ilusão cênica é rompida ao entrar toda companhia para a apoteose final:

COMPANHIA

Aquí estou para te dar, por momentos,

Ilusão, vida, encantamento,

Vem buscar-me depressa, pois eu...

Passo rápido...

Sou cômico...

Sou trágico

(...)

Vem me amar

Vem buscar-me que ainda sou teu.

A Segunda Parte da peça vai mostrar, basicamente, o dia a dia desses artistas da Companhia de Teatro de Variedades, ou seja, a movimentação nos bastidores e camarins e,

também, os números e representações. É aqui também que começa a se delinear a trama que permeará a história. Esta parte mescla, principalmente, cenas do “real ficcional” com cenas do “ficcional da ficção”.

Através de Dona Virgínia, personagem cômica, que é moradora dos arredores do teatro onde a Companhia se instalou e é muito fã de teatro, o autor nos revela o difícil cotidiano dos artistas mambembes. Dona Virgínia, representando o universo do *voyeur* (COSTA, 1990), aborda Mãezinha em seu camarim, quando ela está, ao mesmo tempo, despindo-se do figurino do número anterior e preparando algo no fogão.

Ao acompanhar Mãezinha durante todo o dia, Dona Virgínia fica sabendo sobre as rivalidades no teatro, quando Amada Amanda tenta abordar a dona da Companhia para pedir-lhe a oportunidade de um número novo e é ignorada; sobre a sobrevivência no teatro, quando Mãezinha revela-lhe que está fritando croquetes para vender ao bar de Seu Adalberto, a fim de ajudar no orçamento da Companhia, que mal sobrevive com o dinheiro da bilheteria; e acompanha também o antes e o depois dos números de palco.

Rompendo a ilusão que começava a se instaurar, do cotidiano da Companhia de Teatro de Variedades, há a Cena IV – *O medo*, na qual, hibridizando o “real ficcional” com o “ficcional da ficção”, a personagem Dona Virgínia, que não é artista, ganha um número musical só pra ela. Diante do público, acompanhada pela banda e coro de dançarinos, Dona Virgínia começa a cantar sobre as coisas que lhe causam medo, numa canção explicitamente cômica que explora o jogo de duplo sentido das palavras.

Uma das cenas que se passa unicamente no “ficcional da ficção” é a VII, com o número musical *Alegoria dos Temperos*, em que os artistas representam o Açúcar, o Sal, a Canela, o Cravo e a Pimenta em uma disputa para saber qual deles agrada mais. Mesmo assim, a cena faz menção ao que acontece no “real ficcional”, pois ela acontece assim que Ruy Canastra experimenta o tempero da massa de croquete de Mãezinha. Para este número, Soffredini inspirou-se na revista portuguesa de enorme sucesso no Brasil em fins do século XIX, *Tim tim por tim tim*, de Sousa Bastos.

Os outros números musicais desse segundo segmento da peça serão os de Cancionina Song, uma jovem menina endinheirada, que quer realizar seu sonho de ser artista e fará sua estreia na Companhia de Mãezinha. A cena de sua apresentação também é uma cena híbrida,

pois ao final de sua conversa com Mãezinha, no nível do “real ficcional”, acende-se o spot-móvel, entra um suave acompanhamento musical e ela canta. Na verdade, Cancionina Song (quando se tornar Cancionina Artes isso vai mudar) parece uma personagem sem fronteiras claras entre real ficcional e ficcional da ficção, pois ela sempre está agindo como se estivesse em cena, sempre com falas cantadas e tipificadas:

CANCIONINA
Boa Noite!
Eu sou uma personagem
Sem mensagem,
Que entro
Num momento da história
Sem glória
E canto
Pra fazer conhecida
Minha vida.
(...)

Cancionina ainda protagonizará os quadros musicais *A Estação* e *No Tempo Antigo*, produzidos especialmente para ela, já que Mãezinha, enxergando na menina rica uma saída para sua falida Companhia, quer seduzi-la a ficar trabalhando com eles. As reações que essa bajulação desperta nos demais artistas da Companhia serão os ingredientes catalisadores da trama que se desenvolve em seguida.

Mesmo com tanta adulação, após a estreia, Cancionina (nesta altura, ela é Cancionina Artes) informa Mãezinha que vai deixar a Companhia. Ela diz que o teatro que eles fazem é equivocado, ou, ao menos, não tem mais sentido nenhum. A menina ainda indaga a velha atriz:

CANCIONINA (*seca*): A senhora já ouviu falar em técnica de interpretação? Técnica de corpo, de voz, imitação, dinâmica, plasticidade. O que é que você sabe sobre Stanislavski, Grotowski... sobre métodos de interpretação?

MÃEZINHA: (*fica olhando pra ela*)

(...)

MÃEZINHA (*muito embaraçada*): Não. Quer dizer, eu via como os outros faziam, né? E ia fazendo... Olha, eu já nem me lembro... (*tentando relaxar*) Eu já nasci num palco, meu amor, nem me lembro quando foi a primeira vez que...

(...)

CANCIONINA: Ter nascido num palco não te dá de maneira nenhuma o direito de permanecer nele a vida toda.

(...)

Através desta personagem contrastante, que traz para o conjunto circense um outro modo de ver a vida e o teatro, o autor evidencia uma das proposições de suas obras, a de fazer um teatro que se discute enquanto teatro. Sabendo do descontentamento do autor em relação a certa submissão do teatro brasileiro perante o teatro europeu, que se limitaria a incorporar novas técnicas estrangeiras ao invés de pesquisar uma própria, percebe-se o tom de ironia pretendido com essa cena. É possível também aproximar as questões suscitadas pela cena com a militância de Alcântara Machado, que também denunciava, ironicamente, a tendência do brasileiro em valorizar genérica e acriticamente a cultura estrangeira:

Mas é que o brasileiro (coitado!) ainda acredita na elegância à Marivaux do espírito gaulês. (...) Ah! O espírito gaulês! Ora, tomem um vapor, parem uma semana em Paris, e examinem o espírito gaulês de agora. Paris de hoje é a Paris da Tour Eiffel iluminada por anúncios, a Paris dos Fratellini, a Paris onde nos salões se fala a gíria de Montmartre, onde os literatos escrevem no calão das Halles, onde Tom Mix é recebido com delírio, onde tudo é evolução, tudo é desordem, é anseio de coisa nova, novíssima! Felizmente! Felizmente! Felizmente! Portanto, se falta de educação é não usar punhos de renda, não falar mel nem gesticular flor, o francês do século XX está no mesmo pé que o brasileiro de hoje.

Trata-se, também, de uma cena bastante reveladora do crescimento de um novo tipo de pesquisa teatral no Brasil, do qual Soffredini faz parte, que vinha se desenvolvendo desde final dos anos 50, seguindo uma linha que, na verdade, já existia no teatro brasileiro desde o século XIX, à exemplo das peças de Martins Pena: a pesquisa de fontes populares brasileiras não só para fazer um teatro diferenciado, mas também, agora, para criar novas práticas de interpretação, dramaturgia e cena, a partir de outras matrizes que não as estrangeiras – uma vertente de criação que, como já se sabe, foi veementemente defendida por Alcântara Machado.

Retornando à trama, Amada Amanda está dominada pela inveja perante todas as regalias que a novata Cancionina está recebendo. Seu amante, Lologigo Valadão, dizendo-se possesso com a ideia de ter feito figuração de ovelha para Cancionina, prepara suas malas e diz que vai embora sozinho. Amada desespera-se e implora-lhe para que fique. Ele, então, impõe sua condição: que matem Mãezinha e fiquem com a Companhia. O instrumento pelo qual conseguirão tal façanha será Campônio, que é loucamente apaixonado por Amada.

Ao longo da peça, Campônio trava diversas discussões com sua mãe, o que faz com que ele alimente grande raiva contra ela. Os títulos dessas cenas, inclusive, denotam a importância desses conflitos para o desenvolvimento da trama: Cena IX – *Como se cria um assassino, primeira parte* e Cena X – *6ª fase – Como se cria um assassino, segunda parte*. A terceira e última parte (Cena XIV) será justamente Amada Amanda envolvendo e ludibriando Campônio para que mate sua mãe e dê sua Companhia a ela.

O assassinato se dará em cena, em meio à representação de *Coração Materno*, justamente na cena em que o Filho Torturado tiraria o coração de sua mãe para levá-lo à sua amada. Ou seja, o ápice melodramático da trama que se desenvolve no “real ficcional” ocorre dentro do “ficcional da ficção”. Ou, também seria correto dizer, o ápice melodramático da peça que a Cia. representa no “ficcional da ficção” invade o “real ficcional”.

Dois policiais chegam para prender o menino, mas uma carta deixada por Mãezinha, encontrada por Ruy Canastra, absolve-o. Num momento muito fantasioso, enquanto Ruy lê a carta, a imagem de Mãezinha aos poucos vai aparecendo nas pedras do barranco pelo mesmo efeito de luz e transparência da Cena II, já descrita anteriormente.

Mas o desfecho da trama do “real ficcional” não é o final da peça de Soffredini. Após esse ápice melodramático, que possivelmente procurou reproduzir o efeito patético do gênero, uma brusca mudança de tom poético introduz a Cena XXI, a última. O apresentador Ruy Canastra entra em cena para anunciar o fim do espetáculo:

CANASTRA

E assim, senhoras, senhores,
Vai chegando ao final
Este drama musical
Contamos com seus louvores
Pois esta noite fizemos
O melhor que pudemos
(...)

A Companhia toda volta ao palco, há três figuras femininas representando a tragédia e três masculinas representando a comédia. Para encerrar essa apoteose final, a atriz que viveu Mãezinha volta para o palco, vestida de coração. A cena final é, portanto, um retorno

ao plano da “realidade combinada”, quando todos os atores, independentemente do que lhes aconteceu dentro da trama nos outros planos, voltam à cena para agradecer e prestar homenagem ao público – uma apoteose típica da linguagem do circo-teatro.

Desse modo, o espetáculo abre e fecha com a “realidade combinada”, enquanto se desenvolve alternando as cenas do “real ficcional” com as cenas do “ficcional da ficção”, formando duas camadas de metateatralidade (que, como procurou-se demonstrar, em várias cenas tem suas fronteiras diluídas), englobadas pela terceira, a da “realidade combinada”.

Carlos Alberto Soffredini, ao descobrir o universo do circo-teatro, encontrou diminuído, às margens do circuito cultural e comercial apreciado e prestigiado pelo público, um gênero artístico significativo no panorama cultural brasileiro até meados do século XX. Ainda que durante a fase áurea nunca tenha alcançado plena aceitação da elite intelectual e crítica especializada, a importância do circo-teatro revela-se pelo sucesso que sempre alcançou junto ao público, pela difusão ao longo de todo território brasileiro e, principalmente, por ter sido reflexo das transformações sociais e culturais do período, pois a teatralidade circense sempre foi produzida em diálogo com o que havia de mais contemporâneo (SILVA, 2007).

Mais do que uma homenagem ao corajoso e persistente artista popular, parece que Soffredini buscou homenagear o gênero do circo-teatro em si, o qual “tudo fez” pelo seu público. Mesmo não mais prestigiados como outrora, encantou Soffredini o zelo que os artistas de circo-teatro continuavam dedicando ao seu público, como revela uma estrofe da canção que a Companhia canta na apoteose final:

É pelo público
Que bem no fundo de
Um espetáculo
Existe ainda um coração

E, assim, na peça de Soffredini parece que se ouve o próprio circo-teatro a dizer ao seu público:

Eu sou cômico
Eu sou trágico
E é teu meu coração
Mas vem
Já

Vem
Ver
Vem
Rir
Vem
Chorar
Vem
Me amar
Vem buscar-me que ainda sou teu

CAPÍTULO 3 – NA CARRÊRA DO DIVINO

3.1 Trate-me Tatu: das origens de *Na Carrêra do Divino*

Na Carrêra do Divino foi um texto que Soffredini escreveu por encomenda. O grupo paulistano *Pessoal do Victor*, dirigido por Paulo Betti, tentava, há algum tempo, montar uma peça que abordasse o universo caipira. Inspirados no grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que fez com o espetáculo *Trate-me Leão* um relato de geração e geografia (Praia de Ipanema, Rio de Janeiro, final da década de 1970), o *Pessoal do Victor* queria fazer uma espécie de *Trate-me Tatu*, já que a maioria dos integrantes era oriunda do interior paulista (COSTA, 1990).

Uma das intenções iniciais do grupo era, também, desmitificar a imagem negativa do caipira cunhada por Monteiro Lobato e, para tanto, escolheram como livro-guia a obra sociológica e antropológica – mas escrita quase que em tom literário – de Antonio Candido, intitulada *Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Já tinham iniciado o processo quando perceberam que precisariam de um dramaturgo para sintetizar e organizar a estrutura dramática que tinham em mente.

Carlos Alberto Soffredini, autor de relativo sucesso na época, foi convidado para tal função, que aceitou mesmo afirmando ser sua linguagem popular urbana, e não caipira. O dramaturgo colocou-se a par das pesquisas já efetuadas pelo grupo e começou a escrever, sob o acordo de que ele escreveria com sua linguagem própria e depois, em ensaios, o grupo “traduziria” para o “caipirês”. Mas Soffredini sentia que seus escritos não estavam funcionando e, debruçando-se mais nos materiais bibliográficos sobre o universo caipira, entendeu que precisaria realmente escrever no dialeto caipira:

Então, eu fui lendo todo esse povo que lidava com o dialeto [caipira] e comecei a descobrir que existia um dialeto que eu não sabia, nem eles [o Pessoal do Victor]. Recolhi tudo, fui pra casa e comecei a estudar. Fui me aprofundando e só quando comecei a raciocinar no dialeto é que voltei a escrever. Aí foi num salto porque nada que eu vinha fazendo até então tinha a ver... (SOFFREDINI *apud* SOFFREDINI, Renata, 2010, p. 308).

Sabe-se que ele recorreu a Amadeu Amaral e seu livro *O dialeto caipira*; a Cornélio Pires e sua *Enciclopédia e anedotas e curiosidades*; e também a Valdomiro Silveira e suas

Lereias; escritores que se preocuparam em registrar o universo caipira como um todo: a prosódia, as histórias folclóricas, as crendices, tradições, superstições, etc. Um dos principais traços da dramaturgia de Soffredini, a exploração da linguagem dialetal nasce, de fato, com *Na Carrêra*, onde ela “sofre sofisticado processo de elaboração, gerando uma dinâmica cênica que nos permite compreender o dialeto caipira ainda que o vocabulário nos seja, de início, estranho” (LISBÔA, 2001, p.138).

Em suma, Soffredini estudou o caipira a partir de obras antropológicas, sociológicas, filológicas e literárias. Entretanto, a obra dramaturgic resultante destes estudos não procurou ser um registro narrativo das tradições do universo caipira. Mais profundo, o texto constrói-se a partir do conflito altamente destrutivo que as relações capitalistas trouxeram para o trabalhador rural. Ao migrar do campo para a cidade, em busca da salvação, a protagonista família de caipiras encontrará o aniquilamento, senão o próprio, ao menos o de sua cultura, o que denota o sentido trágico da peça (e do processo social em si).

Na Carrêra do Divino segue a mesma progressão de *Os Parceiros do Rio Bonito*. Trata-se de uma escolha consciente do autor que já vinha, desde outros trabalhos, adotando a metodologia de criação a partir de uma ou mais obras anteriores, sempre reafirmando a(s) obra(s) de origem de maneira tão *sui generis* que essa passou a ser uma marca registrada de sua obra, como já foi dito no capítulo anterior. O livro de Antonio Candido estrutura-se em três partes principais e uma conclusão que aborda “o caipira em face da civilização urbana”. As três partes principais podem ser resumidas da seguinte forma:

A primeira é uma reconstrução histórica da sociedade caipira e abrange desde as relações sociais básicas até os meios elementares de subsistência. A segunda, marcadamente antropológica, descreve técnicas de plantio, festas religiosas e a dieta dos parceiros de Bofete, interior de São Paulo. A terceira, de viés sociológico clássico, entre fatores de persistência e mudança, analisa como a expansão da economia capitalista descaracteriza a vida rústica tradicional (CANDIDO, 2003, texto de capa).

3.2 Um teatro bagunça da bagunça saíra

A peça de Soffredini constrói-se em uma *Abertura Musical* e 14 cenas divididas em quatro *Narrações Visionárias*, todas elas introduzidas por músicas que “comentam ou conduzem a ação” (COSTA, 1990, p.483). Como já foi dito, *Na Carrêra do Divino*

transcende a abordagem acadêmica e mostra-se contundente ao dramatizar a situação da transição do caipira dos seus meios rústicos para as relações capitalistas.

O título da peça foi retirado da tradição do estilo musical do cururu, espécie de desafio tal qual o repente nordestino. “A ‘carrêra do divino’ significava que a pessoa desafiada deveria construir versos cuja finalização seria sempre em ‘ino’” (COSTA, 1990, p. 493). E foi seguindo esse desafio que o autor criou a letra da música de abertura, que resume a história que será contada:

Nói agora vai contá
Na Carrêra do Divino
Ai-dan-dá, ai-dan-dá
Ai a história d’um povo
Que de longe já vem vino
Povo que lida c’ a terra
Num sabe pr’onde tá ino
É desd’o tempo de dante
Qu’essa gente vem seguino
Campeano um logá
Donde encontre o seu destino
Eles vão d’aqui pra-li
Té parec’que tão fugino
(...)

Segue-se então a Cena 1, intitulada *A Querência*, dividida em três fases, respectivamente *O Nomadismo*, *O Rancho* e *A Roça*. Ou seja, essa é uma cena que apresenta “o caipira e os seus meios de vida”, fazendo referência à primeira parte do livro de Candido. O casal Nho Jeca Tatu, Nha Rita e seus filhos Mariquinha e Pernambi, mais Brinquinho, o cachorro sarnento, entram em cena carregando trouxas e outros pertences – eles abandonaram um rancho cujas terras do entorno ficaram improdutivas e estão à procura de um novo lugar. Intercalando a ação dialógica das personagens, durante as três fases da cena, há os comentários depreciativos e preconceituosos proferidos pela “Voz de Monteiro Lobato”, sempre em *off*:

Voz de Monteiro Lobato (*fria, eletrônica*) - “Este funesto parasita da terra é o Caboclo, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização...”

Há momentos também em que os atores distanciam-se das personagens para fazerem citações de cunho informativo e didático. É importante frisar que é sempre criado em cena, por meio de falas ou ações das personagens, um contraponto entre a real situação do caipira, considerando suas necessidades primárias e os meios de que dispõe para satisfazê-las, e a visão acadêmica dos comentários, que negligencia tais questões:

Mariquinha/Atriz - Já em 1808 o viajante John Mave observava: “Nas redondezas de São Paulo...

Pernambi/Ator - As casas dos lavradores são miseráveis choupanas de um andar, o chão não é pavimentado nem assoalhado, e os compartimentos são formados de vigas trançadas, emplastradas de barro e nunca regularmente construída”

João de Barro - [personagem humanizada]

Ansim foi que feiz nhor pai
E o pai dele... e num hai
Mior jeito. Mór de que?
Puis quando no sítio míngua
Os de-cumê pra barriga
Qu'ê que se pode fazê?
Precurá otras parage.
O rancho? Na paisage
A chuva vai derrete...

Às vezes, e teatralizando ainda mais a situação, são as próprias personagens que respondem às ofensas proferidas pela voz em *off*. A jovem Mariquinha é a que mais parece se incomodar:

Voz de Monteiro Lobato - “Tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local que dariam ideia de coisa nascida do chão por obra espontânea da natureza – se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias”

Mariquinha – Nha mãe.

Nha Rita – Heim?

Mariquinha – Quem é esse home?

Nha Rita – Que home?

Mariquinha – Esse que arenga é vê a borraíára?

Nha Rita – Ah! Num sei...Parece um tal de Monteiro Lovato.

Mariquinha – Eita home que conversa a conta inteira!

E, assim, quando Monteiro Lobato comenta sobre os buracos que se formam nas casas do caipira quando o barro cai e que nunca são consertados, ela não se contém:

Mariquinha (irada) – Ara... Antonce não haverá de ter os buraco?
(...)

E como haverá uma donzela ver eu, de fãmia boa, c'os seus bom módo, juízo e préstimo....como haverá a pobre de botá os óio no sembrante do moço que veio apôs pedi ela pros pai, si num fosse p'los buraco da parede? (...)

Nha Rita – Dexe, fia, dexe. Gente que nem o Nho Lovato aí, bem estudado, viajado pr'esse mundão de mundo, que conversa largo, num comprende as usanças dos rut'os qui nem nós, qui véve aqui no ermo trabucando a vida sem fazê mal a ninguém.

A fala de Nha Rita parece ser um eco da voz do próprio Soffredini, carregado das vozes dos estudiosos a quem recorreu para criar a peça, principalmente a de Antonio Candido, e que escancaram a ótica preconceituosa com a qual o “pensamento intelectual brasileiro” costumava analisar a cultura nacional. De uma certa maneira, esta fala de Nha Rita sintetiza toda a cena, que é concebida de forma a apresentar o equilíbrio, mesmo rústico e primário, dos meios de vida do caipira. Neste sentido, a cena se aproxima dos escritos de Alcântara Machado, por meio dos quais o crítico evidenciava a necessidade de se enxergar as manifestações e expressões brasileiras sob uma ótica não preconceituosa, por acreditar que esse seria o primeiro passo em direção à efetiva renovação e modernização do teatro brasileiro:

Ponhamos de lado de uma vez por todas a mania do distinto, do educado, do fidalgo. Acabemos com o palacete do doutor Temístocles, as recepções em casa da baronesa Castro, o par de namorados se beijando enquanto a orquestra nos bastidores suspira com abuso de violinos e serenata de Toselli. Tudo isso é imbecil e imbecil importado.

Nós não temos distinção alguma, somos muito mal educados e descendemos de imigrantes que ignoravam os gentis duelos à espada. O que importamos devoramos. Desconhecemos o assentado, vivemos na balbúrdia, a pândega é o pão nosso de cada dia e cada noite. Sujeito de polainas atrai moleque nas ruas. Macaco de luva continua a ser sinal de chuva. (...)

Que espécie de teatro podemos ter? Nossas tragédias acabam e maxixe e dedo na boca. Dramas sociais onde é que estão? A chamada alta-comédia é uma bobagem e no Brasil então uma bobagem ridícula. Teatro de ideias? Não temos ideias: só temos ideais (MACHADO, 2009, p.375).

A Cena 1 termina com um diálogo que denota a ingenuidade das “aspirações consumistas” do caipira, o que confere-lhe um tom cômico. Por outro lado, é essa ingenuidade que sutilmente potencializa, como pretende-se demonstrar no subitem 3 deste capítulo, o desfecho para o qual a peça irá se encaminhar:

Jeca – Puis oiça bem o que eu tô dizeno: est’ano eu vô quebra um mi’ão disgramado...

Nha Rita – Mór de que?

Jeca – Móde na coieita, a par d’apaiolá os dê-cumê e os pra sementeira, a sobra do mi’o eu baldeio por estradão e neguceio cu’italiano da vendinha, pra’apurá alguns cobrinho.

Nha Rita – Cobrinho pra que?

Jeca – Móde compra umas galinha poedeira.

Nha Rita – Nosso Cristo, e pra que essa galinhama tuda?

Jeca – Móde de ponha ovo uai. A par dos de-cumê, a sobra dos ovo eu baldeio pro estradão e neguceio cu’italiano da vendinha mor d’apurá alguns cobrinhos mais...

Nha Rita –Mais cobrinho pra que?

E o diálogo segue com Jeca explicando, sempre na mesma linha de raciocínio, que com mais “cobre” pode comprar um monjolo para fazer farinha de milho e ganhar mais “cobre” ainda, para comprar uma cabrita e com seu leite multiplicar seus “cobres”, para, finalmente, comprar um potro.

Um momento de canto introduz, então, a *Narração Visionária – Primeira Parte*, cujo subtítulo é *Na Carrêra do Paiolão*. O paiol é, no linguajar popular brasileiro, o local de armazenamento dos produtos agrícolas já colhidos. *Na Carrêra do Paiolão* significa, então, tempo de fartura:

Aqui nói ‘bamo cantá
O tempo do paiolão
Ai-dan-dá, ai-dan-dá
Tempo de boa fartura
Tempo de sussego bão
A terra é cheia de força
Dá de tudo qu’é mundão
Num cabe no Paiolinho
Tem de tê um paiolão
(...)

Farto também é o próprio quadro, que mantém ligações com a segunda parte do livro de *Candido*, e contém 9 das 14 cenas da peça, nas quais pululam inúmeras passagens que dialogam com tradições, credices e superstições do homem do campo. As palavras de Alcântara Machado parecem ecoar nessas cenas – “vejam até que ponto a gente tem à mão elementos para a criação de um drama moderníssimo e originalíssimo” (MACHADO, 2009, p.376).

As cenas são inspiradas em costumes inerentes à vida do brasileiro comum, capazes de gerar, tal como acreditava Machado, “não só a essência como a estrutura do drama já desenvolvido” (2009, p.376). Há uma retórica na frase de Machado, com certeza a fim de tornar mais enérgica sua afirmação em prol do aproveitamento das manifestações populares cotidianas e espetaculares. Porém, conhecendo o conjunto de suas críticas, é nítido que ele tinha a consciência da necessidade do material da vida cotidiana sofrer, pelas mãos do dramaturgo, um processo de elaboração formal em busca da escrita moderna (a qual busca romper com convenções formais pré-estabelecidas em busca de inovação), tal como faz Soffredini.

A noite de lua cheia e a aparição do lobisomem, o dente de leite da criança que quando cai tem de ser jogado em cima do telhado, os medos que a noite escura desperta numa criança, as crendices que acompanham a mulher grávida, tudo isso e mais um pouco é retratado na Cena 2 – *A Noite*¹³. Algumas lendas ou histórias folclóricas são narradas, ou mesmo dramatizadas, como a lenda do Véio Nhara, na Cena 5, que apresenta a origem do milho, elemento fundamental da vida caipira; na Cena 8 a Mula-sem-Cabeça surge para contar sua triste história; há também a intervenção do curupira na caçada de Nho Jeca, durante a Cena 9.

Na Cena 4, intitulada *As relações*, estão retratadas as relações do caipira com o trabalho, que ocorre basicamente com a terra; com os vizinhos Nho Juca e Nha Teórfia, pautada na troca de favores; e, finalmente, com o universo urbano, que se dá indiretamente, por meio da figura do mascate Adib Said Sahib, sublinhando o primitivismo das relações mercantis na área rural. Os universos masculino e feminino caipiras são retratados na Cena 6, intitulada *Apuros de um santo casamenteiro*. O universo infantil – a amizade com o cachorro, as diversas questões sobre o mundo e a ânsia pela iniciação sexual – é destacado na cena seguinte, *A Bananeira*.

Em suma, todo o universo caipira é colocado em cena, de maneira não só cativante mas também moderna e original, já que não se apresenta apenas como conteúdo (a criação de tipos caipiras, por exemplo), mas marcante na forma. Tomemos como exemplo a já citada

¹³ Muitas das superstições retratadas na Cena 2 foram retiradas do artigo de Amadeu Amaral *Superstições do povo paulista*, encontrado no livro *Tradições Populares*, cuja primeira edição foi publicada pela Ed. Instituto Progresso Editorial em 1948, que possui edição fac-similada pela Editora Hucitec, São Paulo, 1976.

Cena 6 – *apuros de um santo casamenteiro*. A cena constitui-se de três núcleos que processam-se simultaneamente: A- Mariquinha e Santo Antônio¹⁴, B- Nho Jeca, Nho Juca e Pernambi, bebendo e pitando, C- Nha Rita e Nha Teórfia, trabalhando. Enquanto Mariquinha provoca Santo Antonio para que ele lhe arranje logo um marido, Nha Rita e Nha Teórfia se lamuriam pelas imposições que sofreram e ainda sofrem por serem mulheres. Em meio a esses dois núcleos, Nho Jeca e Nho Juca conversam, justamente sobre mulheres. A dissonância entre os núcleos torna-se mais contundente – e também mais risível – pela simultaneidade proposta pelo texto, principalmente em relação ao universo feminino, ao passo que o leitor/espectador logo vê a puerilidade de Mariquinha completamente anulada em Nha Rita e Nha Teórfia:

Mariquinha –

Santo Antonio venerado
Meu santinho namorado
Qu'incontra o que tá perdido
Me ajuda a encontra marido

Ói, qui as frô que eu truxe pra vancê. Num é uma lindura? Nein num é.... Panhei lá naquele pé de jacatirão da grotta. I num vá pensano vancê que foi cum poco trabaio não: deu uma jurema que foi cansêra, mó que tive que atrepá na arv'e, qu'as frô do jacatirão só dá na copa, cumo vancê bem tá ciente.'Gora tomém num vá pensano, meu santo Tuninho, que foi à toa que eu le truxe as frô, né?

Nha Rita – Se é devêra que hai essa tar de outra carnação, eu, quano nasce de novo, num quero sê muié de jeito manêra...

Nha Teórfia – Uia, que cumbersa é essa, Nha Rita?

Nha Rita – É verdade mermo, ara: Muié só serve pra sê esbordoadá, sô! A par das barrigada que tem que guentá, inda toca criá as famia, tratá das criação, torrâ as farinha de mi'ô e mandioca a mai' num podê, trazê a casa areadinha, fazê as cumida... I cumo se fosse poco isso, só, inda toca trabucá c'os home nas tarefa da roça... e tudo sem tê direito de dizê essa boca é minha!

Soffredini retoma a temática da mulher em outros momentos do quadro, construindo uma correlação entre a fertilidade da terra e a fertilidade da mulher. No início do quadro, na

¹⁴ A título de curiosidade vale destacar que a cena de Mariquinha e Santo Antônio foi integralmente reproduzida no filme *Marvada Carne*, lançado em 1984, com direção de André Klotzel e roteiro de Carlos Alberto Soffredini, com atuação de Fernanda Torres e Adilson de Barros. Acessível pelo link: https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=IIm0TToUW4k (consultado em outubro de 2013)

Cena 2, Nha Rita sofre as dores do trabalho de parto e ao final da cena ela dá à luz “o primeiro dia do primeiro ano de trabalho naquelas paragens” – e trabalho, para o caipira, é com a terra:

Pernambi – Eu tenho um dó da mãe, cuitadinha...

Mariquinha – Isse’ é ansim mermo, ara...

Pernambi – Pruquê doi?

Mariquinha – Pru quê tá nasceno.

Pernambi – O que tá nasceno?

Mariquinha – Vancê num sabe?

Pernambi – Num sei.

Mariquinha – Puis tá nasceno o premero dia do premero ano de trabaio aqui nesta parage...

Assim, após uma brevíssima cena musical (Cena 3 – *Amanhecer*), a Cena 4 inicia-se com toda a família trabalhando na sementeira, conversando com a terra como se ela fosse uma mulher:

Jeca/ Pernambi –

Ai desaperte, Sa Terra

O seu corpinho, Sa Terra

Pros peitos brancos, Sa Terra

Me amostrar.

Teje serena, Sa Terra

Alargue os braço, Sa Terra

Eu c’o meu corpo, Sa Terra

Vô te cortá.

O parto e a sexualidade surgem como outra referência da cultura popular, que remete ao estudo de Mikhail Bakhtin sobre a valorização de elementos cômicos ligados à baixa corporeidade. O nascimento e a fertilidade não são tratados como elementos sublimes da humanidade, mas como parte da natureza fisiológica, do baixo ventre:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. (...) O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo. (...) Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter *positivo e afirmativo*. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância (...) (BAKHTIN, 2013, p.17)

A *Narração Visionária – Primeira Parte* encerra-se com a *Cena 10 – o muchirão da colheita*, estruturada a partir da catira, dança folclórica com ritmo forte, marcado pelas

batidas dos pés e das mãos: a família toda e os vizinhos cantam e dançam celebrando o tempo de colheita:

(Ritmo de palmas. Música)

Juca – Pui’ si noi’ já prantemo

Nha Teórfia – Pui’ si noi’ já cuidemo

Nha Rita – Pui’ si a terra já deu

Jeca – Pui’ si noi’ já coieiu

Todos – ‘Tonce bamo festa

(ritmo de palmas e sapateado)

Ao longo dessas dez cenas da primeira parte da peça, através de Nho Jeca, Nha Rita, Mariquinha e Pernambi, vemos a tradição, a cultura e o folclore caipira darem a forma e o conteúdo ao drama. Além disso, o aproveitamento dos tipos brasileiros, que Alcântara Machado tanto preconizava, é com certeza uma das chaves poéticas da peça – e também da dramaturgia de Soffredini em geral: “A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o emigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó” (MACHADO, 2009, p.338).

As formas brasileiras de espetacularidades são aproveitadas como cerne das cenas, mais do que aparecem apenas como referências da vida do caipira – como a exemplo da *Cena 10*, integralmente composta a partir da dança e da música da catira; ou mesmo as canções de abertura de cada *Narração Visionária*, que seguem as “carrêras” do cururu (a peça inicia-se *Na Carrêra do Divino*, segue para *Na Carrêra do Paiolão*, entra *Na Carrêra do AntiCristo* até terminar *Na Carrêra do Boi-Assado*). Alcântara Machado costumava dizer que o genuíno teatro brasileiro ainda não existia, mas que no entanto estava “no ventre da terra clamando por parteira”. *Na Carrêra do Divino* nasceu da terra, do caipira, das espetacularidades populares paulistas. Nasceu da bagunça brasileira, alcançando assim mais umas das premissas de Machado:

Essa história de salvação do teatro brasileiro é muito engraçada. Salvar o quê? Não existe nada. (...) No entanto o desejado indivíduo está aí no ventre da terra clamando por parteira. Está aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festanças onde o povinho se reúne e fala os desejos e os sentimentos que tem. A música nova disso tudo misturado nasceu. Pois isso tudo misturado

tem mais um filho. É o teatro bagunça, o teatro brasileiro (MACHADO, 2009, p.375).

3.3 O caipira em face da civilização urbana: um processo social e seu sentido trágico

A partir da *Narração Visionária – Segunda Parte* (ou *Na Carrêra do Anticristo*), a peça passa a abordar as transformações dos meios de vida do caipira pela intensificação do contato com o universo urbano e as relações capitalistas, relatadas e analisadas em *Os Parceiros do Rio Bonito*. O livro de Candido foi um marco para o “pensamento erudito brasileiro”, por colocar no foco do estudo o caipira, até então marginalizado e estigmatizado, e ressaltar sua importância na conformação da identidade paulista:

Os Parceiros do Rio Bonito é o grande livro da sociologia brasileira por ser o oposto de *Casa Grande e Senzala*. Freyre explica o Brasil na perspectiva da casa-grande e da sociedade do canavial, do Nordeste açucareiro. Antonio Candido fez o que todo sociólogo com formação antropológica deveria fazer ainda hoje, inverter o percurso: partir das figuras irrelevantes da realidade social, dos ínfimos, como referência da pesquisa e da interpretação. São os pequenos que falam mais sobre a realidade social. É na estratégia que eles são capazes de desenvolver para sobreviver que estão as estruturas sociais profundas que são explicativas de coisas que não são visíveis no plano do meramente fenomênico. Freyre escolheu a figura que mais acoberta, que é o senhor da casa grande. Antonio Candido escolheu o caipira, que é a figura que mais revela (MARTINS, José de Souza)¹⁵.

Ao tomar o livro de Candido como obra base, Soffredini não se manteve alheio à sua significação revolucionária no âmbito da sociologia, uma vez que *Na Carrêra do Divino* comporta em sua estrutura todo o sentido trágico de um processo social conturbado. Isto posto, é preciso desenvolver melhor tal afirmação.

Procurar definir e sistematizar conceitos que caracterizam a forma dramática da tragédia já foi trabalho de muitos intelectuais, filósofos e acadêmicos. Há inclusive uma corrente que nega a possibilidade do acontecimento da tragédia em nossa contemporaneidade

¹⁵ Trecho de conferência apresentada no III Colóquio Mindlin da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM), São Paulo-SP, no dia 19/11/2014, encontrado no artigo *Quando o pensamento erudito voltou-se para a figura do caipira*, de Karina Toledo, para o Boletim da Agência FAPESP de 26 nov 2014. <http://agencia.fapesp.br/quando_o_pensamento_erudito_voltouse_para_a_figura_do_caipira/20282/> (Consultado em 30/11/2014)

– a falta de crença dos sujeitos modernos seria o principal motivo, tomando-se a tragédia como uma “forma de arte que requer o peso intolerável da presença de Deus” (STEINER, 2006, p.200). Não obstante, *Na Carrêra do Divino* carrega um potente sentido trágico, imanente ao próprio tema abordado, que a aproxima das ideias defendidas pelo professor britânico Raymond Williams em seu livro *Tragédia Moderna*.

A exposição a seguir não pretende ser conclusiva e nem poderia: almejar uma conclusão acerca de um assunto que é tratado desde a antiguidade, sendo sempre retomado e reconfigurado pelos principais filósofos e pensadores da História, demandaria esforços que fugiriam do objetivo principal desta pesquisa, de analisar, na obra de Soffredini, o aproveitamento da cultura popular na conformação de uma dramaturgia moderna. Por outro lado, tal objetivo exigiu atenção especial aos aspectos trágicos da peça, justamente porque eles são intrínsecos às transformações que a cultura caipira sofreu ao longo do século XX. Soffredini, autor sempre atento aos processos formais que podem “dar conta” de um tema (SARRAZAC, 2002), foi capaz de colocar em seu texto a tragicidade de tal processo social numa estrutura que não se fixa a um modo ou a um gênero específico, que explode fronteiras e faz caber em si épica, dramática e liricamente, entre o riso e a lágrima, o embate de um povo (a família de Jeca representa todo um grupo social) frente às transformações de seu meio de vida.

No livro *Tragédia Moderna*, Raymond Williams traça um percurso histórico da forma dramática chamada tragédia, procurando derrubar a aparente noção de tradição ou continuidade histórica ao demonstrar como sempre houve, em cada período, transformações do conceito original grego. O autor frisa que sua intenção não é meramente negar a suposição da continuidade:

O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação (WILLIAMS, 2002, p.34).

Para Williams, existiu uma pressão por parte da teoria em escolher “um conjunto de obras do passado, usando-o então como uma maneira de rejeitar o presente” (WILLIAMS, 2002, p.69) e, ademais, tal teoria partiu sempre do princípio de uma “natureza humana

permanente, universal e essencialmente imutável”. Abandonando-se tal premissa – da natureza humana imutável – o conceito de tragédia pode se expandir e “passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições” (WILLIAMS, 2002, p.70). Esta é, *grosso modo*, sua ferramenta para defender a possibilidade da tragédia em nossos tempos, porque, “assim como cada época trouxe uma nova forma de entender o conceito de tragédia, também nosso mundo contemporâneo vivenciou novos problemas que exigem novas formas de análise” (LEME, 2007, p.31).

Com posicionamentos firmes, Williams ataca os pontos principais da teoria e revela a falência da visão acadêmica que nega as “*tragédias do dia a dia*”. Citando os exemplos do autor, se um desastre numa mina, uma família morta num incêndio, uma carreira destruída ou uma violenta colisão na estrada são entendidos como “meros acidentes”, ou seja, como acontecimentos que não carregam um sentido universal, e por isso são eventos não-trágicos, percebe-se que “o que está em jogo não é o processo que vincula um evento a um sentido geral, mas a característica e a qualidade intrínsecas desse sentido geral” (WILLIAMS, 2002, p.72). O que Williams procura demonstrar é que os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente arraigados ao padrão cultural da nossa sociedade (“guerra, fome, trabalho, tráfego, política”) e é bastante questionável o fato de a teoria não enxergar marca de ação humana ou conteúdo ético nesses eventos e não conseguir conectá-los a um sentido mais geral:

Podemos apenas distinguir entre tragédia e acidente se tivermos alguma concepção de lei ou ordem perante a qual determinados eventos são acidentais e outros são significativos. No entanto, onde quer que a lei ou a ordem surja de forma parcial (no sentido de que apenas determinados eventos são relevantes para ela), haverá uma real alienação de alguma parte da experiência humana (WILLIAMS, 2002, p.74).

Apesar de não citar diretamente o nome do estudioso George Steiner, *Tragédia Moderna* coloca em debate algumas questões apresentadas pelo professor de literatura comparada da Universidade de Oxford em seu livro *A morte da tragédia*. Mesmo aceitando que o trágico é inegavelmente persistente na sociedade moderna e contemporânea, para Steiner, depois dos gregos, dos elisabetanos e dos neoclássicos, não mais repetiu-se a forma dramática da tragédia e não mais se repetirá. O autor defende que a tragédia associa-se à ideia de inevitabilidade, ou seja, trata-se de uma forma dramática onde as forças que irrompem

sobre o herói “não podem ser completamente compreendidas ou superadas”. Nesse sentido, ele entende os dramas modernos e contemporâneos como “drama sérios”, nos quais os conflitos podem ser resolvidos “por meio técnicos ou sociais”:

Por mais flexíveis que fossem as leis do divórcio, não poderiam alterar o destino de Agamêmnon; a psiquiatria social não é resposta para Édipo. Mas relações econômicas mais saudáveis ou melhor alinhadas podem resolver algumas das graves crises nos dramas de Ibsen (STEINER, 2006, p.4).

Voltando ao autor de *Tragédia Moderna*, é fácil perceber que Raymond Williams historiciza tal sentido fatalista e consegue apontar os aspectos trágicos da nossa sociedade: a situação de ameaça, a falta de alternativa e a incompreensão da dialética em que vivemos. Como nos explica a professora Iná Camargo Costa, a dialética a que Williams se refere é o fato de que “no sistema capitalista, o que aparece como ordem é por definição a produção metódica da desordem (desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça)” (COSTA, I. C., in WILLIAMS, 2002, p.6). Dessa forma, é justamente na afirmação de que se os “conflitos podem ser resolvidos não há tragédia” que Williams encontra o sentido da tragédia contemporânea: “Temos de enxergar não apenas que o sofrimento pode ser evitado, mas também que ele não é evitado” (WILLIAMS, 2002, p.262). Com esse sentido latente, Williams é categórico em afirmar que a tragédia contemporânea é possível e suas condições são, tão unicamente, “novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem” (WILLIAMS, 2002, p.76). Está visto que Williams não se atém apenas ao âmbito da dramaturgia, e entende a tragédia moderna como uma tragédia de ordem econômica e social.

É nesse sentido que a peça *Na Carrêra do Divino* aproxima-se das ideias de tragédia moderna. Ao contar a trajetória de uma família de caipiras que é obrigada a migrar do campo para a cidade, fadada a passar fome e perder seus costumes e crenças, além de trazer para o foco da cena o sofrimento de “pessoas comuns”, a peça escancara uma realidade social que não é e nunca procurou ser evitada. Mesmo não se fixando no gênero da tragédia ou mesmo da tragédia moderna, *Na Carrêra* constrói-se através da estrutura dialética do trágico (SZONDI, 2004): evidencia o embate entre o velho e o novo, entre a ordem e a desordem, entre a salvação e o aniquilamento.

Nos subitens 1 e 2 deste capítulo foi resumida a chamada *Narração Visionária – Primeira Parte* (ou *Na Carrêra do paiolão*), com atenção detida a trechos específicos. Toda essa primeira parte da peça é, com certeza, mais narrativa, o que levou Felisberto Sabino da Costa a afirmar que é só a partir da segunda parte que “a fase contada cede lugar à ação, estabelecendo-se um conflito dramático” (1990, p. 483). Porém, essa constatação não pode ser entendida pejorativamente, ou seja, que uma parte mais narrada é inferior qualitativamente em questão de dramaturgia. Segundo a pesquisadora Cleise Furtado Mendes, uma das premissas do processo catártico é haver ponto de identificação entre a obra e o espectador:

(...) é preciso que o repertório imaginário do fruidor comporte a situação que lhe é rerepresentada para que a comunhão aconteça. Sem dúvida, uma certa distância é indispensável; mas nos casos em que a obra é totalmente estranha, por ferir valores éticos arraigados, ou alheia à configuração psíquica do receptor, talvez não haja ponto de identificação possível (MENDES, 2008, pp. 7 e 8).

A colocação de Mendes é tomada aqui não necessariamente com a pretensão de afirmar que a peça de Soffredini envereda para um processo catártico, mas para ajudar a elucidar que toda a ação que se desenrola em seguida na peça não teria fôlego para sustentar o conflito dramático, não fosse o olhar do leitor/espectador já cativado pelas narrações da primeira parte, que apresentam os costumes, os valores e as tradições do caipira, desconstruindo o perfil de ser vil e abjeto que lhe conferiu Monteiro Lobato. Assim como no livro de Candido, a primeira parte da peça de Soffredini demonstra, numa forma artística, que o caipira, enquanto grupo social, sentia-se “equilibrado e provido do necessário à vida” (CANDIDO, 2003, p.271).

A *Narração Visionária – Segunda Parte*, que tem como subtítulo *Na Carrêra do Anticristo*, inicia-se por meio de um canto, cuja letra, seguindo o desafio do cururu de rimar “na carrêra” proposta (no caso, a do Anticristo), narra o que se passará na segunda parte:

‘Gora nói’bamo cantá
A vinda do Anticristo
Ai-chegá, ai-chegá

(*Entra o Cidadão*)

Este nosso tempo bão

Ai nunca mai'vai sê visto
Pui'tudo vai transmudá
O cuisa-ruim do Anticristo
Sem parece c' o diabo
Nem do bode sê um misto
Cum santo vai parece
Té milagre vai fazê
'mbora não passe de sê
Justo o contrário de Cristo

A personagem chamada Cidadão, espécie de alegoria do capitalismo, chega ao campo e começa a alterar todas as relações rústicas e agrárias. A Cena 11, chamada *O Capital*, que é dividida “em três movimentos intercalados” (A- o valor da terra, B- bens de consumo e C- a fome psíquica), é bastante longa e nela vemos o início da desestruturação da família de Nho Jeca e a transformação de seus meios de vida. Reaparece nessa cena os momentos em que os atores distanciam-se das personagens para fazer comentários, agora sobre assuntos que permeiam a cena, justamente alimentação e propriedade de terras:

Nha Rita/Atriz – O feijão, o arroz e a farinha de milho (que raramente os larga) são chamados de COMIDA.

Pernambi/Ator – O resto se chama MISTURA.

(...)

Pernambi/Ator – A MISTURA aparece em quantidades insignificantes e, não grande parte das vezes, falta.

Ou, então:

Cidadão – (*incisivo*) O senhor tem as escrituras das suas terras, seu Jeca?
Mariquinha/ Atriz – (*lentamente*) Via de regra seus antepassados possuíam terras. Interrogados, alguns lembraram, primeiro: que herdaram parcelas muito pequenas e preferiram vendê-las; ou... segundo: que venderam o sítio para comprar outro e acabaram ficando sem nada; ou terceiro: que as terras passaram a outras mãos de modo pouco claro.

O Cidadão vem ao rancho da família de Nho Jeca, come o pouco de comida que há para ser oferecida, deixando todos com fome, seduz Mariquinha a desejar os bens de consumo e, finalmente, anuncia a Nho Jeca que os proprietários das terras onde ele mora são agora João Batista de Quevedo, o Nho Juca, e sua esposa, Teófila, a Nha Teórfia, que compraram as escrituras. Se tivesse dinheiro, poderia comprar suas próprias terras, mas como não tem, sua única opção é tornar-se empregado de Nho Juca, sob um contrato que o obriga a despendar 30% de sua produção para o dono da terra.

Numa atmosfera de angústia e desolação o texto entra na *Terceira Parte da Narração Visionário* ou *Ainda na Carrêra do Anticristo*. A fome assola a família e seus valores desmoronam. Nho Jeca trabalha sem descanso, noite e dia, “no pique do fado”, nas palavras do próprio texto, com a esperança de um dia ter o capital para comprar sua própria terra e sustentar sua família:

Nha Rita – (*mostrando a tigela*) A porunga tá purinha, purinha... As fãmia num tem mai’ que comê...

Nho Jeca – (*trabalhando com mais força*) Pui’ vai tê, Nha Rita, vai tê. Dex’eu cumpri ‘sse meu fadário, eles vai tê munto de cumê, Nha Rita...

Nha Rita – Eita home... Vancê inté pode sê cumba, mai nessas moda o trabaio inda le faiz um destrago i l’escangaia tudo, home.

Jeca – Eu é que sei da mea vida.

Nha Rita – Tá bãn, tá bãn... mai pur um dia vancê tá mai que trabaiado... ‘Gora abasta (*e segura pelo braço*) ‘Gora toca pro ranchinho descansá;;;

Jeca – Vá ino, Nha Rita: inda me fico mai’ um tanto.

Nha Rita – Vai infia a noite?

Jeca – Vô trabaia inté moiá o corpo tudo.

Enquanto Nho Jeca persegue seu “ideal” – um ideal imposto pelas engrenagens de um sistema que ele não consegue entender – as bases estruturais de sua família desmantelam-se. Mariquinha rebela-se contra os trabalhos de manufatura e deseja ir embora “daquele fim de mundo”. Pernambi recusa-se a ajudar o pai sem que ele lhe pague algum dinheiro, mas o que parece apenas pirraça de garoto revela-se pelo triste nome de fome:

Pernambi – (*num choramingo*) Ieu só quiria podê comprá carne no açougue da vila... Ieu só quiria comê uma coisa danado de bãn mai’ bãn, bãn o mai’ que fosse... Ieu só quiria sinti um gosto deferente do arroi-feijão (...)

Após apresentar as profundas tribulações que a família vem vivendo, a peça entra na sua penúltima cena, na qual a personagem Nho Jeca alcançará seu auge dramático. Depois de trabalhar obstinadamente no plantio de feijão, a conselho do próprio Cidadão, Jeca vai com toda a família vender seu produto no armazém da região, propriedade também de Nho Juca. Ali no estabelecimento, nos cálculos da “variação de mercado”, Nho Jeca começa a perceber que talvez todo seu afinco tenha sido em vão – seu suor não vai trazer comida para a família:

Jeca – (...) Ói, foi inté nho moço ali qui mi disse: Prante feijão, nho Jeca...Nho pode vende o feijão li na vendinha do nho Juca...

Cidadão – ... Por até cem mil réis a saca...

Jeca – Foi!

Cidadão – Mas isso foi no ano passado, Nho Jeca.

O lucro que receberia pela venda das sacas de feijão não seria suficiente nem mesmo para pagar o investimento inicial, feito com a compra da enxada e da primeira saca de feijão. Diante de tal constatação, a reação de Nho Jeca é, pela primeira vez, a fúria e o descomedimento:

Jeca – (*fora de si*) Não! Ieu num fico deveno nada, tá m'incuitano? NADA! Ieu quero um conto di réi aqui na mea mão (*gritando*) mó que ieu vô compra o chãozinho, tá m'iscuitando? (*violento*) Ieu quero as mea terra de vorta, cumpade dos dianho... (*num berro*) O Ieu le mato ... (*avança para Juca*)
Confusão. Todos falam ao mesmo tempo, tentando tirar o Jeca do pescoço de Juca.

Jeca – Mato... Mato... MATO!

Nha Rita também está no auge de sua angústia e parece querer desistir da vida:

Nha Rita – Ai... Aiiiiii... Qu' é qui tá conteceno cum nói'tudo? (se ajoelha lentamente) Ai, Mea Nossa Se'ora da Bem Ap'ricida, qui vai sê di nói tudo? Ai...

Mariquinha – (*num sussurro*) Nha Mãe...

Pernambi – (*assustado*) Num fai'ansim, nha mãe

Nha Rita – (*lentamente*)

Ieu num vô mai espera

Quele dia qu'inté hoje só vi no sonho

Quele dia qu'os mantimento

E as cumida e as mistura

Ia sê tanto, tanto...

Pernambi é o único que reage ao negativismo da mãe. Ele afirma, seguro e calmo, que o dia de fartura ao qual sua mãe se refere vai chegar. Após a fala de Pernambi, uma canção introduz a *Narração Visionária – Última Parte* ou *Na Carrêra do Boi Assado*, que explica o que é que Nha Rita e Pernambi estão dizendo:

Prá findá bamo cantá
Carrêra do Boi-assado
Ai-dan-dá, ai-dan-dá
Ai o dia vai chegá
Qui do céu tud'estrelado
Vai descê um anjo lindo
Puxando um boi-assado
Qui vai tê faca i cuié
No seu cangote fincado

I vai nas casas batê
I só os justo vai cumê
Prus pecadô num vai tê
Prêmio ansim tão esperado
Ai-dan-dá, Ai-dan-dá

Apesar desta narração, que carrega aspectos do *realismo grotesco* ao traduzir – e rebaixar – a ideia de redenção na imagem glutona de um “boi assado fincado com faca e colher”, a situação dramática das personagens não é nem um pouco esperançosa. Reproduzindo o quadro inicial da peça, a família entra em cena com suas trouxas e pertences, entretanto o barulho do trem denuncia a diferença de local. O caipira, que tinha sua subsistência no trabalho com a terra, migra para a cidade, completamente despojado de sua identidade, pretendendo fugir da fome.

No embate entre seus “velhos” valores e as novas formas de relação, o herói confronta-se com sua derrocada: o êxodo rural empreendido por Nho Jeca e sua família em busca de uma saída ou salvação representa, ao contrário, sua completa aniquilação. Retomando Raymond Williams e sem pretender fixar a peça de Soffredini a um gênero específico, pode-se afirmar que *Na Carrêra do Divino* é uma peça que, ao protagonizar a trajetória de uma família de caipiras ante as transformações impostas pelas relações capitalista, escancara uma sociedade cujas formas fundamentais de relação negam “a completa dimensão humana” (2002, p.106) a muitos Jecas.

Em *Parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido enveredou para um inexplorado campo na pesquisa sociológica, escolhendo como foco de seu estudo um grupo social estigmatizado e marginalizado, provando que a partir desta ótica era possível revelar mais sobre a realidade social. Soffredini toma este livro revolucionário como base e lança-se na “imensidade inexplorada de nossa matéria dramática”, nas palavras de Alcântara Machado, alcançando uma obra que se utiliza de toda a “bagunça brasileira” da cultura caipira para criar cor e encanto, dentro de uma forma dramática que esgarça todas as regras ou fronteiras entre gêneros poéticos ou traços estilísticos, sem desligar-se de todo um contexto de processo social. É por essa reunião coerente e contundente, em forma e conteúdo, que *Na Carrêra do Divino* pode ser considerada uma peça moderna, o que assevera, novamente, a lucidez das proposições de Alcântara Machado:

“[A] salvação pelo popular é o que se pode tentar no teatro brasileiro. Que venham a farsa grosseira, a comédia de costumes, os galãs de pé no chão, as ingênuas de subúrbio, o folclore, o samba, o carnaval, a feitiçaria, o vernáculo estropiado, os dramas do sertão, flores de papel nos lustres, carapinhas, dentes de ouro, a fauna e o ambiente, graças e desgraças da descivilização brasileira” (MACHADO, 2009, p.398).

CAPÍTULO 4 – DE ONDE VEM O VERÃO

4.1 De onde vem *De Onde Vem o Verão*?

Entre 1989 e 1990 Carlos Alberto Soffredini escreveu *De Onde Vem o Verão – devaneio em duas partes, com canções*, fruto de meticoloso trabalho de pesquisa e criação sobre o gênero teatral popular conhecido como melodrama. A intenção do autor era restituir ao melodrama os méritos perdidos ao longo da história: “O melodrama no decorrer do tempo acabou tomando conotação meio pejorativa, como se melodrama fosse sinônimo de gênero menor” (SOFFREDINI, in SOFFREDINI, Renata. 2010, p 379).

O fato é que há certa tendência de julgar as obras teatrais apenas por critérios de estilo literário, justamente o revés do melodrama. Sempre com a temática *opressor e vítima*, tendo a perseguição daquele contra este como pivô da intriga, numa distribuição maniqueísta das personagens, os méritos do melodrama residem no fato de ter sido ele uma das primeiras formas de teatro de palco pós-renascimento a se desligar deliberadamente da escrita tradicional do drama, fazendo nascer uma linguagem puramente cênica, de ação e de imagens.¹⁶

Soffredini pretendia criar uma obra que instigasse o espectador a refletir “sobre sua condição de ser humano vivendo no mundo”, mas que não abandonasse o encanto, a magia e o poder de sedução do teatro:

E como nos dias que correm, de obsessiva pós-modernidade, só tem nobreza o que é obsessivamente racional. Aquilo que esbarra na emoção humana foi relegado a um lugar plebeu, pondo toda arte (principalmente teatral) em risco de se tornar um teorema frio e chato! Além do mais, conotar melodrama com lágrimas piegas é de uma obsessiva falta de conhecimento. Porque o gênero melodramático é definido por uma riqueza muito maior de regras, que só fazem devolver ao teatro a sua dimensão de legítimo divertimento (SOFFREDINI, in SOFFREDINI, Renata. 2010, p 381)

Desse *exercício de carpintaria dramática*, como descreveu o próprio Soffredini, nasceu *De Onde Vem o Verão*, texto que a pesquisadora Eliane Lisbôa (2001) considera ser

¹⁶ No Capítulo *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu* comenta-se em maior extensão sobre o gênero melodrama.

o ponto mais alto de sua maturidade enquanto dramaturgo. Alternando passado e presente, devaneios e fatos reais, lembrança e imaginação, a peça de complexa estrutura dramática desenvolve-se lançando mão de vários recursos de teatralidade. Soffredini comenta um pouco sobre o processo da escrita:

Eu queria fazer um exercício de carpintaria e foi muito louco fazer essa peça (...) Eu punha as folhas pregadas numa cortiça, cada cena em uma folha de papel pra poder dar sentido às coisas. Foi um texto que me deu muita prazer fazer, porque era um desafio; eu tenho que sentir que estou experimentando caminhos. (SOFFREDINI, *in* SOFFREDINI, Renata. 2010, p. 389)

A ligação que Soffredini teve desde o início de sua carreira com os gêneros populares e a comédia, que por essência são mais abertos e mais aptos a renovarem-se pela condescendência ante as transformações socioculturais e as exigências do público, conferiu-lhe grande liberdade e inventividade de escrita. Por outro lado, o grau de refinamento que o autor sempre dedicou à construção das personagens, da linguagem e da fábula faz com que seus textos transformem o gênero que serviu de motivação para a obra. Enquanto intelectual que trabalha com a arte popular e o teatro de convenção, o autor transcende as práticas com as quais dialoga, não no sentido de melhorá-las, mas de ir além delas, o que se dá quando suas peças alcançam uma reconfiguração das combinações iniciais, a partir do trabalho com a forma e da criação de personagens individualizadas.

Esse é o caso de *De Onde Vem o Verão*, cuja complexidade estrutural e densa composição psicológica das personagens distanciam o texto da estrutura maniqueísta do melodrama. Isso fica bastante claro, inclusive, a partir da escolha do subtítulo “*devaneio em duas partes, com canções*”, que não é aleatório, ou apenas poético, mas uma escolha consciente do autor em não fixar gêneros dramáticos para sua peça.

Essa peça conta a história de Marlene, uma mulher que foi criada para viver dentro do conservador reduto doméstico feminino. Vivendo sozinha com sua velha mãe, e dotada de *mãos de fada*, como se diz na linguagem popular, ela costura vestidos de noiva para ajudar no apertado orçamento da pensão com a qual vivem desde a morte do pai. Desde pequena, sua janela é praticamente seu único contato – distanciado e fantasioso – com o mundo:

MARLENE – As crianças ficavam brincando na calçada... Eu ficava impressionada como elas não tinham medo... Como era bonito o riso das

crianças – parecia de cristal – batendo no céu da tarde... Risos de coragem batendo no mundo pra lá da janela.

Mas Marlene há muito tempo não é mais criança. Todas as meninas do seu bairro se casaram, quase todas as casas da região deram lugar a grandes e modernos prédios, já existe televisão a cores, e apenas Marlene vive naquela velha casa, em seu retrógrado universo, junto à sua mãe excessivamente castradora.

Numa estação de verão, debruçada em sua janela, Marlene apaixona-se por Natalino, pedreiro que trabalha na construção de um prédio no terreno à frente de sua casa. Para aproximarem-se, Marlene o contrata para pintar sua casa e, pouco a pouco, conquista-o com lanches da tarde e jantares, até, finalmente, oferecer-lhe moradia e sustento para poder estudar e “vencer na vida”. Diante de relação tão dispar, os amigos de Marlene, Alicinha e Cacá, com medo de que ela estivesse sendo usurpada, passam a interferir na vida do casal – interferências essas que vão culminar num desfecho melodramático.

Apesar do argumento aparentemente simples, a peça desenvolve-se com complexidade: “A peça vai um pouco além da história de amor. Retrata o movimento de um feminino arquetípico, em direção ao masculino” (SOFFREDINI, 1991 – O Estado de São Paulo). A história é contada alternando presente e passado e diferentes tempos no passado, realidade e imaginação, lembranças e devaneios. Sem linearidade tradicional, as cenas criam um verdadeiro suspense e vão fornecendo peças-chave para que o leitor/espectador complete o quebra-cabeça, tanto em relação ao enredo, como à construção das personagens.

A peça é dividida em duas partes intituladas, respectivamente, “*De um arrepio na raiz do corpo*” e “*De onde vêm as andorinhas*”, que processam-se cena a cena, dezessete na primeira parte e sete na segunda, totalizando vinte e quatro cenas – todas intituladas, em geral, com falas ditas pelas personagens e que resumem a situação dramática. Há também onze canções que abrem ou fecham as cenas, ou até mesmo compõem a ação dramática, e que ajudam a caracterizar melhor as personagens ou a situação.

Antes da Primeira Parte, Soffredini nos descreve as personagens, que, mais uma vez, ele chama de “figuras”:

FIGURAS

Da lembrança:

BETO: que passava pra aula de inglês, se casou com a Regina da Dona Dolores e era a cara do Natalino;

GLORINHA: que era uma menina de morte e era a cara de Magda;

UMA FREIRA: de ideias pedagógicas muito avançadas e que às vezes era a cara da Alicinha, às vezes da mãe;

O PROFESSOR de português: que parece que não regulava bem da bola e era o Cacá cuspidor e escarrador;

Da vida:

A MÃE: que foi fazendo crochê e ficando velha e ninguém percebeu;

ALICINHA: que era a única amiga e sempre foi muito moderna;

MAGDA: que morava bem em frente e não estava nem aí pra nada;

O DOUTOR CACÁ: que gostava das boas coisas da vida e acabou ficando muito amigo;

NATALINO: que queria ver o bom que pode ter na outra ponta das estradas deste mundo;

e

MARLENE: que naquele verão se pôs a ter devaneios na sua janela

Assim, o autor nos antecipa que há, pelo menos, dois planos na peça, o *da lembrança* e o *da vida*, e que há sobreposições de figuras. Portanto, Beto, Glorinha, Uma Freira e O professor – pessoas com as quais Marlene teve contato na infância – serão interpretados pelos mesmos atores que viverão, respectivamente, Natalino, Magda, Alicinha e Cacá – pessoas de convivência mais recente.

Tais procedimentos – a divisão em planos e a confusão de personagens – e alguns outros de explícita teatralidade remetem diretamente à *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, inclusive o título desta é justamente o símbolo mais forte da protagonista de *De Onde Vem o Verão*. Mas se em Nelson há, aparentemente, e apenas aparentemente, uma divisão clara entre os planos *da alucinação*, *da lembrança* e *da realidade*, estabelecida nas rubricas, em Soffredini a alucinação encontra-se diluída nos outros dois planos, o *da lembrança* e o *da vida*, sem nenhuma indicação didascálica de diferenciação de planos. O transitar entre o passado, o presente, a memória e a ilusão, sem distinção do que seja um e do que seja o outro, gera, assim como em *Vestido de Noiva*, um enredo cujo único entendimento possível é a dúvida.

As mudanças de plano temporal são constantes, sendo inócuo procurar distinguir o tempo presente e a partir dele tentar seguir o fio narrativo – afinal, o texto processa-se tal como o escorregadio e nebuloso universo imagético da lembrança e do sonho. “A lógica interna do texto é dada não pela causalidade interna, cena a cena, mas por uma compreensão

de seu todo como uma unanimidade” (LISBÔA, 2001, p.146). O passado invade a cena sem qualquer demarcação textual, didascálica, cênica ou interpretativa: as personagens – que nem sempre sabemos se fruto da lembrança ou de devaneios – irrompem a cena presente, que não necessariamente se passa no tempo presente, gerando cena dentro de cena ou até mesmo cenas simultâneas.

Outra recorrência no texto são as súbitas transições que as personagens têm da narração para a ação dramática e vice-versa. Essas emersões épicas e narrativas vão delineando, pouco a pouco, Marlene e a trama – e se a delineação se dá a partir do ponto de vista de personagens que estão habitando a cena pela lembrança ou devaneio da protagonista, o leitor/espectador deve estar atento a isso.

4.2 “De um arrepio na raiz do texto”

Pela complexidade com a qual a trama se desenvolve, este subitem é dedicado a uma extensa descrição da primeira parte da peça, cena a cena, na tentativa de elucidar, ou ao menos deixar registrado, os recursos e procedimentos formais dos quais o autor usa hábil e abundantemente ao longo do texto.

A cena de abertura de *De Onde Vem o Verão*, intitulada *Jantar pra marcar o casamento*, é na verdade um fragmento da situação final da peça: Marlene está recebendo Natalino para um jantar em sua casa. Ainda não conhecemos a fábula, tampouco as personagens e suas relações, mas através do diálogo podemos inferir que trata-se de um reencontro após um certo período de ausência. Com esse recurso cinematográfico chamado *flashforward*, o autor atia a curiosidade e a expectativa do leitor/espectador, pois diversos fatos mencionados no diálogo, que restam incompletos nesse primeiro momento, serão retomados e desenvolvidos ao longo da peça.

Uma canção, que como se perceberá adiante é constituidora da marca da personagem Marlene, encerra a cena, sem que isso signifique desfecho da situação:

CORO DO VERÃO
Marlene é aquela
mulher ou fotografia
revelada ao fim do dia
olhando pela janela.

A partir daí, como num corte, retrocedemos na trama: a cena seguinte tem o nome de *O azul-marinho e o branco puro*. Já não há mais o jantar nem Natalino, e ocupam o palco agora apenas “*Marlene em sua janela*” e “*a mãe no seu crochê*”, segundo a rubrica. A mãe é uma velha senhora, intransigente e conservadora, que passa os dias à frente da televisão fazendo crochê, eternamente preocupada com as violetas do parapeito da cozinha e com sua receita de brigadeiro.

Ela tenta conversar com a filha sobre o casamento de Beto, garoto da vizinhança. Além de ficar claro que o assunto não agrada à Marlene, evidencia-se a não-escuta entre mãe e filha, que se revelará sintomático durante toda a peça:

A MÃE – Tu sabe o Beto?

MARLENE – (*para si mesma*) Aquele menino moreno... Eu sempre vejo ele passando pra aula de inglês.

A MÃE – Antes que eu me esqueça, tu regô as violetas?

MARLENE – Aquelas do parapeito da cozinha?

A MÃE – E que outras haveria de sê?

MARLENE – (*para si mesma*) Ele ficava tão bonito naquela farda do ginásio!

A MÃE – Violeta é uma flor tão delicada! Com esse tempo esquentando é bem capaz delas murcharem, que nem no ano passado.

MARLENE – (*para si mesma*) Aquele menino moreno? Eu vejo sempre ele passá de mão dada com a Regina.

O assunto desperta em Marlene certa melancolia e ela ouve, em seu delírio, a canção tema dos noivos, a *Canção do azul marinho*, e a das noivas, *Canção do branco puro*. A cena seguinte, chamada *Considerações de Alicinha no dia do seu casamento*, vem na corrente desses devaneios despertados pelo assunto casamento: sua amiga de infância Alicinha surge vestida de noiva e instaura uma lembrança de sua festa de casamento, com um recurso narrativo que transita para ação dramática sem nenhuma demarcação prévia:

ALICINHA – Já no meu casamento a Marlene não só foi como fez o vestido de noiva. Na festa ela ficô na dela, mora? Ela sempre foi assim meia caramujo... Me lembro dela do lado da mãe, comendo bem casados com luvas-brancas...

(*para Marlene de luvas brancas*)

Garota, Tu viu o desbunde aí da turma? Tá todo mundo comentando das tuas mãos-de-fada para costureira...

A MÃE – Com a graça de Deus...

MARLENE – Ah, que nada!

Mas a cena não se resume ao tempo-espço do casamento de Alicinha: ao caminhar para a janela, Marlene parece voltar para o presente:

MARLENE – *(indo para a janela)* O verão este ano promete.

A MÃE – Eu sempre achei que a Alicinha logo ia se encaminhá.

MARLENE – *(vendo, no pátio da construção, um homem acorrido ao pé do fogo)* Credo, a senhora viu? Eu não tinha reparado: tão construindo um prédio bem aqui na frente! Eu nem vi quando derrubaram a casa da Dona Candinha...

No pátio da construção ela vê um homem, que parece muito com Beto. A visão do ser masculino desperta em Marlene sensações com as quais ela está pouco habituada:

Canção de Marlene na Janela

Ai, será que dá
Pra senti tanta saudade
Do que nunca se viveu?
Ai, que saudade é essa
Que me vem da raiz do corpo

Ai, que saudade é essa
Que me vem da raiz do corpo?

A cena seguinte, chamada *O arrepio na raiz do corpo*, também transita entre os planos temporais, esses cada vez mais carregados de alucinação: uma freira, de início “sem rosto”, aproxima-se de Marlene e, num linguajar próprio de uma jovem e não de uma religiosa, oferece-se para responder qualquer dúvida de Marlene, inclusive sobre sexo. Revela-se, então, o rosto da freira, que é o mesmo de Alicinha. Marlene cogita uma pergunta:

MARLENE – *(na sua janela)* Eu poderia pergunta por que em noites assim desertas me brota um arrepio na pele, que me vem da raiz do corpo... se eu tivesse coragem

Antes que ela formule a questão, batem à sua porta: é Natalino, o pedreiro que ela acabara de ver no pátio da construção. Ele acredita ter sido chamado por conta de um vazamento no banheiro, mas ao perceber o engano despede-se.

O desejo persegue Marlene e na sequência da visita de Natalino ela transporta-se para um momento vivido no banheiro do colégio, quando Glorinha, a típica garota rebelde e avançada para a idade, mostrou-lhe a revista de Carlos Zéfiro, de quadrinhos eróticos – que talvez tenha sido seu único contato com o assunto:

MARLENE – Ai, Alicinha, pelo amor de Deus, não deixa essa garota entrá aqui!

ALICINHA – Credo, Marlene, ela é assim meia bossa-nova mas até que é papo-firme.

MARLENE – Se a minha mãe me vê com ela, ela me mata!

ALICINHA – A sua mãe?! Aqui no banheiro do colégio?!

MARLENE – Por causa do vazamento...

ALICINHA – Que é isso, garota?

MARLENE – Por causa daquelas revistinhas!

GLORINHA – Oi, turma da pesada! (*para Marlene*) Olha quem tá aqui: a marta-rocha! E aí, marta-rocha, tudo barra-limpa?

(...)

GLORINHA – (*procurando na bolsa*) Ah, turminha, quem qué vê o novo catecismo do Carlos Zéfiro? Tá super barra-limpa, garotada. (*Tira uma revistinha da bolsa*) Quem qué vê umas coisas instrutivas? Tu bem que tá precisando, marta-rocha... dá uma olhada aqui! (*E põe a revistinha na cara de Marlene*)

MARLENE – Eu juro que não vi nada.... Era uns desenhos...! Me lembro de umas linhas assim redondas, penetradas por umas linhas retas...até o fundo!

Marlene, vencendo sua pusilanimidade, decide contratar Natalino para pintar sua casa com o intuito de *abrir a casa para a vida entrar*, frase que dá título à cena. Ela acena da janela e ele caminha em sua direção, demarcando o início da *Cena do Balcão*, cuja rubrica diz “*Natalino fica no jardim, Marlene no seu balcão*”, numa clara alusão à célebre cena de *Romeu e Julieta*.

Há agora *um homem dentro de casa*, como diz o título da cena, pois Natalino vem todos os dias fazer o serviço combinado. Marlene, pretendendo aprofundar cada vez mais a relação, convida-o para o jantar – no diálogo dessa cena começamos a recolher informações que completam a primeira cena da peça. E esses jantares ao final do expediente passam a ser rotineiros, como perceberemos na cena *Considerações de Alicinha (por ocasião da revisita)*.

A cena começa com Alicinha explicando porque foi visitar Marlene após tantos anos de ausência – e nessa visita acabou conhecendo Natalino. Essa cena é bastante representativa da liberdade criativa do autor: ela inicia-se com uma narração no tempo passado, que transforma-se na própria ação em tempo presente mas com apartes dos personagens proferidas no tempo passado:

ALICINHA – Foi assim tipos por essa época que eu conheci o Natalino. Às vezes, na medida que pinta um fato inusitado, e você entra numas de questionamento, percebe? Então você se dá conta: caralho, nós fomos muito

amigas de repente, no sentido de que eu era especificamente a única amiga dela. Num lance de saudade de repente, percebe? Mas sem essa babaquice.
(...)

Sei lá, pode até sê que tenha tido essa conotação de saudade mesmo, mas talvez... porque no fundo você sempre se questiona: que faz num contexto como o de hoje, uma mulher como a Marlene de repente?

MARLENE – (*muito nervosa*) Ah, eu vô indo muito bem, graças a Deus...
(...)

ALICINHA – E a sua mãe, como vai?

MARLENE – (*de saída*) Bem...

A MÃE – (*da saleta*) Aqui, também do mesmo jeito, só que ficando cada vez mais velha.

(...)

A MÃE – (*com forte intenção*) Puis é: a única coisa que mudô por aqui é que agora temos home dentro de casa.

ALICINHA – (Na ocasião eu ainda não consegui alcançar a que problemática ela estava se referindo)

(...)

MARLENE – Meus Deus, que horas são?

ALICINHA – Hum...extremamente preocupada com a hora... deixa eu decodifica: perigas da minha amiga estar esperando alguém pro jantar...

MARLENE – Eu não! Esperando ninguém, eu... (Ai, eu não podia de jeito nenhum imaginá Alicinha e Natalino jantando na mesma mesa... Ela com essas mãos tão bem tratadas, falando palavras de livro... Ele comendo com colher, falando com a boca cheia, com o queixo escorregando gordura... O que ela ia dizé?!)

Ainda nessa cena Alicinha descobre que Marlene está ganhando muito dinheiro com a venda dos vestidos de noiva e, por isso, pede para que seu amigo Cacá, que trabalha com investimentos financeiros, ofereça-lhe uma consultoria. Assim se dá a cena *Impressões do doutor Cacá (na sua primeira visita)*, que é ainda mais característica quanto aos recursos de sobreposição de personagens, interposição de planos temporais e passagem narração-ação.

Desde a chegada de Cacá em sua casa, Marlene presume conhecê-lo de algum lugar até que finalmente percebe que ele é a cara do seu professor de português do tempo de colégio, de quem ela guarda boas lembranças, por ter sido ele sempre muito atencioso. Essa constatação traz à cena uma lembrança da escola e o ator que interpreta Cacá assume, então, o papel do professor:

MARLENE – Ah, do'tor Cacá, já descobri porque é que eu achava que conhecia o senhor: o senhor é o professor de português escrito e escarrado.

PROFESSOR – “E se a alguém ainda causa pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga
E escarra nessa boca que te beija”

(Augusto dos Anjos)

MARLENE – *(com nojo)* Hum...

PROFESSOR – A senhora disse alguma coisa, Dona Marlene?

MARLENE – (Ele era o único que dizia o meu nome na classe. E não era lista-de-chamada!)

Logo após terminar esse *flashback*, Cacá volta ao tempo presente da cena:

CACÁ – Só mora você e sua mãe?

MARLENE – Não... É, só moramos nós duas

CACÁ – (Por esta época Natalino já mora na casa)

Subitamente, mais um nível de passado emerge na cena: a situação do momento em que Marlene convidou o pedreiro para morar em sua casa e pagar seus estudos concretiza-se em ação. Mas a cena volta para seu tempo presente: Cacá prepara-se para ir embora quando entra Natalino:

(Vem Natalino, livros debaixo do braço. Tem aparência bem mais cuidada! Ele e Cacá dão de cara.)

NATALINO – Noite.

CACÁ – (É essa a primeira vez que eu vejo Natalino. Mas dá pra percebê que ele já está bem familiarizado com a casa. E é tão de relance que nem dá tempo da Marlene nos apresentá, se é que ela pretendia fazê isso)

(E se vai)

Inicia-se então a cena *O namoro, com ciúme e beijo*. Para Marlene o mundo para além de sua casa continua desconhecido e projetar a vida de Natalino “lá fora” causa-lhe bastante insegurança. De sua janela ela o vigia:

MARLENE – Não disse? Lá tá ele... Em vez de vim jantar logo fica lá de conversa com a ... Nossa! Mas aquela é a Glorinha! O que será que ela tá fazendo ali?! Mas que Glorinha o que, Marlene. Aquela lá ainda é uma garota, e o tempo há de tê passado também para Glorinha.

O ciúme toma conta e, quando durante o jantar ela tenta sondar quem é a menina, ele a tranquiliza dizendo que é apenas uma conhecida do colégio onde ele está cursando o supletivo. Depois do jantar ele convida-a para sentar-se ao seu lado no sofá e dá-lhe um beijo, apenas um beijo:

NATALINO – Esse é o ponto até onde deve andá uma pessoa que não qué machucá a decência que tem no coração. Té manhã.

Natalino sai e Marlene, falando sozinha como de costume, revela que sabe que alguma visita mulher vai aparecer, porque ao arrumar a mesa, deixou uma colher cair ao chão. A

visita prenunciada é Alicinha, e assim inicia-se a cena *Com um baianinho de obras?!.* A amiga não aceita a disparidade da relação e quer questionar Marlene sobre suas escolhas. Durante a conversa Natalino chega à sala, vestindo apenas uma toalha enrolada na cintura, avisando que está sentindo cheiro de queimado vindo da cozinha. Marlene sai da sala para ver suas panelas no fogão, e quando volta Alicinha diz que vai dar uma carona para Natalino até o colégio.

Depois dessa visita, Natalino não regressou. É o que se descobre na cena *Primeira ausência e a confiança de Alicinha:*

MARLENE – Eu pus a janta no banho-maria pra não esfriá. Troquei a água três vezes. Depois comecei a ficá preocupada, olhando na janela... Só aí lembrei de ir lá no quatinho-de-despejo. Tava vazio... que nem a noite. A roupa-de-cama de linho bordado, bem dobradinho aos pés-da-cama, em cima da estampa do colchão. O Natalino foi embora.

E a mãe, essa figura castradora, prontamente a repreende:

A MÃE – (*no seu crochê*) Se o noivo experimenta antes, não fica pro casamento mesmo. Tá certo ele! Puis se já conseguiu o que queria, por que havia de se enforca?

MARLENE – (*para si mesma*) Mas foi só um beijo! Antes tivesse sido mais, mãe! Pra tê bastante o que lembra e o verão não ficá assim tão vazio.

A relação espaço/tempo se mostra completamente esgarçada com a chegada de Alicinha pretensamente após um longo período de ausência, como o diálogo deixa inferir. Ela quer desabafar com Marlene sobre um problema extraconjugal, mas tem vergonha de dizer o nome do amante. Ao ouvir um comentário da mãe de Marlene sobre a leviandade das mulheres de hoje em dia, sente-se ridícula por estar querendo conversar com Marlene sobre esse assunto e vai embora. Mas a conversa entrecortada deixará dúvidas que a cabeça imaginativa de Marlene tratará de responder.

Alicinha sai e inicia-se, então, a cena *O regresso*. Natalino está de volta e Marlene age como se o tempo não tivesse passado:

MARLENE – Vai demorá um pouco, mas pode ir sentando. A comida hoje é meia simples: pensei que tu não vinha pro jantar. Acho que vou fritá uns ovos.

Ela quer fazer valer que tudo continua como antes, mas Natalino revela modernidade nas ideias e no modo de falar:

NATALINO – Não vai querer ajuda?

MARLENE – Como assim?

NATALINO – Eu posso fazê esse esquema de picá cheiro-verde, cascá cebola...

MARLENE – Não, não: cozinha não é lugar de home.

(E eles riram. Depois ele se sentou à mesa)

NATALINO – Se sente aqui cumigo. Perigas de eu tá me sentindo solitário.

Na cena seguinte, Marlene está esperando Natalino para o jantar, e este chega acompanhado por Cacá, numa relação surpreendentemente íntima e amigável:

MARLENE – Ué! Onde foi que se encontraram?

NATALINO – Foi no ponto de ônibus.

CACÁ – Eu ia passando e, num desses lances de sorte, vi o Lino lá parado...

NATALINO – E aí Cacá? Vamo fazê o esquema de um aperitivo di repente?

Mas de repente, chega também Alicinha e ela e Cacá tornam o ambiente desagradável, atacando-se mutuamente por insinuações:

CACÁ – Mas como eu tava falando aqui naquele papo sossegado que gente tava batendo antes, paladar é coisa que se educa.

ALICINHA – Cê já esteve num jogo de futebol, Marlene?

(...)

CACÁ – *(para Natalino)* Sim, paladar se educa, e *(com intenção)* educação é uma coisa que se aprimora com a evolução do ser humano, qué dizê: uma pessoa quanto mais evoluída, mais requintado tem o seu paladar, tá me entendendo?

ALICINHA – *(para Marlene)* Mas o futebol, meu bem, é uma coisa literalmente desbundante: tem toda uma aparência de coisa assim tipos civilizada, mas se nego chega junto vai descobrí que não passa de um bando de altos machões num vale tudo literalmente canalha.

CACÁ – De forma, Lino, que como eu tava te dizendo, é desperdício cê dá um fino manjar prum troglodita comê: ele não tem sensibilidade pra apreciá o que tá comendo!

ALICINHA – E pra ganhá o jogo neguinho tipos não mede consequência e não tá nem aí se a canela é de um outro ser humano, e dá-lhe altos pontapés, e altas cotoveladas e *(perdendo as estribeiras)* senhor Cacá o senhor não passa de um refinado filho da puta.

(e vai)

O título da supracitada cena é *A conversa das cigarras* e o zumbido do mal-entendido gerado pelas insinuações reverberará negativamente no desfecho da história. A insegurança

de Marlene em relação à fidelidade de Natalino e seus sinceros interesses começa a ganhar proporções estonteantes. Na cena *O hoje em dia entrando pela porta a dentro* o delírio em que se encontra a protagonista é dado por um recurso cênico bastante teatral, que remete a Nelson Rodrigues. Marlene quer recordar o motivo da visita que fizera Magda, colega de Natalino. A cena do *flashback* inicia-se a partir de um argumento da mãe, mas vai tomando outros rumos, à medida em que Marlene vai pensando melhor nos fatos:

MARLENE – Mãe, a senhora se lembra o que aquela garota...a tal de Magda... o que foi mesmo que ela veio fazê aqui?!

A MÃE – Não veio pidí uma xícara de alguma coisa emprestada?

MAGDA – A minha mãe mandô pidí uma xícara de açúcar emprestada até amanhã... que amanhã sem falta ela vai fazê as compras...

MARLENE – Qui açúcar o que, mãe! E os vizinhos de agora lá são de pidí coisa emprestada... a senhora parece que ainda não saiu daqueles tempo...

MAGDA – Hum... é legalzinho aqui! Meio pro velharia, mas tudo pela ordem. (*Senta-se*) Se eu sentá tá limpo? Dá até medo, tudo tão arrumado! (*E ri*)

(...)

MARLENE – Ela tava com alguma coisa na mão sim... mas eu não tô... Ah, já sei: um livro!

MAGDA – O Natalino que pediu ele emprestado: os pontos aqui tá tudo mastigado, dá menos trampo pra estudá.

Durante a conversa, Magda acaba revelando que na escola Natalino dissera que morava “com uma tal de Tia Marlene dele” – revelação que alimenta ainda mais sua insegurança. Assim, na cena seguinte, *Som pra festinha*, enquanto Natalino canta uma música insinuante, Marlene exige uma satisfação:

NATALINO – (*cantarolando*) Te quero nua debaixo do visom. Tê nas pistas do teu corpo... a emoção...

MARLENE – Não era eu que servia pra fica só de casaco... assim... (*com súbita coragem*) pelada por baixo, né?

NATALINO – ...

MARLENE – É sim: eu sô tão sem-sal-nem-açucar que até pareço uma velha, né? Uma tia...

Desde sua primeira ausência Natalino apresentou tão substanciais mudanças, expressas principalmente em seu modo moderno de falar e agir, que o contra-argumento que ele apresenta à Marlene soa como pura malandragem: ele afirma que na ocasião, no colégio, estava se referindo à tia que o criou no Nordeste. Mas essa leitura não pode ofuscar outras também potentes. Seguindo uma linha de raciocínio que considera a subjetividade da

personagem, é compreensível a vergonha que um homem criado dentro de um universo humilde e conservador possa ter de se assumir sustentado por uma mulher.

Marlene é uma mulher retrógrada, criada exclusivamente para o reduto doméstico feminino, sem espaço na sociedade da atualidade. A mãe, num momento de extrema lucidez, estado bastante diferenciado de sua condição ao longo da peça até ali, desabafa sobre sua parcela de culpa. Mas o diálogo entre mãe e filha continua sem escuta. *Pode ser que tudo tenha sido inútil* é o nome de uma das cenas mais comoventes, e que marca o fim da primeira parte da peça:

A MÃE – Sabe, filha? O meu maior sonho... desde mocinha que eu sempre quis conhece o mundo. Tem cada coisa tão linda, tu pensa que eu não vejo na televisão?

MARLENE – A tia Marlene não sô eu não, a senhora também pensava? É uma tia dele mesmo, que ele tem lá no norte que também se chama Marlene, olha só que coincidência.

A MÃE – Eu sempre quis viajar, mas o teu pai, tu sabe como ele era: não me levava nem pra praia... Dizia que dinheiro custa ganhá não era pra gastá com bobagem... Agora já é muito tarde, filha: a idade vem e entreva a gente. Pode sê que a gente passe aqui por este mundo tão bonito e morra sem vê nada!

MARLENE – Ele até chegou a me convidá pra ir lá na tal da festinha da escola, mas eu não, a senhora acha?... diz que só vai dente-de-leite.

A MÃE – Vem cá, Marlene.

(Marlene se aproxima. A mãe a abraça)

A MÃE – A gente nunca se faz um carinho, né, filha?

MARLENE – *(sem graça)* É...

A MÃE – Não tem mais lugá pra construí prédio nesta rua, né verdade?

MARLENE – É.

A MÃE – Nunca mais vai tê uma obra na frente da tua janela... nunca mais um homem dentro dela.

ACALANTO

Dorme filinha
vida minha
sossegada
que a mãezinha
cuida dela
que a mãezinha
enxota a cuca
pra fora da janela

A MÃE – O carinho do homem, por mais leve, o carinho do homem às vezes deixa o coração da gente tão contente!

MARLENE – Eu só queria rí, mãe! Eu só quiria ir lá na calçada pra rí aquele riso de cristal... só uma vez que fosse...

A MÃE – Pode sê, filha, que tudo aquilo que eu te ensinei não sirva para nada, quem sabe? Pode sê que tu fique aqui trancada dentro desta casa honesta até a idade te entrevá...a troco de nada!

A partir de então, o texto entra em sua segunda parte, intitulada *De onde vem as andorinhas*, onde as situações construídas anteriormente, ao invés de encaminharem-se para resolução única e inquestionável, partem-se num mosaico de possibilidades.

4.3 De onde vêm as dúvidas?

De Onde Vem o Verão foi escrito a partir de um estudo sobre o melodrama, um gênero que, embora aberto à inventividade dos autores, constitui-se de regras e convenções tradicionais. Eliane Lisbôa aproxima o texto da corrente expressionista, considerando que muitas das cenas da peça constituem-se em devaneios da protagonista. Para a pesquisadora, é possível verificar a marca do melodrama no jogo de “enganar e surpreender” o público com mágicas revelações, mas ao mesmo tempo a construção enigmática da fábula quebra as regras do gênero:

Curiosamente, como já observamos, esse texto faz parte do ciclo de projetos do autor baseado em estudos realizados sobre o melodrama. No entanto, contradizendo todas as regras do gênero, que por princípio abre todas as pistas de entendimento ao público, o texto é dos mais enigmáticos, deixando entrever muitos caminhos de interpretação (LISBÔA, 2001, p.230).

Mais do que tentar inocuamente defender ou negar a aproximação do texto de Soffredini com o melodrama (o que também não fez Lisbôa), interessa nesta análise constatar que a partir de um profundo estudo sobre o gênero, o dramaturgo se alimentou da essência de uma linguagem popular para criar uma dramaturgia que se questiona estruturalmente. Uma dramaturgia que pretende assumir o espaço/tempo da ficção e da teatralidade. Essa análise não se restringe à *De Onde Vem*, abrangendo, em verdade, toda sua obra.

O crítico Alcântara Machado acreditava que o que mais caracterizava o teatro moderno era a habilidade do dramaturgo em misturar “a fantasia e a realidade, o visível e o impalpável, o que os olhos enxergam e o que só a imaginação pode ver (...)” (MACHADO, 2009, p.245). Machado também julgava necessário que as peças retratassem personagens “encontradiças na vida”. Em diversas publicações ele reforça essa ideia. Por exemplo, já em

1923, quando seu projeto estético não está ainda formulado, o maior elogio do crítico à peça *Juriti*, de Viriato Corrêa, era justamente o aproveitamento dos tipos nacionais:

A Juriti é bem nossa, bem brasileira: tem como cenário um pedaço do Norte bravo, com seus vaqueiros desempenados, as suas caboclas bonitas e honestas, as suas almas bem formadas, as suas infundáveis querelas políticas, os seus tipos populares, a sua mexeriqueice, o seu atraso, toda a rudeza e toda a poesia de sua vida (MACHADO, 2009, p.61).

Pois em *De Onde Vem o Verão* Soffredini alcançou a “mistura” comentada acima com maestria, e tendo como temática o dia-a-dia de uma costureirinha de subúrbio.

Como já foi dito e possível verificar no subitem 4.2, *De Onde Vem o Verão* é um texto construído a partir de muitos recursos de teatralidade e que rompe com qualquer linearidade ou convenção de espaço/tempo lógica ou tradicional, gerando com isso um enredo que não permite vereditos.

Ao escrever sobre uma das muitas rupturas que o drama moderno estava trazendo à cena, Alcântara Machado frisou, em 1929, justamente, sobre a “não resolução do conflito”:

Uma das regras imutáveis do teatro foi sempre o desenvolvimento crescente da ação do ato. A intriga esboçando-se primeiro, atingindo seu ponto mais veemente no segundo, resolvendo-se no terceiro com um tiro ou um beijo. A peça partia do informe, ia aos poucos tomando corpo e terminava sempre por uma situação nítida que esclarecia o conflito e não deixava dúvida alguma no espanto do espectador (...) O teatro contemporâneo no entanto acabou com essa regra. O pano sobe depois do conflito armado. O espectador tem a impressão de que chegou atrasado. E o pano desce sem demarcar o final. O drama continua (MACHADO, 2009, p.323).

A peça de Soffredini com certeza causa tais sensações ao leitor/espectador. A primeira cena revela um casal em diálogo íntimo, cujas entrelinhas deixam muitas incógnitas: realmente “o espectador tem a impressão de que chegou atrasado”. Entretanto, apesar desta abertura, e embora permeada por devaneios, sonhos e alucinações, durante a primeira parte da peça não há um acontecimento que rompa invariavelmente com a possibilidade do espectador acreditar que assiste à história do romance de Marlene e Natalino, mesmo que esta não se apresente numa cronologia linear.

Mesmo quando acontece de Marlene narrar uma situação que ela imagina e, de repente, esta concretizar-se em ação, não é necessariamente a desconfiança da “veracidade”

do acontecimento a primeira impressão que surge ao leitor/espectador, uma vez que desde o início da peça foi assumido o espaço-tempo da teatralidade. Tal como na cena *O Regresso*:

MARLENE – (*para si mesma*) Mas ele vai voltá, mãe. Alguma coisa aqui dentro de mim me diz que ele um dia vai voltá. Vai sê num fim de tarde de verão, que é uma hora boa pra tudo acontece...

(*Veio Natalino pela porta da cozinha*)

MARELENE – E vai entrá pela porta da cozinha. Ele vai tá com um aspecto assim...bem melhorado. Isso se a gente chegá perto e não repará nas rugas da camisa, um pouco mal passada, a gola um pouco suja...

(*Natalino ficou parado no meio da sala*)

MARELENE – E vai ficá parado ali, bem no meio da sala, olhando o chão com um sorriso meio amarelado, como se o tempo não tivesse passado e ainda ontem ele tivesse jantado aqui,

(*Marlene se virou e, vendo Natalino, levou um susto...*

Ele acanhado.

Ela resolveu então fazer como se o tempo não tivesse passado)

MARELENE – Vai demora um pouco, mas pode ir sentando. A comida hoje é meia simples: pensei que tu não vinha pro jantar. Acho que vou fritar uns ovos.

Mas a partir da segunda parte, intitulada *De onde vêm as andorinhas*, o texto rompe e despedaça as situações num mosaico de possibilidades (claro que toda construção do primeiro ato sustenta tal ruptura) e “o pano desce sem demarcar o final”. Se, como já foi observado, desde o início diversos aspectos da peça de Soffredini parecem fazer menção à *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, a partir da segunda parte os procedimentos formais do texto atestam ainda mais a proximidade entre as obras. Eliane Lisbôa (2001), entretanto, exclui *De Onde Vem* do conjunto de peças que ela denomina *parafrásicas*, ou seja, frutos da apropriação de uma ou mais obras anteriores.

De fato, em suas peças *parafrásicas* Soffredini sempre explicita a referência à(s) obra(s) precedente(s), seja por meio do título, das didascálias ou mesmo pela fala das personagens, o que não se verifica em *De Onde Vem o Verão*. Mas parece inegável a proximidade entre esta e *Vestido de Noiva*: a construção de um enredo que deixa indícios, mas não confirmações, de que tudo não passou de devaneios da protagonista; sobreposições espaço-temporais; repetição de uma mesma situação, cada vez com um dado díspar ou complementar; confusão entre o rosto das personagens; entre outros recursos que ajudam a sustentar a construção dúbia do enredo.

Sobre o procedimento da construção da obra *parafrásica*, Eliane Lisbôa frisa que para Soffredini “[mais] do que pretexto para a construção de uma outra obra, os textos originais são a base para uma reflexão temática, expressa em outro gênero ou forma” (2001, p.73); e na trilha deste raciocínio pode-se chegar a uma possível conclusão sobre a “omissão” da referência a Nelson : ao que parece, Soffredini não se apropria do texto de Nelson para chegar a outro “gênero ou forma”, inclusive os procedimentos formais que utiliza são semelhantes. Parece, na verdade, que o santista escolhe *Vestido de Noiva*, texto de qualidades estruturais indiscutíveis e cuja encenação foi um dos marcos do teatro moderno brasileiro, como base para seu *exercício de carpintaria dramática*; escolha que torna implícita a referência e a homenagem.

Retornando à segunda parte da peça *De Onde Vem o Verão*, é na cena *A segunda ausência, a visita de Cacá e as andorinhas do verão*, quando Marlene descobre que os pássaros que todo verão pousam nos fios elétricos à frente de sua janela são andorinhas, que o leitor/espectador será surpreendido por imprevisíveis revelações:

MARLENE – (*sozinha*) Toda vida de vez em quando elas apareceram aí e se sentaram nos fios elétricos da rua. E eu nem sabia que eram andorinhas!
(*Então ela olha pro lugar por onde vai vir Natalino, como se finalmente tivesse entendido tudo!*)

MARLENE – Tá vendo, sua idiota? Tá vendo quanta coisa acontece bem debaixo do teu nariz sem tu sabe o que de fato elas são...?

E então Natalino surge aflito, vestindo só uma toalha enrolada na cintura, retomando a cena *Com um baianinho de obra?!*. Marlene se afasta do centro da cena para assistir ao que se passou – ou ao que ela pensa que se passou – entre o pedreiro e Alicinha enquanto ela se apressava à cozinha para verificar se algo estava queimando. O que vê é Natalino se oferecendo descaradamente para a amiga, que também não se mostra menos libidinosa:

NATALINO – (*cortando*) Tu pensa que eu não vejo a fome nos teus olhos.

ALICINHA – Pode gênero até sê, de repente... O único questionamento que se coloca é que quando eu tenho fome, eu escolho o que comê.

NATALINO – Não entendi!

ALICINHA – Gênero pra bom entendedor, meia palavra basta.

NATALINO – (*divertido*) Ah! Então é assim? Tu é que escolhe?! Taí, tu é mesmo uma mulher diferente. Eu vô saí contigo. Espere por mim. Se ela pergunta, diz que tu vai me dá uma carona, que é teu caminho.

Relembrando-se das andorinhas, Marlene volta ao tempo presente da cena:

MARLENE – Toda vida de vez em quando as andorinhas apareceram aí e se sentaram nos fios elétricos da rua, e eu nem percebi que eram elas que faziam o verão.

Entretanto, a cena faz mais um retorno temporal e Marlene assiste ao diálogo entre Cacá e Natalino exatamente precedente à cena *A conversa das cigarras*, em que ambos trataram-se com extrema intimidade, e o que ela vê, mais uma vez, é a insinuação de Natalino para Cacá:

NATALINO – Eu gênero ouvi dizê... di repente nunca experimentei... mas me falaru de uns cabra tipos solitário que tem por cá, e que faiz esse esquema assim de tê uns gosto diferente di repente, tá percebendo?

CACÁ – Tô percebendo sim.

NATALINO – (*aproximando-se muito*) Assim foi que me disseru também que esse gênero solitário sabe bem entrá numas de dá valô a um corpo de home macho di repente, que foi criado no sertão rijo...num certo nível me disseru que ele sabe valorá um corpo inté bem mais que uma mulhé, di repente... (*pondo a mão de Cacá no próprio corpo*).

A peça parece entrar cada vez mais numa atmosfera de fantasia e alucinação. Na cena *Cancioneta das Noivas*, um quadro composto por canções, surgem Magda, Alicinha e Cacá, todos vestidos de noiva e disputando Natalino, enquanto Marlene começa a vestir-se com o vestido de noiva que estava no manequim. Lisbôa considera este um quadro bastante poético, que tem o poder de resumiu ou sintetizar “o caminho do próprio universo interior de Marlene, ou o universo da peça como um todo” (2001, p. 199).

Com esse ambiente, fantasioso e poético, e com a chegada de Natalino, terá início a cena *O jantar às oito horas*, que retoma a mesma situação da primeira cena da peça, *Jantar para marcar o casamento*. Porém, agora, justaposto aos diálogos idênticos ao da primeira cena, há apartes de Marlene e também diálogos seus com a mãe com informações ainda não decifráveis que vão dando um suspense muito grande à cena:

MARLENE – Ai, Natalino, no sonho que eu te falei
tu me dava o teu desejo
e eu me abria em janelas
e o teu verão me explodia
em plena raiz do corpo!
(*olhando ele pôr um bocado na boca*)
Ai que pena, Natalino
que eu tô matando o meu sonho

Quando na penúltima cena da peça, intitulada *O que contaram as andorinhas*, Cacá e Alicinha chegam à casa de Marlene, dispostos a assumirem que são amantes, encontram Natalino jantando e a amiga totalmente transfigurada. Ao tentarem entender o que se passa, é a própria Marlene quem conduz a cena para o *flashback*, para mostra-lhes suas razões, num procedimento altamente teatral:

ALICINHA – Na minha opinião, a situação está nos escapando e a gente não tá sei lá conseguindo estabelecer a verdade.

MARLENE – (*decidindo-se*) A verdade, né? A gente tem que estabelecê a verdade, tá certo? Então tá: (*pegando Alicinha pelo braço e colocando-a no lugar onde aconteceu a cena que vai se repetir*). Então cê fica aqui...

ALICINHA – (*surpresa*) Mas o que é isso?!...

MARLENE – E agora fala: mas esse rapaz não passa de um baianinho-de-obra!

(Mas Alicinha custa a entender, e olha para Cacá, pedindo socorro)

MARLENE – (*fortíssima*) Fala!

ALICINHA – (*rápida*) ... mas esse rapaz não passa de um baianinho-de-obra!

MARLENE – (*no clima da cena*) Ele só está morando aqui!

(Vem Natalino de repente, aflito, vestindo só uma toalha enrolada na cintura)

NATALINO – Tem alguma coisa queimando aqui! Tô sentindo o fedô do banhe'ro...

ALICINHA – (*depois de olhar algum tempo para Marlene e Natalino*) Ah, entendi. Tá bom: então vamos ver como foi que aconteceu... (*e se volta para Natalino*)

Porém, o diálogo que se segue não é o que Marlene esperava, mas outro. Natalino humildemente confessa à Alicinha seu amor por Marlene, que, ainda desconfiada e pensando estar protegendo a amiga, propõe um trato: ela custearia seus estudos, contanto que ele saísse da casa da amiga e só voltasse em melhores condições. E mal a cena retorna para o plano presente, Marlene a conduz para o diálogo entre Cacá e Natalino, que mostra não Natalino seduzindo Cacá, mas sim pedindo ajuda para comprar um par de alianças e firmar noivado com Marlene.

Diante das diferentes versões de uma mesma situação, qual o leitor/espectador pode apreender como verdadeira? A questão pode estender-se ao cerne da trama, pois Marlene também está confusa. E a dúvida que mais a consome não é a concernente às versões, mas outra ainda mais delicada. Na última cena da peça, enquanto outras personagens conversam,

Marlene, totalmente descolada do diálogo, repassa em voz alta a receita do Mocotó que fizera para o jantar de Natalino, até chegar na frase ápice:

MARLENE – Natalino, eu matei você.

Ela revela que colocou veneno no mocotó e, à medida que todos se desesperam, caminha serenamente em direção ao manequim para arrematar o vestido de noiva, repassando mais uma vez a receita, porém afirmando agora que não colocou o veneno:

MARLENE – Eu tava aqui me lembrando: Se lava bem o mocotó, se esfrega com limão, se leva ao fogo em... então eu te vi de cócoras ao pé do fogo... E só depois que eu te vi foi que vieram as andorinhas trazendo o verão, e as palavras da canção e a saudade do perfume da dama-da-noite do quintal da dona Lurdes. Depois de você é que eu fiquei sendo uma mulher com um coração. Então fiquei com medo de volta a sê só uma mulher na sua janela...e não pus o veneno!

Paira na cena uma atmosfera de aflição e incerteza: o que realmente se passou entre Natalino e os amigos de Marlene? Quais eram as verdadeiras intenções do pedreiro? E quanto a Marlene, teria uma mulher como ela coragem de envenenar o homem que ama? Se por ventura a trama havia dado indícios de resposta, o desfecho da peça dissipa-os, pois rompendo com o *pathos* da cena e teatralizando a situação, Marlene, serenamente, ainda se perguntando sobre o veneno, apaga a luz de uma sala “*apagando Alicinha, Cacá e Magda*” e depois apaga a luz de outra sala, “*apagando Natalino*”. E assim, procurando-se respostas encontra-se ainda mais perguntas:

A MÃE – (*guardando seu crochê*) Mas afinal de contas, Marlene, tu descobriu ou não descobriu quantos ovos leva o brigadeiro...? Regô ou não regô as violetas...? Pôs ou não pôs o veneno na comida?

MARLENE – (*na sua janela*) Ah, sei lá, mãe, como é que eu posso sabe? Quem pode garanti que tudo isso não foram só pensamentos... a Alicinha, o Cacá, a Magda... só pensamentos que eu tive aqui da janela...?

Quem sabe Natalino ao pé do fogo não foi só vontade de procurá perfume na noite, de ouvi canção..

Vontade de Andorinha...

Só vontade de verão...

Quem sabe?

Do aproveitamento do cotidiano popular suburbano, suas figuras com suas prosódias, anseios, sonhos e angústias, e também da apropriação e ressignificação da linguagem popular do melodrama, Carlos Alberto Soffredini escreveu a peça que é considerada o ponto auge de

sua maturidade enquanto dramaturgo. Fruto de um exímio exercício de *carpintaria teatral*, *De Onde Vem o Verão*, tal como como almejava o crítico Alcântara Machado, encanta, diverte e comove “brasileiramente”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu vivi antigamente com Sócrates, Platão,
Aristóteles — esse pessoal.
Eles falavam nas aulas: Quem se aproxima das
origens se renova.
(*Aprendimentos*, Manoel de Barros)

Em novembro de 1928, Alcântara Machado publicou no *Diário Nacional*, sob o título de *Uma tentativa como as outras*, um comentário sobre um projeto apresentado à Câmara Municipal de São Paulo, cujo objetivo era favorecer o teatro brasileiro ao cobrar da prefeitura a fundação e organização da Companhia de Drama e Alta Comédia de São Paulo. Machado enxergava no nome da Companhia o reflexo do preconceito contra os gêneros populares, um equívoco que muitos à sua época não conseguiam enxergar com a mesma nitidez:

(...) especificando drama e alta comédia o projeto quer evidentemente impedir a representação de farsas e comédias de sátiras ou costumes. Quer matar o teatro popular para o proveito do que erradamente se costuma qualificar de educado, culto, distinto, superior e outros adjetivos que tais. Coisa que não só contraria o espírito de hoje mas até, digamos assim, a nossa índole dramática” (MACHADO, 2009, pp.306 e 307, grifo meu)

Para Machado, seria inócua a iniciativa de, pretendendo fortalecer o teatro brasileiro, criar uma Companhia destinada a representar ou autores estrangeiros ou autores nacionais que escreviam em moldes estrangeiros – era essa a visão de Machado sobre os dramaturgos que se dedicavam à instauração de um “teatro sério” no Brasil. Enquanto outros intelectuais do teatro que também ansiavam pela instauração do teatro moderno brasileiro consideravam os gêneros populares um empecilho para tal objetivo, Machado, ao contrário, enxergava neles “a índole dramática brasileira”, o embrião em potencial:

Depois o que adianta formar uma companhia? E conceder-lhe o Municipal quatro meses por ano?¹⁷ Não nos faltam atores. Para o nascimento de um teatro brasileiro há aí inúmeros. O teatro brasileiro é que ninguém sabe onde está. A casa para este teatro também. Antes de mais nada, portanto, será necessário construir um teatro de comédia, depois botar nele uma companhia permanente, depois procurar com os elementos que existem por essa grandeza de terra espalhados e no embrião (no circo, no teatro popular,

¹⁷ Constava no projeto apresentado à Câmara que a Companhia de Drama e Alta Comédia encenaria, no Teatro Municipal de São Paulo, quatro espetáculos por semana durante quatro meses, com a representação de dois originais de autores brasileiros a cada ano. (Vide MACHADO, 2009, p.307).

nas festas religiosas e tradicionais, nas manifestações mais ou menos artísticas da cidade e do mato, na canção, na lenda, nos divertimentos, na anedota, no carnaval), dar à luz esse tão desejado teatro indígena (MACHADO, 2009, p.307, grifo meu)

É neste ponto que a obra de Soffredini mais se aproxima das ideias de Machado, pois foi a pesquisa em fontes populares estabelecidas pelo dramaturgo ao longo de sua carreira que possibilitou que ele gerasse, formal e esteticamente, uma dramaturgia moderna, nacional e diferenciada, tal como preconizava o crítico modernista. Como o próprio Soffredini afirmou em depoimentos¹⁸, até 1975 ele tinha uma formação pautada em experiências estrangeiras, como as de Stanislavski, Brecht ou Grotowski, inegavelmente importantes para a história do teatro mundial, mas ele se indagava sobre quais seriam as origens da “genuína forma brasileira de fazer teatro”. A partir deste questionamento, o dramaturgo mergulhou por mais de cinco anos numa profunda pesquisa acerca do universo do circo-teatro, do qual retirou elementos que delinearão o projeto estético de todas suas posteriores obras.

Como já foi dito no Capítulo 1, da apropriação da linguagem do circo-teatro Soffredini retirou princípios de interpretação, encenação e iconografia que passaram a ser a marca de seus trabalhos como encenador. Enquanto dramaturgo, o princípio que mais lhe inspirou e influenciou foi o objetivo primordial que as peças de circo-teatro têm de agradar e comunicar com o público. Nas três peças analisadas neste trabalho a preocupação com a comunicabilidade é evidente. Por mais complexas que sejam suas estruturas, as peças nunca são herméticas – a construção desvelada da prosódia de cada personagem e a busca incessante da forma que melhor expressasse o conteúdo são as principais provas desta afirmação.

Seguindo a trilha de dramaturgos anteriores que se propuseram, uns mais outros menos, a lidar com formas e assuntos populares, como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Abílio Pereira de Almeida, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, entre outros, Carlos Alberto Soffredini destaca-se no panorama do teatro moderno brasileiro por ter sempre buscado se inserir na ótica interna das linguagens populares sobre as quais se debruçou (o circo-teatro, a cultura caipira e o melodrama, no caso das peças aqui estudadas), como demonstra o trecho a seguir:

(...) eu já não tenho nenhuma dúvida de que não é preciso ir ver como o Peter Brook, o Grotowski, o Bob Wilson ou os seguidores de Brecht ou do

¹⁸ Vide Capítulo 1 desta dissertação, página 21.

Stanislasvki trabalham para se encontrar inspiração para um bom teatro. Existe também a questão da ÓTICA. (...) Muitos espetáculos que tem como características de experimentação e que vão buscar até no índio do Xingu a sua vestimenta, no entanto tem uma ÓTICA importada. (...) Não é que eu ache que isso seja mau não: nada de preconceitos verde-amarelos. Mas é que eu sempre desconfiei que aqui mesmo, ali na periferia, há uma riqueza incrível de material para pesquisar, não enquanto vestimenta apenas, mas enquanto ÓTICA mesmo. E não só na periferia, no Teatro feito sob lona, mas também no folclore, nas danças dramáticas, no Teatro popular aportado no Brasil bem antes das Companhias principalmente portuguesas (os “Pássaros” de Belém do Pará, os Mamulengos do Norte e Nordeste, por exemplo) (...) basta ir lá (principalmente no Circo-Teatro porque está mais a mão) com um mínimo de sensibilidade e o interesse focado não no bizarro mas no essencial, que gradativamente a tal ÓTICA vai mudando e gradativamente a gente vai mergulhando num mundo riquíssimo de estímulos (SOFFREDINI, 1980).

Importante ressaltar que sua primeira peça, *O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e acabou como acabou num dia de Carnaval*, escrita em 1967, já lidava com o universo suburbano, com a prosódia cotidiana, com personagens marginalizadas socialmente (no caso, Mafalda é uma prostituta), ou seja, Soffredini já trazia a marca do popular desde sua primeira criação. Entretanto, como ele mesmo frisa, foi a partir do contato com o universo do circo-teatro que sua pesquisa artística enveredou consciente e definitivamente para as fontes populares em geral, ao perceber, tal como Alcântara Machado, que eram elas raízes capazes de gerar novos desdobramentos:

O teatro europeu por exemplo anda louco atrás do princípio de onde veio. Para partir de novo em outra direção. Ora, o que ele procura é o informe que nós somos. Não saímos até hoje do princípio. E o princípio é a farsa popular, anônima, grosseira. É a desordem de canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso. Coisa que entre nós se encontra no circo, nos terreiros, nos adros, nas ruas, nas macumbas” (MACHADO, 2009, p.375 e 376).

A união de uma característica que já lhe era inerente a um projeto estético conscientemente construído a partir das espetacularidades populares permitiu a Soffredini elaborar obras inegavelmente modernas, que esgarçam os limites entre os modos e os gêneros e explodem as convenções formais pré-estabelecidas. Obras que são únicas pela originalidade, mas plurais pela “bagunça” brasileira que as conformam. As três obras de Carlos Alberto Soffredini aqui analisadas – *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu, Na Carrêra*

do Divino e De Onde Vem o Verão – asseveram como lúcidas e profícuas as proposições de Antônio de Alcântara de Machado para a modernização do teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *Poetas de França*, 2ª ed. Companhia Editora Nacional, 1944.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, 8ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2013.
- AMADEU, Amaral. *Tradições populares*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1976 (edição fac-símile da 1ª edição de 1948).
- BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas. *In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN*, nº 29, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2001 (9ª ed).
- COSTA, Felisberto Sabino da. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- COSTA, Iná Camargo. *In prefácio de WILLIAMS, Raymond. Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- HUPPES, IVETE. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- LARA, Cecília de. *In MACHADO, Antônio de Alcântara. Palcos em foco: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) / Tentativas no campo da dramaturgia*. São Paulo: Editora da Usp, 2009.
- LISBÔA, Eliana Tejera. *A Teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudo da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2001.
- LEME, Viviane Maria. *A concepção de tragédia moderna em The Crucible e A View from The Brigde de Arthur Miller*. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- MACHADO, Antonio de Alcântara. Pesquisa, organização e introdução de Cecília de Lara. *Palcos em foco: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) /*

- Tentativas no campo da dramaturgia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MARTINS, José de Souza. In TOLEDO, Karina. Quando o pensamento erudito voltou-se para o caipira. *Boletim Agência FAPESP*, 26 nov 2014. Disponível em: http://agencia.fapesp.br/quando_o_pensamento_erudito_voltouse_para_a_figura_do_caipira/20282/> Acesso em: 19 de nov de 2014.
- MEDEIROS, Elen de. Formulações estéticas e tentativas de modernização: a crise do drama brasileiro. *Cadernos Letra e Ato*, v.1, n.1, 2011.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MILARÉ, Sebastião. *Batalha de Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista e sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *O Teatro: Arthur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudo da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2002.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Universidade de Campinas, São Paulo, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*, 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RIEGO, Christina Barros. *Do Futuro e da Morte do Teatro Brasileiro: Uma Viagem pelas Revistas Literárias e Culturais do Período Modernista (1922 – 1942)*. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro de Drama*. Porto-Portugal: Editora Campo das Letras, 2002.
- SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- STEINER, George. *A morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- SOFFREDINI, Carlos Alberto de. De um trabalhador sobre seu trabalho. São Paulo: *Revista Teatro*. Ano I, nº 0, jun/jul de 1980.
- _____. *Na Carrê do Divino*. Versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, s/d.
- _____. *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*. Versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, 1979.
- _____. *De Onde Vem o Verão*. Versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, 1985.
- _____. *In: Jornal do Brasil*, 1967.
- _____. *In: Folha de São Paulo*, 1979.
- _____. *In: O Estado de São Paulo*, 1991.
- SOFFREDINI, Renata. *Carlos Alberto Soffredini: Serragem nas veias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALEMIDA, Adriana Silveira de. *Solos geniosos, de épocas turbulentas: crônicas de Antônio de Alcântara Machado para o Diária da noite*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2001.
- ANDRADE, Jose Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro – estudo de caso: circo-teatro Pavilhão Aretuzza*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ARÊAS, Wilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BARBOSA, F.A.; LARA, Cecília de. *Antonio de Alcântara Machado: Prosa Preparatória e Cavaquinho e Saxofone*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. _____. *Pathé-Baby e Prosa Turística: O Viajante Europeu e Platino*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.
- BARRIGUELLI, José Cláudio. O teatro popular rural: o Circo-Teatro. *In Debate e Críticas*. São Paulo, nº 3, 1974
- BOLOGNESE, Mário Fernando. *O Circo Civilizado*. Comunicação apresentada no Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), em Atlanta – Georgia (EUA), no período de 4 a 6 de Abril de 2002.
- _____. Circo e Teatro: aproximações e conflitos *in Sala Preta. Revista de Artes Cênicas*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP – nº 6, 2006.
- _____. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BRITO, Rubens José Souza. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos*. Tese (Livre Docência em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*, 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

- CARRICO, André. *Por conta do Abreu: comédia popular na obra de Luis Alberto de Abreu*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.
- _____. *Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, Rádio e Circo na poética trapalhônica*. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.
- CARVALHO, Sérgio de. *O drama impossível: o teatro modernista de Antonio de Alcântara Machado, Oswald Andrade e Mario de Andrade*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- CARVALHO, Vanessa de. *A contribuição de Carlos Alberto Soffredini ao Teatro Brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- COSTA, Eliene Benício Amancio. *Saltimbancos Urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- GARCIA, Moira Junqueira. *Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações*. *Cadernos Letra e Ato*, ano 3, n.3, 2013.
- GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto. LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- KRUGER, Cauê. *Brechtianismo Circense: Tradição ou Modernidade?* *Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná*, v.4, 2009.
- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940.
- MACHADO, Luís Toledo. *Antonio de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2004.

- MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudo da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.
- MUZART, Idelette. *Em demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, 2ª ed. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2009.
- PASCHOA JR., Pedro Della. O Circo-Teatro popular. *Cadernos de lazer* 3. São Paulo: SESC-SP/Brasiliense, 1978.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas e personagens*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RABETTI, Betti. *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2005.
- _____, O “homem de teatro Armando Gonzaga: entre a comédia de costumes e um ‘costume’ de fazer comédia. *Ouvirouver*, n.1, 2005.
- RAULINO, Berenice. O circo em Ubu, Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicaes in Sala Preta. *Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP – n° 6, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *O Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980..* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SOUZA JR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- VENEZIANO, Neyde. *Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1991.

_____. *De Pernas pro Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

VARGAS, Maria Thereza (Org). *Circo: Espetáculo de Periferia*. Secretária Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea de São Paulo, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.