

**A TEATRALIDADE NA DRAMATURGIA LÍRICO-ÉPICA
DE CARLOS ALBERTO SOFFREDINI**

Eliane Tejera Lisbôa

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Eliane Tejera Lisbôa

A TEATRALIDADE NA DRAMATURGIA LÍRICO-ÉPICA
DE CARLOS ALBERTO SOFFREDINI

Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras na Área de Teoria Literária

Orientadora:
Profa. Dra. Vilma Sant'anna Arêas

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

L681t	<p>Lisbôa, Eliane Tejera</p> <p>A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini / Eliane Tejera Lisbôa. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.</p> <p>Orientador: Vilma Sant'Anna Arêas</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>I. Soffredini, Carlos Alberto, 1940-. 2. Teatro brasileiro. 3. Teatro (Literatura). 4. Literatura épica. I. Arêas, Vilma Sant'Anna. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	--



Prof. Dra. Vilma Sant'anna Arêas – Orientadora

Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

Prof. Dr. João Roberto Faria

Prof. Dra. Maria Silvia Betti

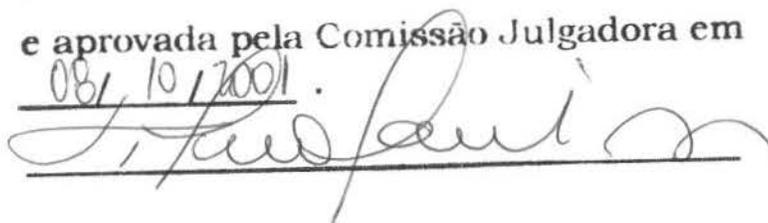
Prof. Dra. Orna Messer Levin

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Eliane Tejera

LISBOA.

e aprovada pela Comissão Julgadora em

08/10/2001.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

O Homem – Isso não é natural.
Pode vir um castigo de Deus...

Garça – Deus? ...
Toda vez que abandonei meu corpo
Na ponta aflita dos teus dedos
Olhei pra Ele.
E Ele não tava carrancudo:
Estava um pouco distraído,
Como quem finge.
E toda vez que amoleci meu corpo
Pra tua ansiedade cega e rija
Olhei pra Ele.
E Ele não tava tão severo:
Estava um pouco atento,
Como quem vê.
E toda vez que o centro do meu corpo
Foi inundado pelo teu prazer
Olhei pra Ele.
E Ele não tava assim tão bravo:
Estava tão sereno,
Como quem comunga.

O Pássaro do Poente
Carlos Alberto Soffredini

À tia Helena
Com quem aprendi que o estudo é a base da
independência

Em memória

E a minha irmã
Elaine Penny
Por tudo e pelo tanto

Agradeço

A Januibe, filho e amigo -
um menino quando isto começou, hoje um
adulto -, cuja serenidade e autonomia
tornaram tudo possível.

A minha mãe
Que soube compreender as ausências.

A meus irmãos, cunhados e sobrinhos -
minha família de Campinas – que, em meios
às dificuldades de suas próprias vidas, sempre
me receberam e apoiaram nos momentos de
necessidade.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

E agradeço particularmente a
Carlos Alberto Soffredini,
por sua disponibilidade,
atenção e confiança,
e pela Mafalda, a Mãezinha, o Nho Jeca, a Marlene
e a Garça.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo apresentar a dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini, autor brasileiro contemporâneo cuja obra compreende mais de vinte e duas peças de teatro.

Buscamos mostrar o caráter teatral de sua dramaturgia, através do estudo do personagem, da linguagem e da figura narrativa, entre outros aspectos de seu trabalho. Para isso fizemos um percurso anterior buscando encontrar uma definição precisa para o termo teatralidade.

Esperamos assim demonstrar também o lugar singular ocupado por Soffredini no conjunto da dramaturgia brasileira.

RÉSUMÉ

Cet étude c'est une présentation de l'oeuvre dramaturgique de Carlos Alberto Soffredini, brésilien, contemporain, auteur de plus de 22 textes de théâtre.

Nous essayons de montrer le caractère essentiellement théâtral de sa dramaturgie. Pour cela nous avons fait une recherche sur le signifié du mot théatralité en essayant de trouver une définition précise du terme. Ensuite et à partir du concept défini nous faisons l'analyse de certains aspects de la dramaturgie de l'auteur, comme le personnage, le langage, la présence de la figure narrative, parmi d'autres éléments.

Notre désir c'est de montrer la place de singularité occupée par Carlos Alberto Soffredini dans le panorama théâtral brésilien.

ABSTRACT

The object of this study is to present the dramaturgy of Carlos Alberto Soffredini, author of more than 22 dramas.

We want demonstrate that his dramaturgy is very theatrical. For this we tried to define the concept of theatricality. After this, we analyse the caractere, the language the narrative figure and other questions in the textes of the author.

Our objective is to signalyze the singular place of Soffredini among the brazilians dramaturges of our time.

SUMÁRIO

Apresentação	27
Introdução	32
I – Do autor e sua obra	
1. Definição de Caminhos	36
2. Evolução Geral da Obra	60
3. Obra Parafrásica	73
II – Caminho Teórico	
4. Teatralidade	95
III – Análise da Obra	
5. Estrutura Geral	121
6. Narrativa	167
7. Tempo/Espaço	191
8. Linguagem	203
9. Personagem	219
10. Didascálias	247
11. Temática	261
IV - Conclusão	269
Bibliografia	281
Anexos	295
Do Autor	297
Textos	301
Material de Imprensa	307

APRESENTAÇÃO

Esta Tese nasce de muitas interrogações e vai se constituindo como caminho para algumas respostas e várias outras perguntas. Nasce e se constitui também num percurso feito de idas e vindas, de acercamento do objeto, buscando, através de seu desvelamento, confirmar (ou negar) nossa hipótese.

Tomada a decisão de estudar a obra de Carlos Alberto Soffredini, muitas questões foram surgindo, a principal delas, sob que ângulo abordar nosso objeto de investigação. Ao mesmo tempo nascia a consciência da inevitabilidade do caráter solitário deste estudo, impossibilitado de encontrar parceria na discussão mais direta, já que a obra do autor não merecera ainda nenhuma análise, não dizemos aprofundada, mas sequer superficial, o que não deixou de nos causar estranheza.

Os parceiros deste estudo viriam do campo da teoria, enquanto que para a análise da obra em si teríamos que confiar em nossas próprias intuições; o que pode ser instigante, mas não deixa também de ser temerário. Uma sensação de salto no vazio às vezes apodera-se do estudioso nesses casos, frente à inexistência de algum outro olhar para confrontar com o seu. E às dúvidas somam-se as dúvidas.

Um tema ambíguo

Iniciado o estudo, alguns parâmetros definidores do trabalho deslindaram-se de imediato. O primeiro deles, o caráter dual em que implica toda dramaturgia, inserindo nossa pesquisa em campo ambíguo, mais do que de fronteira espaço de intercessão de duas disciplinas: a literatura e o teatro.

Mais uma vez fator instigante e temerário, implicando num debruçar contínuo sobre dois campos, de interrogações variadas, buscando aproximar as duas matérias e identificando suas especificidades, tomando a obra de Soffredini como base das interrogações, mas, aí sim, com o apoio de importantes estudos feitos sobre a dramaturgia, reveladores com justeza do caráter dual de que ela se investe prioritariamente.

Compreender a dualidade permanente com que nos defrontaríamos ao longo do trabalho nos fez de imediato buscar estudos e disciplinas envolvendo os dois domínios, o teatral e o literário. Havia portanto dois universos a aprofundar, enquanto se definia o rumo da pesquisa, e nossos estudos correram em paralelo, com disciplinas feitas no IEL/UNICAMP e na ECA/USP. Num primeiro impulso, reafirmada a consciência da dualidade do texto dramático, o trabalho ganhou titulação provisória, onde se definia o propósito de desvendar a "cena virtual na dramaturgia de Soffredini", partindo da idéia de que um espetáculo teatral podia ser identificado no texto; mostrava-se imprescindível, já então, definirmos o conceito de teatralidade.

Redefinindo o foco

O estudo da teatralidade, de fato, vai direcionar todos os demais aspectos e abordagens feitos em nossa Tese sobre a dramaturgia do autor. Definir o conceito foi matéria de longos estudos na busca de pesquisadores que tivessem de algum modo seguido caminhos próximos a esse campo de investigação. Uma diversidade de opiniões, olhares, enfoques e aspectos diferenciados nos surgiram e foi da soma deles, e da eliminação do que não nos parecia interessante que, pouco a pouco, definiu-se um possível conceito. Ele mostrava-se essencial para a análise da dramaturgia do autor, cujo aspecto central entendíamos ser o caráter de cena virtual que ela trazia embutido.

Mas a definição do conceito de teatralidade nos confrontou com essa idéia inicial e levou-nos ao reconhecimento de que não pode haver cena virtual em um texto dramático, já que o que ele faz é *propor-se à cena*, sem definir exatamente que cena será essa. Falar em cena virtual significaria dizer que no texto há apenas uma única possibilidade de transposição cênica, que já pode ser visualizada nele à sua leitura, o que não é verdade em se tratando de dramaturgia, pois esta se oferece sempre a múltiplas possibilidades podendo gerar leituras e encenações as mais díspares.

Não se trata de cena virtual portanto, pois a encenação no texto existe apenas como sugestão, tem caráter indefinido e só se constitui na sua realização, na sua concretude, no instante *em cena*, sempre diferente a cada montagem, a depender de quem transpõe o texto e das condições em que essa transposição se dá.

Essa redefinição do foco foi importante, como resultado da compreensão de que o texto dramático não nos oferece uma cena, ainda que virtual, mas sim a possibilidade dela, o que não desfazia, pelo contrário reafirmava o sentido de dualidade de nosso estudo. O ato de representação não se encontra no texto, mas a boa dramaturgia abre as condições, prepara o campo para que esse ato se realize em sua essência. Era ali, no texto, que tinha que se encontrar esse sentido de teatralidade, de que a cena é o lugar. Assim, num movimento de retorno, a investigação dos aspectos definidores do caráter teatral implícito no texto dramático obrigou-nos a aprofundar a definição do conceito, a fim de aplicá-lo com exatidão na análise da dramaturgia objeto deste estudo.

A definição do conceito de teatralidade no estudo da dramaturgia também reafirmou alguns princípios já estabelecidos, como o caráter dialógico de seu discurso, mas ampliou a questão para o sentido performático que esse discurso deve ter, de modo a constituir um sentido teatral. O mais importante no diálogo dramático não é o caráter oral da fala, mas a idéia de performance implícita nessa oralidade, de presença e contextualização não apenas ficcional mas também cênica. O diálogo num texto dramático é o discurso oral com tudo o que ele compreende no momento de sua realização, trazendo em si o sentido da performance, de uma fala em "estado de representação", como quem se "apresenta" num tempo/espço dual: ficcional e real.

Exatamente nesse ponto situa-se o espaço de intercessão da literatura e do teatro no gênero dramático, definidor da especificidade da dramaturgia dentro do campo literário, pela imprescindível abertura ao universo teatral que a constitui.

Nesse aspecto não podemos deixar de reconhecer a importância dos estudos de Paul Zumthor sobre a oralidade, para o avanço de nossas análises, conforme indicação certa da professora Sara Lopes no momento de nossa Qualificação.

As investigações aprofundavam-se na busca de definição do conceito, gerando novas interrogações, como o sentido de temporalidade e espacialidade (ambos abarcando a figura narrativa) na dramaturgia e na cena, que orientam e sustentam nosso olhar sobre a teatralidade na obra de Soffredini. Num dado momento a dramaturgia do autor colocava-se como pretexto para uma série de estudos de caráter teórico, de interrogações nascidas desse impulso primeiro.

Delimitando o objeto

Se a hipótese essencial de nosso trabalho definiu-se no propósito de revelar a teatralidade na obra do autor, precisávamos agora delimitar o campo de análise no corpo de sua dramaturgia, bastante vasta e heterogênea. Sem abandonar a idéia de apresentar a dramaturgia de Soffredini, decidimos fazê-lo num estudo já diretamente voltado para a investigação de nossa hipótese, o que nos levou a redefinir os caminhos a serem seguidos. Deixamos de lado o projeto inicial de apresentar uma análise detalhada de cada texto – ainda que tenhamos sido obrigados a fazê-la ao longo de nosso estudo -, e optamos por um recorte no conjunto de sua obra. O material selecionado deveria cumprir a dupla função de nos permitir apresentar o que de melhor identificamos na obra do autor e servir de exemplo e confirmação da hipótese levantada.

Consideramos que alguns dos textos selecionados mereceriam ser por si só objeto de uma Tese, diante da riqueza de elementos e experimentações formais de que são constituídos, e foi preciso admitir os limites desta que realizamos para poder dar continuidade ao objetivo que agora norteava nossa investigação. Dentro dela a dramaturgia de Soffredini como conjunto já nos abria um leque de questões, nesse sentido cumprindo o papel de toda obra de arte.

Assim, vamos deixar de lado, até certo ponto, os aspectos falhos ou de caráter precário na dramaturgia do autor, o que não significa que não reconheçamos as diferenças de qualidade entre seus textos. Todo artista, de um modo geral, apresenta no conjunto de sua obra grandes criações e outras de ordem inferior, e Soffredini não foge à regra. Mas entendemos que, enquanto autor de um conjunto importante de textos de qualidade, cabe-nos, nesse primeiro desvendamento de seu trabalho, justamente destacar essas qualidades, de modo a revelar estratégias e propostas inovadoras dentro do panorama da dramaturgia.

O sentimento que nos move é sobretudo o de ampliar as pesquisas sobre dramaturgia e, quem sabe, incentivar a criação dramática no Brasil, que, parece-nos, move-se em descompasso com o movimento de outras artes, e acreditamos que alguns dos textos de Soffredini oferecem um caminho importante de renovação. Assim, mais do que identificar qualidades e defeitos na obra do autor, trabalhamos no sentido de revelar o caráter teatral explícito de sua dramaturgia, como fator de estímulo a outras experimentações.

Da paixão e da análise científica

O estudo e análise de uma produção artística, seja de que caráter for, segundo nosso entendimento, deve implicar em alguma empatia com a mesma, ainda que no processo de estudo seja necessário um afastamento. Essa empatia deve ser a mola motivadora de toda a pesquisa, de modo que a paixão pelo estudo permaneça ao longo de seu processo. Neste trabalho, essa empatia, que nos motivou a buscar compreender a dramaturgia de Soffredini, nasceu já dos pequenos contatos iniciais com sua obra.

Parece-nos importante observar que no estudo contínuo de seus textos, cujo percurso analisaremos a seguir, o prazer encontrado na leitura dos mesmos ampliava-se à medida em que nos aprofundávamos no trabalho. Ao longo desses anos em nenhum momento nos pareceu fatigante retornar aos mesmos, pelo contrário, foi sempre renovada a satisfação. Isso nos faz acreditar que, muito embora a obra de Soffredini se caracterize por uma profunda teatralidade - e esse é o enfoque básico de nossa abordagem - , por seu acentuado caráter visual e cênico, o seu texto propicia também uma leitura prazerosa, e das mais instigantes.

A força poética de sua criação, como será analisado no corpo deste estudo, o olhar ao mesmo tempo delicado e profundo sobre alguns dos conflitos básicos do ser humano, o reconhecimento da beleza existente na simplicidade e a sua aproximação com a cultura popular são, todos esses, fatores que nos mantiveram em sintonia e vibração ao longo de todo o processo.

Se entendemos que a análise científica exige o distanciamento de um olhar crítico e isento, a possibilidade de partilhar da descoberta, a cada leitura renovada, de um trabalho artístico de qualidade e inovador no campo da dramaturgia nos impede de calar o prazer experimentado na pesquisa. Reconhecemos no estudo da obra a coragem do autor, não se satisfazendo com uma “linha” de trabalho, experimentando a cada novo texto um percurso inusitado, um ponto de partida diferenciado, constituidor de mais um desafio, uma relação distinta com a dramaturgia e a própria cena que a motiva.

Esta Tese, portanto, construiu-se com paixão, o que não nos impediu de reconhecer os altos e baixos na produção do dramaturgo, de identificar ao lado de obras de primeira grandeza os trabalhos feitos com ligeireza ou praticidade, voltados para um resultado mais imediato.

Mesmo nesses, no entanto, pode-se identificar o domínio da carpintaria teatral que o autor ganhou no correr de sua vivência dramatúrgica.

A Teatralidade Na Dramaturgia Lírico-Épica De Carlos Alberto Soffredini

Introdução

Este trabalho segue dois rumos paralelos, o primeiro deles visando apresentar a dramaturgia de Soffredini de uma maneira geral. Vamos fazer um reconhecimento do conjunto da obra, de seus textos mais importantes, e ainda uma seleção de tudo o que nos pareceu significativo, merecedor de análise, buscando sempre salientar aspectos de originalidade do autor dentro do que se poderia identificar como padrão na dramaturgia brasileira.

O segundo rumo compreende nossa hipótese fundamental: **o reconhecimento do caráter teatral da dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini**, que está vinculada diretamente a esse desvendar de sua obra. Assim, todas as análises, de um modo geral, vão procurar justificar esse pensamento norteador, revelando sempre aspectos que nos façam identificar a presença da cena no próprio texto escrito.

Para isso desenvolvemos o conjunto do trabalho em três etapas fundamentais:

I - A primeira delas compreende uma apresentação de caráter mais genérico, onde damos a conhecer nossos passos como pesquisadora, desde a definição de nosso objeto até o percurso metodológico e as principais fontes bibliográficas em que nos apoiamos.

Também comporta uma apresentação panorâmica dos caminhos de Soffredini no seu percurso como dramaturgo, as influências que recebeu e o que – de maneira mais ampla, e por ora de modo superficial – podemos identificar como suas marcas autorais fundamentais, suas práticas e influências, que determinaram momentos específicos e a evolução geral de seu percurso. Destacamos ainda dentro dessa abordagem, o aspecto parafrásico de sua obra, de modo geral vinculada a algum texto ou manifestação anterior de outro autor.

Em anexo ao final do trabalho estamos colocando item – Do Autor – onde apresentamos de modo detalhado e cronológico todos os seus passos desde a sua primeira criação dramaturgica, identificando a data de cada texto, os prêmios recebidos, e suas realizações paralelas como diretor ou ator.

. Listamos também todos os seus textos – Da Obra - e apresentamos um pequeno resumo de cada um deles, para que se possa acompanhar com mais facilidade as discussões que serão levantadas ao longo da Tese.

Soffredini até o momento escreveu vinte e duas peças, além de uma última, sobre a vida de Vicente Celestino, inacabada. Como nos será impossível trabalhar os vinte e dois textos, selecionamos dez deles, que nos parecem os mais interessantes, ao nível formal e conteudístico, e sobretudo porque nos permitirão trabalhar mais diretamente com a hipótese levantada. Embora tenhamos optado por não fazer um estudo em separado de cada um dos textos, e sim desenvolver as observações que nos parecem pertinentes abrangendo sempre o conjunto de sua obra, em muitos momentos estaremos tomando esses textos um a um, reconhecendo aspectos específicos que nos pareçam merecedores de um mergulho analítico ou ainda como modo de exemplificar nos mesmos o que vimos afirmando.

Como alguns de seus textos têm título bastante extenso, no que se refere ao corpus selecionado optamos por resumir-los, e após citação de exemplo serão identificados por uma sigla, como segue:

1. O Caso Dessa Tal de Mafalda que Deu Muito o Que Falar e Acabou como Acabou num Dia de Carnaval (1967): Mafalda, M.
2. Mais Quero Asno que Me Carregue que Cavalo que Me Derrube (1969): Mais Quero Asno, MQ.
3. Vem Buscar-me que Ainda sou Teu (1979): Vem Buscar-me, VB.
4. Na Carrêra do Divino (1979): Na Carrêra, NC.
5. Minha Nossa (1983): MN.
6. O Guarani (1986): G.
7. O Pássaro do Poente (1987): PP
8. De Onde Vem o Verão (1990): DV.
9. O Saci (1992): S.
10. Quixote (1993): Q.

Os demais textos poderão ser eventualmente citados e nesse caso terão seus nomes dados por extenso.

II - A segunda etapa do trabalho tem caráter teórico, merecendo capítulo específico, na definição que buscamos fazer do conceito de teatralidade. Entendemos esse momento como fundamental para toda a seqüência da Tese, onde estaremos sempre buscando reconhecer nos textos os aspectos que foram levantados neste estudo.

III - A terceira etapa corresponde à apresentação da dramaturgia de Soffredini, agora já buscando reconhecer todos os aspectos que a caracterizam em sua especificidade, e, tentando confirmar nossa hipótese, identificando o caráter teatral da mesma. Serão analisados a estrutura geral da obra, os aspectos recorrentes e estudos mais pontuais sobre tempo/espaço, linguagem, personagem, narrativa, didascálias e temática. Em muitos casos terminamos optando por realizar, pelo menos no que respeita aos dez textos selecionados, um estudo texto a texto levantando exemplos significativos em apoio a nossas reflexões.

E, finalmente, apresentamos nossas conclusões a partir de todo o estudo anterior, onde procuramos mostrar o que nos pareceu significativo no trabalho apresentado, relativo à hipótese inicial que defendemos e o que identificamos ainda de importante nos caminhos de estudo da dramaturgia de Soffredini a serem seguidos em pesquisas posteriores. Vamos ainda procurar definir o lugar de Soffredini no conjunto da dramaturgia brasileira.

Ao final da Tese, no corpo de Anexos, além do já citado resumo cronológico da vida e obra do autor, apresentamos uma pequena fortuna crítica e notícias publicadas sobre as montagens de suas peças que estiveram em cartaz sobretudo no eixo Rio/São Paulo.

Coletamos também algum material relativo a documentos ou textos em que se teria apoiado o autor para a criação de seus textos.

Todas as citações dos textos do autor estão identificadas logo após as mesmas, com a sigla e o número da página onde podem ser encontradas. As citações de outros autores serão identificadas por notas apresentadas ao final de cada capítulo. As traduções, salvo indicações contrárias, são todas de nossa própria responsabilidade.

De um modo geral, optamos por usar o termo *obra* para nos referirmos ao conjunto da criação dramaturgicamente de Soffredini, e *texto* ou *peça* para tratar de alguma delas especificamente.

I – Primeira Parte - Do autor e sua obra

1. Definição de caminhos

Escrever sobre a obra de Carlos Alberto Soffredini implica em reconhecer um momento de nossa dramaturgia, em sua história mais recente; das peças que marcaram a história de nosso teatro à história que marcou nossas peças. Soffredini percorre várias formas de expressão artística, assim como vários estilos, numa trajetória eclética que se desenha na própria vida do autor: de um estudante de letras com alguma prática teatral amadorística, que se aproxima do teatro por meio do texto, a partir dele para a formação atoral na EAD e daí para a direção teatral, a dramaturgia radiofônica e os roteiros para cinema e televisão.

Nesse percurso, a produção dramática manteve-se como elemento marcante e fundamental de seu processo criativo, refletindo em sua evolução o percurso pessoal do autor: partindo do texto do autor “das letras” na Mafalda, onde a palavra extravasa da cena até o texto do “diretor” em Trem de Vida, onde a imagem cênica é o texto, numa escrita didascálica em que o diálogo está quase ausente. Evolução essa que tem como linha diretriz o impulso para a cena revelado no texto.

Se a produção textual não se restringiu ao teatro, passando pela mídia audiovisual, do rádio ao cinema e à televisão, isso também vai se refletir em sua dramaturgia no uso da linguagem fragmentada, dos sketches, cenas curtas, da multiplicidade de espaços intercênicos. Tudo isso gera algumas vezes, na proposta de cena criada pelo autor, uma produção de estilo cinematográfico, com vários espaços e tempos. O rádio e a televisão, como modelos, terminam também interagindo na cena, constituem-se como elementos presentes, resultado que são da própria intromissão da época em que vive o dramaturgo e que transpõe para seus textos.

De algum modo, a própria evolução tecnológica – além da cultural e social – pode ser acompanhada pari passo ao longo da dramaturgia soffrediniana, como resultado e revelação de ligação com o mundo que o cerca, retrato de um tempo e de comportamentos culturais e sociais.

Em Mafalda, texto de 1967, trechos de rádio-novela estão inseridos dentro da peça, e daí para a frente será a televisão a presença familiar. Em Mais Quero Asno(1969) a peça já se

inicia com Inês assistindo à televisão, elemento que ocupa espaço importante na totalidade do texto, com programas musicais, shows e entrevistas. Em *De Onde Vem o Verão*(1990), a mãe está eternamente fazendo crochê frente à TV.

Impossível deixar de falar nesses veículos que afinal são presença absoluta em nosso cotidiano, e embora os textos citados não possam ser vistos como naturalistas eles tratam do tempo vivido pelo autor, de sua história social e pessoal, ainda que numa linguagem própria. Essa aliás é uma das características de sua dramaturgia, cuja construção formal foge da simples reprodução da natureza – seja qual for o conceito de natureza que se queira assumir –, e passa a discutir a própria escrita dramática, acompanhando o movimento geral da arte examinado por Bornheim.

“Digamos, pois, que a temática de uma determinada obra nasce como que de dentro da criação da própria estética, como se o pintor, ao pintar um quadro, devesse pintar concomitantemente a estética correspondente a este quadro determinado.”¹

Esse percurso individual é também reflexo da história do processo de criação teatral, pelo menos no Ocidente. Um processo onde a presença do ator e o aspecto visual ganham força, onde a postura naturalista dá lugar às montagens anti-convencionais, experimentais, o que vai se refletir de imediato sobre o trabalho dos dramaturgos, como observa Ryngaert.

“Todas essas pesquisas em torno das linguagens artísticas, esses cruzamentos entre a palavra, a imagem, o movimento, exercem uma influência provável sobre os textos de autores. Estes se sentem menos cerceados pelas convenções cênicas que evoluem rapidamente e que ampliam os limites do “representável” para mais liberdade e abstração, em todo caso para uma relação menos estreita com o referente”.²

O rompimento da narrativa linear que se dá em todas as esferas da arte encontra-se também expresso na obra sofrediniana. O contraponto temporal, entre passado e presente, progride até chegar-se ao cruzamento de um tempo/espaço indefinido, existindo unicamente o tempo espaço da ficção cênica que tudo abarca.

A temporalidade em Soffredini é assim uma construção que parte do tempo interior do autor e do tempo do personagem, e são essas temporalidades que vão circunscrever e determinar a temporalidade da narrativa. Temporalidade essa que se constrói, no entanto, no presente real do espectador, pois em nenhum instante abandona-se a consciência da presença de um observador que, embora silencioso, é sempre cúmplice, parceiro, confidente, ou afinal a razão de ser de tudo o que se faz, ainda que seja para ludibriá-lo. O que determina a própria escrita, como o entende André Lascombes, para quem “cada modo teatral se exprime pela qualidade e pelos aspectos da relação estabelecida entre o jogo e o auditório.”³

Resgata-se ou sustenta-se assim uma tradição, que, se encontrou em Brecht um de seus maiores expoentes, vai afirmar-se numa direção distinta à do dramaturgo alemão. Em Soffredini o teatro, embora consciente da presença do espectador, finge (é possível algo mais teatral?) não ter consciência de si enquanto teatro, embora seu discurso seja permanentemente metalinguístico. Aliás, fingir é palavra recorrente no autor, numa influência vicentina, e assumida sobretudo em *Mais Quero Asno*, quando os personagens surgem “fingindo” vir de algum lugar. Mas quem finge, afinal, personagem, ator, ou personagem que tem consciência de si mesmo como tal?

Com raríssimas exceções, não há atores mas personagens dialogando com o espectador. Mesmo que se rompa a linearidade da narrativa, o contato com o espectador se faz ainda dentro do mundo da ficção. Talvez se esteja mais próximo de um Pirandello neste jogo tradicional onde o palhaço de circo brinca com o espectador enquanto ao mesmo tempo impõe a ele o papel de partícipe.

Não há quarta parede, raros objetos de cena indicados, escassa cenografia, o que não quer dizer que ela não possa existir na cena, mas raramente é proposta pelo autor, que trabalha com a idéia de essencialidade. O jogo é sempre teatral. O jogo da ilusão é dado pelo ator, investido de personagem, que é quem cria a cena e, se reconhece a presença do público, é a partir dessa cena, inserindo-o nela, sem romper a ilusão da “verdade” de seu personagem.

Essa duplicidade do jogo desvela-se de várias formas dentro da dramaturgia soffrediniana, sendo, num primeiro momento, bastante difícil enquadrá-la numa unidade formal. Nos textos de caráter acentuadamente cômico o autor faz uso dessa estratégia de modo também explícito. Em *Mais Quero Asno* a platéia funciona como público do show que se

apresenta no palco e a que os personagens assistem junto com os outros espectadores. Em muitos momentos os personagens vão se dirigir diretamente ao público para comentar algumas das situações vividas. Também em *Vem Buscar-me*, mais uma vez, “usa-se o público como tal”, assistindo à interpretação de D. Virgínia em cena.

Em peças de gênero híbrido, ou se quisermos simplesmente o drama, o rompimento da ilusão cênica mantém-se sempre no meio fio, entre o desmascarar-se e o velar-se. Ele já não se evidencia mais na fala direta do personagem com o público mas sim num jogo de ludíbrio, de percurso em idas e vindas, que, se rompe com a narrativa linear e com a proposta naturalista, também não é uma mera entrega de sua essência teatral e um desmascarar, num contato direto com o espectador. Ele exige sim de nós uma outra atenção, eu diria em tensão, onde construímos o espetáculo com o jogo que nos é mostrado.

A dramaturgia, assim, pede participação do público/leitor para o preenchimento de seus vazios no caminho de construção de uma possível lógica das situações mostradas. É portanto de um público/leitor ativo que o texto necessita para alcançar-se a coerência final do espetáculo, feito desse cruzar de tempos e espaços, desses personagens/narradores.

Um dos recursos usados pelo autor será a repetição de cenas, sob vários estilos, do melodrama ao trágico, ou a partir de um novo ponto de vista de um personagem. Em *Minha Nossa* e em *O Pássaro do Poente* uma maior sutileza no desenho da cena faz com que personagens assumam novos papéis em passagens de flash-backs, permitindo aos “narradores” contracenarem com seus próprios interlocutores. Esse recurso, que nos parece um dos mais significativos da marca teatral em Soffredini, será melhor explicado dentro da análise espaço/temporal dos seus textos.

O que se evidencia é que a narrativa final, construída pelo leitor/espectador, não será mais a de uma simples história apresentada em cena, mas a de um teatro que se discute, que se auto-analisa, que se faz lógico nessa linha aparentemente ilógica. A discussão do personagem ou sua intervenção no curso da história abre o campo dos pontos de vista, como se não houvesse um narrador mas a narrativa se construísse a partir do papel de narrador assumido pelos muitos personagens e pelo próprio autor às vezes explicitamente presente, às vezes de maneira velada, indireta.

Característica de nosso autor, a construção poética expressa-se além da força das imagens propostas, na construção literária de suas rubricas. O dramaturgo, que rompe com o linear, que explode a narrativa para partilhar com o público as angústias do personagem, constrói uma poética das rubricas que é um outro modo de diálogo com o leitor, e que só poderá estar presente na cena através de uma transposição intersemiótica, pela assimilação de suas imagens literárias por parte dos responsáveis pela criação cênica.

Assimilação essa que, como observou Ruggero Jacobi, será determinante para qualquer transposição teatral:

“a mise en scène é uma consequência da atmosfera poética do texto. Uma vez descoberto um núcleo substancial de unidade estilística, todos os recursos são bons para revelá-lo à plateia.”⁴

Dada a importância das didascálias no corpo dos textos soffredinianos, o assunto mereceu um capítulo à parte dentro de nosso estudo, pois, consideradas normalmente como marcos de teatralidade, no seu caso elas se constituem em momentos de grande força lírica, sem perder no entanto sua função primeira, como procuraremos demonstrar. Introduzimos o capítulo em questão definindo o conceito de didascália e explicando nossa opção pelo termo, de maior abrangência para nós que a palavra rubrica.

A criação de Soffredini em geral parte de um objeto de criação anterior, um ponto de apoio, como um estopim, mola propulsora que permite ao autor então expandir-se, traçar sua própria trajetória, que pode seguir em paralelo à obra original, ou contrapor-se, ampliar suas sugestões ou mesmo extrapolá-las, negá-las, numa ruptura.

Como essa é uma das marcas essenciais de sua obra, foi importante refazer seus passos, buscando identificar as obras na qual se baseou, o que muitas vezes obrigou-nos a um desdobrar de leituras numa cadeia vasta, onde as citações e referências se multiplicavam obrigando-nos a mergulhos de profunda verticalidade em certos momentos do estudo.

Poderíamos citar como parâmetro dois únicos textos, entre os selecionados, que rompem com esse percurso que identificamos como parafrásico: *Mafalda* e *De Onde Vem o Verão*. Dois textos com vinte e três anos de distância um do outro, que não se encontram vinculados a nenhuma obra anterior, mas, ao que parece, são fruto da experiência de vida do autor⁵. Eles representam, aliás, de nosso ponto de vista, uma sorte de retorno do autor maduro

a um universo de certa forma já explorado, na criação de texto que consideramos como o ponto alto de sua dramaturgia.

Se essas obras anteriores são múltiplas, será também múltipla a linguagem e a construção do autor. Enquanto experimenta em suas buscas, ele experimenta também novas formas, ainda que se possa identificar o que seriam elementos recorrentes, que nos fazem vislumbrar uma marca autoral.

Mas a multiplicidade de aspectos das diferentes obras gera uma obra diversificada no seu todo e, mais do que diferenciada apenas da obra primeira que parafraseia, é uma resultante também do momento vivido pelo autor em cada nova escrita. Das experiências primeiras, passando pelo humor vicentino e a poética lorquiana, o autor vai banhar-se na influência oriental, possibilitadora do espírito de síntese, sem abandonar jamais as formas do teatro popular.

1.1 Um desconhecido autor consagrado

No final dos anos 80, por duas ocasiões tivemos a oportunidade de assistir, em Santa Catarina, a montagens de dois textos de Carlos Alberto Soffredini, de cuja dramaturgia até então jamais ouvimos falar: *Mais Quero Asno que Me Carregue que Cavalo que me Derrube* e *Vem Buscar-me que ainda sou Teu*, a primeira uma montagem de responsabilidade de grupo teatral da Unicamp/Campinas e a segunda o trabalho de um grupo teatral de Chapecó, cidade do oeste catarinense. Nasceu naquele momento nossa curiosidade sobre sua obra e partimos em busca de identificar o autor e saber que outros textos havia escrito.

Primeira surpresa, o reconhecimento de que tratava-se da mesma pessoa que dirigira, há muitos anos, em Salvador, uma encenação de *Yerma*, a que tivemos a oportunidade não só de assistir mas de certo modo de acompanhar de perto o processo de montagem.

Segunda surpresa, mais importante, foi a descoberta de que nosso interesse fora motivado pelo contato com pequena parcela de uma extensa e rica dramaturgia, aparentemente uma colcha de retalhos, que nos permitiria conhecer uma experiência singular de criação.

Por outro lado, a compreensão da amplitude e valor de sua dramaturgia nos trouxe muitas interrogações, referentes à pouca divulgação de seu trabalho e ao silêncio que cerca

seu nome na maioria dos estudos sobre teatro, muito embora ele não seja um autor desconhecido no meio teatral, pelo menos dentro do eixo Rio-São Paulo.

Autor de mais de 22 dois textos dramaturgicos, dos quais apenas três nunca foram montados, e com pelo menos cinco deles objeto de inúmeros prêmios, além de várias montagens bem sucedidas sob responsabilidade de importantes diretores (ver anexo), Soffredini até hoje só tem um texto editado, *A Mafalda*, como resultado do prêmio do SNT, em 1969.

Além disso, ou quem sabe em razão disso, nos estudos feitos sobre a dramaturgia brasileira contemporânea o seu nome é raramente citado, e quando o é, merecendo uma ou duas linhas no máximo, embora possa figurar ao lado de autores de uma única obra, não necessariamente da melhor qualidade, agraciados com várias páginas de análise aprofundada.

Também no meio universitário, onde de algum modo o acesso a sua dramaturgia foi mais constante, pelo menos em São Paulo, com as montagens de textos seus realizadas na Unicamp e na USP(anexo), até 1998 só vamos encontrar referência direta a sua dramaturgia no trabalho “*A Retórica do Impasse na Dramaturgia Contemporânea*”, Tese defendida naquele ano na PUC/RJ, por Geraldo Ramos Pontes Jr., que toma *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* como um de seus objetos de análise.

Caso excepcional, o importante estudo de Márcio Aurélio Pires de Almeida, em sua dissertação de Mestrado ⁶, que analisa *O Pássaro do Poente*, embora Márcio Aurélio volte-se de modo mais direto para o processo de montagem do espetáculo que fez longa carreira em São Paulo, sob sua direção, à frente do Grupo Ponkã

O mesmo espanto, ao tomar contato com a extensão da produção soffrediniana, refletiu-se na maioria dos estudiosos de teatro com quem conversamos durante a preparação deste estudo. Em geral conheciam um ou dois dos textos do autor, por terem visto uma montagem, mas não faziam a menor idéia da extensão do conjunto de sua dramaturgia.

Assim, foi dentro desse impulso motivador, e de certo modo desse questionamento frente ao que nos parece um inexplicável silêncio, que se estruturou nosso trabalho de pesquisa, alimentado pelas descobertas do caminho e pelo reconhecimento do lugar bastante específico que ocupa a obra de Soffredini no conjunto da dramaturgia brasileira, ainda que integrada a sua história, e portanto, reflexo dela.

Soffredini apresenta a peculiaridade de ser um dos raros autores brasileiros contemporâneos – Caio Fernando Abreu e Luiz Alberto de Abreu talvez sejam outras exceções, pelo menos em parte de sua obra - cuja dramaturgia rompe com a forma naturalista e com o psicologismo em cena, o que acreditamos seja resultado de seu percurso de homem de teatro, portanto conhecedor das manhas e artimanhas dessa arte, o que seus textos não deixam de revelar.

É claro que uma afirmativa dessa natureza deve levar em consideração o fato de que se edita muito pouco dramaturgia no Brasil, assim grande número de trabalhos permanecem no limbo enquanto não recebem uma montagem, e, por outro lado, como vimos, nem sempre montagens bem sucedidas implicam na facilidade de edição.

Na verdade, como sabemos, a dramaturgia foi relegada por longo tempo a um papel secundário no teatro, mas um movimento de contra-corrente observa-se nesses últimos anos, e não apenas no Brasil.

Como resultado disso verifica-se recentemente um importante número de publicações de obras dramáticas, algumas de responsabilidade de pequenas editoras, ou, em alguns casos, a publicação de conjunto de textos de um único autor⁷, o que nos mostra de modo evidente que a dramaturgia volta a ocupar um papel de importância.

O que conduziu, como consequência quase imediata, à edição de obras de análise dramática, que ganhou impulso nos últimos anos, destacando-se entre as mais recentes o livro de Sábato Magaldi “Moderna Dramaturgia Brasileira”⁸, que se propõe como primeiro volume de uma trilogia, a coletânea de estudos de João Roberto Faria “O Teatro na Estante”⁹, e o trabalho de Paulo Roberto Correia de Oliveira “Aspectos do Teatro Brasileiro”¹⁰, além da tradução de estudos teóricos como “Introdução à Análise do Texto Teatral”, e mais recentemente “Ler o Teatro Contemporâneo”, ambas de Jean-Pierre Ryngaert¹¹.

A pouca divulgação sobre a dramaturgia de Soffredini tornou-se afinal um dos fatores que motivaram e estimularam nosso trabalho de Tese: descobrir a riqueza de sua obra e sentir ao mesmo tempo a importância de poder tornar público esse material praticamente ignorado.

1.2 Percurso Metodológico

Evidentemente, em se tratando de estudo de caso, uma obra teatral praticamente desconhecida, de pouca fortuna crítica, nosso processo de trabalho teria que passar pelo reconhecimento dos textos do autor, sua leitura e análise, para daí poder-se levantar algumas hipóteses dando então seqüência a nossa investigação.

O estudo do conjunto da obra dramática de Soffredini, num total de 22 textos concluídos, deu-se num processo contínuo de aproximação e afastamento do objeto. No primeiro momento um contato básico, inicial, com a totalidade de sua obra. Em seguida o reconhecimento dessa obra como parte de um universo maior: toda a produção criadora de Soffredini que envolve roteiros para rádio, cinema e televisão, além de sua prática de ator e diretor. Reconhecimento ainda de sua dramaturgia dentro do campo da dramaturgia brasileira e universal.

Da leitura de seus textos, uma vertente do trabalho de que não pudemos fugir foi o reconhecimento dos autores que de algum modo neles faziam-se presentes, quer citados explicitamente, quer parafraseados. Assim, de algum modo seguimos um percurso paralelo, estudando todos os textos em que se tinha baseado o autor para escrever suas peças. Da Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente, passando por Os Parceiros do Rio Bonito de Antônio Cândido, O Guarani, de Alencar e Dom Quixote, de Cervantes ao Saci de Lobato, praticamente cada um das suas peças exigiu uma leitura suplementar de base, inevitavelmente gerando, a partir dela, novas exigências e leituras.

Também nos sentimos impelidos a estudar com atenção a obra de Garcia Lorca, Gil Vicente e Artur Azevedo, autores que identificávamos de imediato como influenciando direta ou indiretamente o dramaturgo.

Ao mesmo tempo, como suporte para o trabalho, lançamo-nos ao estudo de obras teóricas fundamentais sobre dramaturgia e análise de texto, partindo de clássicos como A Poética de Aristóteles, passando pelos estudos de Diderot, as análises de Brecht, Szondi, Esslin e Rosenfeld, entre outros. Ainda numa vertente mais específica, estudos contemporâneos envolvendo as abordagens de caráter semiótico sobre a dramaturgia como os trabalhos de Anne Ubersfeld e Patrice Pavis.

Outras duas linhas de estudo nos pareciam importantes, a primeira delas as análises mais pontuais sobre a dramaturgia contemporânea, no que foram imprescindíveis os estudos de Ryngaert, Sarrazac e Abirached. De outra parte, já numa etapa mais avançada do trabalho, pareceu-nos fundamental dialogar com os diretores teatrais e suas reflexões a respeito da análise e transposição dos textos para a cena. Nesse sentido, não podemos deixar de destacar a importância para este estudo das obras de Peter Brook, cujas reflexões plenas de sabedoria nos oferecem o pensamento exato do estudioso de teatro que toma o texto sempre visualizando o que existe nele de teatral, mas que soube também orientar-nos para a necessidade da concisão dramática que ele deve apresentar.

Durante esse processo algumas resultantes básicas foram delineando as premissas que deveriam orientar nossos estudos posteriores. Inicialmente, o reconhecimento de que a dramaturgia de Soffredini é de enorme diversidade e complexidade, não sendo possível enquadrá-la no universo restrito de um único gênero ou estilo. Como já observamos, e desenvolveremos mais adiante, o ponto de partida orientador de seus textos foi o mais diverso, baseando-se em fontes primárias múltiplas, além de, em muitos casos, estar também vinculado diretamente a um projeto de montagem, determinante das diferentes formas de criação.

Em paralelo a essas descobertas, dava-se a ruptura com impressões iniciais formadas sobre o dramaturgo, de que seria essencialmente um autor de comédias, ou, ainda, um autor de textos “caipiras”.

A primeira dessas impressões diluiu-se ao contato com o conjunto de sua obra, onde encontramos textos dificilmente enquadráveis no gênero cômico; talvez o único texto essencialmente cômico (afora as peças menores) seja *Mais Quero Asno*. No entanto, a marca cômica está presente na quase totalidade das peças, até mesmo naquelas de característica acentuadamente dramática como é o caso de *O Pássaro do Poente*, *Vem Buscar-me* e *Na Carrêra do Divino*. Assim, foi indispensável, de todo modo, um estudo mais aprofundado dos elementos da comédia, e das formas do cômico em particular, com apoio nos trabalhos já clássicos de Bergson, Propp e Fry, além da peculiar obra de Chaplin e dos estudos de Vilma Arêas sobre o gênero específico e sua análise da obra de Martins Pena.

Na verdade, se tivéssemos que enquadrar o conjunto da dramaturgia de Soffredini dentro de um gênero, este seria simplesmente o drama, reconhecendo nele o cruzamento de muitas formas, da lírica, à épica e à cômica. Aparentemente, nada além do que nos oferece qualquer drama comum, que a partir do século XIX vai se instalar quase que em caráter de exclusividade como a forma dramática por excelência¹², e que por um certo período tentou encastelar-se na armadura de uma dramaturgia dita pura. Mas esse cruzamento de formas e gêneros de algum modo sempre esteve presente na dramaturgia universal, sendo Shakespeare nosso exemplo mais caro.

O peculiar em Soffredini é que os elementos épicos, cômicos e líricos não são formas secundárias, mas constituem também a essência de sua obra, sendo impossível reconhecer sua dramaturgia sem a identificação desses aspectos, o que, paradoxalmente, nos leva a defini-la como uma narrativa lírica sob forma dramática. E essa peculiaridade vai se configurar de maneira bastante característica no corpo didascálico de sua dramaturgia, o que nos obrigou a buscar os estudos específicos sobre o tema, em particular os trabalhos de Golopentia e Thomas, de Thierry Gallèpe e de Luiz Fernando Ramos.¹³

A segunda impressão, a de que Soffredini seria um autor de textos “caipiras”, sem dúvida alguma está vinculada ao sucesso que fizeram as duas montagens de Na Carrêra do Divino, com quase dez anos de intervalo entre elas, a primeira de responsabilidade do Pessoal do Victor, e a segunda dirigida pelo próprio Soffredini à frente do Grupo Estep.¹⁴

Ainda hoje, Na Carrêra é visto, mesmo entre pessoas do meio teatral, como a marca do autor, e foi partindo desse engano que também nos debruçamos sobre sua obra, mas o engano aí não é de todo um logro. Muito embora o “caipirismo” não se constitua em característica essencial da mesma, o tema é recorrente em outros dois textos seus: Auto de Natal Caipira e A Estrambótica Aventura da Música Caipira. Além disso, o trabalho de Na Carrêra, no cuidado e pesquisa da linguagem específica dos personagens dentro de seu universo vocabular, passou a influenciar as criações posteriores do autor na elaboração da linguagem de muitos de seus personagens.

De Na Carrêra nasce um novo aspecto da pesquisa, indispensável para a análise da obra de nosso autor, os trabalhos voltados para as tradições populares, os trabalhos de Câmara

Cascudo sobre os contos, lendas e superstições, os “causos” de Waldomiro Silveira e a obra cuidadosa de Amadeu Amaral sobre o dialeto caipira.

Seja para o estudo específico dos personagens e sua linguagem, seja para o trabalho de definição do próprio conceito de teatralidade, tivemos que analisar em profundidade o sentido de oralidade, e, como já dissemos, a obra de Paul Zumthor¹⁵ foi de enorme valia para a redefinição de conceitos e ampliação de nossa compreensão sobre o assunto.

Finalmente um aspecto curioso, frente às informações do autor de que alguns de seus textos estariam integrados ao estudo do melodrama que desenvolveu durante alguns anos, naturalmente também nos debruçamos sobre o gênero, apoiando-nos, entre outras, nas obras de Jean-Marie Thomasseau e de Ivete Huppés, esta de publicação mais recente. Dizemos curioso porque, ao final, o estudo do melodrama em Soffredini conduziu-nos de fato ao expressionismo, frente à constatação de que o autor, no seu processo de criação, embora buscando um gênero tenha enveredado noutra como vamos verificar sobretudo em *De Onde Vem o Verão*. No entanto, é inegável, por outro lado, que referências ao melodrama são encontráveis em um número expressivo de seus textos.

Identificada a diversidade de pontos de partida para a produção de cada um de seus textos, diversidade essa que implica certamente em desafio para o autor, e, por consequência, desafio ao estudioso da obra, fomos obrigados a nos debruçar de modo mais direto sobre cada um deles, para reconhecer na diversidade o homogêneo.

Como dissemos, cada texto implicou então num estudo específico, de amplo material de apoio, como o foi para o processo criativo do autor. Ou ainda os estudos de gênero, como a comédia, o circo-teatro e formas próximas, no que os textos de Artur Azevedo e os estudos de Neyde Veneziano sobre a Revista foram de grande importância, assim como as cuidadosas análises de Décio de Almeida Prado.

Buscávamos então o que seriam as marcas do autor, visíveis ou não, que se poderiam encontrar a uma leitura contínua, particularizada e global. E foi o retorno à linguagem que nos transportou diretamente para a cena. As falas em Soffredini são ditas, trazem a marca da oralidade, e, mais que isso, trazem a cena em si. É mesmo através delas, muito mais do que das rubricas do autor, que a dinâmica da cena é traçada. Além das falas, o encadeamento das situações, a lógica estrutural do texto conduzem-nos também sempre ao palco.

Desse percurso feito de idas e vindas à obra de Soffredini, foi se desenhando a hipótese fundamental deste trabalho: a idéia de que sua dramaturgia tem na teatralidade sua força essencial. Teatralidade esta que, na obra do autor, encontra-se apoiada em três eixos fundamentais: a linguagem oral, como constituidora do personagem e da situação cênica; o entrecruzar de tempo e espaço permitindo a criação de um tempo-espaço único presentificado na cena, para o que contribui a figura narrativa, quer como voz autoral, através das rubricas, quer na voz de personagens, quer no reconhecimento da existência do público; e a concisão poética responsável pela densidade dramática.

A definição dessa primeira e fundamental hipótese conduziu-nos a um estudo intenso sobre a questão da teatralidade, onde procuramos abarcar algumas das principais teorias sobre o assunto. Com satisfação constatamos que ela se constitui em aspecto primordial de investigação de alguns dos principais pensadores do teatro na atualidade, dentro das mais distintas abordagens.

A busca de definição da teatralidade e de seu reconhecimento no texto dramático implicou num estudo de muitas voltas, que teve início na disciplina feita na ECA/USP, sob responsabilidade do prof. Luiz Fernando Ramos, quando realizamos um primeiro trabalho sobre o tema, ao final do curso.

É preciso admitir que um impulso motivador da discussão sobre a teatralidade nasceu de pergunta que nos foi lançada pela professora Silvia Fernandes, nossa colega de turma na mesma disciplina, sobre o que visualizávamos à leitura de uma peça de teatro, se a cena teatral ou a história (a ficção) narrada. Aparentemente simples a questão nunca mais nos abandonou, tem nos acompanhado em todas as leituras de textos dramáticos e inclusive tem sido de grande auxílio em nossa prática como professora de dramaturgia. A consciência alerta da possibilidade desse duplo olhar à leitura de um texto nos permite identificar nele, de imediato, a existência ou não de uma força teatral.

O estudo realizado para o prof. Fernando Ramos resultou num artigo publicado na Revista Urdimento¹⁶ no final de 1998. Tratava-se, naquele momento de uma colagem, diria que mal costurada, das muitas reflexões colhidas sobre o tema, em livros ou revistas especializadas, dentro e fora do Brasil.

No exame de Qualificação, reduzimos e aprofundamos o artigo, de alguma maneira tentando encontrar com mais clareza princípios que nos auxiliassem na definição de um conceito, mas ainda assim estávamos longe de ter chegado a ele. Diante da necessidade de defini-lo com precisão, já que ele se constitui em aspecto essencial com o qual estaríamos diretamente trabalhando ao longo da análise da dramaturgia de Soffredini, foi necessário ainda mais um percurso para chegar ao que acreditamos seja uma forma satisfatória, no momento, como auxiliar de nossa investigação.

O tema é vasto, e apresenta aspectos e visões contraditórias entre os estudiosos, mas entendemos foi de grande importância em nosso trajeto como pesquisadora poder trabalhar de modo aprofundado uma questão teórica dessa natureza. Sabemos também que ela não se esgota aqui, e esperamos que motive novos estudos sobre o tema.

Na totalidade da obra de Soffredini é possível, ainda, identificar algumas características de sua trajetória pessoal como homem de teatro, momentos específicos de seu trabalho como pesquisador e estudioso, assim como de seu impulso, diríamos atávico, para o popular como um estímulo criador, e a passagem pelo circo-teatro vai apenas reforçar essa que já é uma marca do autor.

Tivemos também a oportunidade de cumprir disciplinas na ECA/USP que nos permitiram um maior aprofundamento sobre a questão do popular no teatro brasileiro, e foram particularmente interessantes os estudos realizados com as profas. Renata Pallottini e Eliene Benício dos Santos.

Embora não tenhamos desconsiderado a questão do popular, e nem o poderíamos em se tratando de Soffredini, entendemos que o tema é vasto e tivemos que nos restringir às questões essenciais dentro dos limites desta Tese.

O contato do autor com o teatro oriental será o segundo momento, no nosso entender, fundamental para o amadurecimento e definição de sua dramaturgia. E curiosamente, esses dois universos, o popular e a capacidade de síntese poética que o autor adquiria voltaram a aproximá-lo, em nosso entendimento, e de modo definitivo do trabalho de Lorca.

Ao lado disso, algumas constatações básicas, identificação de estratégias, formas de estilo do autor, foram se revelando. A visão da citada fonte primária para a criação de seus textos amplia-se no estudo mais particularizado de cada obra, abrangendo-a na sua totalidade,

com a identificação de um número múltiplo de fontes criadoras; há uma infinidade de textos primeiros, jogos de palavras, provérbios, lendas, narrativas, “causos” contos e cantos, numa polifonia criativa de que o autor faz uso transformando-os, inserindo-os em novo contexto, garantido-lhes uma nova função e sentido.

Foi, assim, partindo em busca também dessas múltiplas fontes, que pudemos retornar ao texto de Soffredini, compreendendo a amplitude de seu universo. Reconhecendo nele a força lírica, característica própria, que transforma muitos de seus textos em poemas sob forma dramática.

A trajetória do autor revela-se na tentativa de rompimento absoluto com o naturalismo no teatro, à medida em que se fortalece seu domínio da carpintaria dramaturgica, como procuraremos demonstrar, o que o coloca num espaço bastante particular, repetimos, dentro da dramaturgia brasileira.

Ao longo de nossos estudos buscamos também traçar um panorama da dramaturgia brasileira contemporânea, o que nos levou à leitura da obra de muitos outros dramaturgos, entre eles Mauro Rasi, Luiz Alberto de Abreu, Caio Fernando Abreu, Consuelo de Castro e Maria Adelaide Amaral. Retomamos também as leituras de dramaturgos consagrados como Nelson Rodrigues, Guarnieri, Vianninha e Jorge Andrade, como elemento comparativo para nossas análises e buscando reconhecer influências.

Esperamos deixar claro ao longo deste trabalho as razões porque entendemos ser impossível enquadrar Soffredini em corrente específica de autores, mesmo apresentando aspectos que em dado momento o aproximam de uma ou de outra. Admitimos que essa impossibilidade pode ser fruto da proximidade do olhar, pois é verdade que toda criação, vista em sua própria época, não ganhou ainda os contornos definidos dentro de um conjunto que se poderá desenhar com maior clareza quando de um afastamento histórico. No capítulo de Conclusão voltaremos a tratar do assunto, tentando situar mais exatamente Soffredini dentro do panorama dramaturgico nacional.

Abrindo o leque da dramaturgia para o panorama internacional, foram particularmente importantes os estudos realizados nas disciplinas ministradas pelo Prof. Antonio Arnoni Prado, no IEL/Unicamp que nos permitiram desenvolver estudos mais aprofundados sobre textos considerados canônicos na dramaturgia do séc. XX.

Finalmente, pudemos fazer um estudo comparativo do processo criativo de Soffredini com os caminhos da dramaturgia contemporânea fora do Brasil, particularmente na França, a partir dos estudos de Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac e Robert Abirached¹⁷. Sem surpresa, mas mais uma vez com satisfação, constatamos que grande parte das observações feitas pelos autores com relação aos rumos que vem tomando a dramaturgia contemporânea de caráter mais inovador combinava-se em grande parte com nossas próprias reflexões a respeito da dramaturgia de Soffredini.

Não entendemos que isso em si seja suficiente para dar um teor de qualidade à obra do dramaturgo, apenas sentimos que essa constatação vem reforçar a idéia da atualidade de sua dramaturgia. E que o seu processo experimental, seu percurso criativo, as tendências de sua dramaturgia são reflexo e produto de uma tendência contemporânea, correspondem sim a um momento novo.

Momento esse em que os dramaturgos passam a dialogar com uma nova cena, resultado das experimentações teatrais dos últimos anos, que reintegra a palavra ao palco, no nosso entender dando-lhe o devido lugar ao lado dos outros recursos poéticos de que ela pode fazer uso.

Parece-nos importante esclarecer que não nos interessa a idéia do novo pelo novo, mas entendemos que todo processo de criação deve estar sintonizado com o movimento geral de sua época, o que no caso do teatro torna-se fundamental, pois é, como sabemos, arte efêmera, que vive do instante cênico e necessita, de modo vital, estar em sintonia com seu público.

Ao longo de nossa pesquisa, por algumas ocasiões tivemos a oportunidade de dialogar com o autor. Gostaríamos de observar que evitamos voluntariamente um contato mais freqüente, pelo desejo de manter a autonomia de nossas reflexões frente a uma obra de tal natureza, ainda totalmente virgem de estudos críticos, e em função da análise que pensávamos desenvolver. Temos certeza que para estudos de outro teor, como os de gênese por exemplo, um diálogo mais intenso com o autor seria de enorme importância. Soffredini foi sempre absolutamente disponível a qualquer tipo de solicitação, e nossas poucas conversas permitiram-nos também conhecer um pouco de seu processo de trabalho. É importante registrar que há um vasto material, revelador dos caminhos percorridos pelo autor na criação de seus textos, que mereceria ser analisado em detalhes, mas que, mais uma vez, os limites

desta Tese não comportam. Pudemos conhecer, por exemplo, o material produzido pelo autor para a elaboração de alguns de seus textos, sobretudo *De Onde Vem o Verão*, que, como já dissemos, nos parece ser sua obra mais significativa, revelando o cuidado do autor no trabalho de limpeza e síntese das falas e do todo do texto.

Dentro desse acervo e nas pesquisas feitas junto aos órgãos culturais em São Paulo colhemos também um importante material de imprensa, referente à divulgação e análise de algumas montagens de seus textos. Mas essa fortuna crítica, ainda que significativa, refere-se essencialmente às encenações e só em raras ocasiões deu motivo a uma análise de maior intensidade buscando entender Soffredini como autor responsável por uma obra dramática cuja produção mereceria ser acompanhada.

Em anexo a este estudo estamos colocando parte dessa produção crítica que nos pareceu importante e sem dúvida valiosa nesse labor que oferecia raríssimas oportunidades de diálogo com outros parceiros. Nesse sentido, os encontros com a professora Neyde Veneziano, que nos acompanhou por um certo período neste estudo, foram preciosos, por ser ela pessoa ligada ao autor desde o início de seu processo criativo como dramaturgo, e, portanto, talvez a única conhecedora da totalidade de sua dramaturgia. Foi ela também a responsável pelo estabelecimento de nosso contato com o autor, pelo que lhe somos eternamente grata.

Esta Tese foi, portanto, uma caminhada em definição de limites, no abandono de temas e questões interessantes que não encontravam espaço no estudo a que nos lançamos. Consideramos este trabalho como uma abordagem inicial da dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini, de cujo conjunto, no nosso entendimento, um bom número de textos mereceriam um estudo isolado de longo fôlego.

1.3 Influências

Cruzar de muitas dramaturgias, reflexo de uma história teatral que se perde no tempo, o texto dramático de Soffredini deixa entrever alguns elos fundamentais que nos parece importante examinar, buscando reconhecer algumas das influências marcantes de sua produção.

Entendemos influência aqui não como uma citação explícita, mas como o reconhecimento de uso de elementos comuns, de estratégias, ou o espelhamento em algumas práticas ou mesmo linhas temáticas, tonalidades e sentimentos, perceptíveis na dramaturgia em análise que nos façam transitar à obra de outros autores.

Não temos intenção de fazer comparações qualitativas, menos ainda de reivindicar o lugar do autor ao lado de nomes já consagrados pela história e vistos como clássicos na dramaturgia universal. Nosso interesse é mostrar dentro de que corrente poderia se situar Soffredini, e de algum modo talvez identificar as influências que ele deixa perceber em sua obra.

1.3.1 Gil Vicente

A primeira delas, intensamente reafirmada pelo próprio dramaturgo é a de Gil Vicente, a quem ele identifica como seu “Mestre”. É tamanha a presença de Gil Vicente no percurso criador de Soffredini que por vários momentos nesta Tese o encontro das duas obras será lembrado. Por ora resumimo-nos a destacar alguns aspectos essenciais dessa relação vital na obra soffrediniana.

De um modo geral a linguagem de Soffredini aproxima-se de Gil Vicente, na construção das cenas simultâneas, nos elementos de repetição (afinal característicos da própria comédia), e na contínua passagem de situações líricas para momentos cômicos, às vezes grotescos que vamos encontrar em Soffredini e que o autor português já apresentava, como esclarece Luciana Picchio: “constante mudança de tom (do cômico ao lírico, do colóquio rústico à efusão no divino) em que reconhecemos essa discordia concors que é talvez a matriz de toda a arte vicentina”¹⁸.

O universo de personagens, nos dois autores, aproxima-se e revela uma mesma direção do olhar sobre a comunidade humana que os cerca. Como Luciana Picchio destaca, no que respeita a Gil Vicente, a

“extraordinária galeria de personagens que o poeta sabe trazer à cena: o povo miúdo de uma Lisboa provinciana e cosmopolita, de um Portugal camponês e marinheiro, observado nas suas mais sólidas virtudes e nos seus mais caseiros defeitos, revelado pela palavra até aos recônditos da alma”.¹⁹

Também em Soffredini é o “povo miúdo” que vai constituir praticamente a totalidade de seus personagens, com seus sonhos e fracassos. E normalmente serão fracassos que eles vão apresentar ao final de longa trajetória, muito poucas vitórias, ainda que a esperança e o desejo do sonho não se esvaia.

Nesse aspecto, entendemos poder aproximá-lo da obra de Tchekov, e nos apoiamos para isso nas pertinentes observações de Marcelo Mastroianni.

“Gosto daquele mundinho acanhado, feito de personagens perdedoras, sempre, e cheias de entusiasmo, sonhos, ilusões (...) Há drama, claro que há, mas é um drama que beira o ridículo, que chega a fazer rir. E acredito que reside aí a grandeza desse autor humilde. Shakespeare é grande, mas, pelo menos para mim, os meios-tons de Tchekov são mais emocionantes.”²⁰

Evidente que reconhecemos na obra de Tchekov todo um outro universo social, mas o que nos importa destacar é esse espírito de algum modo mais perto do homem comum, cujos sonhos chocam-se em permanência com a dura realidade cotidiana; sobretudo esse indivíduo que se torna pequeno frente à complexidade da existência, e que não consegue adaptar-se aos novos tempos. No estudo desenvolvido sobre personagem e temática no corpo desta Tese essa natureza da dramaturgia soffrediniana será examinada com mais intensidade.

Esse mesmo espírito de algum modo aproxima o autor da dramaturgia de Nelson Rodrigues, no sentido de derrota evidente que a constitui, como observou Sábato Magaldi, mas, no caso de Soffredini, sem a força avassaladora de destruição encontrada naquele. Os dois autores enquadram-se igualmente nesse lugar da tragédia moderna examinada pelo estudioso, onde “o arbítrio divino está substituído pela fatalização interior ou pela disputa com o meio social adverso, suficientemente poderoso para tornar inócuas as rebeldias individuais”.²¹

1.3.2 Garcia Lorca

O universo popular, do “povo miúdo”, esse “mundinho acanhado” encontra outro referencial, e para nós de enorme ressonância na dramaturgia do autor, junto ao dramaturgo

espanhol Garcia Lorca, cuja obra Soffredini estudou integralmente ainda como estudante de Letras em Santos.²²

Diríamos que Lorca ocupa lugar paralelo ao lado do autor português, no corpo da dramaturgia soffrediniana, mas de toda uma outra natureza, mais velada e de certo modo mais profunda, ainda que a relação com o universo de cultura popular seja uma característica comum aos três autores. Acreditamos que Lorca e Soffredini compreenderam a natureza dessa relação com um mesmo sentido, sem buscar em nenhum momento assumir-se como “artistas populares”, como nos deixam entender suas próprias reflexões.

Garcia Lorca: “Minha arte não é popular. Nunca a considere assim (...) A maior parte de minha obra não o pode ser, ainda que pareça pelo tema, porque é uma arte, não direi aristocrática, mas depurada, com uma visão e uma técnica que contradizem a simples espontaneidade do popular”²³

Soffredini: “Este trabalho é o resultado de um contato sincero com o artista ambulante. Fui lá procurando a essência da linguagem teatral brasileira. E encontrei pessoas. Procurando as idéias e encontrei a vida. Não dedico esta peça a eles porque eles jamais a lerão. E se a lessem não se interessariam por montá-la. E eles sabem o que fazem.”²⁴

Há uma consciência nos dois dramaturgos de que sua relação com o popular se dá não num plano de vivência comum, de inter-relação, mas no plano da compreensão que têm, como artistas, da alma de um outro de quem no plano da realidade estão de fato distantes. Nenhum sentimento de superioridade nessa distância, mas reconhecimento do lugar em que a vida os colocou, lugar de onde vêm e sentem, e é com profundo respeito que nos falam desse povo “contido” em seu “mundinho acanhado”.

Pelo uso permanente de recursos cômicos na grande maioria de seus textos, Soffredini aproxima-se de modo mais direto da linguagem popular, enquanto, é evidente, não encontramos nele o sentido trágico espanhol constante na obra de Lorca. Por outro lado, a

linguagem poética, caracterizadora da obra do dramaturgo espanhol, vai encontrar referência em alguns dos textos de nosso autor, como vamos examinar no estudo da paráfrase.

Mas a presença de Lorca na dramaturgia soffrediniana também se reflete, e de modo essencial, na fantasia poética dos autores e no uso de elementos naturais como personagens animados. Algumas das figuras fundamentais do texto lorquiano são reencontradas em sua obra, a principal delas a lua, imagem recorrente, instituidora do feminino, marca do amor e da paixão. A lua é talvez a força simbólica maior no conjunto da obra, através da força feminina que traspasa em todos os seus textos.

Lorca confessou que o momento que mais lhe agradava em *Bodas de Sangue* era

“aquele em que intervêm a Lua e a Morte, como elementos e símbolos da fatalidade. O realismo que preside até esse instante a tragédia se quebra e desaparece para dar lugar à fantasia poética, onde é natural que eu me sinta como peixe dentro d’água.”²⁵

A lua, como veremos em Soffredini, tem também sentido de fatalidade e será permanente instante de fantasia poética, trazendo a Uíara ou a melancolia do Pierrô. Além da lua, o vento, de grande presença em Soffredini, e muitos outros elementos naturais são encontráveis nos dois autores, que vão também dar voz na cena a animais, a figuras como o Pierrô e o Arlequim e às Máscaras do teatro.

Fonte de inspiração para muitos poetas, a lua é espelho do tempo como nos diz Borges: “a idéia do tempo nos faz lembrar de repente que essa própria lua cristalina para a qual olhamos é muito antiga, é cheia de poesia e mitologia, é antiga como o tempo”²⁶ Mas ela é essencialmente símbolo do feminino e através dessa característica fortalece-se o elo entre os dois dramaturgos mais uma vez.

Pode-se dizer que toda a lírica dos dois autores é feminina, e em sua temática a mulher encontra lugar essencial. São as vizinhas de Yerma, as mulheres frustradas de *A Casa de Bernarda Alba* que de algum modo vamos encontrar nos textos de Soffredini, mas transpostas para o universo brasileiro da vizinhança de bairro de periferia. Vizinhança essa que também identificamos na obra de Nelson Rodrigues, e que em Soffredini, a partir da presença significativa já em *Mafalda*, vai ganhar força de síntese até concentrar-se em poucos

personagens, numa única vizinha ou amiga. Como se o coro grego fosse assumido por um único personagem, no mesmo papel de observador ou analista das ações de um personagem central.

Mais uma vez exemplificamos, destacando o sentido trágico espanhol e o espírito popular brasileiro contrastante nos seus textos, enquanto há uma mesma observação de fundo sobre o lugar a ser ocupado pela mulher.

Lorca:

“Noivo - ... As raparigas devem olhar com quem se casam.

Mãe - É. Eu não olhei para ninguém. Olhei para teu pai, e, quando o mataram, olhei para a parede, diante de mim. Uma mulher e um homem, - e acabou-se.”²⁷

...

“Mãe – Tu sabes o que é casar, criatura?

Noiva (séria) – Sei.

Mãe - Um homem, uns filhos, e uma parede de duas varas de largura, para tudo mais.”²⁸

Soffredini:

“Pobre Inês! Pobre Inesinha

Casamento, filha, é assim mesmo

Pode dar certo, pode dar errado

Mas a mulher

Que não tem pecado

Fica bem quietinha no seu canto

Não é pra ficar aí botando pranto

Preferindo até não ter casado

Nada de lamentação, menina

Hom' é assim mesmo

Essa é a nossa sina

É da mulher que depende o casamento

Tem de ser forte

Em todos os momentos" (MQ, p. 32)

Lorca nos revela a tragicidade dessas mulheres contidas e secas, enquanto Soffredini nos mostra a mulher dos bairros simples de periferia urbana, com muitos sonhos e poucas realizações, mas que na sua pequenez também tem sua força poética. Ela não é apenas a vizinha fofoqueira, é também a mulher cumpridora de suas "obrigações", que faz tudo com arte, a dona de casa do subúrbio com suas "mãos de fada", que tem a casa sempre limpa e arrumada, que transforma num cantinho aconchegante e poético(ainda que bucólico) o lugar onde vive. A influência lorquiana expressa-se também nas cantigas permanentes que vamos encontrar nos dois dramaturgos e que vamos comparar mais diretamente no estudo da paráfrase.

Haveria ainda muitas observações a fazer sobre as possíveis influências recebidas pelo autor, entre outras a de Artur Azevedo, por exemplo, com suas figuras populares e a rica mescla de elementos diversos que compõem seus textos. A título de curiosidade, encontramos em conto de Artur Azevedo personagem com o nome de Mafalda, apelido Fadinha, exatamente como a protagonista do primeiro texto importante de Soffredini. Também Martins Pena poderia ser objeto de investigação.

Entretanto, no que diz respeito à linha da comédia, parece-nos que ela é infinita e terminaria nos conduzindo aos comediógrafos da antiguidade grega, já que não existe nesse campo possibilidade de isolar-se uma criação da corrente que foi se constituindo em permanência através da história da arte teatral.

Nelson Rodrigues sem dúvida influencia o autor, sobretudo no que respeita à essencialidade cênica de sua dramaturgia, o que entendemos se configura também em Soffredini. Nosso autor vai inclusive fazer uso de alguns modelos de construção rodriguianos, como examinaremos neste estudo.

O que nos interessa ainda salientar, no reconhecimento de Gil Vicente e Lorca como os nomes de maior influência na dramaturgia do autor, é que sua presença marca duas características fundamentais na obra soffrediniana, determinantes para este estudo: a

permanente consciência teatral evidenciada pela obra de Gil Vicente e a imagética lírica essencial da dramaturgia lorquiana.

NOTAS

¹ Bornheim, G. , *Gênese e Metamorfose da Crítica*, p. 22

² Ryngaert, J.-P. , *Lire le théâtre contemporain*, p. 54

³ Lascombes, *Role, Type, Masques*, em *Figures Théâtrales du Peuple*, p. 17

⁴ Jacobi, R., *A Expressão Dramática*, p. 135

⁵ Ainda que no caso de Mafalda, ao nível temático não seria impossível aproximá-la de Procura-se uma Rosa, de Gláucio Gill, RJ: Massao Ohno, 1961.

⁶ Almeida, M. A. P. de, *Anatomia de Um Espetáculo: Pássaro do Poente*, SP:ECA/USP, 1990

⁷ Entre outras edições, destacamos as obras completas de Consuelo de Castro, a Trilogia de Mauro Rasi, a obra de Caio Fernando Abreu e a Comédia Brasileira de Luiz Alberto de Abreu.

⁸ Perspectiva, SP, 1998

⁹ Ateliê Editorial, Cotia-SP, 1998

¹⁰ Juruá Editora Ltda., Curitiba/PR, 1999

¹¹ V. Bibliografia

¹² Victor Hugo no prefácio ao Cromwell, “denominou drama o novo gênero composto, que passa naturalmente da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco”. Citado por Sábato Magaldi em Nelson Rodrigues..., p. 61

¹³ V. Bibliografia

¹⁴ Ver no Anexo. Do Autor

¹⁵ Sobretudo “A Letra e A Voz”.

¹⁶ *A teatralidade do texto dramático*, Urdimento, Nptal, CEART/UEDESC, 2/98, pp.22 a 40

¹⁷ V. Bibliografia

¹⁸ Picchio, L. S., *Gil Vicente. História do Teatro português*, p. 46

¹⁹ Idem, p. 61

²⁰ Mastroianni, M. . Eu me lembro, Sim. Eu me lembro, DBA, citado por Augusto Massi em *Memorável Mastroianni*, *Jornal de Resenhas*, Folha de São Paulo, 10.6.2000, p. 10

²¹ Magaldi, S., Nelson Rodrigues..., p. 61

²² Depoimento pessoal do dramaturgo

²³ Lorca, G., citado por Stella Leonardos em *Nota Introdutória à edição de Bodas de Sangue e Assim que Passem Cinco Anos*, RJ: Aguilar, 1975, p. 9

²⁴ Vem Buscar-me. Apresentação do autor

²⁵ Lorca, G., Idem, p. 11

²⁶ Borges, J. L., *Esse ofício do Verso*, p. 44

²⁷ *Bodas de Sangue*, p. 75

²⁸ *Bodas de Sangue*, p. 86

2. Evolução Geral da Obra

Diante da impossibilidade de, nos limites desta Tese, fazer um estudo exaustivo de cada um dos textos de Soffredini, mesmo do subconjunto delimitado, que acreditamos representar o maior grau de significância na totalidade de sua obra, vemo-nos na contingência de fazer uma apresentação de caráter genérico do que entendemos como o percurso evolutivo de seu trabalho.

O objetivo desta apresentação geral é tentar avaliar com a precisão possível o seu processo criativo, de onde partiu o autor em suas primeiras experiências, as transformações evidenciáveis em sua prática autoral e os caminhos que se anunciam nas últimas criações.

Suas primeiras experiências, *O Cristo Nu* e *A Crômica*, quando ainda era estudante de letras em Santos, bastante ingênuas ao nível da proposta conteudística e precárias ao nível formal, já prenunciam aspectos interessantes que depois vão ganhar corpo na obra do autor maduro. São duas obras de caráter essencialmente alegórico, cujos personagens configuram-se na sua essencialidade de tipos sociais, mas num tom acentuadamente maniqueísta.

Com a criação de *Mafalda*, Soffredini alcança toda uma outra abrangência, dando início à exploração de temática essencial no corpo de sua obra: as relações de vizinhança e o tema do casamento – recorrente em sua trajetória, que aqui se anuncia sob a forma de um casamento gorado –, e também a crítica ao mundo da mídia audiovisual. Já então nos surgem a figura do narrador no personagem de dupla natureza, atuando dentro e fora da cena, mas sem perder sua máscara primeira, os olhares diversificados sobre uma mesma situação e as cenas simultâneas.

A fala em versos com rimas está presente, mas em textos longos, onde o autor manifestamente mostra-se longe da capacidade de síntese que depois alcançará. Por trás do olhar sobre o mundo, de aparente imparcialidade, dada a multiplicidade de pontos de vista dos diferentes personagens com que trabalha o autor, registra-se o ponto de vista autoral na crítica às pressões sociais ao *diferente*, que já se evidencia. Esboça-se aqui o que entendemos como uma divisão essencial na dramaturgia soffrediniana, os mundos masculino e feminino como dois universos precisos frente um ao outro, e que ganhará em clareza e definição ao longo de sua obra.

O texto seguinte, escrito dois anos depois, já nos traz um autor de maior domínio cênico e dramaturgico, influenciado fortemente por Gil Vicente na adaptação que faz da Farsa de Inês Pereira. Mais Quero Asno é ainda um estudo sobre a comunidade de periferia urbana, dessa vez já tomando uma única família como modelo, mais exatamente na figura de Inês e sua mãe. Ainda que um tipo, Inês comporta certas características de personagem mais elaborada. O autor então joga de modo mais explícito com a possibilidade de um texto abrangendo vários estilos, com os entremezes, cenas cantadas, cortes de situação. Também as situações que se repetem de vários ângulos voltam a acontecer, ainda dessa vez com um tom marcadamente irônico no uso do melodrama.

Com um olhar crítico sobre a sociedade, o universo da mídia e o estímulo ao consumo, Mais Quero Asno mantém no todo do texto um tom cômico contínuo, algumas vezes de força expressiva máxima como na figura das Festeiras. Nelas nasce de certo modo essa figura constante na obra do autor, que compreende o duplo ou mesmo o triplo, permitindo que o personagem seja apenas um protótipo de um certo tipo de comportamento.

Escrita para ser montada por um elenco composto na sua maioria por mulheres, a peça dá chance ao autor de explorar uma de suas temáticas mais constantes, o mundo feminino essencialmente doméstico e centrado no casamento.

Construída a partir da Farsa de Gil Vicente, é esse também o primeiro momento em que o autor faz uso de outros textos para a construção de uma obra própria. No caso, o mote extraído do texto de Gil Vicente – mais quero asno que me carregue que cavalo que me derrube -, é base para o que se constituirá num texto bastante original, abarcando a sociedade brasileira e o comportamento de sua juventude nos anos 60.

Encontramos também aí, como em Mafalda, a figura do personagem narrador, essencialmente na presença de Luzia anunciando seus encontros com Inês e a festa do casamento. Desenvolve-se também na peça a relação direta com o público, transformado em confidente por algum personagem que se dirige a ele em longos monólogos.

Alguns recursos de fina teatralidade já se esboçam na proposta de imagens cênicas concisas, como a entrada de Inês ainda vestida de noiva carregando um tanque e um cesto de roupas. O estudo da linguagem, na busca de definição da época da jovem guarda, amplia-se na

elaboração de personagens definidos essencialmente pelo modo como falam, o que entendemos como prenúncio do que virá a se constituir numa de suas mais importantes marcas autorais: a pesquisa de linguagem que vai encontrar em *Na Carrêra* um de seus momentos mais expressivos.

Mas em *Mais Quero Asno* o autor se mantém, dentro de certos limites, submisso a uma linha estrutural linear, onde o desencadeamento das cenas nasce quase sempre de uma situação anterior, garantindo uma lógica aristotélica no todo de sua construção básica. Como veremos em seguida, *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, escrito dez anos depois, será momento de um salto estrutural marcando o profundo enraizamento do autor com os recursos do teatro popular.

Prólogo para “*O Dileitante*” de Martins Pena”, escrito no intervalo entre esses dois textos, narra a história do teatro brasileiro, num exercício de carpintaria dramática. Em sua simplicidade o texto revela as possibilidades de construção que o autor começa a dominar, na linguagem popular e no uso dos recursos cômicos, nas marcas definidoras dos personagens, de modo ainda bastante primário. A peça revela um autor iniciando-se no domínio de seus instrumentos, podendo, por isso mesmo, permitir-se brincar, num jogo sem maiores pretensões, construindo uma peça de caráter imediatista e didático.

Vem Buscar-me é diretamente extraído das práticas do circo-teatro, a partir das experiências de Soffredini no Teatro do Pavilhão-SP, das Irmãs Militello e à frente do Grupo Mambembe, e também, segundo nos informou o autor, de uma pesquisa e convivência mais aprofundada com o circo-teatro na periferia de São Paulo. A peça é uma colagem de elementos, numa estrutura bastante próxima do teatro de variedades¹, onde encontramos o prólogo, os entremezes e alegorias, os pequenos entrecchos teatrais e a apoteose².

Vem Buscar-Me revela, num salto evidente, o avanço do autor na sua capacidade de síntese dialógica e também na construção de cenas e situações. Avanço também na caracterização dos personagens, em alguns casos num estudo aprofundado que chega a aproximá-los de uma análise psicológica de maior peso como é o caso da figura central, a Mãezinha.

Aqui também Soffredini aprimora-se no domínio do uso de um texto anterior como base para a construção da peça, com o agregamento de muitos outros elementos que lhe permitem construir uma obra outra em resultado dessa somatória. Há uma liberdade evidente no uso e exploração do espaço cênico proposto pelo autor, revelando sua agora já mais extensa prática teatral como ator e diretor.

Não por acaso, nasce nesse mesmo ano *Na Carrêra do Divino*, texto que usa da mesma estratégia de captação de elementos díspares num grau mais elevado. Encontramos alguns momentos de aproximação entre as duas peças, como o estudo sobre as crendices, um dos aspectos essenciais de *Na Carrêra* e que fará curso na continuidade da obra do autor. Em *Vem Buscar-me* ele aparece como um dos momentos cômicos da peça, mas de todo modo revelador também de um dos componentes do universo cotidiano do circo-teatro.

A partir de *Vem Buscar-me* Soffredini entra no que nos parece ser a sua maturidade como dramaturgo, que consideramos atinge seu ponto mais elevado em *De Onde Vem O Verão*, encontrando ainda algum sentido de continuidade em *O Saci*, *Auto de Natal Caipira* e até certo ponto *Quixote*. Na seqüência deste último, o autor confina sua dramaturgia a um universo mais restrito de elaboração formal, à exceção de *A Madrasta*, sem atingir os vãos poéticos dos textos anteriores.

São em nosso entender justamente os momentos de grande força poética que vão garantir a beleza de *Vem Buscar-me* e sua inclusão no conjunto de textos que entendemos fundamentais na dramaturgia brasileira. A peça apresenta um composto de inquietações envolvendo a natureza da arte teatral e o espaço que passa a ocupar frente à evolução dos meios audiovisuais, além de ser uma homenagem de fina constituição aos artistas ambulantes do circo-teatro. Também temos aí uma discussão sobre as relações da arte com a vida, o sentido da verdade, temática que perpassa o conjunto de seus textos, e o olhar profundamente original que lança sobre o cotidiano das pessoas humildes, dando-lhes uma luz e força poética que só a arte consegue elaborar.

A relação com o público alcança aqui impulso renovador, permitindo que a sua identificação como personagem interno à cena se fortaleça, a exemplo das experiências já feitas em *Mais Quero Asno*.

Na Carrêra, escrito no mesmo ano que *Vem Buscar-me*, mostra grande riqueza estrutural. Embora se possa dizer que o texto também trata das relações familiares, elas aqui estão inseridas num universo mais amplo, compreendendo o sentido de toda uma cultura, a caipira, o que obrigou o autor a um estudo específico de linguagem. O texto, criado a partir de *Os Parceiros do Rio Bonito*, baseia-se num número incontável de outros textos, inserindo-os num todo unitário, ampliando e dando vida, desse modo, ao que seriam os elementos fundamentais identificados por Antônio Cândido como marcos na vida do caipira.

Nascem em Na Carrêra alguns dos elementos que serão uma constante na obra do autor, e que permitem identificar de certo modo sua autoria, como a repetição de frases definindo um personagem, ou ainda essas frases se constituindo como jogo contrastivo entre dois personagens, de certo modo estabelecendo uma relação hierárquica. Nesse texto também o autor vai explorar à exaustão as possibilidades de inter-relação de ação dramática com narrativa, unindo essas duas formas num todo complexo, de lógica própria.

Nesse caso, os textos extra-cena, vozes em off, falas narrativas se entrecruzando com diálogos, revelam o autor aberto francamente às possibilidades essencialmente teatrais oferecidas pela cena. O texto de Soffredini já é então um conjunto de construções cênicas, onde os personagens se evidenciam agindo dentro e fora da ação dramática central. Por ora eles ainda se apresentam como narradores enquanto atores, o que o autor vai eliminar nos seus próximos textos, ficando evidenciada a permanência do personagem como tal, mesmo quando assume falas externas à situação em que se encontra inserido. Essa prática que vai se tornar constante em seu trabalho esboça-se aqui, em alguns momentos, como na narrativa do Véio Nhara, incorporado por Nho Jeca.

Sem dúvida nenhuma o estudo da linguagem caipira foi um dos mais importantes passos na dramaturgia de Soffredini, pela sutileza alcançada na constituição de cada um dos personagens. Os tipos representativos da cultura caipira, nas falas de marcada oralidade e nas relações hierárquicas estabelecidas no conjunto da família tomada como modelo, dão corpo ao texto de forte densidade dramática.

Os instantes de ação dramática quase realista são, no entanto, componentes de uma totalidade fragmentada, onde elementos díspares como as narrativas, as figuras lendárias e

fantásticas, o texto documental e as canções garantem a permanência de um jogo de ilusão e afastamento contínuo.

A partir do texto seguinte, *Minha Nossa* (1983), Soffredini entra no que consideramos sua fase oriental, influenciado por prática desenvolvida na EAD, entre outras coisas com a montagem do espetáculo *Yabu-ro-naka*, baseado em texto de Akutagawa. Nossas intuições a respeito desse momento confirmaram-se nas observações feitas pelo próprio autor sobre *Pássaro do Poente*, publicadas por Márcio Aurélio em sua Dissertação de Mestrado.

“No que diz respeito à forma, este trabalho continua uma experimentação em dramaturgia que venho fazendo desde o texto *MINHA NOSSA*, e que continuou em *O GUARANI* ...

Para isso procuro o simples, o sintético, o essencial na carpintaria e nos diálogos, não a reprodução realista da fala popular, mas o poético embutido nela.”³

Minha Nossa, por sua vez, dá continuidade ao processo iniciado com *Na Carrêra*, de uso de textos distanciados da ação dramática, com falas exclusivamente narrativas, no seu caso constituindo-se num conjunto de extratos de notícias de revistas e jornais, além de coletas de depoimentos e materiais resultantes das observações do autor, em pesquisa realizada diretamente na cidade de Aparecida/SP.

No entanto, apesar do excessivo discurso narrativo no todo do texto, denunciando sem dúvida a origem primeira da peça, elaborada como um roteiro para televisão, Soffredini mergulha aqui definitivamente num dos recursos fundadores de sua dramaturgia, garantindo a permanência do personagem como narrador, capaz de assumir outras máscaras por sobre a sua máscara primeira.

Essa assunção não se dá em *Minha Nossa* isenta de uma significância, quando reconhecemos nas múltiplas máscaras de cada personagem um elo fundador, garantindo uma máscara tipo, definidora de uma certa função social ou psicológica. Será o caso assim das várias “máscaras” assumidas pelo Conde ou pelo Padre, que estarão sempre identificadas a um poder econômico e claramente autoritário.

Dominando de modo evidente a linguagem da cena, o autor vai em alguns casos criar momentos exemplares, nessa superposição de personagens, onde já não se evidencia essa

figura-tipo de múltiplas máscaras, mas sim um personagem narrador que dramatiza sua narrativa assumindo uma outra máscara sem perder em nenhum momento a sua própria. Nesse jogo, o épico e o dramático cristalizam-se numa unidade situacional em que a mescla das duas linguagens é dificilmente perceptível pelo espectador. Encontramo-nos aí na essência da arte teatral, onde a cena funciona como determinante da linguagem utilizada.

Entendemos que o autor dá um novo salto em sua dramaturgia nessa construção de personagens não mais ligados exclusivamente a tipos ou pessoas, mas de referencial conceitual. Ainda que a sua construção seja dinâmica e de proposta claramente empática, sua ação dramática pauta-se pela contínua leitura crítica do próprio tipo que representariam e do contexto em que se inserem.

Encontram-se aí alguns dos exemplos mais marcantes de um novo percurso dramático, entre eles a figura d'A Louca, personagem no nosso entender arquetípico, funcionando como um elo contínuo das cenas e personagens, e que será examinada em detalhes no estudo do Personagem. Ainda, e de modo especial, na figura do protagonista, cujo nome se modifica no correr da peça, sendo ele próprio um símbolo de sua trajetória, esboço de percurso iniciático em que o herói fracassa.

Nesse texto elaboram-se algumas imagens cênicas de grande beleza plástica, não propostas apenas por rubricas, mas inseridas no próprio contexto dramático. São assim, entendemos, o surgimento da Uiara e do Pierrô Azul. O texto mais uma vez explora cenas simultâneas, garantindo o jogo de contraste entre elas.

Como um passo natural nessa capacidade crescente de síntese, o próximo texto, O Guarani, apresenta-se como um poema em versos brancos, de linguagem anti-naturalista portanto, e com um corpo de personagens essencialmente alegóricos que encontram seu paradigma maior na figura d'A Família.

Baseado no texto homônimo de Alencar, O Guarani tem uma carga lírica talvez só comparável, no conjunto da obra, a O Pássaro do Poente e De Onde Vem o Verão. O texto é todo ele uma metáfora poética, reunindo personagens de forte impacto cênico como a figura do Rio narrador.

Nesse momento Soffredini já tem total domínio da técnica de exploração de um texto original no processo de construção dramática parafrásica e trabalha com a obra de Alencar num jogo contínuo de aproximação e afastamento onde não se esconde o potencial crítico de sua leitura da obra primeira.

Também encontraremos o personagem mutante, já visto em *Minha Nossa*, mas aqui restringindo-se a uma única figura, identificado de modo explícito como o vilão da história. Ele vincula-se à própria figura do vilão em Alencar, mas, como dissemos, a peça de Soffredini evidencia um claro afastamento do texto primeiro, ainda que garantindo um tom romântico essencial.

Em *O Guarani* o caráter iniciático do percurso de Peri, ao lado da espera de Ceci à janela, dá início a um desenho dos arquétipos masculino e feminino que se estenderá por grande parte de sua obra a partir daí, e será explicitamente exposto em *O Saci*.

O texto seguinte, um dos pontos altos da dramaturgia de Soffredini, é também baseado em outra obra, nesse caso a lenda japonesa *A mulher Grou*. Nesse texto Soffredini está de posse de todo o seu arsenal de artista da cena e de uma força poética rara, gerando uma teia simbólica na qual se inserem as figuras de todos os personagens.

A peça constrói-se no contraste entre a delicadeza das falas da Garça e a rudeza do Homem, cercado pelas reflexões do Jovem/Maduro/Velho, nesse recurso de unidade num triplo personagem. O encontro dos elementos narrativos e dramáticos aqui também chega a sua maturidade, na simplicidade com que os personagens assumem outras máscaras num jogo instantâneo de idas e vindas dentro de discursos narrativos, sem a necessidade de qualquer rubrica explicativa interligando essas passagens.

Os elementos da natureza, já importantes em textos anteriores, ganham aqui força de agentes essenciais, principalmente o vento, cujo cantar já se encontra em *Na Carrêra* e em *Minha Nossa*. Esse caráter de auto-referência, já evidenciado anteriormente em algumas frases de personagens, torna-se explícito na presença do Jovem/Maduro/Velho em sua relação com a terra, repetindo o sentido de versos criados em *Na Carrêra*.

Após *Alegre Vizinhança*, texto feito sob encomenda e de tom publicitário evidente, embora não se possa negar a sua rigorosa linha estrutural, dentro de um conteúdo nos limites

do besteirol, Soffredini lança-se em experiência fundamental em sua carreira. Trem de Vida busca romper com todo o seu percurso anterior, na tentativa de construir uma proposta cênica onde o texto, em forma de rubrica, funcione apenas como pretexto, elemento impulsionador de um trabalho de gestualidade e expressão atoral.

Ainda que ela não tenha chegado a concretizar-se como realização final, com o grupo Estep desfazendo-se antes disso, a proposta desafiadora de Trem de Vida revela o espírito inquieto do autor e, talvez apesar de suas intenções, mais uma vez reafirma a força da sua escrita nos textos poéticos elaborados com caráter exclusivamente didascálico.

A idéia central do trabalho baseia-se na canção Encontros e Despedidas de Milton Nascimento, e o texto final constitui-se numa série de situações girando em torno dessa temática. Ao ler esses extratos de proposta de montagem o que identificamos é a construção imagética de uma série de situações cênicas, numa longa rubrica onde o autor revela o forte domínio que tem da palavra.

Após um intervalo de dois anos dessa última experiência, clara tentativa de ruptura com o percurso que vinha se desenhando, numa cômoda forma de autoria, ainda que de alta qualidade, Soffredini vai produzir aquele que já identificamos como o texto mais bem elaborado do conjunto de sua obra.

De Onde Vem o Verão, resultado de um meticuloso trabalho de criação, no qual centenas de páginas foram produzidas para resultar num texto final conciso e poético, apresenta-se como trabalho duplamente referencial no conjunto da dramaturgia soffrediniana.

É de certo modo um retorno às experiências de Mafalda e Mais Quero Asno, na construção do mundo doméstico feminino, agora concebido com toda a força de síntese que o autor já adquiriu, visível na figura dessa Mãe que se limita a ficar frente à televisão, de tempos em tempos perguntando sobre a “receita do brigadeiro” e inquietando-se com a “água de suas violetas”.

Se Marlene é a protagonista, a figura de Natalino, ainda que possível produto de seus sonhos, não é personagem de menor importância, cuja evolução se consubstancia numa linguagem que ganha tons de “modernidade” ao longo de sua travessia, que também entendemos iniciática, embora menos explícita, em busca de um lugar na cidade grande.

O vestido de noiva surge então como o símbolo essencial dessa mulher cujo universo confina-se às suas quatro paredes, e as cenas constróem-se como um quebra-cabeças gerando um texto final de complexa estrutura. Os personagens passam da narrativa à ação dramática em cenas cuja construção se desmascara.

As falas dos personagens, em sua forma e conteúdo, são essencialmente definidoras de sua própria essencialidade, necessitando-se de um mínimo elemento para definir-se um novo espaço ficcional. O tempo e o espaço compreendem um múltiplo universo como um não-lugar e um não-tempo concentrado na realidade fundante da cena.

A relação com o público, tomado como interlocutor em muitas falas, também se estrutura num jogo de esconde-esconde, onde a verdade não é apreensível como única, diante das releituras constantes de uma mesma situação. Partindo da idéia do melodrama, onde o público é enganado e “surpreendido” com mágicas revelações, o autor constrói uma dinâmica de maior sutileza e de tons expressionistas, nesse desenho de um universo cuja concretude não tem maior substância que os sonhos de uma mulher a sua janela, e que se esvai num apagar de luzes.

Nesse texto Soffredini retrabalha alguns dos elementos básicos de sua temática, como a entrega no amor, o preconceito, a inexistência de *uma* verdade, e a natureza da própria arte teatral, cuja realidade se constitui na absoluta disponibilidade de uma entrega total à ficção, às possibilidades do faz-de-conta proporcionadas pela cena.

Escrito no mesmo ano, *A Estrambótica Aventura da Música Caipira* não é mais do que um roteiro de cena, com casos caipiras intercalando uma série de canções reveladoras do percurso cronológico desse gênero musical. Identifica-se além disso a prática já desenvolvida pelo autor no uso de grande número de trechos extraídos de obras de estudiosos e autores de textos caipiras.

Com novo intervalo de dois anos Soffredini escreve obra, no seu entender despretensiosa, que nos parece emblemática de toda sua trajetória anterior. A adaptação feita de *O Saci* de Monteiro Lobato, nesse caso bastante fiel ao original no seu nível formal, vai dar chance ao autor de definir explicitamente o seu olhar sobre os arquétipos feminino e

masculino, evidenciando a essência de anima e animus nos personagens de Narizinho e Pedrinho.

Pedrinho atravessa seu percurso iniciático para reencontrar o prazer no convívio com seu oposto, na figura dessa menina que o completa. O texto, fazendo uso de elementos já encontrados na obra de Lobato, explora em todos os níveis as figuras fantásticas e lendárias, entre elas a Uiara, recorrente na obra do autor, ao mesmo tempo que vai “atualizar” o texto, inserindo os personagens no universo urbano. A peça permite ainda a identificação de algumas imagens de grande força cênica como o surgimento da própria Uiara e o reconhecimento do “coração da mata” na enorme pedra pulsante sobre a qual Pedrinho vai inocentemente sentar-se.

Em outros momentos o autor reafirma sua marca de teatralidade, permitindo transformar a cena num espaço de desnudamento de si mesma, como a identificação da caverna da Cuca com o Theatro Municipal, onde vão intervir as Máscaras da Tragédia e da Comédia, com duas falas mínimas mas altamente referenciais.

Apesar dessas marcas de teatralidade, O Saci caracteriza-se, de certo modo, como narrativa linear, seguindo os passos do próprio Lobato, inclusive com um número extensivo de rubricas cenográficas e preceptivas, e de um modo geral pode ser visto como um texto de estrutura dramaturgic tradicional. A peça tem um certo tom juvenil (como o livro de Lobato) em sua proposta geral conteudística, ainda que não deixe de revelar a abordagem já identificada de caráter arquetípico.

O texto aparentemente simples nos mostra um autor totalmente maduro e dominando os recursos da carpintaria teatral, sem qualquer dificuldade para a transposição de um texto narrativo ao dramático. Esse domínio do instrumental dramaturgic também se revela em Quixote, texto escrito essencialmente para elenco e público jovem, o que vai determinar sua própria linguagem.

Consideramos que a partir de Quixote a dramaturgia de Soffredini, ainda que revelando sua capacidade criadora, não encontrará mais o nível de elaboração, e sobretudo de força poética, presente em textos anteriores.

Vacalhau & Binho 1 e 2 são obras de caráter mais simples, constituídas por uma coleta de pequenas historietas de Zé Fidelis, no essencial um conjunto de piadas parodiando cenas de ópera, interligando observações bem-humoradas sobre a formação do teatro brasileiro e suas relações com o teatro português. Naturalmente o autor explora o domínio desenvolvido da linguagem nas figuras dos dois portugueses responsáveis por toda a dramatização.

A Onda faz parte do ciclo de textos juvenis de Soffredini, no nosso ponto de vista um de seus textos mais frágeis, aproximando-se na verdade das suas primeiras peças Cristo Nu e A Crômica, com uma mensagem explícita de tom quase panfletário. O texto, que se propõe crítico, com uma proposta fechada de “conscientização” do jovem, carece de força poética e mostra-se submisso a uma visão de certo modo estereotipada do que seja a juventude e seus ídolos.

A Madrasta parece-nos um texto incompleto, mas que identifica um retorno do autor ao risco da experimentação, numa colagem de histórias infantis, onde o amor incestuoso de pai e filha permeia os acontecimentos, e em que personagens novamente assumem função de narradores. O caráter original do texto está na radicalização do recurso explorado em De Onde Vem o Verão, com a idéia de que o controle da situação passa das mãos de um personagem a outro. O ludíbrio a que é levado o espectador/leitor atinge aqui seu grau máximo porque o próprio personagem que se considera responsável pela narrativa vê-se perdendo o controle sobre ela.

Finalmente, Cindy é texto bastante frágil em sua proposta geral, assumindo caráter explícito de roteiro para show noturno, não muito longe do teatro besteiro, com permanente referência a figuras da mídia televisiva.

Concluindo essa abordagem genérica, ainda que seja evidente a evolução e o domínio dramaturgic que o autor foi ganhando ao longo de sua prática autoral, deve-se observar que sua obra já nasceu com um impulso próprio para o rompimento com a linearidade, para a multiplicidade e simultaneidade das cenas.

A sua maturidade, assim, se expressa não na descoberta dessas possibilidades, mas no fortalecimento das mesmas pelo caráter sintético que consegue dar às situações que constrói, e à própria definição dos personagens, que faz com que expressem com maior intensidade o que

o texto almeja dizer, evoluindo da tipologia para uma construção de caráter essencialmente simbólico.

Observa-se nos primeiros textos de Soffredini a necessidade de muitas palavras para poder alcançar o que tem a dizer, com longos discursos em cada uma das cenas, como as vizinhas em Mafalda, a Mãe em Mais Quero Asno, e a própria Mãezinha em Vem Buscar-me.

Em textos posteriores passamos a um texto enxuto, falas curtas, cenas também curtas, ao sintetismo das situações. As rubricas deixam de existir ou então vão ser mais poéticas, voltadas para o leitor mais do que para o encenador, ou pelo menos deixam de ser preceptivas e passam a ser reveladoras de um possível clima, à exceção de O Saci.

Nesse avanço da capacidade de síntese, vai se restringir também o número de personagens, e de todo o corpo de vizinhas em Mafalda vamos chegar a um mínimo essencial em torno da possível figura protagônica. Assim, como vamos verificar no estudo dos personagens, a figura em si é apenas pretexto para uma visão dos aspectos essenciais do ser humano, em sua busca de amor e de afirmação de sua identidade.

Os acontecimentos nos textos do autor são apresentados/narrados e nos conduzem a uma visão multifacetada do que seria o foco central, mesmo nos casos em que este é evidenciado. Não se pode negar a existência de protagonistas em algumas de suas histórias, ainda que muitas vezes essa função se distribua entre mais de um personagem, mas o que nos importa é que em torno desse protagonista o tema pode ser mais amplo do que a sua simples (aqui sem caráter valorativo) trajetória.

NOTAS

¹ “seqüências de canções, danças e esquetes, que se constituem um show”. N. Veneziano, Não Adianta..., p. 24

² “cena final das peças dramáticas (e componente obrigatório da Revista), a qual, comumente, era formada por figuras sobre nuvens e enriquecida por vários artificios.” N. Veneziano, O Teatro de Revista, p. 110

³ Almeida, M. A.P. de, p. 52

3. Obra parafrásica

De um modo geral os textos de Soffredini constroem-se a partir de uma obra anterior, de outro autor, que pode situar-se tanto no campo do teatro ou da literatura, como no da música ou até mesmo da sociologia.

Mais do que pretexto para a construção de uma outra obra, os textos originais são a base de uma reflexão temática, expressa num outro gênero ou forma. Por isso mesmo admitimos o caráter parafrásico da obra do autor, de acordo com conceituação estabelecida por Affonso Romano de Sant'anna: a idéia de paráfrase vem do grego “para-phrasis”, significando originalmente “continuidade ou repetição de uma sentença”¹.

Os limites da relação com a obra original são de certo modo amplos no conceito de paráfrase, podendo repousar na idéia do idêntico e do semelhante, do autor que cede lugar à fala do outro, “reafirmando em palavras diferentes o mesmo sentido de uma obra escrita”², não sendo determinado o grau de presença ou a extensão do lugar ocupado pela obra original na obra parafrásica.

Baseamo-nos, em princípio, no pensamento de que a obra parafrásica afirma a idéia de uma outra obra, assumindo esta conceituação como caminho a seguir na análise da dramaturgia de Soffredini.

De fato, o autor se permite todas as experimentações, desde a reescrita da obra de outro autor, aproveitando exclusivamente sua idéia, ou mantendo o estilo e mesmo discursos ou situações do texto original, até a diálogos com sua própria dramaturgia, assim como com outras linhas de discurso, através da introdução de elementos melodramáticos no drama, por exemplo.

Como veremos no estudo pontual dos textos do autor, uma série de outros aspectos é aproveitada além da trama básica, seja da obra original seja de outras obras tomadas em paralelo. O trabalho de Soffredini aproxima-se da bricolagem, mas sua capacidade de reaproveitamento do material colhido faz com que este se constitua como originalidade no novo contexto a que se integra.

Acreditamos que as estratégias de escrita utilizadas por Soffredini podem ser aproximadas das observações feitas pela professora Kátia Muricy em palestra realizada no

Seminário Walter Benjamin (RJ,1996), a respeito do uso da citação na obra do filósofo alemão.

“O uso da citação está, em Benjamin, estreitamente ligado a sua concepção do pensamento como atividade descontínua, sem a unificação do sujeito, na exterioridade dispersiva da linguagem, na disciplina da escrita. ... Questionando a noção de autor, esse uso irônico da citação põe em xeque o princípio de unificação e de verdade da obra, obrigando o texto a voltar-se para o exterior, para a pluralidade de vozes da cultura da qual faz parte, ao mesmo tempo que o faz manifestar o seu caráter auto-referencial de experiência de linguagem.”³

É evidente que o pensamento da autora vincula-se exclusivamente ao campo da filosofia, que, “como apresentação da verdade, é justaposição de diferenças”.⁴ Mas não consideramos absurdo aproximar esse pensamento das possibilidades de auto-referência e citação na escrita de um modo geral, e na dramaturgia em particular.

Entendemos que este é um dos aspectos fundantes da dramaturgia soffrediniana: a presença constante dessa “pluralidade de vozes da cultura da qual faz parte”, ao mesmo tempo que se mostra enquanto “experiência de linguagem” (no seu próprio caráter teatral), que se discute enquanto tal, que expõe mais do que esconde suas junturas, disjunturas e estratégias de construção.

Vincula-se assim a sua dramaturgia, em nosso entender, à nova modalidade da estética, voltada para a questão da linguagem, no movimento das artes de um modo geral, conforme observa Bornheim, que “passam a concentrar-se nessas experiências de ponta, na insistente exploração da linguagem específica de cada arte.”⁵

A dramaturgia de Soffredini configura-se nessa relação essencial com uma obra anterior, que ela não esconde, revela, e com a qual dialoga em permanência. Assim, *Mais Quero Asno* é extraída da Farsa de Inês Pereira de Gil Vicente; *Vem Buscar-me* baseia-se na canção de Vicente Celestino, *Coração Materno*, e em peça homônima de Alfredo Viviani; *Na Carrêra do Divino* nasce dos estudos de Antônio Cândido e de Amadeu Amaral, respectivamente *Os Parceiros do Rio Bonito* e *Dialeto Caipira*; *O Guarani* é uma recriação em versos brancos de *O Guarani* de José de Alencar; *O Pássaro do Poente* tem origem na lenda

japonesa *A Mulher Grou*, transcrita por Ookawa Esse; *Quixote* é uma atualização do Quixote de Cervantes; *O Saci* é uma releitura do Saci de Monteiro Lobato; *A Madrasta* é uma somatória de contos populares e infantis, entre eles, e principalmente, *A Menina Enterrada Viva*; *Trem de Vida* tem como base a canção de Milton Nascimento, *Encontros e Despedidas*; o *Auto de Natal Caipira* está “baseado nos autos de natal de Gil Vicente – principalmente no *Auto de Sibila Cassandra* – e em contos e autores populares brasileiros”⁶; e, finalmente, *Minha Nossa*, uma das poucas exceções em que não há uma outra obra anterior motivando a criação teatral, é uma coletânea de informações jornalísticas e depoimentos sobre o atentado à imagem de Nossa Senhora Aparecida, ocorrido em 1978.

Essa relação com uma obra anterior coloca em questão os tipos de encontros possíveis com a mesma, e o nível em que eles se dão. Descarta-se de imediato a possibilidade da transposição paródica: “uso da fala de um outro com uma intenção que se opõe diretamente à original”⁷, já que a relação com o texto original em Soffredini é sempre de afirmação da idéia primeira e não de ironia ou contraposição a ela. Há um sentido de respeito, homenagem e reconhecimento à obra anterior, constituindo-se a construção soffrediniana num retorno atualizador e revalorizador de um texto primeiro. Como veremos, essa transposição vai tomar distintos rumos, em muitos casos de absoluta infidelidade formal muito embora mantida a idéia original.

Diríamos mesmo que, nesse processo de aproveitamento e ruptura com os “registros ficcionais” de que faz uso no seu processo de criação, o autor mantém em cada caso uma fidelidade absoluta ao espírito da obra original, no sentido de garantir a essencialidade de intenções, mesmo quando isto se dá de modo aparentemente paródico como é o caso de *O Guarani*.

De um modo geral, sem deixar de considerar a excepcionalidade da criação de Mário de Andrade, entendemos que pode transpôr-se para o caso soffrediniano a observação de Gilda de Mello e Souza, referindo-se a *Macunaíma*.

“... construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira. A

originalidade estrutural de Macunaíma deriva, deste modo, do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. Este processo, parasitário na aparência, é no entanto curiosamente inventivo; pois, em vez de recortar com neutralidade nos trechos originais as partes de que necessita para reagrupá-las, intactas, numa ordem nova, atua quase sempre sobre cada fragmento, alterando-o em profundidade”.⁸

Entendemos que em Soffredini o processo se dá de modo similar. É no aproveitamento de situações originais da obra que toma como ponto de partida que se baseia a peça que escreve, mas os percursos desta vão ser sempre uma construção outra, na qual o texto original funciona muitas vezes como pretexto, ainda que a idéia fundamental se mantenha. Em torno a ela vão gravitar uma série de outros elementos, compondo um conjunto de situações teatrais, onde o autor faz uso de referências externas ou transforma algumas das propostas pelo texto de origem.

Soffredini não tem pudores de respeito a texto, e suas releituras podem se constituir em atualizações ou numa total recriação de uma idéia primeira. Em geral uma estrutura mínima, um certo número de personagens essenciais são mantidos, criam-se outros, alguns vão representar às vezes todo um grupo retirado do texto básico, outros serão modificados ou ainda terão exacerbada uma sua característica inicial.

O que nos parece mais importante em todo esse percurso que denominamos parafrásico é que, embora seja uma constante na obra do autor, ele ganha em cada texto uma nova roupagem, e os recursos utilizados serão também originais em cada uma de suas “adaptações”. Mantemos o termo entre aspas, porque não nos parece tratar-se simplesmente de uma adaptação para o teatro, de um texto que originalmente não o era. O trabalho de Soffredini extrapola esse passo simples, e vai se constituir num exercício de efetiva criação dramática onde uma obra primeira pode funcionar como estopim, e também como elemento aglutinador de outros que serão incorporados a ela em seu processo criativo.

Observe-se que a relação com o texto original nunca é mascarada, ao contrário é explícita, em alguns casos com frases citadas na íntegra, sempre identificadas por aspas ou alguma outra forma de notação que remeta ao original. Em outros momentos as próprias falas dos personagens dão essa informação. Em alguns textos esses recursos são utilizados de modo mais intenso, como é o caso de *Quixote*, *Na Carrêra* e *Minha Nossa*, como veremos na discussão sobre a figura do narrador.

De todo modo, o que temos nas peças de Soffredini é sempre uma outra obra, com uma estrutura e proposta lógica específica, caracterizada por sua marca autoral, com uma série de situações gravitando em torno de uma aparente situação principal.

As situações paralelas muitas vezes vão se utilizar de elementos sugeridos no texto original, tomados agora pelo dramaturgo com total liberdade, inseridos em outras situações e cumprindo novas funções, onde o texto original constitui-se apenas em mera lembrança citacional. Mas o jogo não é inocente em Soffredini, e muitas vezes essas referências funcionam também como uma crítica nem sempre velada.

Exemplo disso é o personagem D. Álvaro, de *O Guarani*, em Alencar um jovem exemplar, nobre e bem intencionado. Soffredini retoma a marca característica de D. Álvaro, apresentado em seu texto como o “nobre e belo cavalheiro”, mas dentro do novo contexto o aposto ganha tom de ironia, dado que D. Álvaro vai se mostrar, na peça, profundamente interessado no que a jovem Ceci pode lhe trazer como dote no caso de uma união.

Esse processo de transcrição vai revelar as distintas etapas e influências vivenciadas pelo autor: Gil Vicente e o elemento popular, o teatro oriental e sua força sintética, as mulheres de Lorca e a poética das rubricas, as narrativas e contos populares, o mundo do circo-teatro.

A relação com o texto original faz com que cada peça tenha também uma marca específica no conjunto da obra soffrediniana, tal a diversidade de estilos e formas de que se revestem. Se isso revela o ecletismo do autor, também nos coloca muitos problemas para a elaboração de uma visão global de seu trabalho.

Entendemos que não nos importa muito identificar se Soffredini conscientemente tomou ou não emprestado de outro autor uma certa idéia, mas sim observar o uso que fez

delas. Muitas coisas nos ficam impregnadas pela vivência, pela leitura ou pela experiência, e nós as utilizamos sem tanta consciência da fonte original, e mesmo, muitas vezes essas fontes são múltiplas, numa manifestação borgiana do processo de criação.⁹

Preferimos, assim, fazer um estudo pontual de alguns dos textos citados, para que esse caráter específico e marca genérica sejam observados em detalhes.

Mais Quero Asno(1969)

Gil Vicente é autor de grande significância dentro da dramaturgia de Soffredini, como já observamos, e certamente a possibilidade de criação de um texto a partir da Farsa de Inês Pereira foi experiência fundamental para o conjunto de sua obra. Observe-se ainda que anos mais tarde, 1975, Soffredini fará uma montagem do original de Gil Vicente, realizando apenas uma atualização dos seus versos.

O texto foi escrito para montagem na EAD, prevendo-se um elenco com muitas mulheres, o que vai se refletir na sua constituição, ainda que se possa dizer que a profusão de elementos femininos já fosse uma característica do autor, como o evidencia Mafalda, texto anterior, e alguns outros posteriores; mas ela não será uma constante no conjunto de sua dramaturgia, como veremos.

Mantém-se a história original de Gil Vicente, como o próprio Soffredini reconhece na abertura do texto: “comédia quase opereta, cuja história também já foi contada pelo mestre Gil Vicente”. A peça mantém, de certo modo, a estrutura básica do texto vicentino, e faz uma releitura, adaptada aos anos 60, do mote que surge como título da peça. No programa de montagem da peça, realizada em 1993, Soffredini observa que não se trata de “uma adaptação, mas uma parceria com o mestre Gil Vicente”.

“...o meu parceiro me deu o mote – mote aqui, num sentido mais amplo, isto é: ele contribuiu com o trecho, a historinha contada na peça, historinha essa que é bem simples e, por isso mesmo, bem encantadora¹⁰. Eu tratei de criar os personagens – que os do mestre já andavam bem velhinhos, uma vez que

nasceram há quase quinhentos anos – e de recriar as situações em que esses personagens estão metidos e as formas como eles se expressam.”

Soffredini comenta¹¹ que a peça nunca ganhou prêmio de dramaturgia, sequer uma indicação, embora tenha feito grande sucesso em suas múltiplas montagens¹², o que o faz pensar que ela é considerada de autoria de Gil Vicente.

Compreendemos *Mais Quero Asno* como um texto completamente autônomo frente à farsa vicentina, abrindo possibilidades de leitura para uma outra época. A farsa original é utilizada aqui para revelar um certo universo brasileiro, inclusive de época, no sucesso da jovem guarda, nas relações vicinais de comunidades periféricas e na presença do migrante português e sua assimilação em nosso meio.

Em Gil Vicente já se vislumbram três ou quatro focos básicos, o desmascaramento do Escudeiro, a alcoviteira e os judeus casamenteiros, e no seu caso eles são sinteticamente tratados, girando em torno da questão central: o casamento de Inês. Em Soffredini toda uma comunidade de bairro é trazida à cena, com seus costumes, tradições, preconceitos e anseios, além de que se desenha um certo momento da história cultural do Brasil, na verdade nascedouro de uma cultura de massas que instaurou-se definitivamente. Para isso, novas situações são inseridas, ainda que ao nível formal se faça uso de algumas estratégias propostas pelo autor português.

Como disse Soffredini, o tema das duas peças é praticamente o mesmo: trata-se dos casamentos de uma jovem, que no primeiro marido busca o que mais apraz a seus sonhos e no segundo adapta-se ao que lhe garanta maior conforto e bem-estar. A farsa, que no original se passava no final da Idade Média, no texto de Soffredini acontece em plena década de 60, num bairro pobre bem brasileiro, com tudo o que isso implica em termos de linguagem, costumes e comportamento social.

No que diz respeito à trama básica, Soffredini mantém uma certa fidelidade ao esquema traçado por Gil Vicente transpondo para seu texto as figuras de Inês, sua Mãe, a alcoviteira Lionor Vaz, os pretendentes Pero e o Escudeiro, que vão ser substituídos por Pedro e João Brasília (e seu duplo John Brazz). Em torno dessas figuras principais, de onde são excluídos os

dois judeus e o moço, em Soffredini vamos encontrar uma outra série de figuras, femininas na sua maior parte, gravitando em torno de Inês.

O maior delineamento dos personagens, e o modo como se encaminha o “caso” de Inês afasta a peça da farsa pura, trazendo-a para o campo da comédia. A solução final com os personagens de Inês e John Brazz dialogando nos balões dos quadrinhos deixa em aberto a possibilidade da traição, assim como é poética na sua hipótese de que o mundo da ficção alimenta os sonhos da protagonista. Em Gil Vicente, muito pelo contrário, a malícia é explícita na situação final apresentada e nos versos que a compõem.

Dentro de sua temática básica algumas variações fundamentais ocorrerão, sendo possível fazer-se um confronto do ponto de vista dos dois autores, sobretudo no que se refere à personagem de Inês. Em Soffredini, por exemplo, encontra-se o fato de que Inês de início não aparente tanta pressa em casar, e também vá reagir de modo bastante distinto no segundo casamento: em Gil Vicente Inês casa-se com Pero e faz com que ele próprio a leve nas costas ao encontro do Ermitão, evidentemente seu amante, rindo-se do marido inconsciente da humilhação que padece. No caso de Soffredini, uma Inês menos ladina e mais comportada vai aceitar a vida com o bem sucedido padeiro Pedro, transferindo para o mundo da ficção, a fotonovela, os seus amores secretos.

É verdade que entre os dois maridos há uma diferença de peso, sendo Pero um rude e ignorante camponês, de nível “cultural” bastante inferior ao de Inês, moça “instruída”, enquanto o padeiro Pedro pode igualar-se a ela, ou talvez quem sabe agora, proprietário de dez padarias, tenha realmente se tornado um “bom” partido.

A figura do moço, que em Gil Vicente servia para desmascarar o Escudeiro, em Soffredini já não existe, mas a máscara de John Brazz e de João Brasília é sempre derrubada num jogo crítico/satírico determinado pela própria construção do personagem. Desmascara-se assim o “ídolo” fabricado, vazio, e João Brasília, sócia de uma máscara, mostra-se duplamente vazio, num jogo de exagêro cômico em que o personagem, num recurso épico, se narra como impostor.

Outra mudança no enredo: a morte de John Brazz, totalmente distinta da do Escudeiro, de que temos notícia apenas por carta, ainda que se mantenha o fato como algo aleatório, um

“deus ex-machina” que surge para resolver a situação de Inês. Soffredini aproveita a artificialidade da situação para fazer um jogo explicitamente teatral, com o surgimento da “Outra”, a Carmen, amante de João, que vem reivindicar o direito a seu amor e termina por assassiná-lo com uma arma que desce do teto no momento preciso.

Explorando o jogo de múltiplos olhares sobre uma mesma situação, em um curto espaço de tempo vão se repetir ações com distintos enfoques, do melodramático ao trágico e ao lírico. Rompe-se a linearidade fabular e explicita-se a teatralidade, num recurso já utilizado em Mafalda, que será constante em sua obra, embora ganhe no percurso uma força de síntese, geradora de maior sutileza e lirismo, como o veremos em *De Onde Vem o Verão*.

Há ainda uma série de elementos diferenciadores como a linguagem mais estilizada dos personagens em Soffredini, que se revelam não só no que dizem, mas sobretudo na forma como o fazem, num travestimento de si mesmos, o que mais à frente será estudado em detalhes. Ainda, quantidade de cenas introduzidas, sketches, entremezes e shows de TV compõem o texto do autor.

Parece-nos desnecessário destacar esses aspectos aqui, pois serão objeto de estudo aprofundado no corpo desta tese, e o que nos importa ressaltar por ora são os pontos de encontro, as linhas parafrásicas das duas obras. No entanto cabe reafirmar que *Mais Quero Asno* constitui-se num retrato apurado de certo aspecto de um momento cultural do Brasil, os anos 60 com sua jovem-guarda, e também das relações de vizinhança dentro de um bairro simples de subúrbio, no que, entendemos, o autor, de modo original, não se afasta, pelo contrário aproxima-se da obra vicentina.

Vem Buscar-me que Ainda sou Teu

Em *Vem Buscar-me* o ponto de partida é a peça teatral *Coração Materno* de Alfredo Viviani, baseada na canção homônima de Vicente Celestino. O próprio Vicente Celestino já havia escrito, em parceria com Gilda de Abreu a peça *Coração Materno* que depois virou filme, mas Soffredini baseia-se e cita literalmente trechos da peça de Viviani.

Interessante observar que a criação parafrásica pode ampliar-se ao infinito, pois encontramos entre os papéis de Soffredini uma cópia do poema *La Chanson de Marie des*

Anges, a partir do qual certamente Vicente Celestino criou sua canção. De autoria de Jean Richepin, poeta, romancista e dramaturgo francês, morto em 1926, a obra foi traduzida por Guilherme de Almeida, que a publicou sob o título de A Canção de Maria dos Anjos, no volume Poetas de França¹³.

Há muito pouca diferença entre o texto francês e a letra da canção de Vicente Celestino, gravada pelo cantor em 1937¹⁴ a não ser o fato de que nesta última a mãe, após perguntar se o filho está machucado, conclui seu verso com “vem buscar-me filho aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu”, o que não consta do texto original. No caso da canção francesa, além disso, a moça pede o coração da mãe do rapaz para o seu cão, enquanto na canção brasileira ela o pede para si, demonstrando à saída do rapaz que se tratava apenas de uma brincadeira da qual se arrepende, o que também é específico da canção de Celestino.

Não encontramos nenhuma referência de Vicente Celestino a esse poema que sem dúvida é a versão original de um dos maiores sucessos que alcançou na canção brasileira, tendo sido levado às telas de cinema em 1951, e recebido gravação original de Caetano Veloso¹⁵.

Como já dissemos a peça resulta de pesquisa desenvolvida por Soffredini sobre o circo-teatro, em sua busca de conhecimento da linguagem popular, que o conduziu às suas atividades junto ao Teatro Pavilhão de Vic e Dirce Militello em São Paulo e na formação do Grupo Mambembe que manteve-se, sob sua direção, durante alguns anos¹⁶.

O texto de *Vem Buscar-me* apresenta uma trupe de circo mambembe que vive com dificuldades o que são talvez os seus últimos momentos, e tem seu marco exponencial na fala de Mãezinha em defesa de sua arte. Coração Materno é realmente apenas um dos elementos do trabalho resultante, sendo o pretexto usado pelo autor para revelar, de dentro, o universo do circo-teatro, ainda que apoiado em marcas cômicas e melodramáticas.

Mais uma vez há uma trama básica de que o autor faz uso, mas ela se expande num texto composto de inúmeras outras situações e forças conflituais. Poder-se-ia nesse caso falar em microcosmo e macrocosmo da peça, a trama básica deste sendo uma réplica daquele. Mas no nível macro encontramos uma profusão de elementos compondo o conjunto da peça, num explícito espetáculo de variedades – para cuja construção o autor vai lançar mão de cenas

retiradas de muitos outros textos, como o momento da cozinha dramática, extraído da Revista Tintim por Tintim, de Sousa Bastos – , dentro do qual o trecho de Coração Materno, de Alfredo Viviani, compõe-se como mais um elemento, ainda que determinante da trama maior.

A representação do texto de Viviani pela trupe do circo dá caráter de “mise en abîme” à peça, tornando-se essa uma de suas chaves poéticas. Mãezinha, dona do circo, tem um filho doente mental, e este vai assassiná-la em cena durante uma representação de Coração Materno, a pedido de Amada Amanda, a vilã, por quem está apaixonado. Para cumprir-se com fidelidade o “mote” da canção, em seu testamento Mãezinha isenta o filho de qualquer culpa por sua morte e deixa-lhe o circo de herança.

Portanto, o que de início poderia passar como uma simples referência à peça “Coração Materno”, representada pelo elenco do Circo, ganha caráter de tema central de todo o texto, muito embora ele seja um complexo de muitos elementos e constitua-se numa clara homenagem ao circo-teatro, como fica explicitado também na apresentação do texto feita pelo autor, já citada.¹⁷

Na Carrêra do Divino

É talvez o texto - como resultado da repercussão das montagens - mais conhecido de Soffredini, e se é um desses casos que explicita bem o seu percurso de dramaturgo na apropriação de outras obras, manteve junto ao grande público, e mesmo junto a um público mais especializado, uma idéia falsa, ou pelo menos errônea do que seria o conjunto de sua dramaturgia, pois dentro dela constitui-se em caso bastante específico. À exceção de duas outras incursões de menor pretensão no universo caipira, de caráter profundamente lúdico: A História da música caipira, onde o texto do autor é apenas pretexto para a apresentação de uma série de músicas caipiras narrando o percurso cronológico desse gênero musical, de seus primórdios aos dias atuais; o outro texto é o *Auto de Natal Caipira*, que se aproxima de uma certa corrente dramatúrgica nordestina¹⁸, ao estilo de Suassuna, onde o tom quase farsesco une a religiosidade popular às figuras tradicionais próximas de um Malazartes.

A criação de *Na Carrêra* nasce, segundo Soffredini, de uma solicitação do Pessoal do Victor¹⁹, desejoso de aproveitar a idéia do Asdrúbal e seu Trate-me Leão²⁰, na apresentação

do universo da juventude carioca, para fazer algo semelhante mostrando o mundo do caipira. No texto de Soffredini o ponto de origem é a obra de caráter sociológico, *Os Parceiros do Rio Bonito*, de Antônio Cândido.

Não se pode deixar de imaginar, dado o sucesso da peça²¹, o quanto ela contribuiu para que se tornasse conhecido o texto de Cândido, certamente de início obra de interesse apenas de iniciados em matéria sociológica.

Curiosamente, de uma obra que não traz em si nenhum elemento dramático, o texto de Soffredini retira de fato toda sua estrutura básica, como o próprio autor o reconhece nas entrevistas que deu na época da apresentação do espetáculo²². Do livro de Cândido extrai-se a idéia de apresentar a vida do caipira em São Paulo a partir de dois momentos: antes e depois da instalação das relações capitalistas na região. Também é retirado do livro o seu personagem principal, o Nho Jeca, construído com base na figura de Nho Roque Lameu.

A partir desses dois dados básicos – o momento histórico e o personagem – constrói-se a dramaturgia, estendendo-se sobre cada um dos aspectos da vida do caipira, da roça à família e às relações de vizinhança, tal como se encontravam no primeiro momento e como passam a se (des)estruturar no segundo. Soffredini dramatiza assim o que era um texto quase científico, dá vida a seus personagens e põe diante de nós a realidade móvel cuja evolução mostra-se tão cruel para os moradores do interior paulista, expurgados das condições mínimas de sobrevivência nas novas relações que se estabelecem.

Nessa transposição o texto apóia-se numa pesquisa de linguagem baseada em estudos do dialeto caipira, feitos principalmente por Amadeu Amaral²³ entre outros autores. A pesquisa de linguagem, que se anunciava profícua já em *Mais Quero Asno*, no estudo do vocabulário da juventude jovem-guarda, e na construção de alguns personagens a partir dela, sobretudo o jovem português Pedro, vai se evidenciar daí para a frente como uma das características fundamentais da obra soffrediniana: o universo da linguagem é um dos elementos com que o autor lida com maior cuidado, levantando sempre uma série de possibilidades e em geral constituindo uma sorte de glossário específico para os personagens, o que será examinado com mais detalhes nos estudos específicos de Linguagem e Personagem.

Nesse texto isso evidencia-se a tal ponto que somos obrigados a recorrer ao livro de Amadeu Amaral (Dialeto Caipira) para compreender o sentido literal do que estão dizendo os personagens, muito embora isso não prejudique a compreensão das cenas se tomamos as falas inseridas no contexto global da peça.

Na *Carrêra do Divino* implicou também numa outra pesquisa, sobre a cultura, as crendices e curiosidades da vida do caipira, além das que já haviam sido levantadas por A. Cândido. Muitos trechos da peça reportam-se a frases, comportamentos, imagens citados em obras de antropólogos e estudiosos do folclore do interior paulista, entre os quais Alceu Maynard de Araújo, Waldomiro Silveira e Monteiro Lobato, este último literalmente citado várias vezes no texto, como veremos, além de incluir muitos “causos” narrados por Cornélio Pires²⁴.

É possível, na decomposição de *Na Carrêra do Divino*, encontrar elementos de cada um dos autores citados acima. Coube a Soffredini, através da transposição para a dramaturgia, fazer uso deles para dar vida aos personagens criados, permitindo que o processo analisado por A. Cândido pudesse ser “vivenciado” pelo público através da vida de Nho Jeca no palco.

Observe-se que na obra de Cândido não há nenhuma “trama” original a ser transposta, ou melhor há uma “trama” envolvendo todo um grupo social, que é analisada sociologicamente. O trabalho de Soffredini consistiu em focalizar essa trama num corpo de personagens que representassem esse grupo e lhe permitissem transformar em diálogos dramáticos o que era narrativa sociológica.

Dentro do texto de Soffredini encontramos inúmeras citações literais da obra de A. Cândido, que podem aparecer como tal, à parte da cena, propondo o texto que elas sejam faladas por um ator, ou ainda, sob forma de diálogo, na voz de um ou outro personagem. Do mesmo modo, sobretudo nas cenas iniciais, vamos encontrar citações de Monteiro Lobato no seu estudo sobre o Caboclo, “funesto parasita da terra” como ele o identifica em “Velha Praga”, texto extraído de Urupês.

A partir de *Na Carrêra* o elemento fantástico e as figuras lendárias vão comparecer em quase todos os textos do autor. Grande parte das crendices e práticas supersticiosas são inseridas dentro da peça compondo os diálogos ou como fatos que se sucedem no momento.

O texto de Soffredini vai se permitir, por exemplo, incluir um grande trecho de Os Apuros do Santo Casamenteiro, e as história da Mula-sem-cabeça e da Corça Perseguida, que reaparecem em *O Saci*. Esses serão todos momentos vividos pelos personagens da família de Nho Jeca, como também a Lenda do Milho, que será narrada pelo próprio personagem²⁵.

Reforça-se, em nosso entender, a idéia de Gilda de Mello de que a transcrição passa por essa capacidade de apropriação de elementos e de sua inserção num outro conjunto, redimensionando sua própria identidade. É a transposição dramatúrgica de todos esses elementos identificados na vida do caipira que afinal dará veracidade às cenas e nos permitirá compreender, e mais do que isso “experienciar” em profundidade o universo dos personagens criados por Soffredini.

O Guarani

Poema em versos brancos, *O Guarani* é a transposição dramática do romance de José de Alencar. Trata-se de mais uma das experiências de escrita de Soffredini voltadas diretamente para um projeto de montagem, dessa vez por solicitação de um grupo de mímicos, O Quadrícromico Teatro Mímico, sob a direção de Luis Otávio Bournier, mais tarde responsável pelo Grupo Lume.²⁶

A releitura do texto de Alencar compõe junto com *Minha Nossa* e *O Pássaro do Poente* o que identificamos como a fase oriental do autor, por seu espírito sintético e força lírica. A adaptação de *O Guarani* é uma ruptura total com a abundância textual do original, onde há profusão de imagens, de caráter quase cinematográfico, enquanto o dramaturgo vai buscar a expressão mínima fundamental para a constituição da cena.

O texto mantém as figuras essenciais do romance, Peri, Ceci e D. Antonio de Mariz, D. Álvaro e Loredano, mas na sua totalidade o texto da peça brinca de modo aleatório com os elementos que percorrem o romance de Alencar, surgindo inclusive uma figura alegórica, A Família, símbolo de tudo o que se poderia constituir no conjunto dos habitantes do solar.

Soffredini vai também lançar mão aqui de vários elementos prontos na construção de seu texto, introduzindo trecho do libreto da ópera de Carlos Gomes, *O Guarani*²⁷, além de algumas cenas, como o travestimento de Loredano em *La Gonzalez*, que se referem mais

diretamente a ela do que ao texto de Alencar. Mas o uso da ópera constitui-se num jogo crítico, onde os versos do libreto aparecem entremeados por outros em que Ceci extravasa do canto essencialmente romântico dos libretistas italianos para uma visão de total sensualidade, profundamente carnal. A cena funciona praticamente como um entremez, na passagem da explosão do solar, concluindo-se num dueto de Peri e Ceci com versos da Ópera.

A peça está marcada também por algumas das figuras constantes do dramaturgo, como a espanhola, a mulher fatal, que aparece num jogo cômico rompendo, por um momento, de modo quase grotesco com o caráter essencialmente romântico do texto.

Importante observar que dos elementos significativos da obra de Alencar nosso autor extrai algumas figuras da natureza que se antropomorfizam, entre elas, e com papel central, O Rio, que se apresenta como “o narrador dessa história”. Mas o dramaturgo não deixa de seguir o percurso de Alencar, na narrativa da conquista de Ceci por Peri, apresentando-se este como o Herói da história.

As referências a Alencar no texto soffrediniano surgem quase sempre com um leve tom irônico e portanto tendendo ao paródico. Mas a ironia mantém-se dentro de um certo limite, garantindo a seriedade dramática e o tom lírico fundamental do texto. No entanto é visível a força cômica que atravessa a peça de Soffredini como um todo, o que se justifica, a nosso ver, basicamente na idéia do grupo para a qual tinha sido criada.

O Pássaro do Poente

O texto constrói-se em paralelo ao processo de sua montagem pelo Grupo Ponkã e a pedido deste, sob a direção de Márcio Aurélio Pires de Almeida, que descreveu em detalhes seu percurso na dissertação de Mestrado já citada²⁸. Mais uma vez portanto, Soffredini escreve pensando não apenas na cena mas num corpo definido de atores.

Como ponto de partida, temos a lenda japonesa A Mulher Grou, transcrita por Ookawa Essei²⁹, da qual Soffredini extrai a linha mestra de seu trabalho, mas a influência da estética oriental expande-se por todo o texto, no seu espírito de síntese, no caráter figurativo-poético, na figura da Garça, representada por um homem, num típico recurso oriental³⁰, mas reforçando

também a idéia de androginia que o próprio texto oferece. No processo de escrita do texto já se tinha definido que Paulo Yutaka assumiria o personagem.

O texto marca o momento fundamental da experiência soffrediniana junto ao teatro oriental que ele experimentara e tivera a chance de pesquisar durante prática desenvolvida na EAD, no início dos anos 80, quando montou naquela escola o texto Yabu-ro-naka, baseado no conto homônimo de Akutagawa.

O Pássaro do Ponte baseia-se essencialmente na lenda citada, e desenvolve em torno dela muitas cenas paralelas, que vão ilustrar dramaticamente uma série de acontecimentos, muitos dos quais eram apenas insinuados na narrativa original, como a passagem do homem pela cidade para vender o pano.

Em sua transposição Soffredini cria também uma série de figuras de caráter alegórico, como a passagem do tempo identificada no trio Jovem/Maduro/Velho. O autor retoma o modelo do personagem triplo das Festeiras, aqui num conjunto de figuras masculinas, como a tripartição de um mesmo, expressão da alma rural do Homem que se deixa sucumbir pelo medo à miséria. Esses personagens funcionam como um coro de vizinhas que espiam a vida do Homem ao lado da Garça, estranha figura que não conseguem definir, mas suas falas têm caráter sintético e o discurso, em tom poético, condensa-se em poucas frases.

Na “lenda do tempo” de Lorca, Assim que Passem Cinco anos,³¹ já aparecem as figuras alegóricas do jovem e do velho e também de um menino. A construção poética dos personagens soffredinianos, por sua vez, evidencia a influência lorquiana na estrutura dos versos, como podemos observar no exemplo abaixo extraído de Bodas de Sangue:

<i>“ 1º Lenhador</i>	<i>Ai, lua que sais,</i> <i>Lua das folhas grandes</i>
<i>2º Lenhador</i>	<i>Enche de jasmims o sangue</i>
<i>1º Lenhador</i>	<i>Ai, lua sozinha</i> <i>Lua das verdes folhas</i>
<i>2º Lenhador</i>	<i>Prata na cara da noiva</i>
<i>3º Lenhador</i>	<i>Ai, lua malvada,</i> <i>Deixa para o amor a escura rama”³²</i>

Compare-se com este momento de *Pássaro do Poente*:

“O Jovem – (lavrando) *Ai, terra, terra,
 Me disseram que era mãe
 Com peitos de leite farto;
 Ai, terra, terra,
 E quando acaba é madrasta.*
 O Maduro – (lavrando) *Ai, terra, terra,
 Mulher que eu fecundava
 E muita vida me dava;
 Ai, terra, terra,
 E quando acaba está murcha.*
 O Velho – (lavrando) *Ai, terra, terra,
 Amiga de tanta vida,
 E logo mais meu agasalho;
 Ai, terra, terra,
 E quando acaba: inimiga.”(PP, p.102)*

Além dessa figura alegórica tripartida, *O Pássaro do Poente* apresenta uma dupla, o Esperto e a Esperta, representação simbólica de outro Eu desse mesmo Homem, como a sua má consciência, impulsionando-o sempre para a satisfação de sua ambição, num jogo cômico que beira o grotesco.

A peça de Soffredini reproduz portanto a temática original, apresentando a entrega incondicional do amor em confronto com a ambição desmedida, mas abre-se ainda para uma série de outros aspectos, sendo o principal deles, mais uma vez, o preconceito frente ao diferente. Essa que, como procuraremos demonstrar, constitui-se numa das temáticas essenciais do conjunto da obra soffrediniana, vai encontrar em *O Pássaro do Poente* sua expressão mais contundente, integrando-se de modo exemplar ao espírito de profundidade e síntese, característica da cultura oriental.

O texto vai parafrasear ainda alguns versos de *Na Carrêra*, a partir do tema da relação do homem com a terra, nas falas dos três personagens que personificam a passagem do tempo na vida do homem. O que é também característico do autor, auto-referente em muitos textos, retomando de modo explícito instantes, figuras, gestos, falas de obras anteriores, como um modo de imprimir sua marca autoral.

Encontra-se também no texto momento de forte teatralidade em que é inegável o caráter especular relativo a situação construída por Nelson Rodrigues em *Senhora dos Afogados*, no momento em que Misael e Moema vão para seu quarto. A rubrica indica: “... Os vizinhos colocam um pudico biombo, como se nada quisessem ver da cena conjugal, mas logo trepam em cadeiras e suas máscaras aparecem por cima do biombo.”³³ A colocação do biombo nos remete diretamente a *Minha Nossa*, quando A Louca vai colocar uma moita para esconder Romar e A Mochileira. Mas em *O Pássaro do Poente* podemos também encontrar momento referencial a este de *Senhora dos Afogados*: Garça e o Homem entram dentro de casa e o Jovem/Maduro/Velho decidem espiar o que acontece:

“(O Maduro que é mais forte, pega uma escada. O Jovem, que é mais ágil, sobe primeiro e espia. O Velho, que já viu um tudo, fica no chão.)” (PP, p. 12)

Quixote

Quixote processa-se de modo semelhante a *Mais Quero Asno*. Parte da idéia básica do texto de Cervantes e procura reproduzir algumas situações adaptando-as ao tempo atual, mas nesse caso o texto de Soffredini acompanha passo a passo a primeira parte do texto original de Cervantes. Traz ainda uma outra característica, a de busca de uma linguagem para um público juvenil; a peça foi escrita pensando num elenco e público jovem, assim a sua atualização também implica no reconhecimento de um certo universo, o da juventude, o que se identifica de modo mais explícito na caracterização do personagem da sobrinha, com uma linguagem marcada pela gíria nas contestações que faz ao tio.

O jogo do personagem Quixote, em Soffredini, nos leva a um percurso de “mise en abîme”, construindo a história de um jovem que se imagina o Quixote de Cervantes, que por sua vez se imaginava cavaleiro andante. Assim, enquanto o Quixote de Cervantes reproduz as aventuras de Amadis de Gaula e outros cavaleiros, o Quixote de Soffredini reproduzirá as próprias aventuras vividas pelo Quixote original em seu delírio imaginativo.

As cenas apresentam uma titulação descritiva ao estilo de Cervantes, na verdade extensivo à toda a literatura de cavalaria e à literatura popular de um modo geral, no Brasil mais especificamente encontrada no texto de cordel, assimilado por Jorge Amado. Cada título

é, portanto, mote de cena, sintetizando-a numa longa frase explicativa, recurso que, de certo modo, já fazia parte do estilo de Soffredini, como se verifica no título de sua primeira peça: *O caso dessa tal de Mafalda que deu muito o que falar, e Acabou como Acabou num dia de Carnaval*.

Ao longo do texto Soffredini não poupa o uso de referências explícitas ao texto de Cervantes, reproduzindo muitas frases do original, o que vai sempre ser assinalado por aspas e letras destacadas. Vai estar também inserido no corpo da peça a longa narrativa do romance de Gardênio, nesse caso sob forma dramática, mantendo-se a temática e o caráter, já presentes em Cervantes, de uma história enxertada dentro da história de D. Quixote.

Assim, pode-se dizer que Soffredini faz uma adaptação do texto cervantino seguindo os passos do herói renascentista, e quando há alguma alteração na sequência, ele faz questão de destacá-lo, num tom bem humorado: “cena fora de lugar”, ao se referir à cena dos rebanhos de carneiros, que em seu texto acontece em momento diverso do original.

Mas se o dramaturgo mantém a “estrutura” da primeira parte da obra Cervantina, toda a sua peça constitui-se num jogo de situações bastante atuais, colocando o jovem Quixote nos conflitos de rua de uma cidade grande que não pode compreender o mundo dos seus sonhos.

O Saci

Inspirando-se no texto de Lobato, Soffredini escreve, mais uma vez, um texto de caráter juvenil, onde a trama básica é a bem sucedida caçada ao Saci empreendida por Pedrinho, e, num segundo momento, a libertação de Narizinho raptada pela Cuca. Os personagens são os do Sítio de Dona Benta, mas o texto de Soffredini é uma sorte de poema aos arquétipos masculino e feminino, representados nas figuras dos dois personagens Pedrinho e Narizinho.

De modo exemplar, e numa transposição fiel da obra de Lobato à cena, o texto faz uso de uma série de elementos já explorados pelo autor em outros textos, abrangendo de modo quase completo o universo de nossas lendas e personagens extraordinárias, além do próprio Saci-Pererê, incluindo-se entre eles a Uiara, a Mula-sem-cabeça, o Curupira e o Negrinho do

Pastoreio, que desfilam na mata ou na cidade como parte do processo iniciático vivido por Pedrinho, em busca de sua identidade masculina.

Entendemos que, partindo justamente do espírito da obra geral de Lobato para crianças, em *O Saci* nosso autor lança um olhar profundo sobre a relação entre o teatro e a vida, num paralelo com o mundo dos sonhos e a realidade, no diálogo entre os dois personagens principais, Pedrinho e o Saci, tomando como elemento propulsor o mundo do faz-de-conta de Lobato. A questão nos parece de grande importância e será desenvolvida com maiores detalhes ao tratarmos da temática soffrediniana.

Minha Nossa

Outro texto que poderia ser dado como parafrásico é *Minha Nossa*, ainda que ele não se refira a nenhuma obra anterior específica. Fruto de pesquisa sobre o acontecimento em Aparecida do Norte, em 1978, quando foi estilhada a imagem da Padroeira do Brasil, o texto relata o acontecido, a partir da coleta de alguns depoimentos dos principais envolvidos, e de amplo material noticioso. *Minha Nossa* vai, no entanto, apresentar uma variedade de personagens lendários e fantásticos, além de se constituir de certo modo num estudo quase psicanalítico da própria situação que poderia ter motivado a atitude do personagem principal.

De um modo geral, nesse caso, essas citações, a nosso ver excessivas, denunciando o caráter inicial de texto que se propunha como roteiro televisivo, estão fora da ação dramática, ainda que sejam assumidas na maioria dos casos pelos próprios personagens.

Por ora apenas observamos que, ainda que não diretamente ligado a qualquer obra de ficção anterior, *Minha Nossa* não pode ser considerado trabalho de criação livre de influências (que trabalho poderia sê-lo?) já que se apóia num fato e em dados verídicos, além de num conjunto de depoimentos.

Trem de Vida

Finalmente, *Trem de Vida*, trabalho originalmente baseado na canção de Milton Nascimento, *Encontros e Despedidas*, vai marcar o percurso próprio em que se lançava o autor, buscando um processo de criação cênica onde o texto narrativo se constituísse como

elemento básico motivador, para desaparecer na cena e mostrar-se apenas no jogo dos atores, em seus gestos quase sem falas.

O texto tem, portanto, caráter de rubrica direcionadora da montagem, dos gestos e situações cênicas a serem apresentados sob forma visual mais do que dialógica. O tema da canção de Milton, no entanto, é a base inicial sobre a qual se constróem os inúmeros incidentes e conflitos esboçados nessa proposta roteirística.

NOTAS

- ¹ Sant'anna, A.R., Paródia, Paráfrase & Cia. p.17
- ² Beckson & Ganz, Dicionário, citado por Sant'anna, A.R., p. 17
- ³ Muricy, Kátia, "Tempo e imagem..." , em O Percevejo, Ano 6, N.6, 1998, ,p. 13
- ⁴ K. Muricy, Idem, p. 13
- ⁵ Bornheim, G. , "As dimensões da crítica" , em Rumos da Crítica, p. 41
- ⁶ Informação do autor na primeira página do texto
- ⁷ Sant'anna, A. R., p. 14
- ⁸ Gilda de Mello e Souza, p. 10
- ⁹ V. Borges, J.L., Kafka y sus precursores, em prosa Completa, Barcelona: Emece, 1979, pp. 226 a 228
- ¹⁰ Grifo nosso
- ¹¹ Conversa pessoal com o autor
- ¹² Ver anexo
- ¹³ Ver anexo
- ¹⁴ Guerra, G. Vicente Celestino..., p. 31
- ¹⁵ Guerra, G. Idem, pp. 14 e 66
- ¹⁶ Ver Anexo, Do Autor
- ¹⁷ V. 1.3 Influências, p. 27
- ¹⁸ Sábato Magaldi define a corrente como o "grupo recifense" : Panorama..., p. 276.
- ¹⁹ Grupo formado por alunos do Curso de Artes cênicas da Unicamp; o espetáculo teve direção de Paulo Betti.
- ²⁰ O espetáculo Trate-me Leão tornou-se símbolo do Grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, e foi marco teatral da juventude classe média no final dos anos 70, no Brasil.
- ²¹ Ver material de imprensa anexo
- ²² Ver material de imprensa anexo
- ²³ Amaral, A., Dialeto Caipira.
- ²⁴ Ver referência às obras desses autores na Bibliografia
- ²⁵ A bibliografia do assunto é vasta e as fontes utilizadas pelo autor são variadas. Citamos algumas delas em nossa Bibliografia, entre as quais destacam-se os estudos realizados por Câmara Cascudo.
- ²⁶ O Grupo Lume, com o apoio da Unicamp, desenvolve pesquisa das mais significativas no que respeita ao trabalho atoral no Brasil
- ²⁷ Cena V, do Segundo Ato.
- ²⁸ Ver observação em 1.1 Um desconhecido autor consagrado, p. 14
- ²⁹ Ver Anexo
- ³⁰ Constitui-se em marca do teatro Nô e Kabuki a onagata, personagem feminino assumido por homens
- ³¹ Lorca, Assim que passem cinco anos.
- ³² Lorca, Bodas de Sangue, Terceiro Ato, Primeiro Quadro, P. 109
- ³³ Rodrigues, N. , "Senhora dos Afogados", p. 688

II – Segunda Parte – Caminho teórico

4. Teatralidade

4.1 Em busca de um conceito

Para desenvolvermos nossa hipótese da marca da teatralidade como característica na obra de Soffredini é importante definir o próprio conceito de teatralidade, conceito que não pode deixar de lado a complexidade inerente a essa “máquina cibernética”(Barthes) que é o teatro, e que faz dele um objeto preferencial de análise dos estudos semióticos.

Sua complexidade essencial, como bem observa Toro, é

“determinada por não tratar-se, como outras práticas artísticas, de um único sistema significante, senão de uma multiplicidade de sistemas significantes que, por sua vez, operam duplamente; como prática literária e como prática cênica”.¹

Mas o conceito de teatralidade não encontra uma definição única entre os teóricos da área, muito embora algumas características básicas possam ser levantadas a partir das reflexões que fazem.

4.1.1 Espaço real – espaço ficcional

Alain Girault defende a idéia de que o teatro define-se essencialmente pela exigência de dois espaços: do ponto de vista estático, um espaço de jogo e um de onde se olha, e do ponto de vista dinâmico, um espaço do mundo fictício e outro do mundo real.

Sua definição vai apresentar, no entanto, uma limitação em seu desdobramento, ao compreender o palco apenas como espaço fictício, quando sabemos que ele também faz parte do mundo real, onde estão inseridos os atores. O palco é ocupado por seres reais, com objetos e materiais reais, e constitui-se ele próprio em realidade, tudo isto prestando-se, é verdade, para a construção de um mundo ficcional. Mas o espectador vê esses dois mundos, assim como os próprios agentes teatrais também vivem esses dois mundos.

Para o diretor inglês Peter Brook, o essencial não é este espaço físico, real, mas exatamente a existência de alguém que se mostra e de alguém que vê:

“Já afirmei, certa vez, que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo. Para haver um desenvolvimento é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja confronto. E então a vida se instaura, podendo chegar muito longe - mas aqueles três elementos são essenciais.”²

4.1.2 Alteridade

A idéia do confronto citada nos conduz a um outro aspecto do problema que pretendemos desenvolver mais adiante. Por ora restringimo-nos à questão da alteridade, como diz Josette Feral. A estudiosa canadense vai basear sua definição de teatralidade na presença e consciência do outro, do ficcional em contraste com o real, do ator em contraste com o personagem e deste duplo em contraste com o público que o observa. Uma clivagem do espaço, segundo ela, é fundadora da alteridade da teatralidade, pois se ela não existisse “o outro estaria em meu espaço imediato, isto é, no cotidiano”.³

Retorna-se portanto à questão do espaço, mas num sentido mais abstrato, reconhecendo-se como fundamental uma clivagem entre dois mundos. Clivagem esta que, como observou Girault, tem como essencial a necessidade de uma corrente de comunicação entre eles para que o ato teatral se constitua. Um paradoxo no qual talvez resida, ele arrisca, “a complexa, a sutil “especificidade teatral”.”⁴

Para o teórico francês Jean-Pierre Ryngaert é justamente essa comunicação que define a matriz primeira da teatralidade, que ele vê como uma “troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade”.⁵

Ainda a questão espacial encontra eco no estudo histórico feito por Cesar Oliva e Francisco Torres Monreal, quando definem teatralidade como

“a série de manipulações que se produzem num fato concreto para pôr em relação um espaço ficcional com outro real; o primeiro deve possuir os requisitos para

estabelecer dita relação de forma convencional; o segundo estará ocupado por um grupo de receptores dispostos a aceitar dita relação. Entre emissores e receptores se estabelece uma comunicação especial cujo código vem dado pelas aludidas manipulações." ⁶

A relação de comunicação desses dois universos separados, que Alain Girault considera como possível definidora da "especificidade teatral" é tão importante que ele aconselha desconfiar das peças clássicas ou simplesmente antigas. Porque, como diz ele, "salvo no caso de "obras eternas", a distância entre a época do texto e a da representação exige que seja estabelecida uma distância de princípio entre o palco e a platéia – distinção, que por definição, é antiteatral". ⁷

Parece-me importante destacar a reiterada afirmação, nas reflexões apresentadas, de que está sempre implícita a consciência de ambas as partes de que trata-se de uma construção ficcional, num jogo do qual participam, conscientemente, atores e público.

4.1.3 Arte auto-reflexiva

A cena contemporânea tem reafirmado essa auto-consciência (de ator e espectador) explicitando de modo cada vez mais evidente os diferentes elementos constituidores do teatro, desde o texto original e a concepção de direção, à interpretação dos atores. Ao contrário do tradicional teatro ilusionista, que tentava reunir esses elementos, observa Richard Schechner, "as experiências modernas frequentemente chamam a atenção para as "junturas ou disjunturas entre eles". ⁸

O que corresponde a um movimento geral da arte contemporânea, que "se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos", como diz A. R. de Sant'Anna, observando que "a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas mas com a realidade da própria linguagem" ⁹, idéia que reforça as reflexões já apresentadas do filósofo Gerd Bornheim. ¹⁰

Embora por muito tempo se tenha considerado a ilusão teatral como objetivo a ser alcançado, idéia que chegou a seu auge na cena naturalista - e esta, paradoxalmente, quanto mais ilusionista maior teatralidade alcançava -, estudos mais recentes têm mostrado que desde

há muito afirma-se no teatro essa auto-consciência do jogo implícita na relação entre espectador e ator.

Robert Weimann, referindo-se à prática teatral na Renascença, vai falar de uma auto-consciência geral da própria representação, especificamente a representação do ator do ato de apropriação. O estudioso de Shakespeare observa que a herança da distribuição de espaço no teatro medieval trouxe ao dramaturgo e seus contemporâneos uma divisão que permitiu aos atores quebrar a ilusão mimética do personagem e colocar a produtividade em primeiro plano, isto é, “representatividade mesmo, como uma prática incluindo atores e audiência no processo de criar significado”.¹¹

Aqui coloca-se um dos aspectos que serão trabalhados ao longo desta tese, referente à nova dramaturgia (e à nova cena), na passagem de uma arte que se propunha à pura imitação para um outro momento onde ela se revela auto-reflexiva, o que talvez explique os caminhos atuais da arte teatral tal como o vê e defende Jean Pierre Sarrazac: a retomada da figura narrativa como elemento vital de renovação da arte teatral, num percurso do qual a obra de Soffredini é partícipe e, no nosso entender, modelar, pelo menos em parcela significativa de sua produção dramática.

Teatralidade portanto, implica inicialmente, e de modo essencial, em dois universos, o de quem mostra (mimeticamente) e o de quem vê, um espaço de ficção e um espaço de realidade, e a consciência de ambas as partes da existência deste duplo referencial.

4.1.4 Presença física do ator

Mas os autores espanhóis citados tornam mais apurada a discussão ao diferenciar o conceito de teatralidade da idéia de teatro. Para que o teatro se produza, observam, "ainda será necessário delimitar as fronteiras da relação extra-ficcional, e pôr frente a frente os que atuam com os que vêem." Theatron, termo grego, nos lembram eles, derivado do verbo theáomai – ver, contemplar – vai significar o lugar de onde se vê o palco”.¹²

Entendemos assim que a discussão avança no sentido de reconhecer-se teatralidade como um conceito mais próximo da simples aceitação de um espaço ficcional entre os que o criam e os que o vêem (e acreditam nele como verossímil). Para passar-se daí ao teatro está implícita a idéia de atuação. Temos assim a presença do ator como o agente fundamental da

teatralidade, responsável pela criação do espaço ficcional (no qual se insere o personagem), e também a do espectador, que confirma esta teatralidade por sua aceitação tácita do jogo e da ficção, dentro da realidade que os envolve.

Teríamos, portanto, um conceito inicial, mais abrangente, que nasce e ao mesmo tempo independentiza-se da arte teatral. Mas claro está que para nós, no estudo da obra de Soffredini, o que interessa é o conceito de teatralidade mais restrito, vinculado diretamente a sua relação com o teatro. Portanto, na sequência estaremos tratando dos aspectos da teatralidade mais diretamente ligados à questão da cena teatral.

E no caso do teatro, o responsável por essa clivagem é de fato o ator, “que teatraliza o que o cerca: a si próprio e ao real”¹³, como disse Evreinov. Ainda que todos os demais sistemas significantes desapareçam, a teatralidade cênica “está garantida por sua presença”.¹⁴ O estudioso russo também vê a essência da teatralidade na relação entre o palco e o espectador, e o espectador e o palco.¹⁵

O medievalista Paul Zumthor vai reconhecer também na teatralidade da performance medieval em relação à prática do teatro moderno, um

“elemento estrutural e semântico comum entre os termos assim dados por contínuos”... que ... “reside na presença física simultânea, articulada em torno de um corpo humano pela operação de sua voz, de todos os fatores sensoriais, afetivos, intelectivos de uma ação total.”¹⁶

O reconhecimento da presença do ator, que se assume em personagem, como fundante da teatralidade, implica na afirmação de um duplo código teatral: “por um lado, ele é visual (“pantomima”, “gesto”) e oral; por outro lado, o código oral se decompõe em mensagem referencial e em acento, entonação, efeitos fonoestilísticos (mudanças de voz)”.¹⁷

Esse caráter visual vai implicar ainda em tudo o que cerca o corpo do ator em cena. Mas é a partir do corpo e voz do ator que estes outros elementos visuais e sonoros ganham lisibilidade. Como observa Ferral, “O corpo do ator em cena, sígnico, semiotiza tudo que o cerca: o espaço e o tempo, a narrativa e os diálogos, a cenografia e a música, a iluminação e o figurino”.¹⁸

O diretor russo Meyerhold vai inclusive vincular diretamente a idéia de teatralidade a “um ato de ostentação de parte do ator (mostrar ao espectador que ele está no teatro), e que designa o teatro como tal e não o real” .¹⁹

Essa presença vai também determinar o caráter do discurso teatral, “que se distingue do discurso literário ou “cotidiano” por sua força performática, seu poder de cumprir simbolicamente uma ação. Por uma vocação implícita, no teatro “dizer é fazer”²⁰

4.1.5 Oralidade

Desse ponto de vista, a teatralidade traz em si também um outro aspecto determinante, o caráter de oralidade de todo discurso, ainda que além das palavras haja no fenômeno teatral, como nos diz Brook,

“infinitas linguagens através das quais se estabelece e se mantém a comunicação com o público. Há uma linguagem corporal, uma linguagem do som, a linguagem do ritmo, da cor, da indumentária, do cenário, a linguagem da luz - e todas podem ser acrescentadas àquelas 25 mil palavras disponíveis” .²¹

Do mesmo modo Paul Zumthor vai observar que no momento em que a voz enuncia o discurso,

“transforma em “ícone” o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ela emana; ou então, por um efeito contrário mas análogo, com duplicidade desvia do corpo real a atenção; dissimula sua própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida. À exposição prosódica e à temporalidade da linguagem a voz impõe assim, até apagá-las, sua espessura e a verticalidade de seu espaço.”²²

Nessa ação performática, como denomina Zumthor,

“a transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se

mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva.”²³

É importante expor o conceito mesmo de performance definido por Zumthor que nos permite ganhar uma visão ainda mais ampla do que está implícito na arte teatral.

“Tecnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição”²⁴

Como observa o medievalista, isso termina por diferenciar de maneira essencial a palavra pronunciada da escrita, pois aquela

“não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes”²⁵.

Esta compreensão da presença atoral como centro e essência da teatralidade devolve ao mesmo tempo à fala e ao próprio texto verbal um lugar privilegiado, como o defende o teatrólogo inglês Tom Stoppard.

“O teatro é mesmo um evento físico, e as palavras não bastam sem todo o resto, mas todo o resto é nada sem as palavras, e na extravagantemente complexa equação de som e luz, são certas palavras, em uma determinada ordem, que – com frequência, misteriosamente – conquistam nossos corações.”²⁶

4.1.6 Teatralidade e espetacularidade

Alguns estudiosos da questão não se contentam, no entanto, com o simples conceito de espacialidade e ficcionalidade, entendendo que o teatral se dá com mais uma peculiaridade que, acredito, poderia definir-se como uma elevação de tom, um grau de intensidade. Um algo mais que aconteceria neste encontro entre dois, um frente ao outro, necessário para garantir a permanência da comunicação.

David Ball, por exemplo, defende que "alguma coisa é teatral quando intensifica a atenção e o envolvimento dos espectadores." ²⁷. A visão de Ball corre o risco de reduzir a discussão ao caráter espetacular que o teatro assume, mas que não é definidor de sua essência.

É inegável que a arte teatral aproxima-se cada vez mais do espetáculo, ainda que a definição do teatral e do espetacular, assim como o conceito de teatralidade, tenha interpretações várias. Barba²⁸ por exemplo define o teatral como o que permanece e o espetacular como o que é efêmero. E é importante esclarecer que *permanência* aqui não diz respeito ao texto dramático, mas à ação cênica, ao trabalho de ator, aos códigos teatrais que permanecem através dos tempos.

Entendemos também que existe um texto cênico teatral, e que o espetacular merece uma outra significação. Como reconhece Toro, o discurso teatral se diferencia de outros discursos espetaculares. O que não anula a idéia de espetáculo teatral, pois todo teatro "se dá em espetáculo", mas todo espetáculo não é teatro.

Como observa Ryngaert,

"mantém-se uma confusão entre o "teatro" e o "espetáculo", embora essas duas noções não sejam coincidentes. A teatralidade no sentido comum traduz-se com frequência como um espessamento do traço, um fortalecimento das emoções, uma simplificação do que nos é dado ver. Mas a teatralidade (no sentido do que acontece em um espaço dado frente ao olhar do outro) existe também com discrição, pudor, contenção, e não poder ver não significa automaticamente não poder perceber, sentir ou compreender." ²⁹

A mesma idéia é retomada por Chaplin, para quem

"teatralidade significa o dramático embelezamento de coisas que de outro modo seriam banais. É a arte da *apostopesis*: o abrupto fechamento de um livro, o acender de um cigarro, um efeito fora de cena, como um tiro de pistola, um grito, uma queda, uma colisão, uma entrada ou uma saída de efeito, tudo isso que parece recurso barato ou óbvio quando tratado com sentimento e discrição é parte da poesia do teatro." ³⁰

Esse rompimento com o banal, que em Ball limita-se de meu ponto de vista a algo com um caráter mais para o extraordinário, no conceito de Chaplin aproxima-se do que afinal Peter Brook vai expressar com clareza: a idéia de concisão e concentração de que o teatro depende.

4.1.7 Cena e poesia

Assim, o caráter de teatralidade foge da simples mímese, justamente porque se constitui numa outra natureza espaço-temporal. O que, de acordo com o diretor inglês, nos permite retornar à própria vida com um outro alcance e visão sobre ela mesma. Segundo ele, "a vida no teatro é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação do espaço e a compressão do tempo criam essa concentração."³¹ Parece-nos importante destacar aqui, também a fusão de tempo e espaço num único e mesmo instante, o do aqui/agora cênico, que vamos trabalhar mais adiante, na análise da dramaturgia soffrediniana.

Esse sentido de concentração, que a teatralidade da cena exige,

“consiste em eliminar tudo que não é estritamente necessário e intensificar o que sobra - por exemplo: trocando um adjetivo suave por outro mais forte -, mas sempre preservando a impressão de espontaneidade. Se esta impressão for mantida, chegaremos ao ponto em que duas pessoas só precisarão de três minutos em cena para dizer o que na vida real levariam três horas.”³²

E o diretor inglês não deixa de relacionar ao próprio texto dramático esse sentido de concentração e espontaneidade, garantia do que ele define como

“uma faísca, uma pequena centelha que se acende e dá intensidade a esse momento comprimido, destilado que deveria existir em cada momento de atuação ou de escrita. Porque a compressão e a condensação não bastam. Mesmo se fazendo cortes numa peça longa demais ou muito prolixa, ela pode continuar sendo chata. O que importa é a centelha, que nessa peça surge muito raramente. É uma prova de que a forma teatral é terrivelmente frágil e exigente, pois essa centelhazinha de vida tem que estar presente a todo instante.”³³

Nisso residiria a diferença fundamental entre teatro e vida, mesmo e sobretudo dentro da compreensão de que o instante de apresentação em cena é um instante real, mas que para

Brook só se concretiza como teatral porque vem carregado de energia concentrada. O máximo de teatralidade então poderia ser alcançado num palco inteiramente nu, com a única e essencial presença do ator.

“Só então o teatro, ao *ser teatral*, voltará a viver. Com isto, voltamos ao ponto de partida: para que haja um diferença entre teatro e não-teatro, entre a vida diária e a vida teatral, precisa haver uma compressão do tempo que é inseparável de uma intensificação da energia. São elas que criam um vínculo fortíssimo com o espectador.”³⁴

A partir das reflexões de Chaplin e Brook podemos reconhecer a teatralidade como a capacidade de fazer poesia – porque concentração, concisão, tensão - de coisas aparentemente banais no cotidiano. Uma tensão enriquecedora que precisa e depende da relação com o público, e que se antecipa no texto, tendo em vista e buscando esta relação. Isso nos permite compreender a presença da lírica no teatro não como um aspecto desviador do gênero dramático, mas como elemento vital e fortalecedor de sua essência. Mais à frente a questão voltará a ser examinada, quando tratarmos do diálogo na dramaturgia.

4.1.8 Dramático e teatral

Aproximamo-nos então de um dos conceitos maiores da dramaturgia, o de dramaticidade. Esse instante vivo que toda cena deve conter, é preenchido dessa intensidade situacional dramática. Ela precisa e vive do drama. É o drama vivificado.

Essa discussão traz implícita uma questão que me parece foi bem pouco abordada nos livros de teoria teatral no Brasil. A confusão que se estabelece nos termos e conceitos com que trabalhamos normalmente, em função da questão linguística, e do uso corrente da expressão drama para referir-se a teatro, como no inglês, o que faz com que o termo dramático traga embutido em si também essas duas naturezas, a teatral(da cena) e a dramática (tensão estabelecida pelo confronto de vontades).

Quando verificamos no entanto que o conceito de teatralidade traz em si também esta idéia de rompimento com o banal vemos que os conceitos aproximam-se outra vez, na medida em que toda situação criada em cena, para atingir um grau máximo de teatralidade necessita

justamente romper com o seu caráter cotidiano, ganhar em tensão, tornar-se dramática portanto.

A dramaticidade exigida vai estar presente em princípio no texto dramático sobre o qual baseia-se uma encenação (estamos deixando de lado, evidentemente todas as outras possibilidades de criação cênica que dispensam este texto anterior). Sem desconsiderar o fato da multiplicidade sógnica inerente ao teatro, e ciente de que a dramaturgia insere-se num único campo sógnico, o linguístico, o que nos importa é identificar no texto dramático os elementos que evidenciam a possibilidade dessa transposição, dessa passagem de “uma camada única de signos a duas, três ou mais camadas de signos superpostas”.³⁵

Nesse momento do percurso já podemos então ampliar nosso conceito de teatralidade, observando que além do já definido ele implica também na presença do ator, que assume personagem que vai viver situações de forte intensidade, caracterizadas pela compressão do tempo e intensificação da energia.

4.2 A teatralidade no texto dramático

A radicalização da experiência cênica em nosso século gerou, naturalmente, uma busca de definição ou redefinição dos campos da dramaturgia e do teatro. Este passou a ser compreendido como independente da peça escrita e como gerador ele próprio de um texto que André Helbo vai definir como espetacular ou cênico.³⁶

O texto cênico é o texto teatral, nos diz também Fernando Toro, texto este que envolve uma substância “ao menos dupla (visual e auditiva), senão múltipla, se consideramos as diversas materialidades da substância visual (iluminação, cenário, vestuário, gestualidade) e auditiva (voz, tom, ritmo, timbre, ruídos, música)”. Enquanto “nos discursos literários nos enfrentamos a uma substância da expressão (linguística)”.³⁷

Do mesmo modo, Patrice Pavis vê o teatro como forma pública da representação teatral concreta observando que, hoje,

“ninguém sonharia - teoricamente - em contestar que o teatro não é do domínio da literatura, mas que ele constitui um gênero à parte, que faz entrar em jogo condições concretas da representação e a “sensualidade” essencial do teatro na qual Thomas Mann via a marca do teatro”.³⁸

Uma das melhores e mais simples análises da aparentemente ambígua relação que o teatro mantém com o texto dramático nos é apresentada por Anatol Rosenfeld.:

"O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. (...) O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens."³⁹

Rosenfeld identifica ainda que a literatura é arte temporal e auditiva, enquanto o teatro é arte espaço-temporal ou audio-visual. E não apenas isso, mas o próprio status da palavra ganha caráter distinto nas diferentes artes. "Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra".⁴⁰

Assumida a idéia de que o teatro é a cena e o texto é literatura, o que nos interessa é reconhecer a possibilidade de se identificar um texto dramático como algo que se propõe à cena, ainda que situando-se no universo do puramente literário: o que nesse literário denuncia este duplo referencial - se ele se evidencia de alguma maneira - ou se tudo se coloca apenas na cena, no modo como se o aborda ou no uso pragmático cênico que se faz dele.

Alguns autores vão vincular a própria definição de texto dramático ao conceito de teatralidade. Ele é reconhecido como um texto duplo, bifacético, composto "de um texto principal constituído pelo diálogo das personagens e de um texto secundário, didascálico e indicações cênicas".⁴¹

Anne Ubersfeld também considera que existem no interior de uma peça teatral matrizes textuais de "representatividade", e que ela pode ser analisada "segundo procedimentos que são (relativamente) específicos e põem em luz os nós de teatralidade no texto".⁴²

Como Patrice Pavis reconhece, ao afirmar que "fala-se de teatralidade como propriedade de um texto dramático sugerindo que ele se presta bem à transposição cênica (visualidade do jogo, conflitos abertos, troca rápida de diálogos)".⁴³

Pavis tangencia a questão, ao afirmar que a teatralidade não se manifesta

"como uma qualidade ou uma essência inerente a um texto ou a uma situação, mas como uma utilização pragmática do instrumento cênico, de modo que os componentes da representação põem de manifesto e fragmentam a linearidade do texto e da palavra".⁴⁴

Se reconhecemos que grandes diretores podem fazer um espetáculo teatral sem fazer uso de um texto, ou a partir de texto inicialmente não voltado para a cena, a questão se redimensiona, pois qualquer texto (ou nenhum), dessa forma, seria carregado de teatralidade. E se, ao contrário, podemos afirmar que alguns textos permitem uma maior aplicabilidade cênica que outros, parece impossível negar-se, no caso, que essas marcas seriam inerentes ao texto, que se revelaria, assim, perpassado pela teatralidade.

Muito embora, como já observamos, a possibilidade de adaptação ou de abertura de um texto para a cena não tenha limites, a tal ponto que Pavis brinca com a idéia de que em breve o último bastião será derrubado com a "encenação de uma lista telefônica – (o que) quase não parece mais uma piada nem uma empresa irrealizável".⁴⁵

Sem precisar ir tão longe, se imaginarmos, por exemplo, um texto onde nos sejam propostas nada mais do que palavras soltas, elas podem ganhar sentido como conjunto dentro do processo de construção da cena, através do trabalho de criação do diretor com os atores. Entende-se que textos hiper-literários "ganhem", assim, caráter de teatralidade ao sofrer uma transposição cênica.

Com um texto dramático em mãos, no caminho da construção cênica, com as várias etapas de leitura por que passa o texto, nas discussões e notas que toma um diretor, o que temos se desenhando ali é o roteiro cênico. Este roteiro ou projeto de montagem não altera o texto em si, não o torna mais nem menos teatral. Os caminhos de abordagem podem ser os mesmos quando se tem em mãos um texto absolutamente não "teatral", como por exemplo um longo ensaio do qual se tiram os elementos básicos para uma montagem.

Mas, inversamente, podemos identificar um texto dramático cuja disponibilidade para a cena seja evidente, onde, de modo indiscutível, percebe-se a cena nele, e daí poder-se identificar o seu caráter de teatralidade. Se a cena pode dar-se na ausência de um texto dramático, este pode também pedir virtualmente uma cena.

Assim, a idéia de teatralidade não se encontra apenas na “utilização pragmática do instrumento cênico” frente a um texto, mas no texto ele mesmo, que permite o uso desse instrumental cênico, que o pede, que se constrói com e a partir dele.

Sem negar em absoluto que o espaço cênico seja “o local privilegiado de criação da teatralidade”, não se pode deixar de reconhecer no próprio texto dramático algum signo desta. Há uma teatralidade latente em toda boa peça teatral, que faz com que ela seja assim identificada e não como conto, romance, crônica, ou qualquer outra obra literária, justamente por trazer em si a possibilidade da cena.

E essa teatralidade (e também a dramaticidade) num texto não está garantida pela simples presença de diálogos e rubricas. Essas marcas estruturais só nos indicam, inicialmente, o gênero literário a que pertence o texto, seu caráter dramático. Um reconhecimento, portanto, ainda no campo da literatura e não no do teatro.

Um texto repleto de rubricas pode não oferecer nada de essencial para a cena, e pode sim ser marcado pela literalidade, como é o caso, por exemplo, da “Tentação de Santo Antonio”, de Flaubert, obra escrita sob forma dramática que certamente não se propõe à cena, e cujas rubricas mereceriam talvez ser reconhecidas mais como cinematográficas. O próprio Joyce, no *Ulysses*, escreve longo trecho em forma de dramaturgia, sem que se possa imaginar nele qualquer pretensão a ocupar o espaço cênico.

O caráter dialógico, por sua vez, não é específico do teatro, ele também se encontra no romance e no conto. Ele “atualiza”, presentifica a situação, mas não necessariamente a põe em cena. Ainda que esta presentificação seja essencial para a cena, mas não apenas ela, necessitando ainda de um sentido de “artificialidade”, de convenção, mais do que de ficcionalidade. A consciência do apresentar-se frente ao outro. A questão da fisicalidade, da realidade da cena, e da visualidade e audição reais, ainda que conscientes do jogo que se constrói, onde o que vejo não é o real, mas construto, representação.

4.2.1 Diálogo

No entanto, e aí encontra-se uma das interrogantes fundamentais sobre a teatralidade no texto dramático, o diálogo necessita do ator para concretizar-se, ele só existe como teatral no

instante em que o ator, assumindo o personagem, diz a sua fala para outro personagem/ator, frente ao público, e para o público também.

O reconhecimento de que no texto não se encontra o ator, o agente da representação, poderia significar, em consequência, que a teatralidade também estaria ausente. Entendemos que toda tarefa de reconhecimento da teatralidade no texto passa pela identificação de marcas dialogais determinantes da criação do personagem, de um discurso que se coloca num espaço e tempo ficcionais dentro de uma situação cênica que se apresenta como concreta, real (porque construída como tal por um ator) frente a um público também real.

Assim, o diálogo dos personagens no texto deve nos permitir ouvir a voz do personagem, vendo-o viver uma situação dramática, e as didascálias e indicações cênicas inseridas nos próprios diálogos devem trazer também implícito o reconhecimento de uma cena frente à qual encontra-se um público.

A diferença do diálogo no romance e do diálogo no drama está toda aí, nesse sentido de presentificação, do aqui/agora do tempo e espaço cênicos, que não podem deixar de lado o caráter de dupla enunciação no texto teatral: toda fala de um personagem a outro é na verdade uma fala do autor para o público; e também no sentido de concisão, de síntese e de tensão máxima. O que se fala vai ser ouvido e mais ainda, visto por um terceiro. Os vazios do romance/conto são preenchidos pelo leitor. No drama eles serão preenchidos pelo ator e pelo espectador num jogo de cumplicidade e participação que o texto dramático não ignora, muito pelo contrário, explora, faz uso dele em plena consciência dessa presença real de duplicidade espaço/temporal.

O diálogo de um texto dramático constitui-se em teatral, portanto, porque nos dá a possibilidade do jogo cênico. As falas são mais do que coloquiais; a consciência de estar sendo ouvido e visto, não apenas pelo interlocutor, mas por um terceiro permite uma ampliação dos recursos expressivos e do poder de síntese da fala, e altera também o caráter “natural” desta ao mostrar-se consciente de si mesma e do público.

Como analisa a teórica francesa Anne Ubersfeld,

“o que se encontra mostrado em toda representação, é uma dupla situação de comunicação:

- a) a situação teatral ou mais precisamente cênica onde os emittentes são o escritor e os criadores teatrais (diretor, atores, etc.)
- b) a situação representada, aquela que se constrói entre os personagens.”⁴⁶

Em função disso vão se constituir também duas condições de enunciação:

- “a) condições de enunciação cênicas, concretas,
- b) condições de enunciação imaginárias, construídas pela representação”.⁴⁷

Ubersfeld destaca ainda o caráter particular de força ilocucionária de que se reveste todo discurso do texto teatral, entendendo-se nela “a determinação como o enunciado deve ser recebido pelo receptor (asserção, promessa, ordem).”⁴⁸

De fato, observa ela,

“o traço fundamental do discurso (do texto) teatral é de não poder se compreender de outro modo que como uma série de ordens dadas em vista de uma produção cênica, de uma representação, de ser dirigido a destinatários mediadores, encarregados de repercuti-lo a um público destinatário.”⁴⁹

Ou seja, a “mediação da palavra pelo personagem”, como define Rosenfeld, tem que estar presente no texto a nível potencial, ainda que concretamente expresso em palavras escritas. Deve-se ler uma “fala”, e não apenas literatura, e uma fala mediada, que pressupõe um corpo que a assume, que lhe dá ritmo, intensidade e sentido, e que a situa num contexto, mas que não é o corpo real do agente dessa fala. Entenda-se aí o agente como o personagem e o ator como aquele que lhe empresta seu corpo, ainda que o personagem só exista de fato no ato da criação, pelo ator em cena. Ao ser apenas lido, o leitor da peça transforma-se ele próprio em “ator” ao construir e preencher de realidade as falas de cada um dos personagens.

O texto dramático possui caráter cênico imanente. É marcado pela idéia de apresentação frente a um público, e seu diálogo propõe-se evidentemente a ser dito e ouvido. Esta imanência não se resume a um desejo de seu autor, mas identifica-se a partir da concretude do texto, ainda quando restrito ao campo da literatura, porque estamos tratando de um texto literário, de palavras, de linguagem verbal (escrita).

Como já vimos, toda cena teatral é concisa e precisa, e a fala também se constitui num momento de compressão de discurso, para mantermo-nos nos termos de Brook; é sempre

acionada, passo para uma nova situação, jamais isenta, ainda quando aparentemente descompromissada.

Essa compressão, que vai implicar num acúmulo de energia, explica e determina inclusive a força lírica dos melhores textos dramáticos, se entendemos a poesia como o momento máximo dessa possibilidade de compressão, o que vai justificar inclusive o uso do verso no diálogo cênico. Brook analisa muito bem esse fenômeno ao observar o quanto o verso em Shakespeare, ao invés de romper com a teatralidade, dá vida e energia à situação dramática em que se insere.

“De fato, Shakespeare, que era um homem prático, foi forçado a utilizar o verso para sugerir simultaneamente os movimentos psicológicos, psíquicos e espirituais mais recônditos das personagens, sem perder sua realidade prosaica. Dificilmente a compressão poderia chegar mais longe.”⁵⁰

O aspecto lírico na dramaturgia, portanto, não está em ruptura com ela, mas vai ao encontro de algumas de suas necessidades vitais, fazendo também com que o autor se permita a intromissão de textos líricos na voz do personagem. O que na vida real seria inadmissível e talvez ridículo, no teatro realiza-se e cumpre função, pois a compressão temporal garante, através do poema, do verso, o aprofundamento da situação, a sua elevação a uma tensão poética maior, enriquecendo a própria situação dramática.

4.2.2 Narrativa

Finalmente, um outro aspecto da teatralidade que não podemos deixar de reconhecer, e que será examinado à exaustão em nosso estudo, dada a característica fundante que toma na obra de Soffredini, é o sentido narrativo que está implícito em toda obra teatral.

Sentido esse, antes de mais nada, consolidado no reconhecimento da fábula como o cerne, o elemento central de toda dramaturgia, e ainda mais na consciência, como já analisamos, de que a cena se coloca em caráter de dupla enunciação e de que a arte hoje busca mais expor suas “junturas” do que escondê-las.

Por isso mesmo, a figura narrativa, do mesmo modo que a lírica, não é estranha à arte teatral, e, como veremos, vem ganhando espaço privilegiado no teatro atual, conforme o atesta

o estudo de Sarrazac.⁵¹ Toda dramaturgia, portanto, se se quiser teatral, não deve ignorar os modos lírico e épico que a alimentam e intensificam sua relação essencial com o público, como todo teatro exige.

4.3 Leitura do texto: em busca do cênico no literário

Reconhecendo, assim, a teatralidade implícita no texto dramático, não se pode deixar de identificá-lo sempre como obra literária, e portanto obra que implica na leitura para sua apreensão. Mas uma leitura que passa por caminhos distintos da abordagem de outras obras literárias, como o defende Langham ao observar que há

“uma total diferença entre o mundo da literatura e o do drama. Som, música, movimento, aspectos dinâmicos de uma peça - e muito mais - devem ser descobertos na profundidade do texto, e, ainda, não podem ser detectados por métodos de leitura e de análise estritamente literários.”
32

O texto dramático existe como gênero literário, mas caracterizando-se por ser um texto com diálogos e didascálias, pela fala acionada, pelo tempo presente em devir, pela ação volitiva, e, para repetir Pavis, por permitir “visualizar a representação, com conflitos abertos e rápida troca de diálogos.”

Enquanto texto literário, não apenas essencial mas definitivamente, composto unicamente pela linguagem verbal escrita, ele não deixa de oferecer a possibilidade de muitas leituras. Uma leitura, a nosso ver tão ou mais prazerosa do que a de um romance ou conto, que pode manter-se ao nível mais imediato, de obra literária, cujo universo é o da palavra.

As imagens passíveis de serem criadas a partir dessas leituras, sejam elas imagens de cena ou imagens da fábula num espaço imaginário, fora do espaço cênico, são do domínio de cada leitor mas serão também determinadas pelo caráter de teatralidade desse texto. É evidente que um leitor que objetive uma montagem, fará dessa leitura um processo de trabalho, uma “leitura ativa”, concebendo as ações ou imagens sonoro-visuais que deverá levar para a cena, mas mesmo um leitor distante desse processo criativo poderá, numa leitura primeira, reconhecer uma cena teatral, com personagens constituindo-se em papéis representativos de uma dada *situação, em ação* frente a um público.

Aliás, há mesmo casos em que não se pode fugir disso, pois o próprio texto indica a entrada e saída dos atores de cena, a disposição dos objetos no palco em detalhes e, inclusive, personagens dirigindo-se a um suposto público. Mas esses aspectos, por si só, reduziriam a abordagem, se ficássemos limitados a ele no reconhecimento do teatral. Há indicações cênicas embutidas no diálogo, e há reconhecimento do público também no modo como a cena é construída, sem que seja preciso fazer referência direta a ele.

A análise de um texto dramático deve ser feita, num primeiro momento, independente da visão cênica possível que ele oferece. É verdade, como diz Pavis, que é difícil “analisar no absoluto um texto dramático sem levar em conta o trabalho concreto de uma possível realização cênica.” Mas acreditamos poder-se contestar sua afirmativa de que “qualquer análise dramatúrgica só tem sentido se ela se compreende como trabalho preparatório a uma interpretação cênica”, sendo portanto “indispensável ... precisar as condições do exercício da arte teatral: tipo de cena utilizado, estilo de jogo, composição do público, implantação do teatro, etc.”⁵³

Fernando de Toro é ainda mais radical ao observar que o texto dramático é esquemático, incompleto, e só é completado na encenação, posto que “em sua incompletude, sua necessidade de contextualização física, o discurso dramático está invariavelmente marcado por uma performatividade, e sobretudo por uma gestualidade potencial”.⁵⁴

Essas observações, justíssimas no caso de se pensar em um processo de montagem, não excluem a possibilidade e mesmo a necessidade de se abordar o texto, numa primeira instância, pelo que ele oferece enquanto texto, linguagem verbal, para se chegar a uma compreensão do mesmo, antes ainda de passar-se a sua leitura ativa.

André Helbo aproxima-se de uma visão mais justa das possibilidades de leitura oferecidas pelo texto dramático quando afirma que ela implica em reconhecer no texto tudo aquilo que o caracteriza enquanto tal, que o “diferencia de um texto literário outro, e também de um texto teatral/espetacular.”⁵⁵

O texto dramático por si só permite ao leitor, ausente do processo de criação cênica, uma concretude, que pode ou não se aproximar do sentido expresso por uma montagem, mas que será resultante de sua própria leitura. Se a cena contemporânea caracteriza-se por múltiplas

visões, resultantes de distintas montagens de um texto, não há razão em se exigir do leitor que tenha uma visão fechada e única do mesmo.

Concordamos com Brook na idéia de que

“não há limites para as formas virtuais presentes num grande texto. Um texto medíocre só pode gerar poucas formas, ao passo que um grande texto, uma grande obra musical, a partitura de uma grande ópera são verdadeiros núcleos de energia. Tal como a eletricidade e todas as demais fontes de energia, a energia em si mesma não tem forma, mas tem direção e potência.”⁵⁶

É inegável que a obra dramaturgica vai se concretizar teatralmente no processo de construção cênica. Um diretor, junto com os atores, trabalha o texto e dá concretude a ele. Uma concretude, que apesar disso, continuará oferecendo espaços de indeterminação a serem preenchidos pelo espectador.

Mas a concretização primeira dá-se ao nível teórico pela apreensão do todo da obra literária que, é verdade, é ampliada no processo de construção do espetáculo teatral, tanto que o próprio ator compreende e torna compreensível sua fala no ato de dizê-la, no jogo com o outro. Mas para aí chegar, passou-se por um momento primeiro onde o material literário foi o orientador dessa fala, sendo possuidor portanto de uma significância; significância esta sempre passível de ampliação em novas apropriações, teóricas ou práticas.

Sempre se pode dizer que um texto tradicional, construído dentro dos limites da causalidade e efeito, permite uma leitura mais fácil, assim como toda montagem tradicional o faria. Um leitor que se confronta com um texto aberto, onde uma série de falas lhe são lançadas, umas após as outras, sem aparente conexão, encontrará as mesmas “dificuldades” ou se verá obrigado a realizar um mesmo exercício de construção ou desconstrução que o espectador frente a um espetáculo teatral onde os diálogos aparentemente não existem, onde os gestos contrapõem-se àqueles, e onde a cenografia e a iluminação também constituem planos diferenciados.

Talvez mesmo possa-se imaginar que um leitor habituado a obras de vanguarda do teatro contemporâneo, ao confrontar-se com textos aparentemente desconexos, seja capaz de, numa primeira leitura, construir um universo de significados absolutamente inalcançável para outros leitores. Assim como, se pegássemos os esboços de uma obra literária, poderíamos

construir em nossa mente uma obra imaginária, também podemos pegar o “roteiro” de cena desses diretores e imaginar uma dada construção cênica.

Pode-se, portanto, através da leitura apurada de um texto, construir os universos mais díspares, a depender dos diferentes horizontes de expectativa do leitor e dos vazios oferecidos pelo texto, como já o afirmaram os estudiosos da recepção, e muitos textos contemporâneos tendem a favorecer esta leitura múltipla de maneira acentuada.

Sejam quais forem os caminhos seguidos pelo teatro, desde a cena onde as imagens e os sons não verbais dominem, até a mais tradicional transposição direta de um texto dramático à cena, tudo nos oferece diferentes possibilidades de leitura, dado que o receptor é de fato o “criador” da obra. No caso de um texto dramático, se lido com vistas a uma encenação, os criadores serão muitos, já que os receptores também o serão (diretor, ator cenógrafo, etc.).

Tomar uma peça teatral e desenvolver teoricamente uma concepção de montagem nada mais é do que um exercício de imaginação como todos os muitos exercícios passíveis de serem realizados por qualquer leitor. Mesmo que se tenha *visualizado* a cena em todos os seus movimentos, tudo não passou afinal de construção cênica ficcional do texto. É inegável que o fato teatral só acontece no palco, com a concretização da cena, o trabalho de construção de sons e movimentos no espaço.

O texto dramático se propõe a construir imagens cênicas, situações teatrais, o que significa que na mente do leitor desenham-se, ou podem se desenhar dois universos: o do espaço cênico, ou diretamente o do espaço ficcional proposto para a cena. Isto é, quando Beckett propõe o diálogo de Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*, podemos, enquanto leitores, imaginar a cena dos personagens no palco, ou imaginar diretamente o universo ficcional dos dois homens que esperam ao pé de uma árvore.

A leitura “teatral” do texto implica, pois, numa postura de reconhecimento de uma cena, de um palco, de uma criação duplamente fictícia, do enredo ou “drama” vivido pelos personagens, e ao mesmo tempo da ficção no palco, o que faz com que este drama se nos apresente como um ficção dentro de outra, o que, num certo sentido, termina por anular seu efeito ilusório para nos colocar diretamente numa leitura distante e crítica.

Essa postura de todo leitor de peça teatral, se é fundamental, só se constitui num percurso de experiência e enriquecimento com as contínuas leituras. É ainda da riqueza de

variedade dos recursos literários utilizados pelos autores do gênero que se constrói este percurso, que permite ao leitor usufruir do prazer do texto, perceber a música das palavras, colocando sua imaginação ao mesmo tempo num enquadramento pictural e situacional que os outros gêneros literários em geral não oferecem.

Ainda mais, dentro da dramaturgia contemporânea, há uma convivência do público com o gênero, que abre o campo de compreensão às artimanhas e ardis elaborados pelos bons autores, não com o fito de ludibriar o leitor, mas sim de dar maior amplitude às potencialidades oferecidas por sua arte.

O enquadramento cênico do texto, aparentemente, pode tolher a imaginação (Toro), mas de fato, num segundo grau, permite e constitui-se em fator de diálogo vivo com o autor, que se dirige, muitas vezes, diretamente ao público/leitor, tomando-o como uma espécie de cúmplice com quem compartilha o prazer deste ludíbrio em que serão colocados os próprios personagens. Tudo é um jogo, e o leitor compraz-se nesta comunhão com o autor aceitando o jogo, quando não é arrastado pela espiral vertiginosa de um Pirandello que já não nos toma como comparsas, mas ri de nosso convencimento de mestres do jogo, e nos joga outra vez no reino da magia e da ilusão.

Quem pode dirigir o pensamento do leitor, senão ele mesmo? Esse caminho de construção da imagem dos universos distintos (o cênico e o fabular) vai estar ligado também à maior ou menor experiência de teatralidade vivenciada pelo leitor, quando não, claro, ao interesse específico por uma encenação. Mas, enquanto peça teatral, o texto é um conjunto de elementos sógnicos de ordem lingüística, e serão estes elementos que irão determinar o fluxo imaginativo do leitor.

O texto dramático, portanto, não perde sua característica de obra (literária), e sua leitura passa pela decodificação da linguagem verbal, sustentada, é claro, na percepção de sua integralidade enquanto peça teatral, isto é, dual, composta de diálogos e didascálias. Qualquer texto dramático, por mais aberto que seja, é tão completo, como obra, quanto o texto teatral(cênico). Isto é, todos os dois apresentam-se como obra aberta a ser concretizada pelo leitor/espectador.

A colocação pode parecer aparentemente absurda, já que o texto dramático traz como potencial a cena, pelas rubricas, diálogos diretos, etc. No entanto, e justamente por sua carga

“teatral”, o texto escrito ao ser lido pode permitir a elaboração imagética de uma cena. Mas se é da sua totalidade, enquanto didascálias e diálogos, que se construirá o seu sentido, este, no entanto, poderá ser manifestado na cena por formas inteiramente diversas das propostas pelo autor do texto.

Muito provavelmente, seu sentido será alcançado ou proposto por cada diretor de uma certa maneira, já que a cena se constrói nessa dinâmica do processo de construção das idéias do diretor - retiradas ou não de um texto dramático -, no trabalho com os atores, cenógrafos, figurinistas, etc., mas, afinal, o texto teatral construído no palco será uma resultante da leitura que faz o espectador de todas as imagens e sons que apreende.

No entanto, mesmo que o diretor crie situações que se contraponham, neguem ou abandonem o texto original, foi a partir dele, tomando-o como referencial (ainda que negativo) que a cena se construiu. E foi preciso para isso tê-lo em mãos, analisá-lo e compreendê-lo em sua força poético-dramática para transpô-lo à cena. Todo diretor (ator, cenógrafo), no caso da transposição de um texto à cena foi, espera-se, antes de mais nada, um leitor atento.

Conclusão

Se, independente de rubricas ou falas dialogadas, o texto nos situa cenicamente, ainda que de modo ficcional, se a partir dele construímos na imaginação o jogo (e a voz) dos atores/personagens, e mais, se as imagens por ele oferecidas têm a força dramática que uma cena esteticamente bem elaborada consegue atingir, pode-se dizer que esse texto é marcado pela teatralidade. Resultam daí, inclusive, os diferentes níveis de leitura que um texto dramático nos proporciona, primeiro como literário, depois como teatral.

Rubrica, diálogo, imagens, tudo isso pode existir num texto carente de teatralidade. Esta é marcada pela consciência da cena, pelo fato de que ao ler o texto eu me sinto impulsionado a visualizá-lo em cena, representado e apresentado para um público, e necessitando desse público para se concretizar.

A concisão poética implícita também na dramaturgia não se resume ao verso. A lírica da cena pode se dar também através de imagens, de situações teatrais oferecidas nos diálogos e nas relações espaço-temporais e entre os personagens, do próprio ritmo delas, não necessariamente através do sentido expresso na fala do personagem. Todo texto dramático, se

teatral, estimula a imaginação poética visual no leitor, como a cena também o faz por sua vez no espectador.

O que nos importa afinal, e que vai conduzir nosso percurso na análise da obra de Soffredini, nossa hipótese fundamental, é o caráter de teatralidade implícito em sua dramaturgia. E evidente, não apenas pelo fato de se constituir como parte do gênero dramático, com diálogos e rubricas, mas por identificar-se, em cada um de seus textos, o que vimos defendendo como o aspecto fundante da teatralidade.

O reconhecimento "virtual" de um público com o qual toda a situação apresentada estará interagindo; a idéia da presentificação de uma situação, que implica no caráter oral de sua fala, e que exige essa cumplicidade do espectador para se concretizar. A construção de imagens ficcionais que se dão na e para a cena. Ainda mais, no caso de Soffredini, a consciência da cena enquanto construto que se revela e interroga, dentro dos próprios diálogos.

Finalmente o caráter poético fundante de sua dramaturgia, onde as imagens elaboradas na mente do leitor preenchem não apenas o espaço outro da ficção fabular, mas o espaço cênico desta. O jogo da imaginação poética do leitor, portanto, se faz na consciência de um outro que vê e ouve a cena, que partilha dela. O leitor se coloca também ele próprio como espectador. A dramaturgia de Soffredini, assim, joga com esta dupla ficcionalidade literário-cênica, cabendo aos criadores do teatro transformá-la numa realidade teatral.

NOTAS

¹ Toro, p. 12

² Brook, *Porta Aberta*, p. 12

³ J. Ferral, p. 351

⁴ Girault, 1975, p.14

⁵ Ryngaert, 1993, p. 5

⁶ Oliva e Monreal, , p. 13

⁷ Girault, p. 14

⁸ Schechner, in Carlson, p. 465

⁹ Sant'anna, A.R, 1985, p. 7/8

¹⁰ V. 3. *Obra Parafrásica*, p. 46

¹¹ R. Weimann, in Bernard, p.933

¹² Oliva e Monreal, p. 13

¹³ Evreinov in Ferral, p. 352

¹⁴ Ferral, p. 353

-
- ¹⁵ Evreinov, p. 10
¹⁶ Zumthor, p. 237
¹⁷ Bourget, p. 461
¹⁸ Ferral, p. 354
¹⁹ Ferral, p. 356
²⁰ Golopentia e Thomas, p. 141
²¹ Brook, Idem, p. 79/80
²² Zumthor, p. 20
²³ Zumthor, p. 222
²⁴ Zumthor, p. 222
²⁵ Zumthor, 244
²⁶ Stoppard, p. 12
²⁷ Ball, p. 59
²⁸ Eugenio Barba, um dos mais importantes diretores do século XX, diretor do ODIN e coordenador da ISTA
²⁹ Ryngaert, p. 24
³⁰ Chaplin, p. 254
³¹ Brook, Idem, p. 8
³² Brook, Idem, p. 9
³³ Brook, Idem, p. 10
³⁴ Brook, Idem, p. 25
³⁵ Kowzan, p. 370
³⁶ Helbo, p. 10
³⁷ Toro, p. 61
³⁸ Pavis, *Voix et images de la scène* p. 65.
³⁹ Rosenfeld, p. 21
⁴⁰ Idem, idem
⁴¹ Ubersfeld.
⁴² Ubersfeld, p. 19/20
⁴³ Pavis, "Dictionnaire du Théâtre, p. 359
⁴⁴ Idem, idem, p. 360
⁴⁵ Idem, idem, p. 503
⁴⁶ Ubersfeld, p. 229
⁴⁷ Ubersfeld, p. 229
⁴⁸ Idem, p. 234
⁴⁹ Idem, p. 234
⁵⁰ Brook, Idem, p. 10
⁵¹ Sarrazac, *L'Avenir du drame*.
⁵² Langham, Michael. prefácio de Ball, p. 14
⁵³ Pavis. *Texte et discours* em *Voix et images de la scène*
⁵⁴ Toro, p. 110
⁵⁵ Helbo, p. 138
⁵⁶ Brook, Idem, p. 44

III – Análise da Obra

5. Estrutura Geral

Como já observamos, cada texto de Soffredini constitui-se praticamente numa nova experiência, de uma diversidade criativa geradora de desafios ao autor e de surpresas (e, ainda, desafios) ao seu leitor/espectador, de modo que nos vimos obrigados muitas vezes, em nossa análise a particularizar as observações,

Reconhecemos no trabalho do autor um procedimento similar ao do dramaturgo francês Armand Gatti para quem “cada assunto possui uma teatralidade que lhe é própria” e “é a busca das estruturas exprimindo esta teatralidade que formam uma peça.”¹

Ao analisar a obra daquele dramaturgo, Jean Pierre Sarrazac observa que Gatti “deixa livre curso a uma teatralidade de algum modo imanente ao tema que ele aborda”.² Assim também, frente às criações de Michel Vinaver o teórico francês considera que este “não veste seu “assunto” de uma vestimenta teatral; ele realiza a fusão do material extraído da realidade e dos procedimentos formais”.³

“Teatralidade imanente ao tema” e “fusão” dos procedimentos formais “com o material extraído da realidade” são bem procedimentos visíveis no contato com a dramaturgia de Soffredini.

Como nos revelou o estudo da paráfrase, em sua obra há mais aspectos diferenciais do que homogêneos, num importante desvio do que se poderia configurar como uma fórmula padrão aplicada a cada um de seus textos. Estes vão ganhar uma forma específica em função do próprio tema. Como disse Brook, “a violenta necessidade de projetar alguma idéia pode de repente criar uma forma selvagem imprevisível.”⁴

Apesar disso, do ponto de vista da estrutura geral, partimos em busca de algumas estratégias recorrentes em seus textos, possíveis definidoras de uma marca autoral e que ao mesmo tempo nos permitissem avaliar seu caráter teatral.

Na verdade, a estrutura formal dos textos do autor está vinculada a alguns dos princípios que já vimos identificando, como o encontro dos modos lírico e épico dentro da sua dramaturgia, como veremos adiante, de presença determinante.

Temos ciência de que essa estratégia não é exclusiva do autor no panorama da dramaturgia contemporânea, fazendo parte do movimento geral da história, que pede naturalmente novas formas expressivas. O que determinou por exemplo o estudo feito por Sarrazac na França, e aqui no Brasil por Luiz Artur Nunes, sobre o papel predominante da figura do rapsodo na dramaturgia atual, visto não como uma excrescência dentro do gênero dramático mas como fator impulsionador de transformação e de reconhecida teatralidade.⁵

No que se refere ao uso geral de recursos épicos na dramaturgia, é evidente que eles são uma retomada de uma antiqüíssima e talvez essencial marca do teatro. Desde a antiguidade greco-romana, partindo da tragédia e comédia clássicas, passando pelo teatro medieval e o Renascimento, e, em todas essas épocas, com maior ou menor intensidade, fazendo uso de recursos mais ou menos tradicionais, copiando formas ou experimentando novas, o teatro sempre fez uso de recursos narrativos e épicos buscando conquistar seu público.

Mas a retomada dos recursos épicos na atualidade vincula-se a pelo menos dois aspectos importantes que estão interligados. O primeiro deles, ao próprio movimento geral da história humana, como o observou Abirached.

“Para quem decidiu desposar o movimento da história e livrar-se dos subjetivismos em favor dos ventos da realidade, é impossível conceber o teatro de outro modo que não como um canteiro de obras aberto, em meio a uma sociedade em incessante reconstrução.”⁶

E o estudioso lista alguns dos momentos mais importantes do século XX, expressão desse caráter de transformação permanente:

“a revolução russa de 1905 (sic), o impulso do socialismo na França e na Alemanha, as greves que se multiplicam e o crescimento da anarquia de uma parte, e de outra parte, o desenvolvimento da eletricidade, a invenção do rádio, a difusão do telefone e do automóvel, o impulso do cinema, o triunfo da aeronáutica, os trabalhos de Einstein sobre a relatividade e de Freud sobre o inconsciente.”⁷

Novo tempo e nova ordem, é o que significa o segundo aspecto que levantamos: o fim da ordem burguesa, pelo menos no que ela tinha de absoluto, de modo que tudo o que nela aparecia “como matéria domesticável e mensurável, escapa cada vez mais evidentemente à compreensão imediata.”⁸

Ordem burguesa essa que, no entender de Abirached, via Brecht, fez-se herdeira do aristotelismo em contínuas falsificações dos preceitos da Poética. O que determinou a necessidade de um afastamento radical para poder-se encontrar o que existe de verdade e ciência nas leituras e interpretações do pensamento aristotélico. Como observou ainda Abirached, do ponto de vista brechtiano justificou-se, assim, a necessidade de

“provocar uma ruptura violenta nos hábitos e nas mentalidades, destronando a ação em proveito da narração e reativando as técnicas da epopéia, brevemente definidas por Aristóteles e postas na ordem do dia pelas pesquisas de Erwin Piscator.”⁹

Fábula / o contador de histórias

“O teatro me parece, no geral, ser uma maneira de contar histórias representadas para uma audiência e que ele significa, no geral, o que quer que a audiência deseje que signifique”.¹⁰ A declaração de Tom Stoppard aparentemente simplória a um primeiro olhar, resume em sua essência o sentido que move grande parte dos criadores da arte teatral, inclusive e sobretudo os dramaturgos.

Do latim *fabula*, o termo *fábula*, que corresponde ao grego *mythos*, designa a “sequência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra.”¹¹

O diretor teatral Peter Brook, ao analisar seu quase meio século de experiência cênica, em suas obras de memória e análise de sua trajetória, revela considerar a compreensão da fábula por parte do público como meta essencial, anterior a tudo o mais na arte teatral. Assim, ainda em fase de ensaio dos espetáculos, costuma apresentá-los a crianças, fazendo uso de um mínimo de recursos cênicos, antes de estreá-los nos grandes teatros. Seu objetivo é verificar se as crianças conseguem entender a história que se conta.¹²

Para Brook, no teatro, é a fábula “o filão principal autêntico, a essência de uma arte que se origina no contador de histórias que, olhando seu auditório começa a narrar.”¹³ O diretor inglês dá continuidade assim a conceitos já apresentados por Aristóteles, para quem a fábula “constituía a primeira parte essencial da tragédia”¹⁴ e por Brecht: “a fábula é o coração do espetáculo teatral.”¹⁵

Gianni Rodari, em estudo sobre a arte de contar histórias, retoma o pensamento de Vladimir Propp e observa que na estrutura da fábula repete-se a estrutura do rito: “Para Propp

a fábula passou a existir como tal quando o antigo rito desapareceu deixando apenas sua narrativa.”¹⁶

“Compor a fábula é estruturar as ações, motivações, conflitos, resoluções e desenlaces”¹⁷, como nos diz Pavis. O conceito nos serve para identificar uma narrativa em ordem cronológica, frente ao modo como o assunto é desenvolvido no texto, tal como defendido por Tomachevski.¹⁸ E aí sim, vamos encontrar em toda a dramaturgia contemporânea um mosaico de experimentações e formas narrativas, desde a preocupação brechtiana de historicizar e criar elementos distanciadores da narrativa para o público, até experiências de caráter mais conciso e essencial.

E não poderia ser diferente, se concordamos com Sarrazac, para quem “contravir ao fabulismo linear, escolher a repetição mais do que a progressão, a variação mais do que a variedade, não procede de uma tentativa formalista, mas de uma necessidade da época que atravessamos.”¹⁹ A tal ponto que, nos diz Marvin Carlson, vai se propor o regresso “à ênfase aristotélica no enredo, definido como a disposição dos incidentes”, instando “os teóricos a voltarem-se para a dinâmica dessa disposição à luz de conceitos como escolha, seqüência, progressão, duração, ritmo e tempo.”²⁰

Como vemos, apesar de todas as rupturas, contravenções e desvios, o teatro e a dramaturgia não dispensam a fábula, “bem indiviso do ator e do espectador, instância do controle do real sobre a ficção, não um veto que se oporia à montagem”,²¹ e Soffredini, em seu trabalho, vai diretamente ao encontro desta afirmativa de Sarrazac.

De fato, o dramaturgo revela interesse e mesmo carinho pela narrativa essencial, pelo ato de contar histórias, e ao longo de seus textos, de um modo ou de outro vai deixar explícito isso. Já em *Mafalda*, na abertura mesmo da peça que é um longo entremear de narrativas, encerra-se a grande cantoria inicial com o dito: “*E não tire também esse gosto que a gente tem de contar um “causo”. Porque se isso acabar, meu Deus, se isso acabar... Então nem vale a pena se falar em brasileiro.*”(M, p.8) Como já citamos também, toda a sua dramaturgia é entremeadada de narrativas de diferente natureza, desde os “causos” caipiras até lendas, histórias fantásticas, contos infantis.

Além desses que são como que enxertos, elementos extraídos de fora do fluxo dramático do texto e inseridos dentro da peça, caracterizando forte cunho épico de ruptura com

a ação básica, o autor vai também trabalhar com outras inserções formais de natureza narrativa, diretamente integradas na temática essencial e em sua evolução no interior do texto.

Se tradição ou inovação o uso de recurso épico, o que nos interessa mostrar é como ele se coloca dentro da dramaturgia soffrediniana, e aí sim identificar o que nos parece inovador nessa aplicação, que, repetimos, não necessariamente é exclusividade do autor, mas vai encontrar nele algumas singularidades dentro do conjunto da dramaturgia brasileira.

Independente do modo como ela se coloca, há na base de todo texto soffrediniano uma fábula essencial, uma história que pode se concentrar na trajetória de um protagonista. Na maioria das vezes, em torno dela, uma multiplicidade de acontecimentos e casos outros vão determinar também um sentido evidente de entrecruzar de fábulas no texto, “narradas” de distintos modos – dramático, épico, lírico, melodramático.

Ainda que haja uma fábula de base em cada um de seus trabalhos, seja ela retirada de obra anterior de outro autor, seja criada no próprio processo da escrita, essa fábula no entanto dificilmente é apresentada de maneira linear. O percurso da dramaturgia soffrediniana é feito de idas e vindas, de caminhos que se bifurcam para encontrar-se mais à frente, de propostas que se anunciam, e que vão ter continuidade em outro momento.

O autor foge, portanto, do que seria a forma da dramaturgia rigorosa, onde teríamos exclusivamente diálogos de personagens bem constituídos, entremeados de rubricas preceptivas, “favorizando o progresso imperceptível da ação, ordenando cada cena em relação à seguinte e tratando a matéria dramática como um todo orgânico.”²²

Nesse sentido muito mais próximo de Brecht, o texto de Soffredini trabalha por “rupturas e saltos, segundo uma técnica de montagem”²³, evitado ainda de momentos de caráter essencialmente lírico.

Esse desenho da dramaturgia tradicional ou rigorosa encontra-se, de todo modo, embutido na dramaturgia soffrediniana, mas como um de seus componentes, como esquema orientador de sua fábula básica, de tal modo enriquecido por outros elementos que perde sua primazia, ao mesmo tempo permitindo-nos ampliar a visão que formamos dele.

Na verdade, é preciso fazer justiça à arte teatral e observar que a dramaturgia rigorosa só teve seu período de afirmação na época do teatro burguês e o que estamos vivendo de algum modo é a retomada de uma tradição teatral que sempre fez livre uso de recursos épicos,

assumindo a comunicação com o público como princípio primeiro dessa arte. O vínculo de Soffredini às correntes populares na linguagem teatral e aos princípios da comédia, como veremos, garante-lhe essa consciência e por isso mesmo essa liberdade em sua escrita.

Macro estrutura

Os textos de Soffredini de um modo geral estruturam-se em grandes blocos, que ele identifica como partes ou movimentos. Essas partes, por sua vez, vão se subdividir em uma grande quantidade de quadros ou cenas, de distinta extensão, cada um deles recebendo, normalmente, um título. Esses quadros são momentos bastante independentes dentro da grande narrativa, ainda que integrados a ela. Em alguns casos podem ser simplesmente uma canção ou um momento especial de fala de um personagem. Podem ser ainda desdobramentos de cena como veremos.

O autor costuma abrir suas peças por meio de canções, à guisa de apresentação, introduzindo o público no tema da peça, como acontece em *Mafalda*, *Vem Buscar-me* e *Na Carrêra*. Em outros casos elas dirão respeito à situação específica de personagens ou a momento inicial da peça, como em *O Pássaro do Poente* onde temos uma cantoria que se quer citação de versos extraídos de *Na Carrêra*. Muitas vezes também os textos são introduzidos por um breve texto do autor, às vezes didascálico, em geral mais comentário ou proposta de clima do que de fato uma informação ou indicação cênica clara, às vezes simples marca autoral apresentando o texto.

Uma estratégia bastante característica do autor são os textos que se iniciam num momento intermediário da fábula, para voltar depois no tempo, mostrando como se chegou àquela situação apresentada. Se esse tipo de recurso é muito usado na história do teatro, no seu caso o interessante é que muitas vezes as histórias são desconstruídas à medida em que se constroem. Isto é, elas tendem a desfazer nossas impressões primeiras ou, caso as reforcem, deixam em aberto outras possíveis.

Esse é o caso, por exemplo, de *Mafalda*, que já inicia com Mudinho morto na sala enquanto vamos ter ao longo da peça vários momentos que antecedem essa situação. Assim também em *O Pássaro do Poente* vamos conhecer bem mais tarde o primeiro encontro do homem com a Garça enquanto a peça inicia-se com o Homem já de volta da feira onde tinha

ido vender o pano feito por ela. Em *De Onde Vem o Verão* a peça abre praticamente com a situação final, quando Natalino chega para o prometido jantar com Marlene, o que vai se repetir na última cena, portanto, embora com algumas modificações.

Esse aliás é também recurso recorrente na obra do autor: a abertura dos textos ou alguns aspectos da cena inicial tendem a ser reproduzidos no final, numa sorte de retorno, que como veremos enquadra-se bem numa dramaturgia essencialmente de caráter iniciático ao nível de sua temática. É o recurso evidente de *Quixote*, nesse caso sendo fiel ao original cervantino, e de *O Saci*. Em *Mais Quero Asno*, *Pássaro do Poente* e *Minha Nossa*, as peças apresentam ao final uma torrente de falas de vários personagens, retomando falas já ditas na abertura ou ao longo do texto, num encerramento que se quer resumo do percurso traçado, ou ainda nos fazendo ver criticamente as falas que havíamos escutado. Seja como for, eles nos dão também um idéia de sentido cíclico, de um retorno sisifiano à situação inicial.

Nesse panorama mais genérico caberia isolar alguns casos específicos como *Vem Buscar-me*, por exemplo, que tem toda a estrutura de um teatro de variedades, com várias aberturas, momentos apoteóticos, alegorias, números musicais e entremezes. De toda uma outra natureza também é *O Guarani*, identificado pelo autor como um poema em versos brancos, com uma narrativa até certo ponto linear. Também *O Saci* é um dos raros textos em que o autor segue a cronologia das situações, embora o texto apresente um grande número de pequenos quadros entremeados de elementos fantásticos e lendários. Mas nessa peça já não há mais titulação interna e suas rubricas serão essencialmente preceptivas, bastante tradicionais, ao lado de algumas descritivas, mais próximas da literatura do que do texto teatral.

5.1 Quadros

Como já observamos, em ruptura com a dramaturgia dita aristotélica, onde cada cena é determinada pela anterior e determina a que se segue, numa tensão crescente da ação dramática principal que move o drama, a dramaturgia sofrediniana constrói-se a partir de quadros. Tampouco lida com a idéia de criar expectativas em torno da resolução de um conflito central: há muitos conflitos e normalmente as respostas ao drama já foram dadas de início, e o que nos move na sua leitura e percepção é a forma mesma como cada uma das situações se constrói.

Os quadros podem ser introduzidos por um dos personagens, que vai se integrar à nova situação ou simplesmente “assisti-la” junto com o público, retomando depois seu lugar na situação cênica anterior.

Em outros momentos os quadros serão intercalados por narrativas, ou serão eles próprios uma narrativa, um “causo” contado por um personagem, ou ainda uma cena que se insere dentro de outra, às vezes voltando-se à anterior, às vezes esta simplesmente sendo abandonada. O caráter sincrônico de sua dramaturgia revela-se na seqüência não causal das cenas e situações, e ainda na proposta que faz o autor de apresentação simultânea de algumas delas.

De evidente caráter épico na sua estrutura geral, desenhada em quadros sucessivos, que formam como que momentos isolados, pequenas cenas de caráter independente, mas que no entanto compõem com o todo, sua escrita nos abre assim caminhos de leitura e interpretação justamente a partir da riqueza resultante da disparidade de elementos e modos de que se compõe. Disparidade essa que em geral também permite e constrói a peça como um mosaico de temas a serem apreendidos por leitor e público.

É importante destacar-se que esse aspecto, da estruturação por quadros, visto pelos estudiosos como caráter determinante e inovador da dramaturgia contemporânea, é mais amplo do que o abarcado pelo discurso brechtiano, como o observou Sarrazac.

“Os valores diacrônicos do desenvolvimento e progressão dramáticos foram suplantados por aquele, sincrônico, do quadro.... Não basta dizer, com Brecht, que o fluxo dramático foi contido, detido, interrompido, pois é de uma *inversão* do processo da escrita que se trata de encontro à sucessão dramática, que marcava infalivelmente um avanço da ação e um desenvolvimento dos personagens, o quadro registra um processo, no puro movimento recorrente, remonta às causas a partir dos efeitos.”²⁴

No conjunto dos textos que consideramos como os mais significativos da dramaturgia de Soffredini, a divisão do texto em quadros determina passagens de cena imediatas, mudanças de clima, de enfoque, momentos líricos que dão espaço a momentos cômicos, situações dramáticas abrindo espaço a tempos musicais, narrativas interrompendo diálogos com o personagem passando a contar um caso, compondo um novo quadro. Ainda, as cenas

que se entrecruzam ou fazem parte de uma outra cena vão terminar por gerar novas, o que, aliás, pode ser visto como uma característica da oralidade, narrativas que “puxam” narrativas.

Indo contra a corrente da dramaturgia brasileira de um modo geral, conforme analisada por Sábato Magaldi²⁵, autor de textos com número grande de personagens, é extensa também na dramaturgia de Soffredini a quantidade de cenas que os constituem.

Para que se tenha uma idéia mais exata da diversidade de recursos e elementos utilizados pelo autor nessa estrutura que dá forma básica ao texto e, portanto, determina seu conteúdo assim como é determinado por ele, vamos examinar passo a passo cada um dos dez textos que consideramos mais significativos.

Mafalda

A peça abre com um prólogo, especificando: “para dizer (ou não) na frente da cortina, antes de começar”. Do mesmo modo, a proposta de cenário, que “pode ser feito de poucas coisas”, mas o autor faz uso do futuro do pretérito para sugerir: “... ficaria muito bonito se, ocupando o fundo todo, a gente visse, pintadas, as casas lá do bairro: os telhados, as janelas.” (MA, p. 9), dando a entender que cabe a quem montar a peça decidir. Em tom descontraído, essas observações dão conta também do espírito com que o autor quer que seu texto seja compreendido. A simplicidade, a vida do bairro sendo um pouco o modelo disso.

São vinte e três quadros, vividos por uma longa lista de mais de cinquenta personagens que não é exaustiva, pois encabeçada por: “quase todos os personagens”. Primeiro texto importante de Soffredini, a lista de personagens já traz, o que se torna característica sua, uma observação definidora da função que eles ocupam na peça, ou de sua marca essencial, não desprovida de ironia. O autor relê os personagens, no instante em que os apresenta:

“DONA ZEFA BAIANA, que tinha muito bom coração.

DONA SHIRLEY, que era o sossego em pessoa.

SEU WILSON, seu marido fechadão.

LENA, que era uma mocinha muito direitinha.”

Mafalda é texto totalmente híbrido, misturando gêneros, repetindo cenas em mais de um modo dramático ou com um novo enfoque, integrando cenas dentro de cenas, que podem ou não voltar à cena primeira. A peça tem forte cunho narrativo, sobretudo na presença das vizinhas que vão contar a história, normalmente em versos, e às vezes passarão o papel de narrador aos “caras do bar” ou à própria Mafalda.

Há momentos televisuais e também cena de rádio-novela reproduzindo a vida de personagens da peça. Cruzam-se os tempos, e o passado de Mafalda vai surgir num tratamento formal interessante em que, desconstruindo a cena teatral, aproveitam-se os personagens do bairro atual para reconstruir o bairro de sua infância, afinal “bairro é tudo igual” (M, 74). De fato o que o autor mostra é que o importante é que o público aceite a convenção e sinta-se transportado a outro bairro. Mas isso também cria um novo olhar sobre a figura de Mafalda e recoloca todas as relações de vizinha num outro plano de possibilidades.

Na última cena, num entrecruzar de espaços e tempos, personagens do passado, alguns já mortos, surgem em torno de Mafalda, e o som do carnaval corre solto na rua, enquanto a “tragédia” da morte de Mafalda chega a seu clímax. De certo modo pode-se considerar que aqui o autor volta ao início da peça, pois o discurso inicial de Mafalda, ao constatar a morte de Mudinho no sofá de sua casa, trata de seu pavor da morte, a tal ponto que sentia-se incapaz de tocar no corpo do rapaz, e por isso vai precisar pedir auxílio às vizinhas.

Há muita sugestão de clima cênico nos sons que vêm da rua, cantigas de roda, vozes de crianças, canto do galo. O autor cria toda uma variedade de possibilidades bastante próxima, no meu entender, de um certo clima tchekoviano. Como observou Brook, ao descrever em detalhes um ambiente o autor russo não estava exigindo que se colocasse tudo em cena, mas dizendo, “Quero que pareça real.”²⁶

Os quadros são titulados e em geral há muita ironia e crítica na grande maioria das didascálias, com uma presença autoral assumida e praticamente interferindo nas situações.

Marcas de estilo anunciam-se aqui portanto, e também alguns personagens que vão voltar em outras peças do autor, como o Pai Bentinho. No entanto, diferentemente dos outros textos, esse é longo, prolixo, com muitas falas extensas, numa ausência de economia e síntese que depois o autor vai conquistar.

Esboça-se aqui um estudo importante de personagem, quase de caráter psicológico, que depois Soffredini abandona. Importante também a marca da oralidade nas falas dos personagens, e o surgimento de alguns tipos com linguagem específica como o Pai Bentinho. Mas só de modo muito incipiente vê-se ali o que será traço determinante no autor: a característica da linguagem como definidora dos personagens.

Um drama essencialmente, *Mafalda* tem poucos momentos cômicos e alguns instante de lirismo, mas de um modo geral mantém um mesmo tom do início ao fim, e mesmo a cena com o Mudinho no bar tende mais para o grotesco do que para o cômico. Observe-se que nela o autor esmera-se em rubricas preceptivas a respeito de como devem agir os personagens a cada passo, prática que deverá abandonar totalmente a seguir.

Mas a situação da visita de Mudinho a Mafalda na noite de Natal cria momento de grande dramaticidade, com o drama dos dois personagens constituindo-se em encontro de duas misérias humanas, e o fato de Mafalda entregar-se a ele ganha forte conotação simbólica.

Mais Quero Asno

A peça é apresentada como “comédia quase opereta”, e conta com onze personagens, sendo que “Festeiras” e “Coristas” se desdobram em três. Na apresentação da lista dos mesmos, como figuras, voltam as referências em tom irônico definindo suas características: “Luzia, uma amiguinha animada”

Há uma rubrica inicial sobre cenário, ao mesmo estilo da escrita para *Mafalda* fazendo uso do futuro do imperfeito, dando a entender que cabe a quem montar a peça decidir como fazê-lo, mas o autor faz sugestões. Se não são dadas em tom preceptivo, deixam claro o espírito que ele “gostaria” fosse mantido. De todo modo é uma marca, sem dúvida, de que o texto está escrito “para a cena”: “*Pode haver um cenário, como também pode não haver cenário algum. Mas se houver, seria melhor se não estivesse tudo limpo, varrido, pintado de novo, como se estivesse tudo preparado para a gente chegar e ver.*” (MQ)

Há ainda uma sugestão muito brechtiana de um cavalete que seria colocado a um canto, “*com os nomes dos quadros e que vão sendo mudados conforme o quadro vai começar.*” (MQ)

A peça é uma mescla de musical entrecruzando-se, em 26 quadros (e entrequadros), com momentos cômicos, dramáticos e alegorias. Mas nesse caso, único entre os textos de maior importância na obra do autor, o tom dominante é o cômico, com alguns momentos mesmo de pura picardia, como a Receita – alegoria dos temperos – e as falas de Da. Leonor de Vaz, no quadro A Madrinha do Religioso.

O público nesse caso está reconhecido e presente no texto, sobretudo nas cenas de televisão, com a sugestão de que alguns personagens devem estar na plateia compondo com ele. Há muitas falas também dos personagens dirigidas a essa plateia, que portanto se faz “real” no texto, como mais um personagem dentro da ficção.

Como a peça é um musical, muitas falas são ditas em verso, ao estilo vicentino, caso quase permanente das Festeiras e das Coristas, e de D. Leonor de Vaz, à exceção de longo monólogo que faz em sua cena inicial, quando é apresentada ao público pela Mãe. Os outros personagens, também, em alguns momentos falam em versos, e há entrequadros e quadros constituídos de uma única situação, um monólogo em versos, como o “Não” de Inês.

O texto pode ser dividido em dois grandes blocos, o primeiro momento, o do Não, o segundo momento, o do Sim. Há um tom de ironia e crítica permanente ao casamento como instituição e também ao mundo de certo modo medíocre que a preocupação com ele determina.

Há ainda um sentido de teatralidade explícita, não apenas nesse reconhecimento do público, mas também na elaboração de cenas estilizadas, de caráter convencional, como a já citada entrada de Inês, em vestido de noiva, trazendo o tanque e as roupas para lavar, e a noite de núpcias onde Inês tenta “armar” uma situação igual às que vê na televisão e no cinema.

Teatralidade explícita também na cena da Outra, Carmen, onde o autor se compraz em repetir situações em que os personagens assumem os papéis invertidos. Essa repetição que em Mafalda já aparece, e que naquele caso justifica-se na lógica da peça, aqui tem caráter artificial, aparecendo mesmo como exercício autoral/atoral, e é uma ruptura total na sequência do texto, não necessariamente interessante. Por outro lado o momento sugere algumas construções cênicas de teatralidade explícita valiosas, como a Porta que “vem”, e “fala”, e o revólver que desce do teto no momento exato em que se vai precisar dele.

Mais Quero Asno ainda é constituída de longos monólogos, alguns deles em tom de aparte²⁷, e prolixidade nas falas, mas nasce de modo definitivo o estilo de Soffredini na construção da linguagem, como veremos no estudo da linguagem e dos personagens. É a partir desse momento que Soffredini assume uma das características mais importantes de sua dramaturgia, uma marca da teatralidade que se explicita também na estilização da oralidade, na fala dos personagens, que assumem a partir dela sua identidade.

Esclareça-se que, em toda boa dramaturgia espera-se que seja a fala que determine o personagem, e o que diferencia Soffredini ou o singulariza é o fato de que elas não são apenas marcadas pela oralidade, mas constroem e determinam um universo específico dos personagens, numa estilização da linguagem e do modo de expressá-la, em muitos casos criando um universo vocabular, um “idioma” ou “dialeto” próprio deles. Como veremos, a figura de Pedro, cobrador e padeiro, será ímpar nesse sentido.

A figura narrativa está presente em toda a peça, essencialmente calcada em Luzia, que muitas vezes aparece em cena apenas para informar o público do que “está se passando lá dentro”, ou para dar seqüência às situações, seja em anúncio formal, seja inserida na cena, muitas vezes estimulando Inês a dar mais um passo na solução de seu “problema”, o que faz avançar a situação dramática ela mesma. E passa-se a um novo quadro.

Na peça o autor já faz uso das figuras triplas, as Festeiras e as Coristas cuja identidade inexiste na individualidade e cujos discursos também se constituem da somatória de suas falas, numa clara aplicação de recurso cômico. Desenvolveremos o tema com mais apuro no estudo do Personagem.

O texto tem também caráter cíclico; no final retorna-se ao show da abertura, assistido por Inês, com as falas da mãe agora sendo lançadas por diferentes vozes, que discursam sobre o casamento e os deveres domésticos da mulher. Mas a peça encerra-se com o “Happy End”, quando Inês e John Brazz vivem sua cena de amor, fazendo poses enquanto as falas são mostradas em forma de balão de fotonovela, em ruptura com uma ação dramática linear, e evidentemente carregado de sentido irônico.

Há ainda um último quadro, uma canção na voz de um coro narrador que enquadra toda a peça no sentido de uma narrativa, como uma história que se acabou de contar.

Vem Buscar-me

“*Tragicomédia musical em quatro partes e vinte e uma cenas*”

Um dos raros textos em que o autor apresenta integralmente todo o plano da peça, assim como em *Na Carrêra*, ambos escritos aliás no mesmo ano (1979). Entende-se que isso se dá inclusive pela complexidade estrutural do texto com vários níveis de realidade e ficção se interpondo. Soffredini propõe que o elenco que vai montar seu texto se apresente como a Cia. do circo-teatro. Assim serão os nomes reais dos atores que deverão ser dados no momento da apresentação das oito “figuras”, que terão múltiplas funções, mas essencialmente, de acordo com o autor:

“. *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 passado 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 o de 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.” (VB, p. a)

O primeiro nível, portanto, é o da realidade desses atores que estão em cena. A Cia. de Mãezinha (Aleluia Simões) é um segundo nível, ficcional, mas real dentro da ficção, com os dramas pessoais dos artistas da Cia. intercalando-se com o terceiro nível, ficcional, dos quadros típicos de uma Cia. de Teatro de Variedades: cortina musical, alegorias, quadros musicais, apresentações teatrais, fantasia, coros, quadros e, claro, a apoteose final.

Nos dramas pessoais, em geral envolvendo as relações entre os integrantes da Cia., mas tendo como foco central a figura de Mãezinha, as situações variam de melodramáticas a momentos trágicos, cômicos e dramáticos. Há quebra permanente de clima, rupturas e contrastes.

A metateatralidade que se anuncia no próprio texto, nas observações do autor referindo-se ao modo como deverão proceder os atores, perpassa a peça desde sua abertura, que não é uma mas duas: a primeira será um número cômico, um “número de cortina”, em que a “abertura” do circo-teatro não acontece, ou seja, a peça inicia-se num plano da relação interpessoal da Cia. A abertura de fato do circo-teatro acontece em seguida, com a Cia. em coro apresentando cada um dos atores, anunciando-se, como vimos, os nomes reais dos atores que estão em cena.

O autor dividiu a peça em 4 partes, que se subdividem em 21 cenas, algumas delas ainda desdobrando-se em até 8 fases, perfazendo um total de 34 quadros. Há muitos dramas dentro da peça também, com uma série de conflitos desenvolvendo-se em paralelo, e pairando sobre todos eles a própria vida do circo-teatro, que o autor vai colocar em discussão nos diálogos dos personagens.

A proposta de relação com a platéia vai jogar de maneira constante com esses dois níveis de realidade e ficção. Há muitas referências explícitas ao público na discussão entre os personagens e vai-se solicitar mesmo que sejam acendidas as luzes para que se ilumine o público em dado momento. Quebra-se a ilusão portanto, mas a situação está de tal modo integrada na cena que, mais uma vez, o público funciona como um “personagem” da apresentação do circo-teatro.

O autor trabalha no sentido de deixar explícita a realidade da Cia. do Circo, assim toda uma série de informações serão dadas no sentido de tornar mais verossímil a situação:

“Quando o público vier (se vier) lerá tabuletas – na porta do teatro, no saguão, nas paredes da sala, num canto do palco... – que anunciam:

HOJE

CORAÇÃO MATERNO

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 seus autografados. E vende assim: ela joga um lenço no ombro de um cavalheiro; quando ele se volta, então ela mostra o retrato.” (VB, p.d)

Nesse sentido, a peça é quase naturalista na fidelidade com que reproduz em cena a história e a vida de uma cia. de circo-teatro, inclusive na forma das apresentações dos números de variedades e outros. Ao mesmo tempo o texto é de grande riqueza de detalhes, e cria em Mãezinha um dos personagens mais instigantes da dramaturgia do autor, que vai viver um dos momentos mais fortes dramaticamente também, na cena em que hesita em enfrentar o seu momento final, no palco e na vida. Retrato da própria arte que também vê chegar seu fim, perdendo espaço para a modernidade.

Vem Buscar-me traz informações sobre figurinos e cenários, o que é raro na obra do autor, mas vai justificar-se aqui, funcionando como um alerta a quem pretenda montar seu texto, definindo-se o grau de fidelidade a ser alcançado para que se possa de fato transpor esses dois níveis, de realidade e ficção.

“OS FIGURINOS, como são feitos pelos próprios integrantes da companhia, são muito caprichados, só que de gosto meio duvidoso.

OS CENÁRIOS são telões pintados. Quando for preciso devem aparecer os camarins. Outras vezes os bastidores.”(VB, p.c)

Ao mesmo tempo, a peça trabalha em permanência a relação do teatro dentro do teatro. O autor não está simplesmente reproduzindo um teatro de variedades, está construindo um texto que trabalha com a história do teatro, e por isso mesmo ele observa: *“Agora, não há necessidade de realismo. Todo o visual pode ser elaborado a partir dos dados reais, sim, mas procurando-lhes o essencial, a cor dominante, a forma dominante. Afinal, estamos no teatro...”*(VB, p.c) Trata-se de uma ironia consciente, enquanto reverencia o mundo do circo-teatro que, dentro da tradição do teatro popular, sempre se permitiu explorar ao máximo todas as possibilidades da ilusão cênica.

Na Carrêra do Divino

Na Carrêra do Divino apresenta divisão em três partes, cada uma delas subdividida em cenas e estas ainda por sua vez subdivididas no que o autor denomina fases, constituindo os diferentes momentos da vida do caipira, conforme analisado por Antonio Cândido em *Os Parceiros do Rio Bonito*, num total de vinte e sete quadros.

O primeiro deles é a abertura em forma de canção que apresenta a peça, dando ao espetáculo como um todo o formato de uma longa narrativa sobre a vida do caipira. Esse quadro está desvinculado da ação dramática fundamental, que só se inicia no segundo, a partir do qual, em três momentos seqüenciais nos são apresentados os elementos basilares da vida do caipira: o nomadismo, o rancho e a roça. O quadro final, mais uma vez, é uma cantiga, que encerra a narrativa, entrecruzada, nesse momento, com ação dialógica que reproduz a situação da cena inicial.

O texto, de acentuado tom trágico no sentido fatalista com que desenvolve o percurso dramático do personagem Nho Jeca (talvez o único momento de mesmo nível de dramaticidade se encontre na cena da morte da Mãezinha em VB), constitui-se, no entanto, de vários instantes cômicos, de narrações, de lendas e mitos caipiras, além de momentos musicais abrindo, integrando ou fechando as cenas.

Esses muitos momentos musicais que acontecem ao longo da peça, além dos da abertura e encerramento, surgem em geral com um sentido de pausa na ação dramática e só raramente integrados a ela, como na cantiga de Sá Marica no momento em que contracena com o cidadão.

Desse ponto de vista, em sua estrutura básica, *Na Carrêra* nos faz pensar no teatro musical ao estilo do *Arena* e *Opinião*, característico da cena brasileira no final dos anos 60.

O autor faz uso também de algumas vozes em *off*, transmitindo informações documentais extraídas de livros relativos à vida do caipira, entre eles do próprio Antônio Cândido e de Monteiro Lobato. A voz em *off* revela-se como recurso artificioso e afastado da cena, mas o autor reduz essa distância e teatraliza a situação, ao fazer com que Sá Marica questione as afirmações de Lobato no momento em que elas aparecem, rompendo portanto com a estrutura de cena ilusionista.

Em outros momentos estas informações literárias ou sociológicas serão dadas pelos próprios atores que abandonam as “máscaras” dos personagens assumindo proposta tipicamente brechtiana.

Além de *Na Carrêra*, apenas *Minha Nossa* vai apresentar inserção de notícias e informações de caráter histórico-documental como parte do texto. Salvo, é claro, as exceções de *A estrambótica Aventura da Música Caipira* e *Prólogo para o Diletaante de Martins Pena*, textos menores que se propõem essencialmente como relato histórico.

São quinze personagens no total, se contamos o galo, que fala num certo momento, e a tribo que escuta o relato do Véio Nhara sendo considerada como uma única figura, ainda que durante a narrativa seus interlocutores se constituam em “amigos do velho” e “mulheres do velho”:

Mas nesse texto tudo gira em torno do núcleo familiar principal, Nho Jeca, Nha Rita, Sá Marica e Pernambi, podendo-se, sem dúvida, reconhecer no primeiro a figura do protagonista.

Em *Na Carrêra*, alguns momentos importantes são explorados em cenas simultâneas inseridas dentro de um único quadro. Mais de uma vez na peça, três situações acontecem num mesmo momento cênico, com a situação dramática se construindo não na individualidade de cada uma delas, mas pelo conflito gerado no espectador, a partir do contraste ou caráter contraditório que elas apresentam entre si.

Na Carrêra, ainda que estruturada quadro a quadro, no que diz respeito ao seu conflito central apresenta linearidade e progressão dramática das mais tradicionais. A construção quadro a quadro e as muitas inserções não nos afastam mas compõem com a trajetória de Nho Jeca, que em sua “verdade” trágica termina por nos emocionar profundamente.

Por outro lado, nesse texto também nasce a experiência fundamental do autor de exploração dramática da linguagem dialetal, que vai marcar a maioria de seus trabalhos posteriores e que já se anunciava em *Mais Quero Asno*. Aqui 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. Assim também a linguagem do mascate Adib, ganha sentido e tradução por sua inserção cênica.

Minha Nossa

“Reportagem para 7 atores em 5 partes.”

Os 17 personagens que compõem o texto virão marcados pela sobreposição, podendo-se listar um grupo principal - Rxmar, Pai, Mãe, A Louca, Padre, Conde e Mochileira - a partir dos quais todos os outros se constituirão. Alguns deles funcionarão também aos pares em muitos momentos, como Pai / Mãe, Conde/Padre.

Eles são reconhecidamente figuras, tipos, despidos de psicologismos, e com caráter emblemático, alegórico. Nesse sentido, nem mesmo a própria figura central do texto, Rxmar, chega a merecer a identificação de protagonista, já que, como os demais personagens, é um elemento configurador de situações mais do que um agente dramático. O texto traz também figuras lendárias e fantásticas como a Uiara e o Pierrô.

Mais uma vez temos uma peça constituída como uma grande narrativa, em que serão dramatizadas as situações principais, colocando-se A Louca na função essencial de narradora, e às vezes também de comentadora. Momentos narrativos cruzam-se com momentos dramáticos, líricos e cômicos, enquanto no todo da peça paira um certo sentido trágico no percurso vivido por Rxmar.

As cinco partes da peça recebem nomeação a partir de variações do nome do personagem que dá o fio à narrativa, e que portanto não tem sequer um nome fixo:

Ramar – da mesma forma que crescem as ramas das árvores

Remar – da mesma forma que se singra um rio

Rimar – da mesma forma que se fazem versos

Romar – da mesma forma que se sai em romaria

Rumar – da mesma forma que se vai embora

Cada uma delas compõe-se de quatro ou cinco quadros – à exceção da terceira parte que tem um único quadro –, todos titulados, onde encontramos diversas cenas, com muitas propostas de ações simultâneas e sobreposição de tempos e espaços: histórico, real, fictício e mítico.

Aliás todo o texto trabalha essencialmente com esse duplo sentido, a história verdadeira do jovem Rogério que quebrou a imagem da santa em Aparecida, e essa trajetória fictícia de

Rxmar dividida em dois tempos, onde a romaria é o marco divisor. Ainda que seja dada no texto como cena única, a romaria na verdade é entremeada de muitos momentos distintos.

Muito embora nesse texto não haja nenhuma sugestão de reconhecimento do público, a peça trabalha no sentido de uma estilização constante, explicitando-se o caráter teatral das situações, que se constroem interrompendo situações anteriores, sem qualquer justificativa para as rupturas e nem mesmo preocupação com lógica linear ou coerência. A narrativa feita pela Louca pode ser interrompida dando-se a entender que é no momento presente, frente ao público, que tudo se constrói, necessitando-se das interrogações de Rxmar para que se possa continuar, como vai observar a própria Louca/narradora.

Há acentuado caráter crítico e irônico nas rubricas e nos intertextos, ainda que a estrutura fundamental da peça tenha grande força poética. Ela trabalha também no sentido do acúmulo de tensão, de modo que ao final as falas serão despejadas num continuum, repetindo trechos, reforçando um certo caráter apoteótico (tendendo ao trágico) que o autor parece querer construir.

Na própria escrita o autor trabalha no sentido de permitir a visualização gráfica da intensidade que se espera em determinada fala ou situação, como se tivéssemos desenhada a oralidade, ou a intencionalidade, num estilo concretista. O uso da hifenização também compõe personagens ou dá sentido irônico ao texto: “mãe sacode o guarda chuva prá *não-ficar-escorrendo-água-pela-casa-toda*”.(p. 32) A ironia reforça-se inclusive com a consciência de que eles não estão em casa no momento, mas na Rodoviária, ou seja, o que importa é que uma tal preocupação é “típica de mãe”. E a ironia se constitui dispensando qualquer coerência.

A peça é composta de 61 trechos noticiosos, extraídos de jornais e revistas, que o autor às vezes propõe que sejam mostrados em cena, mas a maioria deles será dita pelos personagens em algum momento. A sua quantidade revela a origem do texto, concebido inicialmente como um roteiro para televisão, o que justifica e explica a identificação de “reportagem”, feita pelo autor.

Finalmente, o texto também é atravessado de cantigas, algumas delas identificando personagens, como o mote da Louca, além de trazer constantes propostas sonoras e visuais. A construção do texto tem forte base sonora, com uma tensão crescente que se inicia ao primeiro som de louça partida, quando Ramar derruba a xícara, seguido do grito Minha Nossa Senhora

Aparecida!, e que vai se repetir ao longo de toda a peça em diferentes situações. Por outro lado, o momento de representação da quebra da santa, numa proposta fora de todo realismo, será cercado de muitas narrações, constituindo-se mesmo num anti-clímax.

Há uma idéia também evidente de dois grupos de personagens: o mundo dos sonhos, da loucura e do amor, composto por Rxmar, A Louca e a Mochileira, que Soffredini chama de a Mutante. De outro lado, o mundo da razão, das regras, dos negócios e da ganância, onde estão o Pai e a Mãe, o Padre e o Conde. Pode-se dizer que a peça está estruturada em permanência nesses dois planos, que seguem curso paralelo do início ao fim da narrativa, com alguns momentos de interseção.

O Guarani

A peça é apresentada pelo autor como “Versão Livre da obra de José de Alencar”, e é um poema em versos brancos, como ele próprio diz.

Trata-se mais uma vez de uma narrativa, nesse caso contada pelo Rio que também é um personagem dentro da trama.

É um dos textos onde os quadros têm caráter mais independente. São dezesseis no total, sendo que os oito primeiros levam cada um o nome de um personagem, identificando a função que vai ter dentro da História. O narrador, o herói, o conquistador, o nobre cavaleiro: “O Rio, que é quem conta esta história”. Três quadros apresentam os diferentes momentos do amor. Temos ainda dois quadros que serão, respectivamente, Reflexões de Peri e Reflexões de Ceci.

Os quadros na verdade vão mostrar apenas os instantes essenciais necessários para que Peri conquiste Ceci. Não justificam-se explicações, intermediações entre os quadros. Eles se constituem e se mostram como tal. Tudo é portanto convenção na qual o leitor e público tem que integrar-se, assumi-la como sua também. É um texto que se desmascara integralmente como construto.

Os personagens têm, em geral, caráter alegórico, como A Família. Não há construção psicológica e nem mesmo qualquer referência real, de algum modo. Teatralidade explícita também nas cenas de travestimento, quando Loredano transforma-se em Frei Ângelo e mais tarde em La González.

É texto feito de contrastes, que se apresenta também nas linguagens utilizadas pelos personagens. As falas de Peri, do Rio e de Ceci são bastante líricas, enquanto no resto dos personagens, embora façam uso de linguagem poética, ela se revela menos tingida de lirismo. As falas de Peri, em particular, têm este sentido poético de quem não é letrado, que trabalha quase que só com imagens (e daí a naturalidade da metáfora), mais do que com conceitos abstratos. “As palavras não começaram abstratas, mas concretas – e acredito que, nesse caso, “concretas” signifique quase o mesmo que “poéticas”.²⁸

Há cruzamento também de momentos cômicos e líricos, e mesmo grotescos, mas também um certo sentido paródico permanente com a obra de Alencar.

“(Pronto o solar, D. Antonio finca no rochedo uma bandeira e diz)
D. Antônio – *Aqui é Portugal.*” (G, p.8)

...

Cena final “que tem que ser feliz” (G, p.45)

Não há indicações cênicas exatamente, mas frases de caráter poético, que deixam ao leitor, diretor e atores o sentido a ser descoberto.

Peri joga o coração de papel no Rio. “*E é assim que O Rio ganha um coração.*
Rio – *ai, ai...*” (OG, p. 29)

Nessa estrutura feita de momentos independentes, o autor faz uso do contraste mais uma vez, intercalando os versos da Ópera O Guarani, com versos próprios, que, como vimos²⁹, vão dar um tom mais “realista” aos desejos da menina Ceci.

Embora apresentada como um poema a peça tem um tom bastante presente de picardia, mais do que de comicidade, sobretudo nas participações de Loredano, mas não exclusivamente. O que dá ao texto uma natureza bastante diferente de *O Pássaro do Poente*, onde o sentido sintético vai se aliar a um estilo de grande beleza e unidade poética, como veremos.

O Pássaro do Poente

“*A partir de uma lenda do povo japonês*”

O Pássaro do Poente, de nosso ponto de vista, é o texto em que fica mais explícita a concepção dramaturgica de Soffredini, sua marca autoral, seu estilo. O texto é de fato um

conjunto de quadros, que se entrecruzam em narrativas imediatamente dramatizadas, que se sobrepõem, explicam situações já mostradas, num jogo de recuo e avanço temporal permanente, e com muitas situações cênicas simultâneas.

Do conjunto selecionado é a peça com menor número de personagens, apenas oito: Homem, Garça, O Jovem/ O velho/ O Maduro, Homem Rico, A Esperta/ O Esperto.

Podemos compreendê-los como um número ainda menor, se pensarmos que esses três homens na verdade representam três tempos de um único homem, podendo ser vistos ainda como projeções do tempo do personagem Homem. E O Esperto e A Esperta também formam praticamente uma unidade nessa dupla de bufões. Como a peça é, de meu ponto de vista, um poema, explica-se também o seu caráter sintético, não apenas com relação aos personagens, mas ao todo da peça como veremos.

O texto está dividido em 5 cenas, não tituladas, mas encabeçadas por alguma informação didascálica antecedendo a ação.

“Cena 1 – (lavradores cantam as suas desgraças)

Cena 2 – (Garça e o Homem entram em casa)

Cena 3 – (Na hora calma do pôr-do-sol, Garça e o homem conversam)

Cena 4 – (Então o homem se despe. E porque o amor tem momentos de

serena intimidade, Garça vem com uma esponja bem macia, para banhá-lo com água fresca, que purifica.)

Cena 5 - primeiro dia – (E todos invadem a casa)

- segundo dia

- terceiro dia

“(E alça vôo na direção do sol poente)”

As cinco cenas estão divididas em momentos/quadros, colocados de tal modo dentro delas que se constituem como um corpo orgânico. As passagens de um a outro são imperceptíveis, na verdade não existem como tal, há um todo integrado das situações, mesmo as que compreendem distintos tempos e espaços. Como por exemplo, quando os Espertos estão falando do seu último encontro com o Homem Rico, a cena é dramatizada. Os três que “escutam” a narrativa reagem à resposta do Homem Rico, e de imediato já se está noutra

situação, em que os interlocutores da narrativa pressionam o Homem a exigir da Garça que ela faça outro pano.

Nos momentos de transposição narrativa à dramática, os papéis da dramatização vão ser assumidos pelos personagens que escutam a narrativa, fazendo uso desse que é um dos recursos mais interessantes, de nosso ponto de vista, na dramaturgia de Soffredini, já encontrado em *Minha Nossa*, e de evidente marca teatral.

A situação construída não traz qualquer resquício de intromissão explícita do autor, e o que se evidencia nesse momento de sua trajetória é justamente seu domínio da carpintaria dramaturgic. A estilização na construção, sobretudo o seu caráter teatral, dá direito aos personagens de assumirem outros papéis, sem que nos sintamos diante de situação absurda. Eles cumprem funções cênicas, isto é o que nos diz a própria dramaturgia, e aceitamos a nova convenção.

A teatralidade explícita em todos os momentos do texto revela o domínio cênico do autor, que, por exemplo, simplesmente informa que o Jovem/Maduro/Velho “pegam uma escada” para espiar o que se passa entre o Homem e a Garça, seguindo modelo rodriguiano³⁰. Assim como esta “puxa uma cortina” sobre os dois e os três já não ouvem nem vêem mais nada do que se passa. Todas as situações nos são dadas sem qualquer definição espacial mais precisa, a não ser a idéia de que uns encontram-se no interior e outros no exterior de um espaço, e a partir desses conceitos de certo modo abstratos ganha-se total liberdade imagética na construção e mesmo na apreensão da leitura do texto.

Há um sentido de fragmentação no modo como todo o enredo é constituído, mas a narrativa de fato se constrói no desdobrar-se de um conjunto de falas poéticas, mais do que nos momentos dialógicos. Há poucos momentos de diálogo mais direto, de verdadeira interlocução, ainda que alguns deles se constituam em instantes de delicada tensão dramática, como as cenas do Homem com a Garça. O texto trabalha no sentido da essencialidade nas falas que só a poesia possibilita.

Mais uma vez a peça está composta de momentos líricos e cômicos e o equilíbrio entre eles dá o tom geral do texto, mas, nesse caso, o cômico é um recurso, nos momentos apoiados essencialmente na dupla dos Espertos, enquanto a tônica do texto, a dominante,

como quer Jakobson, é mesmo o tom lírico. “A dominante pode se definir como o elemento focal de uma obra de arte: ela governa, determina, e transforma os outros elementos.”³¹

O texto é de grande riqueza poética e ao mesmo tempo de profunda essencialidade dramática o que é quase a mesma coisa, como depreendemos da análise de Brook sobre Shakespeare, mesmo que aqui não se trate de versos.

“Nas passagens em verso nos pomos em alerta: Shakespeare necessita do verso porque está tentando dizer mais, comprimir mais significado. Estamos vigilantes: por trás de cada marca visível no papel, espreita uma invisível que é difícil de captar. Tecnicamente agora necessitamos de menos abandono, mais precisamente, de menos liberalidade e de mais intensidade.”³²

O texto, como poema, não dá as indicações de como as situações deverão ser construídas. Caberá portanto a quem for montá-lo encontrar suas próprias saídas para chegar às intenções do autor, não as intenções cênicas, mas as intenções finais, o que ele diz ou pretende dizer com o texto, ou o que ele abre de possibilidades de interpretação. Como, nos diz Borges, pede toda poesia. “Não acredito mais na expressão: acredito somente na alusão. As palavras são símbolos para memórias partilhadas; podemos apenas aludir, podemos apenas tentar fazer o leitor imaginar.”³³ “*Se o homem tivesse espiado, teria visto Garça...*” (PP, p.47 e 50).

Há uma aparente liberdade, dada a quem tomar o texto em mãos para levá-lo à cena, mas ela encobre justamente a riqueza essencial de toda boa dramaturgia, que é o desafio de chegar-se às profundezas de um texto que não nos dá todas as respostas de imediato, que exige e pede um trabalho de desvendamento..

Nesse texto, as informações entre os diálogos na verdade não podem ser vistas como rubricas, como indicações cênicas, elas funcionam como parte do poema, compondo o poema com as falas. Não há nenhum sentido de realismo nele, tudo nos é dado como metáforas, mesmo na cena inicial, os versos dos Três que lavram são um poema de amor à terra.

As falas da maioria dos personagens têm esse tom poético, à exceção da dupla de Espertos, cuja linguagem em tom de gíria aproxima-se do grotesco, o cômico tosco, no dizer de Meyerhold.³⁴ E do mesmo modo, todas as figuras também podem ser vistas nesse sentido poético/metafórico. Elas inclusive não têm nomes. Assim como a figura do Homem Rico,

personagem quase ausente, que funciona como uma alegoria, uma imagem, que compõe com o resto, para nos dizer que alguém compra o pano, e que se a Garça fizer outro ele também poderá ser facilmente vendido a bom preço.

De Onde Vem o Verão

“Devaneio em duas partes com canções. Exercício de carpintaria dramática”.

Em *De Onde Vem o Verão* estamos no espaço da pura teatralidade. O texto é dividido em duas partes, constituindo um total de 25 quadros, quase todos titulados, que rompem com qualquer sentido de linearidade:

1ª parte. De um arrepio na raiz do corpo,

2ª parte De Onde Vem as Andorinhas.

A lógica interna do texto é dada não pela causalidade interna, cena a cena, mas por uma compreensão de seu todo como uma unidade.

Há cenas também referenciais, como o momento em que Natalino vê Marlene na janela, que nos reporta à famosa cena do balcão de Romeu e Julieta, de Shakespeare. Em outros momentos há auto-citações do autor, de personagens e falas de textos anteriores, como a figura do Pai Bentinho, onde Marlene vai buscar o veneno para “matar” Natalino.

Novamente apresentados como figuras, os dez personagens da peça estão divididos também em dois grupos: as figuras da lembrança e as figuras da vida, sendo que as primeiras sobrepõem-se às últimas, e serão assumidas, portanto, por um mesmo ator. Elas são aqui caracterizadas exclusivamente por suas falas, e existem quase como imagens comportamentais fixas, tipos, em alguns momentos reportando-nos ao teatro de Tadeusz Kantor³⁵ com seu ator-objeto, na imagem dessa Mãe eternamente em sua cadeira de balanço.

O texto também traz algumas canções, de um modo geral constituidoras de marcas dos personagens, como o cantar de Natalino. Em outros momentos elas serão um quadro à parte, como o Coro das Noivas.

Há cruzamento de tempos, passado e presente, realidade e sonho mais uma vez, muitas cenas dentro de cenas, as passagens são diretas, e termina-se encontrando sua lógica interna. Também muitas cenas simultâneas. O texto também apresenta cenas que se repetem, agora não

mais a partir de diferentes personagens, mas a partir de diferentes pontos de vista de um mesmo personagem.

Embora apresentado pelo autor como resultado de sua pesquisa sobre o melodrama, o texto tem caráter expressionista e muitas das cenas se constituem em devaneios da protagonista, nesse caso claramente identificável como tal. A peça gira em torno de Marlene, e dos múltiplos olhares com que vai conhecendo a vida, o mundo do “lado de fora da janela”.

A teatralidade explicita-se também na imagem de Marlene apagando as luzes de cena que “apagam” os personagens com que contracenava. Algumas cenas nascem exclusivamente do desejo da personagem, que fala de uma dada situação e esta imediatamente concretiza-se em cena, sem que saibamos se o que vemos é real ou apenas projeção de seus sonhos. Outros momentos são explícito construto do autor, com o caráter de pausas simbólicas ou entreatos.

Mais uma vez, embora não haja nenhuma referência direta ao público e ao espaço teatral, fica evidente a disposição cênica a cada momento. Ao longo da peça alguns dos personagens assumem a função de narradores em diversos momentos, inclusive a protagonista.

A peça tem um tom profundamente lírico em seu todo, que nos faz percebê-la outra vez como um poema, ainda que as falas não estejam dispostas em versos. E os momentos de comicidade, sutis, estão integrados a esse mesmo clima poético geral. O texto aqui apresenta a concisão já existente em *O Pássaro do Poente*, e embora aparentemente sua estrutura seja disposta como a de um texto mais tradicional, com diálogos e rubricas internas, à sua leitura, o que salta aos olhos e à compreensão é a completa ruptura com qualquer sentido de cronologia e linearidade causal.

Talvez também em nenhum outro texto sinta-se afinal a presença do autor com tanta clareza, no modo como as situações são elaboradas, nas rubricas poéticas que compõem todo o conjunto e nas próprias falas de alguns dos personagens.

O Saci

De certo modo, um dos textos de estrutura mais tradicional do autor, *O Saci* segue uma trajetória de ordem cronológica, sem qualquer tipo de cruzamento temporal, ainda que haja cruzamento de muitos universos, do mundo da realidade ao da ficção (lendas e fantasias), partindo do próprio personagem Saci e do que se dispõe já no texto original de Lobato.

A peça está dividida em duas partes, com 16 quadros, que não têm títulos mas trazem sempre um indicativo do lugar ou situação a que se referem. As partes determinam também, de certo modo, uma divisão entre o tempo da mata e o tempo do urbano, a tradição e a modernidade, marcando ainda as duas etapas da aventura de Pedrinho.

Novamente vamos ter canções constituindo-se em marcos de personagens. O autor vai listá-los num total de 36, que afora os personagens principais, serão divididos em figuras do imaginário da mata, do imaginário da cidade, da natureza e da cidade.

Outras referências sonoras identificarão personagens, e também os lugares por onde eles passam, como os sons da mata sugeridos. Mais uma vez também a linguagem é oral e definidora das figuras, o que se caracteriza entre outros no Tio Barnabé e no Saci, ambos fazendo uso do dialeto caipira novamente, e muito particularmente na figura do Onça, cuja linguagem será reencontrada nos Mercadores em *Quixote*.

As rubricas, nesse caso, de um modo geral preceptivas, são encontradas ao longo de todo o texto, e vão em alguns momentos ganhar um tom mais poético, enquanto em outros serão bastante descritivas, num tom romanesco mais do que teatral.

Finalmente, o texto é também um apanhado de lendas e mitos brasileiros, que vão dar corpo a muitas das figuras com que os personagens protagonistas irão se encontrar, aproximando-se bastante, nesse sentido, de *Na Carrêra*. O texto é também auto-referencial, reproduzindo situações como a da perseguição à veadinha que já encontramos em *Na Carrêra*, e volta aqui a figura da Uiara mais uma vez. Mesmo assim a peça tem marcas de teatralidade evidente no modo como se constrói a cena de Pedrinho sobre a pedra, no coração da mata, e sobretudo no encontro com a Cuca - “*uma velhota um pouco gordinha, com um ar muito maternal*” -, quando as Máscaras da tragédia e da comédia vão ajudar Pedrinho a prendê-la.

Quixote

O texto é identificado pelo autor como “peça com truques e musicais em quatro movimentos e 23 cenas recriadas do original de Cervantes”. A última cena na verdade é o epílogo intitulado “onde se faz a alquimia dos novos sonhos”. Os movimentos marcam de fato as etapas da aventura de Quixote, iniciando-se com a apresentação do herói, e seguidos pela primeira saída, pausa, a segunda saída, o caminho de volta e o epílogo. Dentro disso os

quadros(ou cenas) vão apresentar as aventuras vividas por D. Quixote, que, ao estilo cervantino, são constituídas de diálogos intercalados por longas narrativas, com momentos de luta e aventuras “amorosas”.

Os momentos narrativos no entanto, aqui vão sempre ser transformados em dramáticos, com o surgimento em cena dos personagens que passam a “viver” a cena para desaparecer assim que o relato se conclui, ou pelo menos uma de suas etapas. O próprio D. Quixote constitui-se em narrador em muitos momentos, iniciando histórias que deverão ser concluídas por outros.

As cenas também não têm uma estrutura e tamanho fixo, podendo ser muito curtas e resumir-se a um simples monólogo, como é o caso da cena 6 do segundo movimento, intitulada “*o que vai pensando nosso herói em direção a sua história*” (Q,p.7), constituída de umas poucas frases em que D. Quixote, de modo poético, fala do amanhecer desse dia em que se inicia sua história.

O autor faz uso, em muitos momentos, de citações extraídas diretamente do Quixote de Cervantes, identificando-as entre aspas. A criação de seu personagem na verdade, como vimos, tem uma estrutura abismal, pois ele sai em busca de aventuras imaginando-se ser exatamente o Dom Quixote de Cervantes e vai reviver as aventuras daquele herói. A estrutura da peça é feita de referências constantes ao texto cervantino, com vários momentos em que D. Quixote refere-se ao que virá a acontecer, porque está “dito no livro”.

Mas num interessante jogo cômico, ele vê o mundo às avessas do herói espanhol, tendo como realidade o que era fantasia para o herói cervantino. Na cena dos moinhos, por exemplo, o herói de Soffredini vê moinhos de vento nos gigantes que vêm enfrentá-lo, cobertos de logotipos de multinacionais e manipulados pelo Curador.

Muitos dos intertítulos utilizados pelo autor são extraídos da obra de Cervantes, ou variações daqueles, e mesmo nos casos de autoria de nosso dramaturgo eles mantêm o caráter descritivo de que já se utilizava o autor renascentista. Do mesmo modo nos diálogos algumas falas são extraídas integralmente do texto cervantino como indica o autor, o que termina por se constituir em recurso cômico, pelo contraste entre as falas sofisticadas e solenes de D. Quixote frente ao estilo de linguagem coloquial, gírias e outros dialetos, dos demais personagens.

Finalmente, os personagens são apresentados como figuras, e identificados pelas cenas em que aparecem, ao longo da trajetória de Quixote: da casa, na primeira saída, na batalha dos carneiros, no bar castelo, no episódio dos presos, na aventura da Serra Careca, na cena com os moinhos de vento. Mais de trinta figuras vão estar distribuídas no total dos quadros, muitas delas ocupando apenas o espaço de uma pequena cena no todo do texto.

O curioso nesse caso é que a peça discute intensamente a teatralidade na maneira como D. Quixote cria para si e em torno de si um mundo de ficção, transformando os objetos de acordo com os seus sonhos: um balde e duas bacias vão se transformar em escudo e armadura. Esse caráter do jogo ficcional, a própria peça traz em seu bojo no instante em que a Ama decide “puxar” uma parede para emparedar a biblioteca de Quixote.

“Ama – A gente podia emparedá a biblioteca dele.

Sobrinha e Curador – Emparedá?!

Ama – É emparedá, emparedá: construí uma parede aqui, no lugar da porta... assim... (e puxa uma parede) pronto... agora ficô tudo fechado aí dentro, tudo que é idéia, emoção, fantasia, ideal, ficô tudo preso pra sempre... quero vê alguém enlouquecê por causa disso agora.

Curador – Sim, mas a senhora acha que ele não vai dá falta da biblioteca?

(Vem entrando Dom Quixote. Ele passa pelos outros e vai até um canto. Olha. Depois volta e examina o outro canto. Olha a parede. Vai até ela e a apalpa. Depois:)

Dom Quixote – Onde é a biblioteca?” (Q, p. 16)

Entendemos, assim, que a teatralidade está de tal modo entranhada na própria natureza do personagem Quixote, que ela explicita-se a todo momento, dispensando qualquer tipo de referência ao público, como se esse não existisse.

E o discurso dos personagens, analisando os livros e discos de Quixote, também é um jogo de atualização do tema, pois na avaliação crítica que fazem das obras o autor nos possibilita entender exatamente o contrário do que dizem, enquanto suas falas nos revelam, ao mesmo tempo, as preferências literárias e musicais do próprio autor.

5.1.1 Titulação

A construção de uma dramaturgia apoiada na estrutura dos quadros, onde as cenas saltam de uma situação a outra, criando rupturas, vem acompanhada em Soffredini da marca da titulação. O autor faz uso do título desde seus primeiros trabalhos, já num estilo característico narrativo ou descritivo, como se o título se propusesse um resumo do quadro, tal como já se anuncia no próprio título de *Mafalda*: “*O Caso desta tal de Mafalda que deu muito o que falar e acabou como acabou num dia de carnaval*”

A existência da ruptura cria um espaço que permite a entrada do leitor nesse intervalo, religando o que veio antes ao que se segue, ocupando o lugar do salto oferecido pelo isolamento dos quadros. “O título libera no seio da obra dramática um espaço que não é mais o espaço tradicional do ato ou da cena, que é o espaço do quadro”.³⁶ Se o quadro é um espaço, criado o quadro, cria-se também o espaço do intervalo entre os quadros. “O recorte em quadros, a titulação são gestos estéticos determinantes que contribuem para o *espaçamento* do texto dramático”³⁷

Entre outros aspectos, a titulação reforça o próprio sentido da ruptura, pois como observa Sarrazac, “Nomear, é isolar”³⁸. Mas, ao mesmo tempo que separa, o título dá ao quadro um certo “enquadramento”, isto é, integra-o numa certa perspectiva, dirigindo o olhar de quem vê, nessa nomeação que não deixa de ser uma “orientação” da leitura. Como a pintura que ao receber título também redefine o caminho do olhar.

Trata-se portanto, também, de uma presença do autor que, através do título, coloca-se em contato com o leitor, lendo com ele e por ele, de alguma forma, a sua própria dramaturgia e impregnando-a de sua presença.

“Que não se perceba distintamente a voz do autor-rapsodo, não se deve concluir que ela foi abdicada mas que ela se metamorfoseou em gesto: o gesto capital da montagem. A parte indelével da voz do autor, são estas palavras que destacam um momento do texto ou um bloco de réplicas. Em uma palavra: a titulação”³⁹

Curiosamente, embora se coloque como um fator de epicização da dramaturgia (e da cena) o título já é visto em Diderot como um recurso a ser utilizado em toda dramaturgia, justamente quando ela está bem amarrada em sua construção.

“Se examinou bem o argumento e dividiu bem a ação, o poeta poderá dar um título a qualquer dos atos; e assim como no poema épico dizemos a descida aos infernos, as cerimônias fúnebres, o recenseamento do exército, a aparição da sombra, no poema dramático se diria o ato das suspeitas, o ato das fúrias, do reconhecimento ou do sacrifício. É espantoso que isto não tenha ocorrido aos antigos: é algo em total conformidade ao seu gosto. Se tivessem dado títulos aos atos, teriam prestado um favor aos modernos, que certamente os imitariam; fixado o caráter do ato, o poeta seria forçado a cumpri-lo.”⁴⁰

Nesse caso, o título seria uma reafirmação do sentido já estabelecido pela cena, uma maneira de concentrar o sentido total de cada uma das etapas do movimento evolutivo da ação dramática. Reforço e não contradição, ele de todo modo “leria” a cena para o leitor. Elemento auxiliar ele correria o risco também de reduzir os caminhos da leitura e interpretação.

Embora cumprindo essa função de auxiliar na definição do sentido da cena, o título em Soffredini não ilustra apenas, mas é componente dramático, transforma-se em momento dentro da dramaturgia, que exige, ele também, análise e interpretação para que se constitua a compreensão final da obra. Em muitos casos ele abre mais do que fecha, polemiza mais do que reafirma. Se é recurso que acompanha o autor desde seus primeiros trabalhos, ele vai ganhando refinamento e consolidando-se como mais um componente no jogo de rupturas e contradições que oferece sua dramaturgia.

“*Que fim levou o caso da Shirley*”. (M, p. 52)

O título inserido em *Mafalda*, com um certo tom irônico, alerta o leitor de que o assunto tinha ficado inconcluso. Esse estilo de titulação ainda aparece em *Mais Quero Asno* e *Vem Buscar-me*, e vai retornar em *Quixote*, por evidente paráfrase com o trabalho original, mas no conjunto de sua dramaturgia, de um modo geral será menos cômico, podendo vir marcado por um tom poético que explica e desenha, de certa maneira, a cena.

Em *De Onde Vem o Verão*, como em geral os títulos repetem frases que serão citadas nos quadros correspondentes, eles mantêm o sentido de abertura que a própria situação na peça vai oferecer: “*De um arrepio na raiz do corpo*”, “*De onde vem as andorinhas*” (DV, primeira e segunda parte).

O título assim expresso deixa ao diretor a tarefa de criar em cena o clima proposto, que só pode ser compreendido dentro da totalidade do quadro. Muitas vezes não serão então usados sequer títulos, mas rubricas mesmo, colocadas entre parênteses, como se o autor não quisesse mais reconhecer a ruptura, e apenas dar sequência ao mesmo sentido poético que vinha se seguindo até então, como vimos nos exemplos citados de *O Pássaro do Poente*.

O título pode ainda ser um elo de ligação com cenas anteriores, criar parâmetros de leitura, reconstruir a peça, como o Não e o Sim de Inês em *Mais Quero Asno*, ou ainda as Reflexões de Peri e as Reflexões de Ceci, em *O Guarani*.

A titulação em Soffredini apresenta também grande variação formal, podendo tratar-se de palavras únicas ou pequenas frases, numa definição essencial, nem sempre desprovida de sentido irônico: “*Um torto na vida*”. “*Vinde ó Vinde*” (MN).

Noutros momentos, vamos ter longas frases, num recurso próximo da literatura de cordel, onde a situação a ser narrada já é descrita no próprio título. Herança da tradição das gestas, vamos encontrá-lo também no Dom Quixote de Cervantes que Soffredini vai adaptar, assumindo então, integralmente, a titulação em longos textos narrativos:

Cervantes: “*De lo que aconteció al famoso Don Quijote en Sierra Morena, que fue una de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuentan.*”⁴¹

Soffredini: “*Do que aconteceu com Dom Quixote na Serra Careca, ao lado de uma grande favela, uma de suas maiores aventuras*” (Q, p. 42)

Como são visualizados na leitura, apresentando a cena seguinte, os títulos também abrem a possibilidade de serem de fato apresentados em cena, através de tabuletas ou cartazes, o que em alguns casos Soffredini vai chegar a sugerir.

Em *Vem Buscar-me*, por exemplo, na cena da representação da peça Coração Materno de Alfredo Viviani, o autor sugere que em “*algum lugar do cenário ou do palco o público leia o título*” da cena. (VB, p. 57). Ele soma aí duas estratégias, a de revelar ao público que está fazendo uso do trabalho e criação de um outro autor, e ao mesmo tempo a de reconstituir os passos do próprio circo-teatro, que se utilizava desses mesmos recursos.

5.2 Outros aspectos estruturais

5.2.1 Hibridismo

Gostaríamos de ampliar a discussão sobre os recursos estruturais na dramaturgia de Soffredini desenvolvendo um pouco mais alguns aspectos que já foram tratados acima. Primeiramente, destacamos a característica de entrelaçamento de estilos e modos dentro dos textos, independente de que gênero específico pudesse servir para enquadrá-los. Essa prática não é exclusiva do autor, e de certo modo faz parte de uma corrente histórica, como se depreende das observações feitas por Marco Antônio Guerra, em seu estudo sobre a obra de Carlos Queiroz Telles.

“Trabalhando o conteúdo histórico sob as mais variadas formas – do musical à tragédia, da chanchada ao drama – e utilizando todos os recursos possíveis – colagens, adaptações, documentos, depoimentos, etc. - Carlos Queiroz Telles aponta também para uma nova forma de autor no Brasil pós-64: não mais aquele criador único, de significados únicos, com uma trajetória de vida linear, mas, sim, como indivíduo construído e reconstruído por fatores sociais e ideológicos, cuja identidade não paira acima desses fatores e nem se desenvolve por uma lógica interna autônoma.”⁴²

Sem entrar no mérito da discussão ideológica, o que nos interessa é ressaltar essa possibilidade do hibridismo, da multiplicidade de recursos e de material utilizado na dramaturgia. Mais uma vez reafirmamos que esse hibridismo de estilos e linguagens não é novidade na arte teatral, que ao longo de sua história sempre bebeu de múltiplas linguagens, principalmente em suas fontes mais vivas.

A própria comédia antiga, como nos diz Vilma Arêas, já retomava da tragédia, “a dualidade, constituída pelo coro e pelos atores, assim como a espécie de espetáculo misto, ao mesmo tempo musical, lírico e dramático”.⁴³ Soffredini, nesse particular, tem a vantagem de transitar em vários meios de comunicação, o que lhe permite assimilar, das novas linguagens, elementos e características que, inseridos em sua dramaturgia, dão-lhe de imediato uma riqueza estrutural absolutamente diversificada.

Também vamos encontrar multiplicidade de elementos - e numa somatória de recursos que revela a proximidade integral da dramaturgia soffrediniana -, no estilo de Gil Vicente, que o autor reconhece como seu “mestre”. Ao analisar o Auto de Inês Pereira de Gil Vicente, Cristina de A. Ribeiro identifica dentro do texto, desde “a presença de vários provérbios”, entre eles o que dá o mote para a própria farsa, de

“várias cantigas e de um romance provindos quer da tradição escrita quer da tradição oral”, e a “adaptação de um conto tradicional...”, “que tem a sua síntese na cantiga paralelística entoada por Inês, enquanto se afasta levada às costas pelo marido.”⁴⁴

Não se pode dizer portanto que uma tal mistura de elementos vá contra a essencialidade do teatro. Como já se observou, importantes experiências do início do século XX na Rússia, realizadas por Eisenstein e Mayakóvski, por exemplo, “buscam suas referências no music-hall, no circo e num cinema não figurativo.”⁴⁵ É sabido também que, na mesma época, Wedekin e, logo depois, Brecht vão encontrar nos cabarés alemães uma de suas fontes primordiais de estímulo criativo. O teatro contemporâneo não pode ignorar as novas formas de linguagem, assim como elas não deixam de beber em fontes que sempre alimentaram a criação teatral.

É o que também reafirma Brook, de modo ainda mais radical, para quem

“toda a tentativa de revitalizar ou renovar o teatro tem-se voltado para fontes populares. ... foi para os circos e teatro de variedades que (Meyerhold) teve que recorrer. Brecht tem raízes no cabaré. John Littlewood anseia por um parque de diversões; Cocteau, Artaud, Vajtángov, os mais improváveis companheiros de luta, todos retornam ao povo; e o Teatro Total é mais que uma mistura destes ingredientes. ... é o musical americano e não a ópera, o verdadeiro ponto de encontro das artes americanas.”⁴⁶

Brook por seu lado nos reporta essa característica ao que define como o Teatro Rústico, que

“livre da unidade de estilo, fala na realidade, uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade em aceitar incoerência de sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da

estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos”.⁴⁷

E esse é um aspecto ao qual se pode vincular de imediato Soffredini, que tem como um dos parâmetros básicos de sua dramaturgia a linguagem popular, não apenas na permanente preocupação com a oralidade, como também na consciência de que nela estão as formas mais diretas de comunicação da arte teatral. Daí também sua constante manifestação a respeito do valor que teve em sua dramaturgia o contato com a obra de Gil Vicente e a de Lorca.

Isso, por outro lado, gera em seu texto uma saudável tensão criadora no caminho da síntese poética que acabou sendo a opção de sua trajetória pelo que se depreende. Pode-se dizer que sua dramaturgia é feita dessa ambigüidade, do caráter popular normalmente prolixo e “carnavalesco”, no sentido bakhtiniano do termo, por isso mesmo rico em misturas e diferenças, e o caráter poético, sintético, quase sóbrio que sua dramaturgia revela.

Talvez Shakespeare nos deixe dizer que não há nenhuma dúvida de que o teatro, arte que se quer comunicando, no momento exato em que se faz, não pode dispensar e pelo contrário privilegia-se da possibilidade dessas duas linguagens. E concordamos com Brook, ao analisar Shakespeare, que é “através do ruído atonal de notas absolutamente incompatíveis que recebemos as perturbadoras e inesquecíveis impressões de suas peças.”⁴⁸

Na obra de Soffredini há como que um sentido de intuição apurado que nos faz passar de momentos trágicos a líricos e cômicos mantendo-nos num permanente estado de alerta pela constante mudança de nossos estados interiores e de apreensão do texto. O que não deixa de ser um chamado à consciência da “cena”, ao nosso próprio presente.

“Como o estado épico não é aquele em que normalmente vivemos, é igualmente possível para Shakespeare, com uma quebra no seu ritmo, uma virada na prosa, uma mudança para a conversa em gíria ou ainda uma palavra direta à platéia, nos fazer lembrar – com puro bom senso – onde estamos e nos devolver ao rústico mundo familiar do pão-pão, onde o pão é pão e o vinho é vinho.”⁴⁹

Mas a ruptura formal, experimentada na leitura, pela consciência imediata que nos é dada da realidade teatral, através dos cortes dos títulos anunciando outras cenas, e as rubricas geralmente de tom poético que o autor insere não nos fazem, mesmo assim, deixar de perceber

a continuidade das situações ou o encadeamento de novas situações dentro do conjunto geral do texto.

5.2.2 Canções

Intercalando, abrindo ou fechando quadros, ou ainda no interior dos mesmos vamos encontrar uma série de canções ou poemas. Muitas vezes há a clara indicação de que se trata de uma canção, de que o personagem canta em cena, o que determina é claro nossa leitura do texto. A musicalidade que as palavras já trazem é agora reforçada pela idéia de que há uma canção, uma melodia a ser interpretada, que nós podemos apenas imaginar, ou intuir, ou simplesmente criar uma já que o autor não a apresenta no texto e deixa a critério de cada montagem estabelecer essa música.

Mais uma vez o autor faz uso de recurso essencial da arte popular, no reconhecimento do valor que a música oferece para a cena teatral.

“O princípio da música é o ritmo. A simples presença de uma pulsação ou "batida" já implica maior densidade da ação e aguçamento do interesse. Depois surgem outros instrumentos para desempenhar funções cada vez mais sofisticadas - mas sempre relacionadas com a ação. É preciso insistir neste ponto. A música no teatro - como as formas populares sempre perceberam intuitivamente - só existe em relação à energia do espetáculo.”⁵⁰

Recurso épico, a canção em Soffredini é também reforço do lírico, constituindo-se em muitos casos como momento poético importante, de reconhecimento de personagem ou da situação vivida. A canção além do mais, pelo fato do verso e da rima, em alguns casos também reforça marcas da teatralidade como a concisão e a compressão.

Na dramaturgia de Soffredini encontramos canções com motes, ainda ao estilo cordelesco, mas nesse caso entendo que aproximando-se também da lírica lorquiana, onde uma frase é repetida de tempos em tempos, retomando uma temática, constituindo-se de certo modo em ruptura ao que vem sendo cantado, ao mesmo tempo reafirmando uma idéia. “Criadora de ritmos, a recorrência – controlada para atingir-se um fim expressivo – inaugura o discurso poético.”⁵¹

O uso de canções tem muitas funções dentro de sua dramaturgia, sendo raros os textos em que elas não surjam, quando não se trata de textos de característica acentuadamente musical como *Mais Quero Asno* e *Vem Buscar-me*, e até mesmo *Na Carrêra*. Muitas vezes a canção funciona claramente como momento musical, com a função, portanto, de criar um novo instante em cena, e sobretudo um novo nível de energia.

É em razão disso também que a canção vai aparecer como marca de personagem, como uma forma de reconhecer sua essencialidade, com versos que podem defini-lo ou definir seu estado no momento. São desse tipo, no nosso entender, as canções de Natalino e Marlene, em *De Onde Vem o Verão*, as canções de Narizinho, em *O Saci* e as de Sá Marica, em *Na Carrêra*.

“*Reflexões de Natalino:*

Minha fibra é temperada na guerra

d’enganá a terra

no jogo da semente.

Minha fibra é temperada somente

Mó de enganá o boi

No jogo do laço

Minha fibra, tempero de jogadô

Vai me fazê vencedô

No jogo da cidade.” (DV, p.14)

Soffredini, como observamos, no todo de seus textos não faz da canção um recurso crítico ao estilo brechtiano, a canção é um reforço de situação mais que rompimento, e a ruptura que propõe é apenas de clima. Mas em alguns momentos ela pode ganhar um caráter crítico, como já o vimos, a respeito do uso de entredo do libreto de *O Guarani*, o que também vamos encontrar em mais de um momento em *Mais Quero Asno*, reforçada por carga de ironia ou comicidade.

5.2.3 Flash-back

Desde os anos 50 a presença do flash-back na dramaturgia brasileira já se consolidava, com as obras de Nelson Rodrigues e Jorge Andrade, que terminaram por influenciar toda uma corrente de dramaturgos, que passaram a usá-lo à exaustão. Sobretudo após *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade, uma outra característica passou a ser explorada, com a idéia do personagem no presente da narrativa que se confronta consigo no passado, e vários autores depois dele vão repetir a forma, que quase se constitui em fórmula desde então.⁵²

Em Soffredini parece-nos que encontramos uma particularidade nesse aspecto, porque o autor não busca recursos estranhos à própria estrutura dramática, nem artificializa ou força a situação para que ela aconteça, fazendo uso de muletas como o sonho, as lembranças ou as visões do personagem para que o seu passado apareça.

É de modo bastante teatral, e rompendo ao mesmo tempo com a narrativa, mas sem quebrar a lógica estrutural do texto, que esses retornos ao passado se dão. Ou melhor, reconhecendo os recursos oferecidos pela teatralidade, salta tempos e espaços sem fazer uso de recursos ilusionistas ou de um deus ex-machina para resolver o problema estrutural. Evidencia-se, de fato, na obra do autor, um caráter evolutivo nesse aspecto.

O texto onde encontramos o uso mais tradicional do flash-back é *Mafalda*, onde o passado da protagonista nos é apresentado porque o Dr. Alarico pede a ela que lhe conte sua história. Mas a cena ganha novo sentido e carga teatral, como vimos, pela transposição dos personagens do novo bairro ao antigo, de sua infância.

Ainda, em *Minha Nossa*, é Ramar que pede à Louca para contar mais uma vez a história da santa. Mas, de novo, a transição para o século XVIII vai se dar de modo teatral, com os personagens “atuais” interagindo na nova cena, assumindo os papéis das figuras do passado.

Transposição semelhante encontramos em *O Pássaro do Poente*, quando o Jovem/Maduro/Velho assumem os personagens da narrativa que lhes faz o Homem sobre a venda do pano.

Um outro exemplo que nos parece ainda mais interessante, encontra-se em *O Auto de Natal Caipira*, texto curto do autor, e talvez de menores pretensões, todo em versos, que não participa dentro do conjunto com que vimos trabalhando. Apesar disso, entendemos que ele

revela grande domínio da carpintaria dramaturgica, e nesse caso exclusivo parece-nos que merece referência:

Seguem a caminho de Belém, Jeca e Severino, e no caminho Jeca conta ao outro o seu encontro com Mariá, “lá prás bandas do Sul”, por quem se apaixonou perdidamente. Mariá recusa casar-se e dá a Jeca sua visão nada positiva do casamento, pelo menos do ponto de vista feminino. Jeca responde a Mariá com um lamento:

“Jeca – Nosso Cristo! Mai carcule!”

Severino que ouve a narrativa, dramatizada, indignado com as justificativas de Mariá, não se contém:

“Severino – Que muié mais arretada!

(para Jeca)

Permita que le pule

Na sua história, cumpade.

Mas é que agora num pude

Ficá c’a boca calada”

E prontamente se incorpora à cena do passado, que lhe está sendo narrada por Jeca:

“(para Mariá)

Vá descurpando o mal jeitcho

mai quem le botô na cachola

tanta da caraminhola

sobre o tar do casamento?” (Auto de Natal Caipira, p. 13)

A cena prossegue com Mariá respondendo a Severino. Não há nenhuma preocupação de lógica temporal, e a comicidade da cena fica fortalecida no absurdo da situação. Terminada a discussão com Mariá os dois continuam o seu trajeto em busca de Belém, de volta ao presente portanto.

Em muitos casos é o próprio autor que nos dá a conhecer os antecedentes do "causo", criando uma cena de passado para explicar a situação atual; assim justificam-se as muitas reversões de tempo em *O Pássaro do Poente*, que se inicia com cena cronologicamente posterior às que a seguem na estrutura dramática. Em outros casos é um personagem que, de um momento para outro, se assume como narrador, sem perder suas características próprias,

interferindo no passado com seu tempo presente da fábula, e com o tempo presente da realidade cênica, como as muitas narrativas em *Na Carrêra* e em *Minha Nossa*, e nos faz assim conhecer o que se passou, numa visão entremeada, portanto, do olhar de outros tempos, de outras épocas.

Em outros momentos, como em *De Onde Vem o Verão*, nem isso mais se faz necessário. O passado invade a cena sem qualquer explicação textual, e os personagens do presente assumem outros papéis nesse passado, e depois retornam, numa construção que abandona qualquer lógica evidente. Cabe ao público/leitor costurar e preencher essas passagens, de modo a poder ao final construir a lógica da narrativa:

Marlene recebe a visita de Cacá, o amigo da Alicinha, e depois de um tempo de conversa identifica que ele é muito parecido com um professor que teve quando menina. Passa-se diretamente a uma cena de escola, com Cacá assumindo o papel do professor, e em seguida a outra situação do passado de Marlene:

“(Caminhando pela calçada esbranquiçada pelo sol de verão, o professor alcança Marlene).”

Nesse momento Marlene tem uma fala no presente, como se estivesse narrando (para o público e para Cacá) as suas lembranças.

“Marlene - (Era o único que fazia a turma ri... Ah, sei lá, porque tinha um jeito engraçado de falar.)”

Cacá a interroga no papel de professor, portanto, cena do passado de Marlene:

“Professor – (Bom-humor) Onde vai ela assim, toda jururu?”

Marlene – Ah, vô prá casa...”

A cena prossegue, e ao final dela, retorna-se ao presente em duas falas contínuas do professor e de Cacá (que são a mesma pessoa na cena):

“Professor – Tem medo não, sua boba,. Não liga prá eles. Pensa assim: o que é que eles podem fazê? Só falá. No máximo tirá um sarro da tua cara, mas isso não quebra osso. Não tem medo não: bota na luz do dia essa coisa bonita que cê tem aí no peito, o teu coração. Precisa só de um pouco de coragem.

Cacá – É espaçosa a sua casa, hein? Construção sólida!

Marlene – É. Ela é meio grande só prá nós duas... E ainda tem um quartinho-de-despejo lá nos fundos.

Cacá – Só moram você e sua mãe?

Marlene – Não...

É, só moramos nós duas..."

Nesse momento a cena faz novo salto para o passado, mas este mais recente, e é o próprio Cacá que vai informar, em tom narrativo:

"Cacá – (Por esta época o Natalino já mora na casa)

E Natalino entra em cena:

"Natalino – Pronto, findô-se.

Tá tudo feitchô,

Marlene – O que?!"

Segue-se então longa cena com Marlene e Natalino, da qual Cacá está inteiramente ausente. A cena encerra-se com uma fala narrativa de Marlene:

"Marlene – (Naquele mesmo dia ele atravessô a rua com a sua mala-de-papelão.)"

Segue-se uma fala da mãe, que não participava de nenhuma das duas situações:

"A Mãe – (no seu crochê) Um home morando em casa de moça solteira. O que é que vão dizê?"

E salta-se mais uma vez, automaticamente, para o presente da cena que está acontecendo entre Marlene e Cacá:

"(vem Marlene trazendo outra taça)

Cacá – Essa é a quarta ou a quinta?" (DV, pp. 22-25)

A descrição exaustiva acima tem como objetivo revelar todos os momentos de uma estratégia de criação que consegue jogar de modo sutil com transposições de tempo nas situações. Vamos tratar do assunto com mais profundidade quando discutirmos o tempo e o espaço na obra de Soffredini. Por ora contentamo-nos em deixar registrado como o autor trabalha as inserções de flash-backs numa intensidade e concentração dramaturgica que explora com sabedoria, e no meu entender de modo raro, os recursos que só a arte teatral pode oferecer.

Esperamos ter demonstrado também que o autor não nos deixa assim tão soltos, e se as passagens de tempo são aparentemente arbitrarias, elas de fato estão inseridas numa lógica

própria do texto, que faz com que caminhemos junto com o autor e personagens nas trilhas que nos são abertas, assumindo sem qualquer estranhamento (ou se quiserem, “estranhando” positivamente, mas compreendendo), a nova lógica elaborada. Não há nenhuma dúvida também que, nesses casos, é o próprio autor que nos conduz a outro momento e lugar, de maneira teatral, como quem nos diz: isto é teatro, portanto vamos mudar de época e de lugar, sem nos pedir licença para isso, mas dando-se e dando-nos a licença que a arte teatral oferece.

Ainda assim, mesmo nesse jogo que se desmascara como teatral, entendemos que o autor alcançou sutilezas poéticas nessas transposições, que devem surpreender o público justamente pelo modo como se desmascaram frente a ele.

Na verdade, como já vimos, três textos, pelo menos, obrigatoriamente fazem uso do flash-back porque a cena de abertura é um momento intermediário dentro da narrativa dramática. Em *O Pássaro do Poente*, onde só posteriormente vai se conhecer o surgimento da Garça; em *Mafalda*, onde a morte de Mudinho, que abre a peça, vai ser explicada posteriormente.; e em *De Onde Vem o Verão*, com o jantar do noivado, que é na verdade a cena final.

5.2.4 Simultaneidade

Gostaríamos ainda de apresentar um último exemplo de característica estrutural da obra do autor que, nos parece, revela uma compreensão de como uma construção dramatúrgica pode fazer uso das possibilidades cênicas para ampliar o próprio campo de significação da situação dramática construída.

A cena VI, de *Na Carrêra do Divino*, com título “Apuros de um Santo Casamenteiro”, reúne o núcleo familiar de Nho Jeca - Nha Rita, Mariquinha e Pernambi -, e o casal de vizinhos, Nho Juca e Nha Teórfã,

O autor dispõe:

“*Há três grupos em cena:*

A- *Mariquinha e Santo Antonio*

B- *Nho Jeca, Nho Juca e Pernambi, bebendo e pitando.*

C- *Nha Rita e Nha Teórfã, trabalhando.*”

As falas dos três grupos vão se intercalar em cena, e a temática é uma só: casamento.

As mulheres queixam-se da vida de casada, e levantam a hipótese de que, se houver outra encarnação, gostariam de nascer homem, prá não precisar trabalhar tanto, cuidar dos filhos, da criação, torrar as farinhas de milho e mandioca, manter a casa limpa, fazer a comida... *“I cumo se fosse poco isso só, inda toca trabucá c'os home nas tarefa de roça... e tudo sem tê o direito de dizê essa boca é minha!”* Contam ainda dos casamentos que se deram sem nenhuma possibilidade de escolha pessoal do parceiro.

Os homens discutem as vantagens e desvantagens do casamento, a vida boa de solteiro que poderiam levar. Mas, para concluir: *“Sem muié um home num tem ajuda nas cultura, num tem cumida pronta, num... (malicioso) Sem muié um povre num tem muié, uai...”*

Enquanto isso Mariquinha está em ferrenha discussão com Santo Antonio, numa adaptação do autor de “causo” relativo às credices populares sobre Santo Antonio. Mariquinha faz todas as ameaças possíveis ao Santo para que ele lhe arranje um marido, e finalmente decide deixá-lo de cabeça para baixo dentro do poço até que ele resolva sua situação.

O conjunto de cenas simultâneas traz embutida uma unidade que nos permite construir uma única narrativa feita dessas três. Elas por si só são incompletas dentro do desenho dramático. A possibilidade de simultaneidade visual e auditiva só o teatro consegue oferecer. Nesse sentido parece-nos exemplar o estudo feito por Cristina Ribeiro, de situação similar na Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente, que mais uma vez aproxima nosso autor do modelo vicentino.

“O episódio que culmina no casamento de Inês e Brás da Mata é o mais complexo e interessante da farsa. O quadro inicial supõe a divisão do espaço cênico e a ocupação, em simultâneo, das duas zonas que nele se distinguem: dum lado, Inês acompanhada pela Mãe e pelos judeus casamenteiros, do outro, o escudeiro com o seu moço; ... O jogo alternado dessas presenças simultâneas, mas compartimentadas, ao mesmo tempo que cria condições favoráveis à emergência de rostos sem máscara, só possível num espaço de intimidade, produz um efeito temporal, ao sugerir a simultaneidade dos preparativos de Inês e do escudeiro para o encontro-chave que em breve acontecerá.”⁵³

A leitura do texto de Soffredini obriga-nos, a cada instante, a reportar-nos às falas anteriores dos personagens. Enquanto na encenação proposta desenha-se, no mesmo instante e em permanência, a presença dos três grupos. Embora os personagens não possam falar ao mesmo tempo, atropelando as falas, pois precisamos entender o que dizem, eles estarão interagindo, “falando” ao mesmo tempo, com sua presença, sua gestualidade e sua expressividade facial e corporal.

Há uma série de recursos que deixa antever a cena no modo como está disposta no texto, mas sobretudo ela exige do leitor e espectador essa capacidade de construção de uma leitura que se quer reinterpretativa das falas dos três grupos, construindo uma última fala que não é apenas a soma das anteriores, mas é uma fala autoral que se faz a partir da disposição simultânea delas.

E essa leitura só se constrói se “visualizamos” a cena como conjunto. A confirmação do casamento como “mau negócio” para a mulher, também no diálogo masculino, contrasta com a ansiedade de Mariquinha em arranjar marido a qualquer custo. Os contrastes falam também nos detalhes, como o fato de que as mulheres estão trabalhando, enquanto os homens, inclusive o menino Pernambuco, estão “bebendo e pitando”.

Haveria ainda muito a dizer sobre o aspecto estrutural na dramaturgia do autor, como o estudo da relação com o público, a metateatralidade, a questão das propostas sonoras permanentes, entre outros. No entanto, consideramos que, por enquanto, esses elementos bastam, dentro do percurso traçado. Sobretudo porque a discussão referente à teatralidade na dramaturgia de Soffredini nos encaminha a seus três eixos principais, que pretendemos abarcar de imediato, para não nos estendermos em demasia: a questão da narrativa, o tempo e o espaço, e a construção dos personagens apoiada nas suas falas.

NOTAS

¹ Sarrazac, p. 22

² Sarrazac, p. 22

³ Sarrazac, p. 22

⁴ Brook. Teatro e seu Espaço, p. 72

⁵ Sarrazac, *L'Avenir du drame*. O material de Luiz Artur Nunes é inédito, e nos foi gentilmente cedido pelo autor.

⁶ Abirached, p. 249

⁷ Abirached, p. 248

-
- ⁸ Abirached, p. 249
- ⁹ Abirached, p. 274
- ¹⁰ Stoppard, p. 13
- ¹¹ Pavis, Dictionnaire P. 131
- ¹² Brook, Porta Aberta, p. 98
- ¹³ Brook, Teatro e seu espaço, p. 82
- ¹⁴ Aristóteles. Poética, p. 22
- ¹⁵ Brecht. Petit Organon, # 65, p. 87
- ¹⁶ Rodari, p. 65
- ¹⁷ Pavis, Idem, p. 131.
- ¹⁸ Tomachevski in Jakobson, p. 263
- ¹⁹ Sarrazac, p. 67
- ²⁰ Oliva e Monreal, p. 470
- ²¹ Sarrazac, p. 67
- ²² Abirached, p. 277
- ²³ Abirached, p. 277
- ²⁴ Sarrazac, p. 57
- ²⁵ Magaldi, Panorama, pp.301 e 308/309
- ²⁶ Brook, Porta Aberta, p. 44
- ²⁷ Aparte: "Discurso do personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesmo (e, conseqüentemente ao público). ... O aparte parece escapar ao personagem e ser entendido "por acaso" pelo público." Pavis, Dictionnaire, pp. 23/24. Neyde Veneziano observa que o aparte do teatro romântico diferencia-se do aparte do teatro popular, no qual o ator faz do público cúmplice, sai do personagem, embora a máscara não caia totalmente. No teatro romântico ele não sai do personagem, revela o que está sentindo, fala o subtexto. (Conversa com a autora, em outubro/97)
- ²⁸ Borges, p. 84/85
- ²⁹ V. Nota 26, p. 65, Obra parafrásica.
- ³⁰ V. 3. Obra parafrásica, p. 61
- ³¹ Jakobson, R. – Huit questions de poétique, p. 77
- ³² Brook, Teatro e seu espaço, p. 92
- ³³ Borges, p. 122
- ³⁴ Meyerhold, p. 60
- ³⁵ Tadeusz Kantor, diretor teatral polonês, dos mais importantes do séc. XX
- ³⁶ Sarrazac, p. 55
- ³⁷ Sarrazac, p. 57
- ³⁸ Sarrazac, p. 55
- ³⁹ Sarrazac, p. 55
- ⁴⁰ Diderot, p. 94
- ⁴¹ Cervantes, M. Don Quijote, Cap. XXIII, p. 127
- ⁴² Guerra, M.A. - Carlos Queiroz Telles, p. 23
- ⁴³ Arêas, Vilma, Iniciação à Comédia, p. 34/35
- ⁴⁴ Ribeiro, C. A. Auto de Inês Pereira de Gil Vicente
- ⁴⁵ Abirached, p. 225
- ⁴⁶ Brook, Teatro e seu Espaço, p. 69
- ⁴⁷ Brook, Idem, p. 67
- ⁴⁸ Brook, Idem, p. 89
- ⁴⁹ Brook, Idem, p. 91
- ⁵⁰ Brook, Porta Aberta, p. 25
- ⁵¹ Zumthor, P., p. 201
- ⁵² Explorado por Vianninha, essa sorte de flash-back vai aparecer em vários textos de Consuelo de Castro, em *O Último Encontro*, de Edla Van Steen, e mais recentemente em *Lima Barreto ao Terceiro Dia*, de Luís Alberto de Abreu, entre outros.
- ⁵³ Ribeiro, C. A., p. 25

6. Narrativa

“Os antigos quando falavam de um poeta - um “fazedor” - pensavam nele não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também como quem narra uma história. Uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas - não somente a lírica, a pesarosa, a melancólica, mas também as vozes da coragem e da esperança. Ou seja, me refiro ao que suponho ser a mais antiga forma de poesia: a épica.”¹

6.1 O rapsodo invade a dramaturgia

Como já vimos no estudo da estrutura, a figura narrativa é um dos componentes essenciais dentro da dramaturgia soffrediniana. A questão abriga alguns aspectos paradoxais, que nos auxiliam no entendimento dessa dramaturgia também feita de estímulos contraditórios, como a presença do épico e do lírico, nela existentes não como elementos auxiliares, mas como constituidores de base.

Em “L’Avenir du drame”, Jean-Pierre Sarrazac estuda a figura do rapsodo² e identifica a presença da narrativa como o grande impulso da dramaturgia contemporânea, que tem lhe permitido sair de seus velhos padrões enrijecidos. Os autores contemporâneos, reforça por sua vez Abirached, vêm explorando com liberdade “essa capacidade de dizer pedaços “separados”, às vezes “recosturados” e como que “reacomodados”.³

Num enquadramento tradicional pode-se, como Schiller, identificar os modos específicos com que rapsodo e mimo tratam a ação: “o primeiro evoca a ação sem destacá-la do passado onde aconteceu”, ao contrário do mimo que “toma a ação para atualizá-la em seu corpo, como uma história a descobrir fingindo-se de inocente ... O primeiro se coloca como testemunha do personagem, o segundo se substitui a ele em qualidade de duplo”.⁴

Esse comportamento modificou-se substancialmente na prática da cena, entre outros aspectos pelas experiências desenvolvidas por Brecht. “É um novo estatuto que ele prevê para o ator dos tempos modernos, que não deve se contentar em acompanhar a partida, como o morto no bridge, nem simular que ele a vive integralmente, como num extase hipnótico”.⁵

Sarrazac discute, no entanto, com reservas a herança brechtiana, pelo menos na França, que acabou gerando um campo dividido, onde o único caminho seria *optar* entre o

dramático ou o épico.⁶ Ele reconhece que a modernidade da escrita dramática “se decide num duplo movimento que consiste de uma parte em escavar, em desconstruir, em problematizar as formas antigas, e de outra parte em forjar novas.”⁷

Ao mesmo tempo ele se interroga, frente à figura desse “escritor-rapsodo, (em grego, *rhaptein* significa “costurar”), que reúne o que foi previamente despedaçado e que faz em pedaços de imediato o que acabou de unir”, se “a tradição teatral já não traria há muito tempo uma parte refratária à forma dramática, uma parte *épica*.”⁸

Já vimos que desde sempre vamos identificar laços de aproximação. O próprio Aristotéles já observava na Poética, que na tragédia havia elementos épicos presentes (o contrário não era verdade). A discussão sobre a dramaturgia dita “pura” praticamente manteve-se ao nível teórico, mas em raros momentos da história existiu de fato, se excluirmos o período do teatro burguês francês.

O que Piscator e Brecht fazem no último século, utilizando elementos épicos no teatro, não é mais do que uma retomada. Claro que nesse caso com objetivos e por isso mesmo formas precisas, de modo a criar um outro tipo de impacto no público. Mas as experiências brechtianas liberaram e ao mesmo tempo representaram um novo passo na arte teatral. Uma liberação que integra-se a um movimento mais amplo, segundo as análises de Sarrazac, apoiado em Bakhtin, que aproxima essa incursão no campo do épico ao desenvolvimento do romance, gênero dado como o mais livre e descompromissado de cânones.

Interessante pensar que toda a discussão levantada por Zola, defendendo o exemplo do romance como o caminho de abertura para a dramaturgia, encontra um novo impulso - mas com uma outra intenção frente ao que propunha Zola, que buscava retratar a realidade com um *certo* olhar, bastante definido -, permitindo-se agora todas as misturas e experimentações numa ruptura com o que se tomava como a especificidade de gênero.

Assim, o que fez Brecht foi fazer uso consciente e com finalidade explícita, de um elemento que já vinha se introduzindo na dramaturgia como resultado ou efeito do que o próprio romance também experimenta - pois esse na verdade é reflexo de nosso próprio tempo e de seu caráter essencialmente híbrido, multicultural, plurilingüístico.

Essa retomada então, de incorporação assumida da narrativa na dramaturgia, seria influência do próprio movimento da literatura, e essencialmente do estabelecimento do

romance como forma aberta, livre dos cânones que restringem os outros gêneros, como observa Bakhtin. “Historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal.”⁹

No pós-Brecht o que se faz é utilizar os mesmos recursos de que ele fez uso, ampliando-os ad infinitum sem a rigidez ideológico-programática com que ele teoricamente apresentava sua metodologia de trabalho. Sabemos que na prática suas criações tinham uma riqueza emocional e poética que ia muito além do que ele próprio insistiu, pelo menos por um certo tempo, em sustentar.

Influenciado pela literatura, pelo cinema e os novos meios de comunicação, o fato é que o teatro abriu-se para experimentações de toda ordem, e desde então a dramaturgia, até mesmo com um certo atraso, vem seguindo esse movimento. Sarrazac defende justamente que a aproximação com o romance, com a figura narrativa, essa relação híbrida épico-dramático está dando à dramaturgia uma fonte mais viva e libertadora, permitindo novos caminhos de criação.

Se tomamos um dramaturgo emblemático do século XX, Samuel Beckett, vemos que a maioria de seus textos é essencialmente épica, há sempre um sentido narrativo muito mais do que dramático nas suas grandes obras, e em seus últimos textos isso se expressa em peças de forte densidade narrativa e de tensão dramática ao mesmo tempo. Embora essa tensão não exista como um confronto aberto de personagens em cena; ela se situa exatamente no discurso narrativo, em monólogos, ou em longas rubricas. O desenho essencialmente épico revela uma tensão que se encontra no interior do personagem, de um modo geral expressão de uma tensão metafísica da própria existência humana.

Peças como O Improviso de Ohio, sorte de poema onde tudo é vivência interior de aceitação da perda, e que se dá através de uma longa narrativa que o homem faz a si mesmo, A Catástrofe e A Última Gravação, são todos textos que se enquadram no que vimos dizendo. O estudo de Sarrazac, por sua vez, dá conta de um significativo número de dramaturgos franceses da atualidade cuja dramaturgia tem, no uso de elementos épicos, recurso constante. Poucos deles são conhecidos no Brasil, talvez as peças de Bernard-Marie Koltéz¹⁰ sejam as de maior referência.

Também no Brasil a questão ao nível teórico já vem atraindo estudos, como o trabalho que iniciou Luiz Arthur Nunes, que chegou a esboçar um tratado dos casos recorrentes de uso da voz rapsódica na dramaturgia e mais especificamente na cena, além de analisar o lugar da voz autoral dentro dessa situação.¹¹

6.2 O narrador, um performer

“Contar é primeiro colocar a cena sob o controle de um olhar frio, que não é embaçado por nenhuma cumplicidade com o objeto mostrado: não que ele esmague a emoção na raiz, mas, nuançando-a de curiosidade, ele governa seu desdobrar e toma consciência de sua natureza. O narrador, quem quer que seja ele, é por definição alguém que mostra...”¹²

Se contar é afastar-se do objeto, conforme reafirma Abirached na observação acima, ao mesmo tempo a relação com o outro que escuta implica em conquistar esse outro para e pelo objeto, levá-lo até ele, despertar seu interesse e garantir sua atenção. Na verdade, a figura do rapsodo, esse contador de histórias, nunca deixou de trazer consigo a marca da teatralidade.

O estudo realizado por Paul Zumthor em *A Letra e a Voz* reafirma isso, e dá de fato destaque ao caráter teatral, performático de todo contador. Zumthor nos mostra que no período anterior ao estabelecimento da escrita o contador era o grande informante e também o responsável pela transmissão do conhecimento e da história, e para isso necessitava encontrar uma série de estratégias que lhe permitissem manter a atenção de seu público ao mesmo tempo que garantir a capacidade de memorização, para si e para os que o escutavam.

Assim, contar não era simplesmente falar, não se tratava de um puro discurso verbal, mas era todo um jogo cênico, de interpretação, de nuances de voz, de gestualidade, de consciência e de exploração da expectativa e das reações da platéia. O rapsodo portanto era um “ator épico”, cujo discurso buscava atrair a platéia para o que estava contando sem que se perdesse o entendimento do que dizia.

Analisando a figura dos menestrelis e jograis medievais, Zumthor observa o caráter performático na atuação desses narradores/cantadores, e conclui que a “linguagem narrativa

não era menos teatral do que outras nem requeria técnicas vocais e gestuais diferentes. A distinção sendo quase imperceptível para os autores, atores e públicos desse tempo.”¹³

Em função disso também, a figura narrativa dentro da dramaturgia não pode ser vista simplesmente como um momento de ruptura com o caráter teatral do texto dramático. Muito pelo contrário, ela pode se constituir em reforço, a depender do modo e do momento em que se insere dentro da peça, ao mesmo tempo discutindo o próprio caráter da narrativa, porque uma simples narração, fria, não permitiria essa energia essencial que a cena exige para se constituir como teatral. Certamente a narrativa implica em nova situação no jogo dramático, levando a rupturas, e muitas vezes a mudanças de interlocutor, passando-se do jogo no palco para o jogo com o público - no caso do texto escrito, do diálogo com um personagem para o diálogo com o leitor -, e em outros casos, como veremos, a mudanças inclusive de ponto de vista na situação.

6.3 A narrativa em Soffredini

Reconhecemos a obra de Soffredini, de um modo geral, como um ofício de rapsodo, seja em própria voz, seja através de voz que empresta, seja em forma direta, seja nas entrelinhas ou em forma de poema. E este narrar expressa-se também nos recortes que são introduzidos na peça, as diversas partes que a constituem, muito próximo dos cantos épicos com sua partições. Na construção dessa grande narrativa, o aspecto macro de seus textos, como observamos no estudo de sua estrutura, encontramos uma série de outros micro momentos narrativos de que sua dramaturgia é feita.

Na dramaturgia soffrediniana são muitas as formas que vai assumir essa figura narrativa, constituindo-se num dos elementos recorrentes utilizados pelo autor. Ao longo de seu percurso ela ganha distintas configurações revelando ao mesmo tempo um à vontade e um domínio do autor desse instrumental, aproximando-o sem dúvida dos caminhos que Sarrazac identifica como enriquecedores na dramaturgia contemporânea.

Talvez devêssemos de imediato dizer que o próprio Soffredini se constitui como um autor rapsodo, assumindo seu texto como uma longa narrativa, mesmo que ela ganhe forma dramática. Se todo teatro e toda dramaturgia têm como base essencial uma fábula que é

contada, Soffredini, em muitos de seus textos, assume integralmente esse sentido, introduzindo-os como uma narrativa, como “uma história que se vai contar”.

6.3.1 Narrativa fora da cena

Legítimo recurso de contador esse, que abre a peça, normalmente com canções, e prepara o ouvinte/espectador para a “escuta” da narrativa. E esse é o caso essencialmente de *Mafalda* e *Na Carrêra*, onde o canto abre e fecha, não a história, mas a ação mesma de tê-la contado. Um canto, portanto, que apresenta a história que *vai* ser contada, que ainda não começou nele e com ele. Como é o coro final de *Mais Quero Asno*, que encerra a peça nos dizendo que tudo aquilo era uma história.

Esse recurso na verdade prepara leitor e público, cria nele um gesto de cumplicidade, reconhece sua presença e imediatamente também reconhece o tempo/espço da representação onde tudo vai se passar, define a convenção do jogo, prepara para o “fingimento”, arma a “brincadeira” que só se estabelece no mútuo acordo.

Essa introdução, portanto, não é momento sem importância, muito pelo contrário é marco definidor, como Zumthor identificou ao analisar a ornamentação da introdução nos contadores medievais:

“Na perspectiva de uma performance, o que mais importa não é justamente esse sinal inicial, isolando do fluxo das mensagens comuns aquilo que, começando assim, declara situar-no plano do intemporal?”¹⁴

E esse narrador da introdução e encerramento é ao mesmo tempo aquele que se responsabiliza pelo tempo da teatralidade, que institucionaliza esse marco, o grande autor, responsável pela ação que se segue ou que se concluiu, que se esconde num coro, ou num único personagem de que faz uso para transmitir sua própria voz dramatúrgica. E essa voz autoral pode aparecer também dentro da peça, abrindo novos quadros, novos momentos, com um retorno desse coro narrador, ou através de outro recurso, para conduzir o público e o leitor a um outro momento e situação.

Ela “aparece” também na voz em *off*, na voz que surge fora da cena, não integrada à ação que se desenvolve, como alguém ausente, que observa junto com o público, e que acrescenta algum dado informativo, que enriquece a narrativa, mas que não participa da ação.

É de novo o autor que se explicita, mesmo que seja através da voz de um outro, - documento, notícia, trecho de livro. Embora a autoria primeira do que se diz não seja do autor da peça, o seu uso ali traz a sua assinatura.

É portanto seu ponto de vista que se expressa, num ato de concordância ou negação do que disse um outro, e que ele usa, não necessariamente para reafirmar o que está sendo dito em *off*, mas porque as frases inseridas lhe permitem interferir de modo direto na ação que está sendo mostrada, e ele as usa, faz delas sua voz, mesmo que seja para contradizê-las com a imagem mostrada em cena.

Essa voz em *off*, ou mesmo em cena dita pelo ator que tira a máscara do personagem, é um salto sobre a cena em direção ao público, que Soffredini explora de outra maneira, como vimos, ao fazer que Sá Marica comente, como personagem, o que diz a voz em *off* com o texto de Monteiro Lobato.

Voz Lobato - *“Tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local que dariam idéia 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 borraíara?*

Nhá Rita - *Ah! Num sei...Parece que é um tal de Monteiro Lovato.*

Mariquinha - *Eita home que cunbersa a conta intera!*

...

Voz Mon/Lob - *“Se pelotas de barro caem, abrindo seteiras nas paredes, Jeca não se move a repô-las. Ficam pelo resto da vida os buracos abertos, a entremostrarem nesgas do céu.”*

Mariquinha - *(irada) Ara... Antonce não havéra de tê os buraco?” (NC, p. 5)*

No comentário que se segue, Sá Marica vai discutir a própria cena, a leitura que se faz da vida do caipira, de um outro ponto de vista. E a voz autoral constitui-se de todas essas

vozes em suas dissonâncias, em suas distintas instâncias, reais e fictícias, dentro ou fora da narrativa maior, voz de personagem, de ator presente ou gravação.

Mas esse narrador facilmente identificável, que está fora da ação dramática da peça, fora da própria fábula essencial que ela traz, presença explícita, de alguma maneira, desse autor-rapsodo, é apenas um dos modos, e diríamos que raro, de narração na dramaturgia de Soffredini.

6.3.2 Narrativa na cena

Pode-se dizer que qualquer dramaturgia é um elo do autor com o público, e claro, em princípio ela é, num sentido absoluto, a voz do autor. Mas essa voz expressa-se, na dramaturgia de maneira indireta, encoberta, exigindo de nós interpretação. É só a leitura do texto em sua totalidade que pode nos permitir abrir um diálogo com o autor, diálogo que veio se fazendo numa caminhada por vias indiretas, na tentativa de constituição desse círculo hermenêutico, através de cada uma das falas dos personagens dentro das situações dramáticas, de onde em princípio estivemos excluídos, fomos ouvintes e espectadores, e por vias diretas, através das didascálias.

Nesse sentido é evidente, como em toda dramaturgia, a didascália soffrediniana é a voz do autor. Ela pode estar falando diretamente com quem vai encenar o texto, com quem vai assumir um personagem, ou com quem simplesmente o lê, num discurso que permanentemente se coloca nesse espaço dual de toda dramaturgia, com dois (ou mais) interlocutores em permanência. Mas a sua didascália também pode encobrir-se de caráter ficcional, lírico e exigir do leitor o mesmo trabalho interpretativo exigido pela cena.

Normalmente, dentro da ação dramática, a voz narrativa pode aparecer em forma dialógica, com o personagem contando uma história a outro personagem. Nesse caso, o interlocutor final, o ouvinte a quem de fato estaria endereçado o relato pode bem ser o leitor/espectador. Esse sentido se denuncia, diríamos, em casos onde um personagem pede a outro que conte “outra vez” alguma coisa que ele já sabe, como Ramar em *Minha Nossa* pedindo à Louca que conte como se encontrou a imagem da Santa nas águas do Rio; ou Sancho que pede a Quixote que conte mais uma vez o que ele vai ganhar de presente se o cavaleiro alcançar uma grande vitória. Assim como em *O Saci*, por reiteradas vezes Pedrinho

vai jogar um estímulo a tio Barnabé para que continue a relatar as diabruras que o Saci é capaz de fazer.

“Me conte tio Barnabé, eu quero sabê”.

... *“Agora conta aquela parte, tio Barnabé!”*

Recurso não distante desse Shakespeare usou, na 2ª cena de *A Tempestade*, na narrativa que Próspero faz a Miranda, onde, naquele caso, é o próprio narrador que insiste com a filha para saber se ela está prestando atenção, se ele pode continuar. É evidente que Shakespeare aí, a cada interrupção do personagem, confirma e resgata a atenção da platéia para a narrativa, que é de fato longa.

No caso de *O Saci*, o interessante também é que toda a descrição do personagem se faz antes que se anuncie de quem se trata, o que só acontece posteriormente, com a interrogação de Pedrinho: *“Será mesmo que existe Saci?”*

Essas portanto são estratégias de autor para incluir alguma explicação narrativa, integrada à ação dialógica, mas que tem o objetivo evidente de esclarecer e como que “saltar algumas cenas” para poder-se chegar ao que importa de fato. Quando essa narrativa se dá dentro do diálogo, de um personagem a outro, em princípio não há ruptura, pelo menos aparente, com a ação, ela está integrada, faz parte da fábula.

Há casos no entanto em que a ação dialógica se interrompe e o personagem vai abandonar o seu interlocutor na cena e dirigir-se ao público (ou leitor) em forma narrativa. Isso que poderia soar como um aparte, no seu caráter monológico, em Soffredini ganha várias elaborações, em alguns casos chamando para um reconhecimento explícito do público no próprio texto, e chegando mesmo a trabalhar com a idéia das distintas possibilidades de resposta desse interlocutor ausente.

Em *Mafalda* os momentos narrativos não são dirigidos diretamente à platéia, mas está sempre implícita a idéia de que alguém fora da cena está escutando o que se diz, alguém para quem desde o início se assumiu que se contaria uma história. Quando a protagonista interrompe a cena e decide contar ela mesma *“como foi que as coisas se passaram”*, na verdade a sua indignação pelo que contam as vizinhas é porque há um interlocutor que “escuta/vê” essa “narrativa” dramatizada, na qual, observe-se, ela própria está integrada como personagem e, portanto, “vivendo” a situação. Do mesmo modo as vizinhas e os “caras” do

bar também vão introduzir suas narrativas dizendo-se melhor informados sobre o que vai se seguir. É uma narrativa, portanto, toda a peça, que vai se “costurando” enquanto ela se apresenta.

Assim, esse narrador coloca-se sempre em relação a um interlocutor outro que os personagens da cena, ainda que não se faça em nenhum momento menção direta à platéia. É um narrador que, de algum modo tem o domínio da fábula, conduz a fábula como lhe apraz, ou pelo menos certos momentos dela. A peça portanto se constrói sendo levada pela mão desses múltiplos narradores. Em *De Onde Vem o Verão* encontramos a mesma figura narrativa, mas já num sentido mais apurado de construção, onde ela se dispensa de mostrar-se como tal. Ela já entra “em situação”, narrando e vivendo o que narra.

Em *Mais Quero Asno*, o personagem de Luzia é declaradamente narrador, em diálogo permanente com a platéia, muitas vezes entrando em cena para encaminhar a situação seguinte, às vezes simplesmente anunciá-la. Se ela não fala com o público de uma maneira tão pessoal como o faz a Mãe: “*A senhora viu, a senhora viu só?*”, ela, por seu lado, conduz a situação dramática e reconhece a presença desse interlocutor fora de cena, e de algum modo se apresenta como “autora” da peça, como veremos na cena do casamento de Inês.

Nessa peça a narrativa transforma-se em diálogo claro com o público. É o longo monólogo de Leonor de Vaz, por exemplo, onde esta conta ao público sua história, sua viuvez e o “pezinho de meia” que ela e o marido conseguiram fazer aqui no Brasil, com muito trabalho. A personagem, nesse caso, em nenhum momento perde sua máscara, e o seu monólogo é de fato um modo de o autor apresentá-la - ela se auto-apresenta -, numa fala totalmente integrada à situação apresentada. A proposta é bastante diferente da prática brechtiana e do teatro oriental, onde há como que uma pausa cênica, uma quebra de ritmo, em que o personagem interrompe a ação e se apresenta, como se houvesse uma definição clara do novo quadro: momento da apresentação do personagem, que se passa num tempo/ espaço absolutamente atemporal.

Aqui o personagem não sai da situação cênica, continua dentro da narrativa maior, e sobretudo dentro do espírito, do clima e ritmo da situação. Mas ao mesmo tempo há uma ruptura, porque a fala é um aparte (interrompe-se a ação), no sentido de que se desvincula da

relação com a Mãe; a personagem fala como se a Mãe não a estivesse escutando, muito embora o início da conversa com o público tenha se dado dentro do diálogo com ela.

“D. Leonor – (vendo a assistência) Ai Jesus. E como está isto aqui hoje! Ó dona, e a senhora não m'apresenta aí às visitas?

...

D. Leonor - ... Mas cá por mim, qu'não meu ouça aí a dona Clara, eu é que não fazia questão nenhuma” (MQ, p. 12)

O recurso, integrado à tradição do teatro popular, tem o mérito, como o destaca Ivete Huppés em seu estudo sobre o melodrama, de “representar uma alternativa de comunicação que se superpõe ao diálogo”¹⁵ dos personagens, buscando envolver o público.

As narrativas podem estar integradas dentro da ação dramática como vimos, e podem também estar totalmente desvinculadas. Como é o caso das múltiplas narrativas que compõem *Na Carrêra*. O personagem de Nho Jeca conta a história do Véio Nhara, reconstituindo um dos momentos da vida do caipira, a prática da narrativa de causos. Mas a narrativa em si é um elemento que se integra à peça, como algo que a compõe, sem interferir diretamente na ação dramática fundamental. É longa em *Na carrêra* a lista de elementos “enxertados” no texto, que mereceriam um estudo específico. Nesses casos, a narração é simplesmente uma voz rapsódica que se coloca como tal, desvinculada de qualquer representação.

Temos também narrativas dessa natureza em *Quixote*, onde o protagonista é o narrador de muitas histórias que integram-se ao texto sem interferir na ação. Quixote, por outro lado, é narrador de si mesmo, conta a sua própria história, e muitas vezes antecipa o que está por vir, porque já “leu no livro de sua vida”, como personagem que assume outro, num abismo ficcional. Mas o recurso mais comum utilizado por Soffredini é a transposição imediata, da narrativa que se anuncia, para a dramatização. Esse é o caso em todas as narrativas de *Mafalda* e é também o caso em *Quixote*.

Como também já foi visto no estudo da estrutura, em *De Onde Vem o Verão* as narrativas serão transformadas imediatamente em dramatização, sem mesmo anunciar-se a passagem. Desse modo a narrativa se constitui num diálogo indireto do personagem com o público. Em *O Pássaro do Poente*, como as narrativas são sempre feitas de um personagem a

outro, estão inseridas dentro do diálogo dos personagens, elas passam ao público totalmente integradas dentro da ação dramática, fazem parte da ação dialógica geral.

Em *O Guarani*, o Rio é apresentado desde o início como o narrador – “*O Rio, que é quem conta esta história*”. No entanto, no seu papel de narrador, o Rio é personagem, não autor, e por isso nem sempre sabe de tudo o que está acontecendo, sendo também surpreendido pelas situações, como personagem inserido dentro delas. Rio – “*Eu não sei mentir, Eu sou transparente.*” Em outros momentos afirma não saber que os personagens estão vindo, porque eles não vieram por suas águas, mas ainda assim descreve exatamente quem são os personagens que chegam. Ou, ainda, informa a Peri que agora não pode, mas numa próxima curva sua ele lhe dará uma resposta, como se a narrativa da peça se fizesse pelo Rio, através do Rio, caminhando no curso de suas águas.

O narrador pode ainda ter muitas atitudes dentro da narrativa. Pode ser onisciente como o Rio “parece ser”, como pode estar informado apenas de parte dos acontecimentos, onde dá o seu ponto de vista, como os narradores em *Mafalda*. Pode também agir de modo a que sua ação seja uma narrativa de um dado acontecimento, como a personagem A Louca em vários momentos de *Minha Nossa*.

Quando Ramar e a Mochileira se encontram, eles vão se amar à beira da estrada, e A Louca “põe uma moita na frente deles”, porque “...pouca vergonha.”¹⁶ Ao mesmo tempo, frente à moita ela reproduz em tom paródico o que eles estão fazendo, em momento narrativo dos mais significativos, em que a personagem “relê” integralmente a situação ocultada, num jogo totalmente teatral. Tudo se passa em seus gestos no plano do cômico/grotesco, mas como a personagem é A Louca, a situação ganha uma conotação bastante delicada na sua construção, no confronto com as situações simultâneas que acontecem: o jogo lírico entre Ramar e a Mochileira, a discussão do Pai e da Mãe sobre seus problemas conjugais e o delírio religioso do Padre que puxa o coro dos fiéis.

A gestualidade d’A Louca, frente à moita, remete-nos à inesquecível cena de Nostalgia de Tarkóvski, quando um dos personagens se imola e cai pegando fogo atrás de um tapume. Frente ao tapume uma sorte de “bobo” atira-se ao chão, e fica reproduzindo os estertores do corpo do outro que se incendia. Mesmo no cinema a situação ganha caráter profundamente teatral, fazendo-nos ver com dupla intensidade a situação real que não nos é mostrada. Talvez

mesmo nisso consista a essência dessa arte. No caso de *A Louca* há uma leitura similar, num deboche que não chega a se constituir como tal, gerando no leitor uma gama de sentidos quase indefinível, como só o grotesco carregado de lirismo pode oferecer.

6.4 Narrador/Personagem: épico/dramático

O narrador em Soffredini é portanto muitas vezes o personagem, e como tal dialoga com o público, recurso antigo da comédia, do circo-teatro, retomado pelo melodrama como vimos. Como “mestre de cena” o autor permite que o personagem seja muitos outros, que passe de narrador a interlocutor constituindo-se como sujeito atuante dentro da narrativa que constrói.

Pode ser tanto o protagonista como um personagem secundário, inclusive um ser inanimado que ganha vida, como vimos no caso do Rio, pode ser ainda figura de maior ou menor importância dentro do conjunto da narrativa.

Uma situação modelo nos parece a passagem de *Minha Nossa*, em que *A Louca* narra para Ramar (e para o público) os fatos acontecidos no século XVIII, aos quais eles vão se integrar de imediato.

A rubrica indica que os personagens embarcam numa canoa e vão remando pelo rio de madrugada, enquanto *A Louca* vai narrando a história, até o momento em que ela cita os três pescadores que encontraram a imagem da Santa:

Ramar - Mas eles eram três.

A Louca - Os pescadores?

Ramar - E nós somos só dois.

A Louca - Não faz mal. A gente finge que a gente é três”.

...

(Ramar vai puxando a rede do rio)

A Louca - “Ché, cumpade...”

Ramar - “É. Já ribanciemo o paraíba prá riba i pra baxo, e ó: nem lambari-tambiú, a mó que nem dos piquitico mermo.”(MN, pp. 13/14)

Os personagens portanto assumem o papel dos pescadores, mas sendo ainda Ramar e *A Louca*, num jogo onde se ignoram as regras literárias e assume-se inteiramente o teatro, e por

isso mesmo pode-se tudo. Aqui o autor ainda faz uso de um momento introdutório, como que explicativo dentro da narrativa, com os personagens quase desculpando-se porque eles mesmos farão os outros papéis. Em outros momentos ele se dispensará dessa passagem, constituindo-se um salto diretamente teatral.

Em *Mais Quero Asno* também vamos encontrar muitos momentos narrativos, mas essencialmente uma narradora que conduz a peça na figura de Luzia, a amiguinha animada. Um momento de interessante ruptura na ação dramática é a narrativa da festa do casamento de Inês. Sua intervenção nos reporta ao “Álbum de Família” de Nelson Rodrigues, em que um fotógrafo, em momentos intercalados ao longo da peça, vai tirando fotos da família, ao mesmo tempo que um speaker as comenta, num tom de feroz ironia bem ao estilo rodriguiano.

Aqui, sem deixar de ser crítico, mas quase inocente ao lado da mordacidade de Nelson Rodrigues, o autor faz uso de todos os recursos que a comunicação direta com o público permite. Como mestre de cena, Luzia narra e vive a cena ao mesmo tempo.

“Não, que eu estava lá dentro, estava dizendo prá Inês: “Olha menina, porque é que tu não mostra agora o Álbum do Casamento? Aproveita boba, que tu já tá vestida de noiva mesmo, assim tu não precisa ficar se vestindo de novo”... “Não, é que esse pedaço de mostrar o Álbum ia ser depois: era um pedaço que eu ia visitar a Inês e ela me mostrava as fotografias do casamento, e aí vocês viam como foi...” (MQ, p. 26)

Através da voz da personagem o autor brinca com a idéia de que a peça existe como algo autônomo, e ao mesmo tempo reconhece que ela se faz como realidade naquele instante, e por isso mesmo eles podem antecipar ou adiar situações. Luzia narra o acontecido “montando” em cena as fotos do casamento de Inês, onde todos os elementos estarão pintados em papelão, à exceção de Inês e João Brasília, e num dado momento ela vai indicar o espaço vazio numa foto como o seu próprio lugar na situação fotografada.

Nesse caso, a cena toda mantém-se como narração, mas tem um sentido híbrido na situação dialogal permanente de Luzia e Inês, comentando as fotos mostradas. A festa do casamento será portanto *apresentada* por elas, com direito a todos os comentários dos dois personagens, e não *representada*.

São dos recursos mais interessantes do autor essas passagens em que personagens desempenham simultaneamente o papel de narradores ou interlocutores e o de personagens da

narrativa, surpreendendo-nos a sutileza e rapidez com que as novas situações dramáticas são criadas, ou o modo como se retorna à situação anterior de pura narrativa. Como veremos mais à frente, esses recursos determinam um entrecruzar de tempos e espaços puramente teatral.

Em *O Pássaro do Poente*, na cena entre o Homem e o Jovem/o Maduro/ o Velho, estes escutam a narrativa do primeiro sobre a venda do pano na cidade, e vão passar do papel de ouvintes ao de personagens que compõem a feira.

*“O Velho - Eu logo vi que era um pano tão macio
como não tinha visto outro em toda vida*

O Maduro - Eu logo vi que era um pano de valor

O Jovem - E como foi?

Difícil né?

O Homem - Fácil-facinho:”

A narrativa introduz-se com uma única frase:

“Chegando na cidade eu perguntei:

(para o velho)

Me dá licença, moço?”

Imediatamente passa-se ao modo dramático e o Velho que escutava assume o papel na cena narrada:

“O Velho - Que foi?

*O Homem - Onde é que fica a praça
por onde passa
quem tem dinheiro?*

O Velho - Pois fica logo ali. (Aponta)

A fala seguinte do Homem já é um retorno ao tempo narrativo.

O Homem - E eu fui prá lá correndo.” (PP, pp.3/4).

A narrativa da situação na praça vai apresentar o mesmo esquema.

Finalmente, a possibilidade de a narrativa ser de responsabilidade de muitos narradores - como acontece em *Mafalda*, em *De Onde Vem o Verão* e em *A Madrasta*, peça que não podemos deixar de citar nesta etapa de nosso trabalho -, permite que o texto se bifurque,

chegue a encruzilhadas, onde em certos momentos a direção a seguir não se mostra tão evidente.

Ao contrário de *O Pássaro do Poente*, onde as narrativas são momentos inseridos dentro das cenas, em *De Onde Vem o Verão* o autor elabora um esquema mais sofisticado e preciso, com os personagens dividindo-se a função de narradores nas diferentes situações, assumindo a cena toda como uma narrativa dramatizada, enquanto, de maneira similar, passam sem qualquer indicativo de transição da função de narradores para a de participantes da situação narrada.

“Alicinha - Já no meu casamento a Marlene não só foi como fez o meu vestido de noiva. Na festa ela ficou 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 prá costura...” (DV, p. 5)

Em outro momento do mesmo texto, Alicinha narra a visita que fez à casa de Marlene, muitos anos depois do casamento. Mais uma vez, a transição da narrativa para a ação é imediata, sem qualquer marco de passagem. De modo que o que se constituía aparentemente numa reflexão de Alicinha transforma-se numa pergunta a Marlene.

“Alicinha...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 - Tô vendo, na medida em que de repente você não mudou quase nada assim no sentido de envelhecê...” (DV, p. 16)

Se o texto nos revela o domínio desse recurso pelo autor, observe-se que já em *Mafalda* ele se apresentava, e talvez numa de suas mais interessantes construções, na cena em que Alarico narra a Zezé o seu encontro com Mafalda, quando a fala dirigida àquela funciona como resposta ao convite desta última. Não apenas inexiste intermediação entre as duas situações, como passamos diretamente de uma dramatização para outra, sem qualquer

momento narrativo explícito, muito embora a segunda situação constitua-se como objeto de narração da primeira.

“Alarico - (Mais calmo) Pois bem: um dia eu fui lá. De noite. Ela mora aqui perto. Numa dessas ruas. Eu bati. Ela ficou meio assustada. Mas depois me recebeu. Mais calma. Depois...

Zezé - Eu prefiro que você não conte os detalhes. Era melhor que você não contasse mais nada.

Alarico - Obrigado.

Mafalda - Pode sentar.

Alarico - Obrigado.

Mafalda - Deixa ver se eu acho uma música. (No rádio.) Eu estava ouvindo a novela.

Alarico - Então pode ouvir. Não precisa mudar não.

Mafalda - Não, já acabou.” (M, p. 70)

A trama torna-se tanto mais interessante pelo fato de que a novela que Mafalda escutava era justamente a discussão do “Dr. Alarico com Da. Zezé”, fazendo com que as duas cenas estejam embutidas uma na outra, e dando um duplo significado ao “já acabou”, pois de fato não haverá retorno à cena do casal.

Num outro momento, que já abordamos no estudo da estrutura, em *De Onde Vem o Verão*, Cacá nos revela suas primeiras impressões ao conhecer Marlene, ao mesmo tempo em que vivência a própria situação. No texto portanto o personagem representa e narra o que representa numa ação simultânea.

O tempo verbal utilizado pelo autor nos deixa claro esse domínio dos múltiplos tempos que exige o jogo de vai e vem do narrativo para o dramático. Cacá narra diretamente ao público a experiência que de fato está vivendo naquele momento, a impressão que sentiu/sente ao sentar-se naquele sofá e naquele ambiente onde tem “a sensação de estar entrando no passado”. Ele é assim narrador e de algum modo protagonista da situação, e permite-se dialogar com Marlene ao mesmo tempo em que comenta com o público o que sente ao conhecê-la.

“...Chego na casa num fim-de-tarde. Hoje foi um dia desses quentes, de pleno verão, mas uma pancada de chuva refrescou o tempo... uma brisa gostosa... Me lembro também do

cheiro de terra molhada que sobe do jardim. Percebo logo que aqui começa uma grande amizade.

Marlene - Deseja?

Cacá - Eu só o Ricardo

Marlene - ?!

Cacá - Doutor Ricardo Gomes de Carvalho.

Marlene - Sei...

Cacá - No mínimo a Alicinha me chamô de Cacá.

Marlene - Ah, sei... Ela me falô sim que o senhor vinha... Faz favor de entrá.

Cacá - (Incrível a sensação de entrá nesta casa... e olha que eu entrei nela milhares de vezes depois deste dia... e sempre tive a mesma sensação de estar entrando no passado.)”(DV, p. 20)

Parece-nos importante observar que as falas de Cacá aqui não têm caráter de aparte, elas são falas inseridas no jogo mesmo da cena, parte da situação, e isso só é possível pelo modo como o autor constrói cada um de seus movimentos. É o personagem que vive as duas situações simultaneamente, a de narrar ao público a sua experiência e a de viver o seu primeiro encontro com Marlene.

Repetindo a estrutura utilizada em Mafalda, também aqui vamos ter, como já vimos, uma cena dramática constituindo-se em objeto de narração de uma outra, nesse caso com um retorno à cena inicial, mas ainda sem qualquer informação intermediando as passagens de cena. O que nos interessa destacar ainda são as pequenas frases narrativas inseridas dentro da situação dialógica, tanto da parte de Cacá, que era quem de fato estava narrando a cena, quanto de Marlene, personagem que em princípio fazia parte da narrativa de Cacá.

“Cacá - Só moram você e a sua mãe?

Marlene - Não...

É, só moramos nós duas...”

Entra frase narrativa de Cacá:

“Cacá - (Por esta época o Natalino já mora na casa.)

Natalino - Pronto. Findo-se

Tá tudo feitcho.(DV, p. 23)

...

*Natalino - (muito sério) Puis atente pro que le digo, 'ssa dona: um dia
inda vô le pagá tostão por tostão."*

Entra frase narrativa de Marlene:

*"Marlene - (Naquele mesmo dia ele atravessô a rua com a sua mala-de-papelão)
A mãe - (no seu crochê) Um home morando em casa de moça solteira. O que é que vão
dizê?"*

(Vem Marlene trazendo outra taça)(DV, p. 24)

A construção acima traz importante material reflexivo sobre o ponto de vista, no texto, já que as múltiplas funções assumidas pelos personagens, redirecionam a todo momento o olhar sobre a cena. Vamos examinar o assunto com mais detalhes logo em seguida.

Por ora, gostaríamos de apresentar um instante de *A Madrasta*, texto que não se integra à amostra que destacamos no conjunto da dramaturgia do autor, mas que merece menção aqui pela experimentação que faz, onde personagens que se assumem narradores, acreditando-se responsáveis portanto pela construção da narrativa, vão se perceber "sendo narrados", como é o caso da figura de Maria.

Baseado essencialmente em histórias infantis, entre elas e principalmente a história da Madrasta ou A Menina Enterrada Viva o texto é um jogo, que se desmascara, que se revela brincadeira, onde os personagens aceitam pular para outra história na hora em que já "cansaram" de brincar com a anterior.

Por mais de uma vez Maria, que se diz narradora, perde o prumo da história.

*"Maria - (diretamente para o público) Ué! Mas que é isso? Que mixórdia será essa,
que agora eu não tô entendendo mais nada..."*

(Maria encosta o ouvido na porta)

Maria - Nada de nada...

Joana e João - (atrás da porta, de repente começam a rir às gargalhadas)

*Maria - (diretamente para o público) Agora é que piorô! Hum... por baxo desse rio
calmo tão correndo umas água bem turvinha... E não devia sê ansim... já que sô eu que conto
a história, num divia de tê acontecidos que eu iguignore, né verdade?" (A Madrasta, p. 17)*

Num dado momento se desespera, depois reage:

“*Maria – Nada de largá mão de sê quem conta a história, não sinhora. É eu que tô contando ainda! Eu só tinha se esquecido dessa passage, mais olha que cabeça a minha.*” (A Madrasta, p. 26)

A função de narrador nesse caso está não só dividida, mas o autor deixa impreciso, para leitor e público, quem de fato estaria contando a história, obrigando-nos a um permanente exercício de reconstrução das ações dos personagens, inserindo-as em novo contexto, a depender do ponto de vista com que a abordamos.

6.5 Ponto de Vista

A figura do narrador, portanto, cumpre muitas funções no processo evolutivo da obra de Soffredini, desde seus primeiros textos, sem representar, necessariamente, como vimos, a voz do autor.

Assim, em *Mafalda*, por exemplo, há múltiplos narradores, distribuídos pelos diferentes personagens, e em consequência uma polifonia de pontos de vista. Poder-se-ia dizer que a peça tem um ponto de vista desenhado no conjunto da narrativa, que em princípio teria sido o fator motivador da própria escrita do texto, mas a narrativa dos diferentes personagens tem toda uma outra função.

As vizinhas na peça são em princípio as condutoras da história, ainda que sua visão venha deformada pelos preconceitos que carregam, e isso fica evidenciado em sua própria narrativa. Assim, se as cenas que se constróem nos são apresentadas, aparentemente, do ponto de vista delas, suas falas, no modo como chegam a nós, de fato, não estão isentas do olhar crítico de um narrador ausente.

O autor nos torna conscientes da carga de preconceitos imbuída nas observações que fazem. Mestres de cena, elas a conduzem mas são também conduzidas por ela, e podem ser interrompidas a qualquer momento, para que uma outra visão nos seja dada, o que acontece mais de uma vez, como já vimos. E Mafalda passa a contar as coisas do “seu jeito”.

No caso de *Mafalda*, já desde o início da peça viamos nela a protagonista, e com uma certa simpatia induzida pelo autor. Assim não se pode dizer que o autor esteja ausente da cena, muito pelo contrário, ele se faz presente no tom de certo modo caricatural com que toda a vizinhança nos é apresentada. Nesse caso poderíamos dizer que o ponto de vista de Mafalda,

em certos momentos, confunde-se com o ponto de vista do autor, ou pelo menos ele nos faz ver Mafalda de seu ponto de vista.

De um modo geral, não há rompimento da estrutura dramática, no sentido de que o ator afaste-se do personagem e venha em pessoa dialogar com o público, mas os recursos utilizados pelo autor permitem que uma mesma situação nos seja apresentada de um outro ângulo de visão, sem que ele, autor, se imponha em cena.

Assim também, pode-se observar que Alicinha, em *De Onde Vem o Verão*, ao nos dar o seu ponto de vista sobre Marlene, em suas falas, no modo mesmo como a sua linguagem é construída, nos revela mais de si mesma do que de Marlene, de quem em princípio está falando. Alicinha apresentando Marlene, na verdade, é recurso do autor também para nos apresentar a própria Alicinha, e, com absoluta inconsciência da personagem, de modo totalmente crítico. O autor critica assim um certo tipo social, ou talvez de modo mais preciso um certo comportamento social, numa construção que se espelha sem dúvida nas Preciosas Ridículas de Molière.

Ao mesmo tempo, o fato de a construção do personagem ter esse tom auto-paródico nos faz também assumir todas as suas falas sobre a personagem Marlene numa contra-leitura, vendo como positivo na protagonista o que Alicinha vê como negativo. Um desenho que ganha confirmação no momento em que Alicinha encara Marlene nos olhos e descobre com espanto que não existe na amiga a frustração que esperava encontrar.

“Alicinha – Pelo contrário! Mas como é possível?!... Tô vendo um... tipos uma labareda! É isso: uma labareda na iminência de te incendiá o corpo todo! O que eu tô vendo de repente é assim uma.. alegria!!!”(DV, p. 19).

Da mesma maneira, em cada um dos textos podemos identificar que o desenho construído pelo autor leva-nos obrigatoriamente a uma certa escolha, dirige nosso olhar frente aos personagens que nos apresenta. Como disse Souriau, o ponto de vista

“é a porta de entrada por onde o espectador vê em perspectiva o interior da situação”.... “sua ordenação estética é, na arte literária inteira, um fato arquitetônico importantíssimo, que diz respeito tanto ao romance quanto ao teatro ...é através dos seus olhos (de um certo personagem)... que vemos o universo cênico, é em relação

a ele que somos impressionados pela situação; é nele que ... colocamos o centro perceptivo e apreciativo.”¹⁷

E nós nos comunicamos com a obra a partir dessas figuras, no caso de Soffredini múltiplas, diversificadas, em funções nem sempre protagonicas, mas que nos fazem compreender a elas mesmas e sobretudo ao mundo que as cerca, e nos cerca, de uma certa forma.

Como já vimos no estudo da voz em *off*, há textos em que a presença autoral se evidencia, e outros em que ela não se coloca tão presente, diluindo-se entre as vozes dos muitos personagens. Mas de um modo geral, ela se expressa na estruturação dos muitos pontos de vista apresentados, pelos diversos personagens, nas situações criadas em cena.

O ponto de vista final nunca é o de nenhum personagem, é sempre o do autor, de maneira absoluta, pois narrador em princípio ausente da cena, ele se faz presente no ponto de vista geral expresso pela obra, na escolha do protagonista e sobretudo na forma como este e as situações que vive nos são apresentadas. Inclusive também na ausência deliberada de um protagonista em muitos casos. Soffredini é autor que assina, que dá o seu recado, que tem algo a dizer, e de muitos modos, e entre outras questões discutindo a dramaturgia ela mesma.

Essa voz de autor, que não se esconde, também está presente e insistentemente, nas didascálias que perpassam o conjunto de sua dramaturgia como poemas incrustados. Uma voz autoral portanto que se expõe mas que ao mesmo tempo se coloca como enigma, que exige a sensibilidade da apreciação, antes mesmo do caminho da compreensão. É uma conversa do autor com o leitor e um possível encenador, mas exigindo deste último a postura primeira de um leitor. Voz que se coloca também nas contínuas imagens que voltam, da voz do vento, da Uiara e do pierrô, da voz de crianças, da imagem da lua, dos silêncios, das canções.

Qualquer um desses recursos narrativos - e as didascálias, mesmo as líricas sempre serão um -, provoca de imediato no público e no leitor uma consciência da cena e das urdiduras que a constituem, nesse seu evidenciamento como um construto, o que também é uma “denúncia” da presença autoral. É dessa forma também que parece-nos impossível fugir da idéia de teatralidade expressa nessa dramaturgia, onde a cena se desmascara e sua dramatização se expõe como tal, rompendo com toda construção naturalista, exigindo um

público ciente de que a ficção que se constrói pede também a sua aceitação para se constituir como verdade cênica.

NOTAS

¹ Borges, p. 51

² Rapsodo: “aqueles que iam de um lugar a outro cantar poemas e sobretudo pedaços retirados da Iliada e da Odisséia”. Ryngaert, p. 73

³ Abirached, p. 73

⁴ Abirached, p. 292

⁵ Abirached, p. 292

⁶ Essa dicotomia também encontrou solo fértil no Brasil, como se depreende da leitura do livro de Iná Camargo Costa, *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Artigo nosso a respeito do livro de Iná pode ser Encontrado na Revista *O Teatro Transcende*, FURB, 2000

⁷ Sarrazac, p. 25

⁸ Sarrazac, p. 25

⁹ Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética*, p. 396

¹⁰ Ed. Hucitec

¹¹ V. Nota 5, p. 133

¹² Abirached, p.275

¹³ Zumthor, p. 239

¹⁴ Zumthor, p.206

¹⁵ Huppés, I., p. 73

¹⁶ A cena, como vimos, reaproveita construção rodriguiana V. 3. Obra parafrásica, p. 61

¹⁷ Souriau, p. 85/86

7. Tempo/Espaço

O que é o tempo? Se não me perguntam o que é o tempo, eu sei. Se me perguntam o que é, então não sei.¹

Santo Agostinho

Todos os caminhos no estudo da teatralidade na dramaturgia de Soffredini convergem para esta questão fundamental: a relação tempo/espço cênico. Ou seja, a vinculação de tempo e espaço a um novo estatuto determinado pela cena, pela possibilidade de transposição cênica, com tudo o que isso implica de consciência dos instrumentos que ela oferece, dos elementos que a compõem, e da própria re-significação do texto verbal, porque dito, representado, visto e escutado.

Discutir tempo e espaço, implica, em primeiro lugar, em identificar os muitos níveis em que essas duas categorias aparecem na cena, para reconhecer-se a absoluta impossibilidade de separá-los, tempo e espaço na cena constituindo-se numa única dimensão, espaço/temporal, confirmando ou reproduzindo o que os caminhos da física desde Einstein e a teoria da relatividade já estabeleceram. Só assim podemos partir para a análise de como esse momento ou lugar espaço/temporal pode ser também reconhecido ou constituído, num texto dramático.

7.1 Aqui e agora

Um nível, que talvez pudéssemos identificar como de primeiridade dessa relação, é o nível da realidade da cena no palco: o edifício teatral, a sala de espetáculos e o momento nela constituído, da representação. Esse nível implica num tempo/espaço determinante, que recebe e abriga em si todos os outros. Assim se dá com o tempo e o espaço cênicos, nos diz Abirached: “a verdade de um é ser uma sala de espetáculo e a de outro uma fatia de duração facilmente cronometrável.”²

Tempo e espaço são os meios do teatro destaca Souriau. O tempo visto como

“duração real e constrangedora, empregada de certa maneira. Aí (como na música) tudo acontece sucessivamente de maneira inelutável, e o fato importante desfila processionalmente conforme a vontade do autor”.³

Do mesmo modo os “limites do espaço concreto também são estritos. O cubo limitado pelo assoalho do palco, pelos reguladores ou bastidores, pelo pano de fundo, pela cortina.”⁴

Esse primeiro nível abarca já em si o fato de que eles acontecem num espaço de coletividade, onde a relação da representação constrói-se com a presença de um outro, cuja manifestação silenciosa é fundamental para o “mistério desse momento presente”, no qual reside “a essência do teatro.”⁵

A presença desse outro também está implicada nessas categorias espaço-temporais, pois o espaço delimitado é o espaço que o olho e o ouvido alcançam, e o tempo é o da permanência, vendo e ouvindo. Como público, colocamo-nos na platéia, assistindo, portanto de algum modo distantes da cena, mas tudo o que se constrói lá vive de nossa presença também, pois

“...embora momentaneamente inertes, nossas preocupações, nossas relações, nossas comédias tolas ou tragédias profundas estão aí, sempre presentes, como atores que esperam nos bastidores.”⁶

O público no teatro “desempenha papel ativo, pois dentro do seu silêncio existe um amplificador oculto que remete de volta a emoção particular de cada um.”⁷ E a cena se faz dessa emoção, essa presença ativa não pode ser ignorada por quem escreve para ela.

O “aqui e agora” do teatro (o espaço e o tempo da representação) nos fala com grande frequência de um “lá, outrora” (o tempo e espaço da ficção).⁸ O aqui e agora torna-se o

“crisol onde o dramaturgo conjuga em todos os tempos os fragmentos de uma realidade complexa, onde os personagens, tomados de ubiqüidade, viajam no espaço, por intermédio do sonho ou ainda mais, pelo trabalho da memória.”⁹

A “limitação” espaço/temporal da concretude cênica exige da escrita dramática um tempo distinto das outras formas literárias, determinando um tempo dramático “curto, condensado, tempo do conflito e da luta inevitável”¹⁰, pois

“naquela fração de milésimo de segundo em que o ator e a platéia se inter-relacionam como num abraço físico, o que importa é a densidade, a espessura, a pluralidade de níveis, a riqueza - ou seja, a qualidade do momento.”¹¹

7.2 Tempo e Espaço Ficcional

O momento presente cênico é constituído de outros níveis de tempo e espaço, para além deste aqui e agora. O tempo e o lugar da fábula, “cerne do drama”, podem levar-nos para bem longe do aqui e agora, sem que se rompa este nível primeiro de relação. É um acordo mútuo que se faz entre platéia e cena, uma “voluntária suspensão momentânea da incredulidade, que constitui a fé poética”, como bem disse Coleridge¹², onde sabe-se que o que nos é mostrado não é real mas aceita-se como verdade cênica.

Inclusive quando se trata de um tempo histórico, e portanto acontecido num lugar real, eles se constituem dentro da fábula como ficção. A fábula é o tempo e o espaço da ficção, que pode representar um tempo/espaço real, e na verdade o que faz é apresentar um *certo* olhar sobre esse “lá, outrora”.

De modo menos explícito a fábula termina, mesmo em textos não históricos, falando de um dado momento da história, ou pode revelar a história, um certo momento dela, dentro de sua proposta inteiramente ficcional. Diria que toda criação artística revela de algum modo um certo olhar sobre a história humana, e ainda que a arte seja feita de imaginação e fantasia, ela vem carregada de memória, aliás esta é constituinte do processo imaginativo.

Como veremos, na dramaturgia de Soffredini a história de nosso tempo ou pelo menos de nossa cultura está inscrita em seus textos - nossos costumes, comportamentos, conceitos e pré-conceitos -, como toda boa dramaturgia não pode deixar de fazê-lo, pois o de que ela trata sempre é do homem e seus dramas.

O segundo nível então que nos importa é o tempo e espaço da ficção, tomando a fábula no seu nível de estruturação primeiro. Do que se narra, em que lugar e em que época. Mas aí já temos várias subcategorias, porque o lugar pode ser um espaço geográfico concreto, um país, uma cidade, como pode ser um espaço físico concreto, uma casa, uma sala, ou pode ser ainda um lugar interior no personagem, sua mente, seu universo de desejos.

Como o tempo também pode ser o tempo real, uma época dada, um certo ano ou um certo período, como pode ser um tempo da natureza, ou ainda um tempo abstrato aproveitando-a como metáfora, como o tempo das chuvas, das colheitas no sentido de tempo das tristezas ou alegrias, das derrotas ou dos sucessos, um tempo portanto conceitual, e mais uma vez interior, quase impossível de separar agora da categoria espacial.

Ainda na categoria temporal posso também falar que a peça se passa em um dia, ou num mês, num segundo ou na atemporalidade do eterno, incomensurável, enquanto espacialmente também ela pode situar-se num ambiente único como pode expandir-se para muitos espaços, desde os espaços interiores de um personagem até os espaços metafísicos do amor ou da existência humana vista de modo amplo.

E os limites dessas duas categorias não necessariamente seguem em proporção paralela; pode-se ficar um segundo numa sala e séculos numa alma, as categorias “concretas” não se constituindo em parâmetro de medidas de duração ou extensão quando se trata de ficção.

De todo modo talvez se pudesse dizer que dentro da espacialidade há um movimento do tempo que pode acelerar-se, estagnar-se, e na temporalidade há uma movimentação espacial que pode ser ampla ou restrita. Pode-se estar em permanente movimento espacial embora temporalmente se esteja num único tempo, o da interioridade; pode-se estar no passado, num tempo interior passado, embora num espaço real presente.

Mas drama (etimologicamente) significa ação, e de fato, a essência do drama encontra-se na idéia dessa ação central que evolui ao longo da peça. Esse evoluir não significando necessariamente um avanço positivo, mas trazendo a idéia de transformação, de movimento vinculado à temporalidade. Mesmo no tempo “estagnado” há a idéia de revelação dessa estagnação como o movimento da consciência sobre ela:

“Cada momento de tempo está relacionado ao momento anterior e ao momento seguinte, numa corrente incessante e infinita. Assim, em todo espetáculo teatral deparamo-nos com uma lei inevitável: o espetáculo é um fluxo que tem uma curva ascendente e descendente. Para atingir um momento de profunda significação precisamos de uma cadeia de momentos que começam num nível simples, natural, para nos levar à intensidade e depois nos afastar dela novamente.”¹³

O teatro conjuga a temporalidade da “duração real” do drama com a espacialidade do “lugar concreto” no momento da representação teatral. Visto como arte espacial, tri-dimensional, ele traz em si uma quarta dimensão, o drama, que é essencialmente temporal.

Poderíamos dizer ainda que o teatro é a conjugação da temporalidade da literatura com a espacialidade da representação.

E o tempo do drama, na cena, diferencia-se do tempo real.

“No momento em que alguém se levanta e entra em ação, o tempo muda. O primeiro passo é como um nascimento, e o fim é uma forma de morte. No espetáculo, a intensidade vem da percepção da natureza precária do tempo.”¹⁴

Mas o tempo e o espaço da ficção por sua vez abarcam muitas outras categorias internas, já que cada um dos personagens pode viver em tempo e espaços outros, ou por alguma ação pode conduzir a situação a outro tempo ou espaço. Essas passagens a outros tempos e espaços podem nos levar a momentos de abstração ou a um outro grau de ficcionalização frente à ficção de base da fábula, que se constitui assim como uma categoria de real diante dele.

Pode pelo contrário ser uma invasão do real dentro da ficção fabular, como quando se inserem elementos verídicos, fatos documentais, notícias dentro de uma obra de ficção. Pode ser ainda um universo de pura criação fantástica ou do nível do maravilhoso, que dentro da fábula se constitui como momento ficcional redimensionando o caráter da própria fábula.

7.3 Tempo/Espaço em Soffredini: unidade poética

O que nos interessa analisar em Soffredini é a relação que o autor estabelece em sua obra entre a temporalidade implícita na obra dramaturgica com a espacialidade (e temporalidade) implícita na arte teatral: como em sua obra o presente do momento cênico vai determinar toda a sua construção literária. Pelo menos essa é a hipótese que vimos perseguindo.

Alguns elementos já foram levantados ao longo dessa tese, quando analisamos a estrutura e a figura narrativa. Vamos tentar agora mostrar mais alguns aspectos dessa dramaturgia que se quer essencialmente cênica no nosso entender, e que não abandona a visão espacial cênica em sua temporalidade ficcional.

Ainda mais, os múltiplos tempos ficcionais que toda obra literária comporta, e na contemporaneidade de modo absolutamente fragmentário, explosivo, estilhaçado, vão encontrar um reflexo nessa dramaturgia que re-trabalha essa explosão temporal num

aproveitamento dos recursos da teatralidade, da presença física essencial do ator, na construção do personagem que se faz agora, ele próprio, “ator”, objeto e sujeito da representação.

O aqui e agora da cena determina, portanto, toda a lógica dramaturgica de Soffredini. Cada passagem do texto é um novo instante cênico, onde todos os possíveis se apresentam. Não há preocupação de coerência com a lógica da realidade, nem com a lógica da ficção fabular, mas sim de busca da verdade do momento essencial construído.

A cena em Soffredini abarca todos os tempos e espaços, e as passagens em flash-back são apenas um dos aspectos desse jogo temporal dominado pelo autor. Acreditamos que muitos exemplos disso tenham sido dados no estudo da estrutura e da narrativa.

Além das peças onde se reconhece explicitamente o público, com o qual os personagens dialogam, há muitos momentos em que a presença do narrador também deixa implícito o reconhecimento de sua existência, e portanto deste momento e lugar da cena real. Mas é sobretudo no encadeamento das cenas que essa marca autoral de dualidade espaço/temporal se evidencia, em passagens de passado a presente e vice-versa, com cenas dentro de cenas dentro de cenas, envolvendo os mais distintos tempos e espaços, num mergulho abismal permanente, onde o instante cênico, o aqui e agora da realidade (e da ficção) teatral são o elo de conjugação de todos esses momentos.

Está implícita aí, mais uma vez, a necessidade de participação desse público para dar sentido e significado a momentos aparentemente desconexos. Como o são os muitos momentos, quadros, imagens de caráter essencialmente teatral, simbólicos, sugeridos pelo autor em ruptura com qualquer linearidade fabular.

Na compreensão desse caráter essencial da temporalidade cênica não se pode também deixar de observar a importância da exploração da síntese poética, no sentido de conseguir construir esse elo de comunhão com o público que toda arte teatral persegue e do qual ela depende essencialmente.

O tempo e o espaço nos textos de Soffredini se conjugam numa atemporalidade e numa espacialidade infinita, dentro da finitude espaço/temporal do momento da representação, na cena, onde tudo é possível porque espaço da criação teatral. Daí a característica também de

seus textos, que em geral se diluem num tempo e espaço quase mítico, simplesmente ficcional, indefinível.

Também é importante destacar que em Soffredini essa construção espaço/temporal pode se dar como sugestão nas rubricas, no conjunto didascálico, mas na evolução de sua dramaturgia ela vai se concentrar cada vez mais essencialmente no próprio diálogo, a partir do qual visualizamos a cena espacial e temporalmente. O personagem constrói a cena em seu próprio discurso assim como também se constrói nele.

Se em *Mafalda* e em *Mais Quero Asno* ainda há um autor onisciente criando o espaço cênico, sugerindo elementos, imagens, como um diretor de cena, a partir de *Vem Buscar-me* é no diálogo, portanto como didascálias internas à interlocução dos personagens, que as imagens e sons do espaço cênico se conformam.

É Sá Marica que descreve o som do vento nas ramas das árvores ou a beleza da lua que brilha no céu. Do mesmo modo, é na fala de Natalino que vemos a “carona encarnada” da lua, que o faz pensar que Marlene é a lua mesma “*dando c’a mão*” para ele “*na janela*”.

Ainda, essa construção cênica vai se dar não apenas visualmente mas também sonoramente. Quantidade de sons são sugeridos, quer em rubricas, quer nos diálogos, que constituem um espaço e um tempo. Os sons que constroem o bairro em *Mafalda* são um exemplo disso: desde o canto do galo, latidos de cães, cantigas de roda de crianças, vozes de vizinhas ralhando com os filhos e sons de rádio com o invariável “Boêmio” de Vicente Celestino que reaparece em outros textos.

Essa sonorização também se configura como constituidora de um tempo interior de personagens, ou um tempo mítico das aparições da Uiara, do Pierrô. Então são as cantigas que surgem no ar vindas não se sabe de onde e é sobretudo o canto do vento, que traz as mensagens para a Garça, para Marlene, ou que avisa a Rxmar que algo está para acontecer. Ou ainda, como já vimos, as cantigas que marcam os próprios personagens, a exemplo da cantiga de Narizinho que Pedrinho escuta e que o chama.

Como em *Minha Nossa*, onde o som da louça partida constitui-se em cada situação cênica, da xícara ao refrigerante na rodoviária, até o definitivo som da santa que se parte em centenas de pedaços ao cair no chão. Sonoridade portanto que também marca uma temporalidade e mesmo uma intensidade, que desenha a própria cena.

Como veremos no estudo da linguagem ainda, a fala, que constitui os personagens, vai configurar também tempos históricos e tempos poéticos. E vamos identificar em alguns textos do autor esse tempo poético correndo em paralelo a um outro tempo, com duas instâncias dentro de uma mesma narrativa. Assim será todo o discurso de Rxmar, da Louca e da Mochileira, em *Minha Nossa*, cujos diálogos manterão a narrativa no espaço do sonho e da fantasia, acima do espaço do cotidiano em que se enquadram os outros personagens, com suas discussões banais e interesseiras. O mesmo acontece em *O Pássaro do Poente* e em *O Guarani*, com dois níveis de linguagem determinando dois tempos e espaços distintos, de escassa comunicação.

A disposição sincrônica das cenas em relação à diacronia do tempo cênico real, limitado pelo próprio enquadramento temporal da representação, cria os saltos e os contrastes rítmicos, que constituem a dinâmica temporal da peça. Passagens lentas a passagens rápidas, cenas suaves, distensionadas a cenas de forte tensão, situações simples a situações complexas, determinam o ritmo fundamental de todos os textos.

E eles por sua vez, em cada uma de suas distintas naturezas, também construirão esse próprio ritmo. Assim, em *O Pássaro do Poente* e em *O Guarani* os momentos serão de serenidade, e comicidade neste último, com raras rupturas. Em *Na Carrêra* um ritmo de crescente tensão levará a seu momento máximo, quando Jeca explode não suportando mais as pressões do novo mundo capitalista que invadiu seu espaço, sua vida e seu mundinho pacato, desestruturando-o integralmente. Ao término da peça, o retorno à imagem primeira, da família na estrada em busca de novo pouso, gera agora uma leitura do público totalmente outra, porque sabemos que já não há mais pouso para eles no novo mundo que se constituiu.

Assim também é de tensão crescente o ritmo em *Minha Nossa*, ainda que haja esses dois níveis temporais como assinalamos. Mas vão se construindo ao longo da narrativa momentos de tensão crescente, apoiados na sua elaboração sonora. A cada novo momento desse som de louça partida, ele vai se fazer acompanhar de uma exclamação, como uma frase que vai ganhando forma: *Minha Nossa Senhora, Minha Nossa Senhora Aparecida!* Até o momento da grande explosão, que em cena só simula o gesto de quebra da imagem, e vem precedida da tempestade que varre a cidade de Aparecida anunciando a grande tragédia: *“O Brasil ficou órfão!...”*

O tempo histórico e o tempo cultural também se conjugam nas peças, alguns de modo menos evidente, mas sempre passíveis de identificação. Em *Na Carrêra* e em *Minha Nossa* há referências históricas precisas, com momentos de vozes em off, quase que expressamente dizendo à platéia tratar-se de espetáculo referente a um certo acontecimento ou a uma certa etapa da história brasileira, de nossa sociedade, de um extrato ou grupo dentro dela. Como em *Vem Buscar-me* também se reconhece um momento histórico-cultural, o fim do circo-teatro e a passagem para uma nova era teatral, com “métodos e técnicas de interpretação”, e para o tempo da televisão.

Em outros momentos, como em *Mafalda*, *Mais Quero Asno* e *De Onde Vem o Verão* nós temos o tempo sócio-cultural que se revela em todas as falas dos personagens pelas referências à foto-novela, à rádio-novela, ao bairro, ao subúrbio, à jovem guarda musical, ao mundo da televisão que entra na casa de Marlene, onde a mãe comenta: “*diz que agora tem umas coloridas*”.

O tempo e espaço interior dos personagens também se revela em suas falas, nas imagens poéticas que constroem a Garça, Peri, Ceci e o Rio, o mundo de Marlene que ela faz desaparecer com um simples apagar das luzes, o mundo de sua mãe, na sua atemporalidade desconhecendo as mudanças na rua, a vizinha que já se foi, e eternamente às voltas com seu crochê, as violetas e a “*receita do brigadeiro*”.

Tempo e espaço interior que pode se revelar como imagem cênica mais uma vez, nas muitas faces que Rxmar vai ver na imagem da Santa em Aparecida, do rosto da mãe ao rosto da Uiara, assim como em *De Onde Vem o Verão* Marlene vê muitas faces no rosto da freira.

Tempo mítico, poético, ainda, nas imagens que surgem em cena sem aparente razão direta dentro da narrativa, mas como proposta de construção sintética e simbólica de momentos e instantes dos personagens ou da temática, num espelhamento rodriguiano. Como o Coro das Noivas em *De Onde Vem o Verão*, e o Azul Marinho e o Branco Puro na mesma peça, momentos de pura teatralidade, nenhum conflito explícito, nada a não ser a imagem e a música, por um momento compondo um quadro, mas que resume, sintetiza de algum modo o caminho do próprio universo interior de Marlene, ou o universo da peça como um todo.

Atemporalidade, ainda, na figura desses três que são um em *O Pássaro do Poente*: o Jovem/o Maduro/o Velho, que não existem na sua singularidade, que se constituem como

unidade, expressão da temporalidade da vida do Homem: “*Velho - Só quem conhece o tempo sabe como ele anda depressa*”. Toda a peça é uma discussão sobre o tempo: o tempo do amor que o Homem deixou escapar. Assim como toda a dramaturgia de Soffredini de algum modo é uma discussão sobre o tempo, o tempo da iniciação, da vivência, do aprendizado e, por outro lado, o tempo do novo em confronto com um tempo antigo, de sonho, de fantasia.

Finalmente, e isso nos parece o mais importante, é no discurso dos personagens que essa materialidade da presentificação da cena permite que vejamos o passado como presente. No instante em que se anuncia um momento de passado ele já se constitui como presente, com raríssimas passagens ou recursos de transposição. Na evolução de sua dramaturgia, a passagem a uma nova situação, em outro tempo/espaço, constrói-se diretamente nas falas, que já se dão no tempo presente.

Assim, a aceitação do jogo da convenção cênica faz com que imediatamente nos sintamos em outro tempo e lugar, sem necessidade de explicações. Mas sobretudo não se trata do mesmo processo de passagem ao passado que o cinema poderia nos oferecer, porque no teatro é jogo mesmo, simulação, convenção. Os recursos de transposição se dão simplesmente na própria fala que já se coloca naquele outro tempo. Assim como as possibilidades de que o tempo presente interfira no passado e vice-versa também são aceitas, como vimos com o Severino, que entra no passado do Jeca e discute com Mariá em *Auto de Natal Caipira*.

Como acontece em *Minha Nossa*, onde os pais de Rxmar vão surgir no século XVIII recebendo o Conde, além do próprio Rxmar e A Louca que também aparecem na mesma época, ao encontrar a imagem da Santa, “assumindo o papel” dos pescadores.

É no diálogo dos personagens que se presentifica o que é só imaginação, sonho ou fantasia, e que se constitui também como “real” na cena. Como um sonho de Quixote, o teatro é o lugar de todos os sonhos, nele “*até o sonho mais antigo pode ficar de verdade*”, é o que diz Mãezinha a Da. Virgínia. *Vem Buscar-me* é exatamente a síntese de toda a discussão sobre o tempo da teatralidade, em que todas as cenas vão se mesclar com momentos da realidade teatral, em que o microcosmo do mundo do teatro se confunde com o macrocosmo do mundo que o abarca. “*Dissecando este átomo do tempo, vemos o universo inteiro contido em sua infinita pequenez...*”¹⁵, nos diz sabiamente Brook.

NOTAS

¹ Borges, p. 27

² Abirached, p. 300

³ Souriau, p. 15

⁴ Idem, idem

⁵ Brook, Porta Aberta p. 68

⁶ Brook, Idem, p.69

⁷ Brook, Idem p. 68

⁸ Ryngaert, p. 82

⁹ Idem, p. 103

¹⁰ Aguiar e Silva, citado por Ferrara, "Literatura em Cena", *Semiologia do Teatro*, p. 194

¹¹ Brook, Idem, p. 70

¹² "that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith", citado em Borges, p. 149, nota 17

¹³ Brook, Idem, p. 70

¹⁴ Depoimento de Luiz Valdez a Brook, *Fios do Tempo*, p. 293

¹⁵ Brook, Porta Aberta, p. 68

8. Linguagem

“A linguagem é teatral no momento em que exprime antes de mais nada o comportamento dos que falam.”¹

Bertolt Brecht

Algumas observações esparsas já foram feitas sobre a linguagem na obra do autor nos capítulos anteriores, que serão, esperamos, melhor desenvolvidas aqui. Antes de mais nada retomamos a observação de que é através da fala que os personagens existem, e que são construídas as situações cênicas.

Dizer que a linguagem no texto de Soffredini é caracterizadora do personagem é talvez não ir muito além do que se espera de toda dramaturgia, já que sua forma é essencialmente dialógica, e é portanto nas falas dos personagens que a maioria das informações nos são passadas.

Mas a fala no discurso dramático implica em alguns outros aspectos, essencialmente o reconhecimento de sua oralidade, esse discurso que traz dentro de si mais do que a si mesmo; traz as condições em que ele pode se dar, e que, além do interlocutor inserido na situação dialógica, reconhece um outro interlocutor, silencioso, o público, para quem se fala em primeiro lugar, através do diálogo na cena.

Voltado para esse outro interlocutor, o texto “engendra uma linguagem diferente da fala articulada, de tal modo que seu mérito intransferível é o de fundar a possibilidade do espetáculo, em que ele próprio se consome.”²

O texto dramático antecipa, revela em si esse momento desse diálogo primeiro, ou final. Como disse Zumthor,

“o ato da audição, pelo qual a obra (ao termo talvez de um longo processo) se concretiza socialmente, não pode deixar de inscrever-se como antecipação no texto, como um projeto, e aí traçar os signos de uma intenção; e esta define o lugar de articulação do discurso no sujeito que o pronuncia.”³

Assim, a consciência da palavra pronunciada, e num certo contexto, determina a construção mesma dessa palavra, pois como nos diz o medievalista ela

“não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes.”⁴

A palavra na dramaturgia, se se quer teatral, observa Zumthor, já no texto tem que trazer em si a consciência dessas características essenciais da oralidade, “sua adaptabilidade às circunstâncias, contrapartida da imprecisão nocional; sua teatralidade, mas também sua tendência à concisão tanto quanto à reiteração...”⁵

A questão não é puramente semântica, não é no grau de informação e significado da palavra mas na própria palavra como forma que se coloca a idéia de presentificação. Articulada a fala, nos diz ainda Zumthor,

“o signo simbólico libertado pela linguagem motiva-se da presença desse corpo do qual ela emana; ou então, por um efeito contrário mas análogo, com duplicidade desvia do corpo real a atenção; dissimula sua própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida. À exposição prosódica e à temporalidade da linguagem a voz impõe assim, até apagá-las, sua espessura e a verticalidade de seu espaço.”⁶

Essa presentificação antecipada no texto tem consciência de que está voltada não apenas para o interlocutor imediato, mas para o outro que assiste, e que não ouve apenas, mas vê e, como destaca Veltruski,

“percebe continuamente todos os participantes de um diálogo e não apenas aquele que diz algo em dado momento. Isto o leva a projetar cada unidade semântica em todos os contextos concorrentes imediatamente”.⁷

O que faz com que as falas no diálogo dramático, como diz ainda Veltruski, tragam em si “o desdobramento e a interação simultânea dos contextos de onde brotam”.⁸

Em Soffredini a linguagem, caracterizadora do personagem, nos informa, nos situa em outros tempos e espaços, como já vimos, definindo a partir de si todos os contextos, reais e ficcionais em que se insere. E essa percepção nos chega não apenas naquilo que se diz, mas essencialmente no modo como se diz, na própria forma da linguagem.

Há um desenho na fala dos personagens criados que de algum modo transformam em ícone a linguagem, determinam um ritmo, uma música e ao mesmo tempo uma imagem comportamental. Suas falas não estão apenas inseridas num contexto, mas elas contextualizam a cada vez o personagem em si mesmo, na sua marca caracterizadora.

E essa fala que é oral, que presentifica o instante do diálogo, ao mesmo tempo tem muito pouco de natural, é essencialmente teatral justamente nessa explicitação de si mesma como construto, como desenho de máscara.

O discurso dos personagens, na sua construção é auto-paródico, evidenciando sua própria artificialidade ou convenção, num apelo da atenção para a consciência de sua elaboração formal, como caminho para a compreensão de sua essencialidade.

Como discurso auto-crítico, ele vem também carregado de sentido cômico, fazendo uso de alguns recursos do gênero que, por definição, “existe na fratura, na interrupção (no corte), na repetição, que força os limites das palavras e das ações, fazendo-as não idênticas a si mesmas, isto é, tornando-as contraditórias.”⁹

Será constante na caracterização das falas dos personagens essa repetição de termos, de fórmulas, que nos remetem ao personagem de Gayev em *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekov, ou ainda a algumas figuras do universo machadiano.

A fala do personagem em Soffredini é sua máscara essencial a partir da qual tudo o mais se desenha. Assim, em todos os textos, em alguns de modo mais acentuado, os personagens têm uma forma de falar que os determina, marca, quase estigmatiza, inserindo-os num certo modelo de figura.

Mais uma vez será impossível realizar aqui um estudo exaustivo desse aspecto na dramaturgia de Soffredini, de riqueza e peculiaridades amplas, e de todo modo ele se estenderá no estudo do Personagem. Vamos tentar pelo menos levantar alguns exemplos que nos permitam confirmar como o personagem se presentifica através de suas falas e como através dos diálogos se desenha uma proposta cênica.

Entendemos esse diálogo como oralidade em concentração poética, reafirmando o sentido de essencialidade e concisão que o momento cênico exige.

8.1 A linguagem no conjunto da obra

Antes de entrar diretamente na linguagem dialogal dos personagens, gostaríamos no entanto de fazer uma pequena passagem pela questão da linguagem do texto como um todo, da linguagem mesma do autor, que se revela no conjunto da obra, incluindo os diálogos, mas essencialmente naqueles aspectos que os cercam, que os contextualizam de algum modo, que os envolvem.

E talvez envoltura seja a melhor palavra para identificar a maneira como Soffredini trabalha, cercando o conjunto das falas dos personagens de um universo lingüístico poético, desenhador de paisagens, de imagens, de climas e de um humor permanente sem perder em geral esse tom lírico.

É a marca essencial das didascálias, desde as que introduzem os textos ao nome dos personagens, com suas observações características como já vimos, até as rubricas elas mesmas, que exigem do encenador, em lugar do cumprimento de uma ordem, um trabalho de desvendamento, de interpretação, que se constitui unicamente se houver disponibilidade por parte do leitor para o registro poético da construção. Registro que insinua, voltamos a citar Borges, mais do que explicita, e é dessa insinuação que se constitui um diálogo também, este agora entre leitor/diretor (e elenco) e o autor.

Esse tom poético da dramaturgia soffrediniana é uma de suas principais marcas, presente no conjunto de seus textos, ainda e apesar da heterogeneidade com que eles se constituem, como já pudemos observar.

Ainda assim, cronologicamente podemos dividir seus textos em pelo menos dois momentos, o primeiro deles caracterizado pela profusão de falas, por longos monólogos, por um caráter prolixo e de certo modo exuberante – *Mafalda*, *Mais Quero Asno*, *Vem Buscar-me* e *Na Carrêra* situando-se dentro desse contexto.

No trabalho de evolução, e diríamos de aperfeiçoamento do autor, identifica-se a passagem para uma dramaturgia mais concisa, de síntese poética, de reforço lírico e busca da essência. A esse novo instante integrariamos *Minha Nossa*, *O Guarani* e de modo marcante os textos *O Pássaro do Poente* e *De Onde Vem o Verão*, dentro do conjunto de sua obra dois trabalhos bastante distintos, este último quase um retorno temático mas num salto de qualidade e domínio da carpintaria dramaturgic evidente. Nesses dois textos a poesia não está presente

apenas em algum instante, nas falas de algum personagem ou de alguma rubrica, mas ela é o próprio texto, poemas imagéticos sob forma dramática.

Num outro plano, a linguagem dos personagens também constitui de certo modo a possibilidade de divisão em dois universos, e em muitos textos vamos acabar encontrando dentro deles essa característica da dualidade na construção, como dois mundos que estão em permanente paralelismo cênico: um nível de linguagem poética e outro de linguagem cotidiana, às vezes banal e grosseira a depender do personagem que se constitui com ela.

8.2 Oralidade no diálogo

A fala, constituidora dos personagens em Soffredini, registro do autor mais do que qualquer outra possível característica, vem marcada pela oralidade, e isso se expressa no texto de modo evidente, seguindo uma corrente de autores que tem no Mário de Andrade de *Macunaíma* seu maior expoente, onde na própria escrita está expressa a fala, essa nossa linguagem cotidiana, em que rompemos com o falar formal que a escrita exige. As palavras em Soffredini, na escrita do texto, nos surgem com a transcrição gráfica do que se disse exatamente e não do que seria um português correto pronunciar-se.

Falas como “qué dizê”, apenas um pequeno exemplo de todas as expressões orais transcritas ao longo de seus textos, fazem com que seja impossível não se ouvir o que se lê. Aliás o próprio autor afirma que só considera seu texto pronto quando consegue ouvir as falas dos personagens¹⁰.

8.3 O personagem nasce da fala

Talvez o exemplo mais característico, de como a fala constitui o personagem no diálogo soffrediniano, seja a figura de Pedro em *Mais Quero Asno*, que por seu exagero, naturalmente, produz forte efeito cômico.

No primeiro momento da peça, Pedro é cobrador de ônibus, e sua fala com Inês constrói-se a partir de marcos de sua profissão.

“Pedro - É, que até eu passo sempre por aí e te vejo circulando pela tua linha, quer dizer, aqui pela tua casa, e até que eu disse lá prá velha: olha, velha, a Inês da dona Clara até

que é uma mina que faz ponto final comigo, a gente até que pode acertar os pinos...” (MQ, p.14)

Quando volta a pedir Inês em casamento Pedro é agora um bem sucedido dono de dez padarias e toda sua linguagem ganhou um novo corpo, ainda que mantendo a mesma característica de impregnação dos elementos essenciais com que lida no seu dia a dia.

“Pedro - É, que até eu te enfornei desde que tu enviuvou e tou te assando faz tempo. Dai então eu disse pro Toninho - Antônio, o meu irmão - eu disse assim prá ele: olha, Toninho, tu vai sovando aí as minhas dez que eu vou aí passar umas farinhas com a Inês, que amanhã eu sovo as tuas dez...” (MQ, p. 38)

O personagem nesse jogo passa também a informação clara de que agora ele já tem dez padarias, o que não será ignorado por Inês, nesse momento bastante transformada após a experiência com o primeiro marido.

Se Pedro é a exacerbação dessa marca, em grande parte dos personagens soffredinianos ela pode ser encontrada, mesmo que não tão explicitamente caricatural. Em *Mafalda*, embora o diálogo já venha marcado de oralidade, ainda não se revela esse cuidado em dar a cada personagem um tom específico de fala, determinante e revelador de suas características específicas, mas a cada texto seguinte novas formulações vão se construindo, revelando um percurso de afinamento do recurso como fundamental na estratégia dramaturgica do autor.

Podemos aproximar da construção de Pedro a figura de Alicinha, em *De Onde Vem o Verão*, mas num outro diapasão. Em *De Onde Vem o Verão* o domínio que o autor tem desses recursos se revela na forma como o texto se constrói em todas as suas mais sutis expressões.

Assim, vamos reencontrar uma espécie de “amiguinha animada”, a Luzia de *Mais Quero Asno*, em Alicinha, que faz agora uso de uma linguagem que se quer avançada, numa profusão de palavras inúteis ou fora de lugar. Aliás não apenas ela, mas de certo modo mesmo o “doutor” Cacá e sobretudo Natalino na sua evolução assumem esse linguajar que se quer elaborado e que se faz ridículo, mas em Alicinha o recurso é exacerbado e ganha evidente tom crítico, bem ao gênero das preciosas de Molière

Alicinha necessita de três frases para dizer uma, de tal modo rebusca e “sofistica” o que tem a dizer, e essa construção artificiosa do linguajar não é impune, ela é o retrato mais fiel de sua ânsia por cumprir as formalidades do que seria o modo “mais moderno” de se viver.

Em sua postura “avançada”, o que ela termina por nos revelar é o absoluto vazio em que vive, na ausência de si mesma.

Como vimos, a inconsciência faz com que ela se revele nas falas em que procura nos apresentar Marlene, e a mão do autor está presente em cada um de seus instantes na peça, não se escondendo aí uma crítica a certo “espírito feminista” que já fez época.

“Alicinha – Cê tem que se conscientizá que nego hoje se nega uma série de valores, numa certa medida em função de um conceito de vida mais pragmático de repente, mais moderno, percebe? Em função disso cada vez menos gente se casa vestida de noiva, qué dizê: perigas de logo-logo cê não tê mais encomenda... Nada dessa coisa desgastante de produção artesanal. Tem mais é que produzir em série, vale dizê, industrialmente, a nível de pôr o seu produto desbundante na rua, concorrer no mercado...

...

Eu fico literalmente puta da vida, no nível em que neguinho tem a cuca altamente deformada por essa sociedade castrativa e nem se dá conta, nem estabelece o questionamento de uma série de valores... O mundo está aí, cheio de especificidades de repente, e não é só porque neguinho é mulher que ele não pode estabelecer a ruptura a nível de sair prá rua, de viver... Cê tem que deflagrá as suas potencialidades e encontrá o seu lugar no mundo, minha amiga!” (DV, p.18)

Cacá, o advogado de subúrbio, fala com certa solenidade, para mostrar o estudo que fez, e Natalino, numa construção bastante teatral, à medida em que vai convivendo com esse universo de personagens, vai se transformando e incorporando a sua fala alguns dos termos utilizados com constância por Alicinha, evidenciando assim o novo Natalino que se gera.

“Natalino – Tava não! Justo agora que eu ia fazê esse esquema de experimentá o vinho di repente?!” (DV, p. 38)

Entendemos que o efeito é o mesmo no discurso do Pai e da Mãe em *Minha Nossa*, onde o autor joga com precisão na construção de suas falas, um complexo de lugares comuns mas que termina por desenhar-nos suas próprias figuras. Desse jogo em que os personagens se mascaram através do que dizem, o que resulta é exatamente o seu próprio desmascaramento.

É assim revelada a submissão ao status quo, a preocupação com o banal e o inútil mas sempre dentro da ordem, na contínua repetição da expressão do Pai: “*quantas vezes eu vô tê*

que te ensiná, um homem que...(e ao longo do texto há várias situações onde ele insere um novo termo) *não sobe na vida*". Mas a fórmula chega ao ponto máximo, com profunda ironia do autor, e portanto de auto-revelação do personagem, no momento em que Romar vai andar na corda bamba e o pai observa: "*Desce daí ... um homem que não desce daí não sobe na vida*".

Muitas dessas construções formais vão caracterizar personagens que podem ser encontrados em outros textos, em geral reconstituindo um paralelismo das figuras de um texto a outro, como já observamos ao aproximar Alicinha de Luzia. O autor vai se permitir muitas vezes auto-referências explícitas, fazendo aparecer expressões características de um personagem nas falas de um outro em outra peça, como é o caso do "*Tãm certo cumo sem dívida*", de Nha Rita, que reaparece em *O Saci*.

8.4 Dialeto

Vamos encontrar no autor um trabalho intenso de estudo dialetal, como o realizado em *Na Carrêra do Divino*, revelador da expressão do caipira típico, através de seu universo, seus "causos", mas sobretudo sua linguagem, formada por vocabulário bastante específico, retirado sobretudo dos estudos feitos por Amadeu Amaral.¹¹

Nesse aspecto, o autor insere-se numa corrente da história de nossa dramaturgia, que vem desde Martins Pena e passa com destaque por Artur Azevedo¹², ambos dramaturgos com quem Soffredini mantém permanente diálogo através de sua obra. Mas o trabalho realizado, de reconstituição da linguagem caipira na criação de *Na Carrêra*, reafirma o seu caminho na busca da oralidade na dramaturgia, nesse caso permitindo-lhe ganhar um domínio de linguagem que voltará a explorar em outros textos seus, como em *Quixote*, na figura de Sancho, em *A Estrambótica Aventura da Música Caipira*, no *Saci* e *A Madrasta*, e essencialmente no *Auto de Natal Caipira*, com o Jeca.

No entanto, mesmo em textos onde a figura do caipira é totalmente inexistente, pode-se dizer que a marca de suas falas reaparece constantemente, como nos Espertos de *O Pássaro do Poente*, e sobretudo, o que nos parece mais importante, ela consolida no processo de criação dramática esse caráter de oralidade que é essência de seus textos.

Após concluir *Na Carrêra*, Soffredini chegou a observar: “agora eu posso escrever em qualquer língua”¹³, afirmativa que podemos compreender na exatidão com que esses personagens conseguem nos comunicar o que estão falando ainda que não consigamos entender o sentido literal de suas falas. Como já dissemos, foi-nos necessário refazer os passos do autor, e pesquisar a linguagem caipira nos estudos de Amadeu Amaral e outros estudiosos para poder traduzir literalmente o que diziam.

Há uma consciência da musicalidade da língua, que já se anunciava de alguma maneira nos seus outros textos, mas que Soffredini passa a dominar a partir desse momento, que implica e fundamenta o trabalho de todo dramaturgo. Como observou Peter Brook, nas experiências que realizou na montagem do espetáculo *Orghast*, onde os atores não lidavam com idiomas conhecidos, e conseguiam alcançar a expressão do que buscava o texto original, cujo significado literal eles não compreendiam. A compreensão não passava pelo trabalho intelectual, mas as palavras do autor Ted Hughes buscavam atingir

“estratos do cérebro de onde surgem formas semânticas profundamente enraizadas, no momento em que elas estão sendo recobertas de forma e sonoridade, mas antes da intervenção dos níveis mais altos do córtex, de onde emergem os conceitos.”¹⁴

O que é interessante destacar é que de todo modo, nessa construção da linguagem do caipira em *Na Carrêra*, em cada um dos personagens há ainda uma especificidade que os desenha, no modo como Sá Marica vê a vida, na rudeza de Nha Rita no trato com os filhos, e na ingenuidade característica de cada um deles frente ao progresso da cidade.

Neyde Veneziano também destaca a marca de elaboração desse personagem de Soffredini frente ao tipo do caipira que já era tradição em nossa dramaturgia. Segundo ela, o tipo evolui

“da idealização romântica do homem do campo” à “categoria de personagem, com valores e sentimentos ligados à natureza”, e “culminaria, no teatro brasileiro moderno, no contundente Nho Jeca de *Na Carrêra* do Divino de Carlos Alberto Soffredini.”¹⁵

A linguagem do nordestino também surge no texto do autor, em particular na figura de Natalino e também no Severino de *Auto de Natal*, que faz contraponto com a linguagem caipira de Jeca e com o gauchismo de Mariá, a “prenda do sul”

8.5 Estrangeirismos

A construção dialetal encontra paralelo em Soffredini, em outros trabalhos de ordem lingüística, na figura recorrente do estrangeiro, português ou espanhol, e mesmo o turco, caracterizando um tipo específico de personagem, o que se insere ainda diretamente na corrente dos autores já citados, Martins Pena e Artur Azevedo.

Não se pode negar aí também a herança de todo o teatro medieval e da própria *commedia dell'arte*, quando afirmou-se a figura dos personagens regionais com seus dialetos característicos, e, no caso de nosso autor, em particular a influência vicentina:

“... o bilingüismo, ou melhor, o plurilingüismo, em seguida será sempre um dos traços característicos da obra de Gil Vicente. Ao lado das duas línguas principais (português e espanhol com as suas variantes saiaquesas) acharemos o latim dos clérigos, o judeu-português, dos cristãos novos, a “língua de preto” e ainda o italiano, o francês e o picardo, postos na boca de certas personagens como seu “indicativo”, diz Paul Tyssier, ou seja, como a peculiaridade que os distingue.”¹⁶

O personagem português em Soffredini surge já em *Mais Quero Asno*, reaparece em *Prólogo para o Dileitante* de Martins Pena, em *Minha Nossa*, até certo ponto na personagem da Purnica em *A Madrasta*, e como figura básica nos dois textos *Vacalhau & Binho*, como o próprio nome já nos revela: dois portugueses, num contínuo jogo cômico apresentam e interpretam vários momentos de paródia operística, com o propósito de ensinar teatro aos brasileiros.

Na própria grafia dos textos está desenhada a fala portuguesa, e a uma simples leitura é impossível que não se escute o “sotaque português”.

“Leonor - ...Mas, ora, quem é aqui qu' stá int' resado nessas coisas? Essas coisas são lá de se viver e não de se mostrar prá os outros, é ou não v'rdade? Pois então, pois então. Vamos logo ao qu' int' ressa” (MQ, p. 37)

A castelhana, Carmen, protótipo da mulher fatal, figura que será estudada em detalhes ao tratarmos dos personagens, por sua fala se constitui, se apresenta como a vilã, ou no mínimo como alguém que está fora do contexto geral. O castelhano é um recurso utilizado pelo autor com todo um referencial melodramático, marcando as passagens de cena em *Mafalda*, para o imaginário das vizinhas; repete-se em *O Guarani*, quando Loredano traveste-se de La González; na construção de Amanda Amanda em *Vem Buscar-me*; e em certo momento na figura de Mariá, em *Auto de Natal*.

“Amada- Y ahora me viste a mi de velludo pra hacer figuración pra essa perra endiñerada! No! (Furiosa) Yo no! Y devólvele eso...” (VB, p. 43)

Essa construção não deixa de revelar o caráter artificial das falas, ainda que em tom coloquial, dando teatralidade à cena. O personagem ganha vida cênica através dessa fala que o caracteriza. Não é o caráter psicológico nesse caso que é explorado mas justamente o caráter teatral, sua funcionalidade cênica e situacional.

Em *Vem Buscar-me* isso se evidencia ainda mais no desmascaramento que faz Lologigo da farsa da Amanda argentina.

“Lologigo – E para de falar essa língua maldita...”

Amada – Lolô!

Lologigo – ... que eu já te falei prá tu parar com essa embromação quando a gente está sozinho...”(VB, p. 52)

A figura do turco em *Na Carrêra*, é outro personagem cuja linguagem acaba transformando-se numa sorte de gromelô de tal modo ela é estilizada.

“Adib – (abrindo o baú) Qui dentro ieu draiz asbacialidade: draiz carreté, bixiguinha de lástico, ganebete róge, bente tira biôio marga Lafante, vidro água Origa, lástico bermeio bra brendê manga gamisa, esbalíneo...”

Nhá Teórfa – Esbalino? Que desgraça que vem a ser?

Adib – Esbalíneo, bra zoiá, zaniur... asbacialidade.

Nha Teórfa – Querará ser espeio?

Adib – Esbalíneo sim zaniur.

Nha Teórfa – Eita language mantosa...” (NC, pp. 25/25)

O jogo ganha caráter duplamente cômico com o “espeio” da “linguagem mantosa” de Nha Teórfã que nós também temos dificuldade em entender. A presença de Adib é também reveladora dessa figura do mascate tão característica de certas regiões do interior de nosso país, e já presente na dramaturgia de Artur Azevedo.¹⁷

8.6 Gíria e jargão

Observamos em muitos textos o uso de gíria, ou do jargão característico de um certo grupo social, também explorado pelo autor com grande domínio. Assim é a figura da Mochileira, em *Minha Nossa*, de linguajar bastante específico.¹⁸

“*A Mochileira – Chi, dona, esfria aí... se liga, cai na real...*” (MN, p. 22)

Esse tipo de linguagem vai reaparecer sempre que surgem figuras marginais, como é o caso dos presos em *Quixote*, do Onça no *Saci*, dos Espertos em *O Pássaro do Poente* e de Loredano no *Guarani*.

Em *Mais Quero Asno* a época também é presentificada nas falas com gírias específicas da jovem guarda, no apresentador, em John Braz e em todos os personagens jovens do texto, assim como retorna na Sobrinha em *Quixote* e nos jovens de *A Onda*.

“*Sobrinha – Podes crê, tio. Aliás, tô sabendo que fazê dá cria a grana altíssima que a família dele dexô prá ele deve de dá um trampo legal mesmo, n'ê não?*” (Q, p. 12)

8.7 Linguagem em personagens complementares

A importância da fala como característica do personagem reforça-se em outros textos onde as figuras desenvolvem uma linguagem específica criando uma relação precisa, de dupla ou trio. Há um jogo de cumplicidade na figura do Pai e da Mãe, em *Minha Nossa*, que, como já observamos, formam uma unidade, o que o autor termina por concluir em *O Guarani* com a personagem A Família.

“*Pai – O governo devia mandá prendê essa juventude transviada...*

Mãe – Fazê uma limpeza!

Pai - ... prá pôr na enxada...

Mãe – Mandá matá!

Pai - ... que é disso que o país tá precisando: de braços prá lavoura.

Mãe – Já não se pode nem sai mais na rua não sei onde isso vai pará viu?”

(MN. P. 22)

É também dessa maneira que se constrói a figura do Esperto e da Esperta, calcados nos “bufões malignos clássicos”¹⁹, como um jogo de “zannis” às avessas. Destaca-se em particular, nesse caso, a fala do Jovem/Maduro/Velho em *O Pássaro do Poente*, que do início ao fim do texto deixam-nos compreender a formação de três figuras que só existem como unidade. Suas falas tendem a se completar, numa definição precisa do tempo que cada um deles representa.

“O Jovem – Eu tava inda dormindo

Mas de dentro do meu sonho

Eu escutei os passos.

O Velho – Eu já não sonho mais

E estava na janela.

Só vi passá um vulto,

Porque minha vista já não alcança

Lá tão longe.

O Maduro – Eu já tinha deixado lá na cama

Meus sonhos de preguiça

E ia pro trabalho.” (PP, p. 15)

8.8 Lírica

Mais específica, a figura d’A Louca, personagem dos mais interessantes no conjunto de figuras criadas por Soffredini, que será estudada com mais detalhes no próximo capítulo, através de sua fala revela-se como um bobo/sábio, cujo discurso faz contraponto permanente com o que dizem os outros personagens. Sua fala básica funciona como uma sorte de mote

“Qué comprá?

Tercinho cem

Fitinha dez

Só que fitinha não tem.

Qué compra?” (MN)

A linguagem de Peri, e diríamos mesmo a linguagem de todo o texto *O Guarani*, deixa transparecer um tom poético que extravasa nas rubricas, e que revela um novo momento do autor, momento de síntese imaginativa, ao mesmo tempo em que nós o entendemos como uma reescrita da própria fala do índio Peri de Alencar.

Na linguagem indígena identificamos uma construção poética, muitas vezes de sentido metafórico, figurado. Ainda que isso seja resultado de uma insuficiência conceitual, o fato é que, por outro lado, nem sempre os conceitos conseguem abranger o que uma imagem poética, paradoxalmente, por sua própria imprecisão, consegue nos dizer; o que no texto de Soffredini ganha relevo, sobretudo em *O Guarani*.

“Peri - (aflito) E agora?!

O que é que eu faço?

O Rio – E eu é que vou sabê?

Pois se eu nem tenho coração.

Peri – Pergunto agora?

Será que ela me ouve?

Ou espero ela vir se olhar

No espelho da tua pele?” (G, p. 11)

Mas a linguagem dos personagens em Soffredini revela também a cena, o contexto e a inter-relação dos personagens. Com ela e a partir dela constrói-se a situação cênica.

É deste modo por exemplo que a relação de Peri com D. Antonio de Mariz e a da Garça com os Espertos será feita de desentendimentos, de falas que não alcançam sentido no outro, pois os universos interiores, o mundo dos personagens também é feito dessa diferença.

Dado que a linguagem e o personagem em Soffredini estão intrinsecamente ligados, no próximo capítulo naturalmente continuaremos a desenvolver as observações aqui iniciadas, sobretudo destacando, no estudo específico de alguns personagens, o quanto a fala constrói o contexto dramático em que se inserem.

NOTAS

- ¹ Brecht, em *Abirached*, p. 296
- ² *Abirached*, p. 296
- ³ Zumthor, p. 20
- ⁴ Zumthor, p. 244
- ⁵ Zumthor, p. 83
- ⁶ Zumthor, p. 20
- ⁷ Veltruski, "O texto dramático como componente do teatro", em *Semiologia do Teatro*, p. 165
- ⁸ *Idem*, *idem*, p. 165
- ⁹ *Vilma*, Na Tapera de Santa Cruz, p. 258
- ¹⁰ *Conversa com o autor*
- ¹¹ Amadeu Amaral, *O Dialeto Caipira*, Hucitec. INL-MEC, SP, 1982
- ¹² Neyde Veneziano, *O Teatro de Revista no Brasil*.
- ¹³ *Conversa com o autor*
- ¹⁴ Brook, p. 247
- ¹⁵ Neyde Veneziano, *Idem*, p. 132
- ¹⁶ Luciana S. Picchio, *História do Teatro Português*, p. 45
- ¹⁷ Silvano Peloso em seu belíssimo livro "O Canto e a Memória", nos traça um retrato da figura do turco que entrou pelo interior do país mascateando. p. 156
- ¹⁸ O autor, na abertura do texto, agradece a Antônio José de O. Paim que lhe ensinou esse linguajar.
- ¹⁹ *Vilma Arêas*, *Idem*, p. 238

9. Personagem

9.1 Figuras

A primeira marca fundamental definidora do personagem em Soffredini é justamente o fato de que, na grande maioria dos casos, ele não se constitui como tal, e sim como figura.¹ O próprio autor, a partir de *Mais Quero Asno*, já passa a identificá-los desse modo na maioria dos textos, no momento em que apresenta a lista dos personagens. Se essa concepção caracteriza a influência de Gil Vicente sobre o autor, o que nos importa identificar é como ela se realiza em sua obra.

De fato, o que se depreende da leitura dos textos de Soffredini, no que se reforça o caráter de teatralidade fundador de sua dramaturgia, é que na grande maioria de seus textos os personagens apresentam-se como um construto, às vezes alegórico² e, em casos mais específicos, de carga simbólica acentuada, onde o que os determina é a sua relação com os outros na situação dialógica e não suas características psicológicas.

“A figura ganha em coerência sintática (na configuração actancial³), o que ela perde em precisão semântica: ela se torna uma noção estrutural própria a formalizar as relações entre os personagens e a lógica das ações.”⁴

Essa opção do autor evidencia-se na denominação dos personagens exclusivamente por sua função, como A Mãe, que aparece em *Mafalda*, *Mais Quero Asno*, *Minha Nossa* e *De Onde Vem o Verão*, e nesses dois últimos a personagem sequer vai ter um nome, apenas está indicada sua relação de parentesco com um outro personagem. Ainda encontramos como figuras, a Ama, a Sobrinha, o Pai, e, caso ainda mais explicitamente alegórico, já citado, A Família, em *O Guarani*. Em outros textos encontramos figuras que surgem numa única situação, cumprem sua função e desaparecem, como a série de figuras que Quixote encontra em sua trajetória ou as muitas figuras que vai conhecer Pedrinho após capturar O Saci.

Em *O Pássaro do Poente* todos os personagens virão definidos dessa forma, por suas funções estruturais, apresentando-se de fato mais como actantes⁵ do que como personagens: O Homem, O Jovem/O Velho/O Maduro, O Esperto/A Esperta, O Homem Rico e a Garça.

Nenhum dos personagens na peça existe como individualidade, mas unicamente na relação que vai se construir nesse jogo de amor e ambição.

Em *Minha Nossa* o autor faz um percurso inverso, com o nome do personagem mudando a cada nova etapa de sua trajetória, num recurso essencialmente épico. Ainda assim, no texto teremos novamente figuras determinadas por suas funções precisas, seja de ordem familiar seja de ordem social. O Pai, a Mãe, O Padre, O Conde, O Homem do Guichê, O Policial, A Mochileira, A Louca. Essa determinação do personagem pelo artigo definido, ao mesmo tempo que singulariza o personagem, coloca-o dentro de um contexto; não se trata de uma certa louca, nem de um certo padre, mas da Louca e do Padre como idéia, como conceito, como lugar social que ocupam, cumprindo as funções que lhes cabem.

Assim, mais do que representar pessoas específicas, eles são puras representações de papéis (mãe, pai), de estados, de situações, de relações dentro de um grupo, de uma comunidade ou de uma certa sociedade. De certo modo pode-se dizer que ao longo de seus textos alguns personagens vão ressurgir, vivendo novas situações: as falas da Mãe de Inês poderiam ser ditas pela Mãe de Ramar ou pela Mãe de Marlene, assim como a discussão conjugal entre a Mãe e o Pai, na Romaria, é a mesma de Zezé e Alarico na novela.

Por outro lado, ainda que as figuras sejam reencontráveis de um texto a outro, compreendendo essencialmente o universo familiar e de vizinhança, não se pode dizer que eles permaneçam estáticos em suas funções. A figura da mãe, a cada um dos textos, não é mais a mesma, ainda que ela continue representando a moral tradicional e o bom comportamento, eternamente preocupada com o julgamento dos outros.

A título de exemplo, parece-nos importante destacar a figura da Mãe em *De Onde Vem o Verão*, vivendo num tempo/espço só seu, eternamente procurando receitas de doces e cuidando das violetas, pedindo à filha coisas que já não são mais possíveis de se obter ou perguntando por pessoas que há muito tempo já mudaram-se do bairro. A mãe é quase uma imagem fixa, fazendo crochê frente à televisão, com pouca interferência na vida dessa Marlene que tudo decide sem ela. Ou seria apenas a Marlene em devir, que por enquanto só sonha na janela; como se fosse a mãe de Mafalda agora já velhinha.

Mas é justamente nesse não existir, nessa ausência, nesse silêncio e nas suas pequenas e repetidas intervenções que a personagem se configura e ganha força. Cada fala da mãe traz

a consciência de que ela está parada no tempo, vivendo um mundo próprio no passado, e mesmo em certas situações do passado – o rapaz da venda que lhe trazia frutinhas, a receita do brigadeiro –, e constrói uma imagem precisa de sua figura. Como um traço de silhueta, uma caricatura onde se tivesse conseguido desenhar exatamente a marca de sua pessoa, e, no caso, a marca essencial em sua relação com o todo da peça.

Em *Vem Buscar-me*, essa definição dá-se por tipos⁶ e funções, respeitando o próprio gênero abraçado pelo autor, do teatro de variedades, com a companhia formada justamente pelas figuras fixas que a constituem, como a “dama galã”, a ingênua e o vilão.

9.2 Personagens definidos

No entanto, importa-nos destacar neste estudo de personagem que, apesar dessa denominação e desse caráter preciso de figuras ou tipos, em muitos casos vamos ter no conjunto da dramaturgia de Soffredini um número de personagens de grande riqueza e bem delineados, não exatamente no que se poderia identificar como características psicológicas, mas sim num desenho comportamental, que acaba revelando uma natureza profunda. É portanto na ação do personagem, expressa em sua fala dentro do diálogo dramático, que ele se revela em sua singularidade.

Tipos ou figuras, os personagens em Soffredini quase nunca se reduzem a um tom caricato, como o encontrado, por exemplo, na Comédia Brasileira de Luís Alberto de Abreu. Embora fruto de uma construção sintética, onde a essência de seu papel social é que se destaca, eles têm vida, solidez, mesmo quando desprovidos de carga psicológica.

É importante identificar que a dramaturgia do autor trabalha com um certo universo, constitui-se no mundo do universo popular, e seus personagens vão compreender sempre um extrato social menos privilegiado, o mundo do bairro pobre de periferia, o pequeno “mundinho acanhado” como disse Mastroianni.⁷ Os heróis soffredinianos são sempre figuras aparentemente de pouca ou nenhuma importância, e justamente o que faz o autor é destacar a grandeza existente nessas vidinhas consideradas obscuras.

E mais, o que ele vai nos mostrar é exatamente esses heróis vivendo suas pequenas tragédias. O herói que apanha, como disse Benjamin, referindo-se ao teatro épico: “o herói que não apanhou não se torna um pensador...”⁸

Assim, os textos de Soffredini, apesar da carga cômica que os sustenta, dos tipos populares e das marcas de comicidade em permanência na sua estrutura geral, como forma final constituem-se em dramas, os dramas dessas figuras humanas desvalorizadas e a quem ele consegue dar a dimensão de heróis, revelar a poesia oculta em suas existências.

As figuras se constroem na cena, pela situação, na relação com os outros, muitas vezes mesmo sendo reveladas através da fala do outro, de acordo com a observação de Souriau, para quem “no teatro um caráter não fica encerrado no personagem: *ele está disseminado e é palpável em todo o universo teatral do qual este personagem constitui o centro.*”⁹

Observamos que, ao final da leitura dos textos, muitas vezes temos um desenho complexo de personagem, em alguns casos detalhado, como é a figura do Nho Jeca, representante do caipira paulista, ou de Marlene, símbolo de todas as mulheres de subúrbio, simples e sonhadoras. Mas o que se desenha para nós não são as suas características físicas ou psicológicas, e sim a essência de sua personalidade em confronto com a existência e o meio que os cerca.

Esses personagens podem em muitos casos ser identificados como figura protagônica, embora, como já vimos, venham cercados de uma série de outros com os quais vão constituir o todo da peça, e que determinam mesmo o seu aspecto maior de elaboração temática. O protagonista só existe porque se inter-relaciona com outros personagens em situação, e é dessa relação que seu papel de destaque se configura.

Mas acreditamos que a dramaturgia soffrediniana de um modo geral foge do modelo protagônico. São muitos os textos em que várias figuras têm peso equivalente, mesmo que aparentemente uma delas seja dada como a principal.

Parece-nos também que os personagens ditos secundários não existem apenas em função do protagonista, para alimentar ou impedir a realização dos seus sonhos, eles estão em cena para revelar outros aspectos de uma dada questão, e sua função é muito maior na sua relação com o público.

Assim, por exemplo, a figura de Alicinha funciona como um contra-espelho de Marlene, bem ao oposto entregue a si mesma, assumindo o seu modo próprio de viver, considerado cafona pela amiga, até o momento em que esta se espanta ao descobrir na outra um “fogo” de vida, fogo este que é profundamente interior e que não precisa do verniz de que

se reveste Alicinha para existir, é simplesmente. Nesse processo de descoberta, ao revelar Marlene, Alicinha também nos mostra um outro lado de si mesma, e de todo um corpus feminino que de certo modo representa.

Parece-nos importante desenvolver uma pequena análise de algumas dessas figuras, em seus principais textos, para conhecer mais de perto a profundidade de seu trabalho, que entendemos justamente se centraliza nesse desenho de personagens fundantes. Isso deve nos ajudar a desenvolver um pouco mais a idéia de que é nas suas falas que eles se constituem, o que foi avançado no capítulo sobre a Linguagem.

9.2.1 Mafalda

Como protagonista, e no seu caso claramente cumprindo esta função, Mafalda traz uma carga trágica que se anuncia ao longo do texto em várias situações, para se concretizar ao final. A personagem se constrói na peça sob múltiplos olhares. Todos de algum modo nos apresentam Mafalda: as vizinhas, os caras do Bar, Cristal no programa de televisão, o Dr. Alarico, cada um dos homens que vai a sua casa, e vamos desenhando uma sua imagem que é feita de olhares contraditórios, múltiplos, diversificados.

O retorno da personagem ao bairro de sua infância dá humanidade à ela, ao mesmo tempo em que reforça o enigma de sua figura, pois nada se justifica na opção que tomou, e esta surge como uma fatalidade, uma escolha quase aleatória. Mafalda não tem lugar neste mundo e retira-se dele, justamente porque escolheu o caminho que não é permitido, o caminho do desvio.

O seu pavor à morte, que se anuncia na primeira cena, ganha sentido e justifica todo o percurso da personagem diante das pressões de Mãe Balbina. Mas de algum modo ainda o autor deixa entender que é só no momento em que Lena, “*uma mocinha muito direitinha*”, menina do bairro, diz que gostaria de ser como ela, que Mafalda decide tomar o veneno preparado por Pai Bentinho. Como se ela não suportasse ver em outra o que conseguia sustentar em si mesma: o isolamento, a exclusão.

O gesto de Mafalda portanto ganha tons de gesto heróico, ainda que assumindo o seu próprio fracasso. Como ela diz: “*Eu queria tanto que muito melhor tivesse sido*”. (M,p.147)

9.2.2 Mãezinha

A figura da Mãezinha, em *Vem Buscar-me*, cumpre exatamente o sentido de profunda tragicidade, onde a personagem luta com todas as forças para salvar o que resta de seu circo-teatro, e a cada passo caminha para a perda inevitável, traçada pela história, pelos novos tempos que Cancionina Song vem lhe revelar:

“Cancionina - ... O Teatro não é um meio de expressão adequado ao nosso tempo. E eu sou uma mulher atual, entende? Moderna. Estamos na época da grande técnica, das grandes máquinas, da grande massa. Não quero que minha mensagem atinja apenas umas pouquinhas centenas de pessoas cada noite. Quero que ela atinja milhares e milhares de pessoas de uma vez só. É muito mais lógico. Muito mais prático. (olha para Mãezinha. Transita) Eu sei que posso estar parecendo muito dura prá senhora, Aleluia, mas é que é essa a dura realidade nos dias que correm. Por isso agora eu vou ser personagem de cinema e de televisão...”(VB, p. 73)

A discussão com Cancionina vai encerrar-se com Mãezinha dando um recado aparentemente simples, mas revelador de sua personalidade, do sentimento que a move em sua luta para salvar a arte que ama. Canciocina, que aliás agora mudou seu nome para Cancionina Artes, está saindo e Mãezinha a chama:

“Mãezinha - (sem olhar para ela) Seja lá qual for o seu novo nome, a sua nova profissão... mas não seja mal criada com as pessoas (o público). Não são muitas... são pouquinhas... mas elas te deram toda atenção até agora. (Pausa.) E olha: ainda é um musical. (E antes de se retirar faz sinal para os bastidores).” (VB, P. 74)

E abre espaço para Cancionina despedir-se na “Segunda Alegoria do Coração”.

Momento de maior força trágica Mãezinha vai viver em seguida, quando é chamada para entrar em cena e viver a sua própria morte. A consciência do personagem de que dessa vez o filho vai realmente “arrancar-lhe o coração”, não estará representando, é oportunidade para um dos melhores momentos da dramaturgia de Soffredini, que não podemos deixar de aproximar de *Le Roi se Meurt*, de Ionesco. Na peça de Ionesco o Rei resiste até o último instante em aceitar essa morte para a qual, diz ele, não o haviam preparado. Em *Vem Buscar-me* Mãezinha tenta protelar o momento da cena o máximo que pode, sob a compreensiva

insistência de Canastra, que afinal também revela a nobreza de seu próprio personagem na situação.

A cena é extensa e vamos tentar apresentar aqui pelo menos um recorte que consiga mostrar seu valor poético e força dramática.

“Canastra – As coisas mudam, Mãezinha. Tudo tem que acabar um dia.

Mãezinha – Ô, meu Deus, eu me esqueci disso.

Canastra – Mas é assim.

Mãezinha – Eu fiz tudo com tanta força. E era tão bom! Acabei me esquecendo... Pensei que era prá sempre.

Canastra – Sempre?!

Mãezinha – Sempre não existe, não é?

Canastra – Não.

...

Canastra – Eu não posso fazer nada. Ninguém pode. Você sabe que é assim. Você sabia dessa cena. Que ela ia chegar.

Mãezinha – Não, não sabia.

Canastra – Sabia sim. Todo mundo sabe que é assim.

Mãezinha – Eu me esqueci

...

Mãezinha – Como será?

Canastra – Você sabe.

Mãezinha – Não, eu digo depois.

Canastra – (Baixa a cabeça)

Mãezinha – É um lugar? Que lugar? (Afirmativa) É um lugar prá onde a gente tem que ir sozinha. Ninguém pode ir com a gente. Tão sozinha.

...

Mãezinha – É como noite que não tem espetáculo. Quieta. Escura.

Canastra – Não. É como sair de cena. Só isso.

...

Mãezinha. Deve ser mesmo.

Canastra – O quê?

Mãezinha – Como sair de cena. Só isso. (Sai)

(Canastra fica parado por um momento. Depois, com um urro, dá um soco sobre a bancada de maquiagem)” (VB,p. 75 a 77).

O personagem de Mãezinha, que ganha contornos de figura trágica nessa cena, vai se construindo ao longo do texto por todos os seus pequenos gestos, suas fraquezas também: seu camarim todo limpinho e arrumado; o filho “que parece que tem problemas” e que ela insiste em tentar colocar como o jovem conquistador; suas pequenas vaidades que se revelam na conversa com Da. Virgínia, que ela só manda entrar após ouvi-la dizer que a considerava “ainda tão nova”, que não dava para reconhecer nela “aquela velhinha no drama”; e a luta pela sobrevivência, fazendo salgadinhos nos intervalos das cenas prá vender nos bares da redondeza onde o circo se instalou.

9.2.3 Nho Jeca

O personagem, que já foi apresentado anteriormente, revela também a capacidade dramática do autor na constituição de uma figura sobretudo humana, na luta inglória do caipira pela sobrevivência frente à instalação do modo capitalista de produção. Apoiado essencialmente no livro de Antônio Cândido, Soffredini transforma o que era um tratado sociológico (apesar de a própria obra de Cândido ter caráter bastante literário) em texto dramático de forte carga teatral.

O personagem de Nho Jeca também vai se revelando passo a passo, mas sobretudo o que se revela através dele é a dramaticidade da situação a que o caipira, de um modo geral, viu-se condicionado. E o desenho dramático vai gerar a imagem do desespero que Soffredini consegue conjugar, mais uma vez, num contexto feito de muitas expressões dos diversos personagens, desenhando uma cena ao mesmo tempo de tons realistas, mas de teatralidade evidente.

Desconhecendo as manhas do novo sistema econômico, Jeca trabalhou exaustivamente de sol a sol, produzindo sacas e sacas de feijão, porque o preço era bom e ele poderia cobrir as despesas e quem sabe até dar entrada num chãozinho seu. Mas quando leva as sacas ao armazém o cálculo que fazem é outro.

“Jeca – (Lento) Ara, Nha Teórfa, ieu só um caipira rust’o qui véve encaxoado la’nasquela lonjura trabucano a vida i mar i mar assino o nome, iss’é a verdade pura... mai’ ua coisa eu sei. Deiz saca a cem mirréi dá mir mirréi... o um conto di réi.” (NC, p.65)

É a tal “variação de mercado”, como lhe explica o “cidadão”. Jeca não entende porque a enxada custa mais caro esse ano enquanto o preço do feijão baixou a tal ponto que ele não conseguirá cobrir sequer as despesas da saca de feijão que comprou prá iniciar a plantação.

O sonho de Jeca vai lentamente se esvaindo nos cálculos que vão sendo feitos a sua frente, até o momento em que toda a calma e obstinação que o personagem vinha mantendo, ao longo da via crucis em que o novo sistema o encurralava, vai explodir agora como uma torrente há muito contida.

“Jeca - (Fora de si) Não! Ieu num fico deveno nada, tá m’iscuitano? NADA! Ieu quero um conto di réi aqui na mea mão (gritando) mó que ieu vô compra o chãozinho, tá m’iscuitano? (violento) Ieu quero as mea terra de vorta, cumpade dos dianho... (num berro) O ieu le mato... (avança para Juca)”(NC, p. 68)

A cena de forte tensão dramática tem contraponto em Nha Rita que acaba se ajoelhando e rezando em desespero sem entender o *“qui tá conteceno cum nói tudo”*. A dramaticidade configura-se na peça no jogo lento de elaboração dessa tensão cujos passos o autor soube desenhar, na apresentação inicial do personagem, em seu mundo tranqüilo e aparentemente estável, e as lentas mas graves transformações que vai experimentando.

A cena contrasta-se ainda mais no lirismo encoberto do personagem, como o revela a fala em que Jeca não atende ao chamado de Nha Rita: *“pur um dia vancê tá mai que trabaiado... toca pro ranchindo descansá...”*, e decide continuar a trabalhar prá plantar muito feijão.

Jeca – “Gora se vá, nha Rita. Ieu fico. Vô trabaiá inté moiá o corpo tudo; inté qu’as vespa, as brabuleta, os mosquito maroim i tudo qu’é bicho de poco peso venha avuano se colá no moiado do meu rosto. Vô trabucá inté que o oroma do trabaio s’espaie pr’esses mato tudo e dê nos limá a modorna do feitiço, e as cobra venha s’inroscá p’la meas perna arriba, e as coruja, as pomba, os tico-tico venha me poisá nos ombro... Se vá, nha Rita.” (NC, p. 60)

Mafalda, Mãezinha e Nho Jeca podem ser considerados três personagens protagônicos, ainda que em todos os textos, sobretudo nos dois últimos, encontremos outros

de importância e destaque, determinando o reconhecimento de diversas ações dramáticas dentro deles. *Na Carrêra*, como já observamos, está determinado também pelo núcleo familiar, onde cada um de seus membros tem suas peculiaridades.

9.2.4 Marlene

Outro personagem que pode ser visto como protagônico é Marlene em *De Onde Vem o Verão*, mas constituindo-se em figura de toda uma outra natureza. Marlene, como Mafalda, vai se fazer conhecer por muitos olhares na peça, em figuras narrativas que buscam de algum modo apresentá-la ao público. Terminam elas também se revelando em seus discursos, mas não deixam de nos mostrar sempre um pouco mais de Marlene.

O único personagem de destaque no texto que não mantém nenhuma relação dessa natureza com o público é Natalino, o que podemos interpretar afinal como uma impossibilidade, dado que o personagem pode ser apenas fruto dos sonhos de Marlene. Por alguns momentos, no entanto, o texto ganha uma configuração onde Marlene e Natalino têm peso dramático quase equivalente.

De todo modo toda a ação da peça acontece dentro do universo de Marlene, no espaço de sua casa, e os únicos momentos fora dela são ainda expressão de sua lembrança, ou no máximo o que ela alcança ver da janela, o seu lugar predileto, de onde espia o mundo. Assim, exceto os momentos que vão ser narrados para Marlene, por algum dos personagens, Natalino só nos aparece através dela. Mesmo a visão que temos dele na construção é a partir de seu olhar. E ele, de fato, passa a ser o centro de seu mundo, a partir do momento em que entra pela primeira vez em sua casa, e ao sair ela ouve uma “canção enchendo a casa toda.”

A peça se constrói de um jogo em paralelo, de aproximação e afastamento dos dois personagens:

“Natalino – Verão vem e arde no meu corpo

Noite em que o corpo teve uma alegria...

Ai que saudade,

Solidão

Marlene – Ai, que verão é esse

Que me arrepiava a pele?

*Ai será que dá
Prá raiz do meu corpo
Umedecê a noite toda?*

*(No escuro do pátio, num canto do verão,
Natalino se banha completamente nu.)*

*Marlene – E na raiz do meu corpo
O arrepio fez explosão
De um vermelho quente e vivo
Que tingiu todo o verão.” (DV, p. 10)*

Marlene tem momentos de reflexão em voz alta, pensamentos que jorram, como uma conversa consigo mesma.

*“Marlene – Ond’ é que tu vai , menina?
- É que eu sei que vô encontrá alguma coisa lá, na minha janela!
- Por que?
- Porque o verão está maduro!” (DV, p. 10)*

A personagem vai ganhando configuração nessas idas e vindas, onde seu medo de sair prá rua se combina com sua autenticidade, como lhe faz ver Cacá, quando conversam sobre a idéia de montar um ateliê.

“Marlene – Ah, eu não sei...

Foi a Alicinha que falou...

Mas eu gosto tanto de fazê eu mesma... Assim...pregá rendinha por rendinha em ponto recheliê... E quando eu vejo a noiva pronta não sei... me dá assim uma felicidade!

Cacá – Eu tava achando mesmo que era assim.

Marlene – Você entende?

Cacá – Muito. E não tenha medo de dizê não prá idéias da Alicinha, Marlene. Não é obrigatório que você e a Alicinha sintam o mesmo prazer com o mesmo perfume, você percebe? Perfume é coisa muito pessoal.” (DV, p.25)

E Cacá completa numa fala, logo a seguir... *“uns estão prá vencê, outros encontram um jeito todo seu de só vivê” (DV, p. 25)*, como que concluindo um retrato do personagem.

A peça se faz então nessa construção do personagem que vai se revelando e que vai se descobrindo também.

Marlene – “... 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 voltá a sê só uma mulher na sua janela...” (DV, p. 68)

Marlene se constrói assim a partir dos outros, a partir de si mesma, e constrói também Natalino.

“Natalino – Não! Você não pode matá o sonho que eu tenho, guardado na mala-de-papelão, lembra? A danação do peitcho d’ um minino de vê a outra ponta das estrada deste mundo...” (DV, p. 68)

...

“Marlene - ... Quem sabe o Natalino ao pé do fogo não foi só vontade de procurá perfume na noite, de ouvi canção...”(DV, p. 69)

A personagem vai encerrar a peça apagando as luzes que apagam os diversos personagens, inclusive Natalino, restando a ela e a mãe, numa idéia de retorno, de ciclo, e também de possibilidade de que tudo tenha mesmo sido um sonho.

Curiosamente, como já observamos, esse texto faz parte de 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.

9.2.5 A Louca

A Louca, de *Minha Nossa*, é uma das figuras mais ricas do universo soffrediniano. Como já vimos, ela surge marcada por um mote, que a identifica:

*“Tô aqui por que cheguei
Sem dinheiro porque gastei
Qué comprá
Tercinho cem*

Fitinha dez

Mas fitinha não tem”

A Louca, além de ser a narradora da peça em muitos momentos, vai fazer contraponto à maioria das situações, criando um universo paralelo de evidente tom crítico a todos os discursos do pai ou do padre, configuradores da ordem reinante. Vai ainda destacar o aspecto de obviedade e de absurdo nas situações dadas como lógicas pelos “que mandam”.

Assim também, a cada afirmação categórica emitida com empáfia por algum personagem, o fato de ser repetida por A Louca desvaloriza a afirmação, desfaz o que se disse, num jogo cômico cheio de ironia crítica.

“Pai – Tudo na vida é sacrifício.”

“A Louca – Tudo na vida é sacrifício. Qué comprá?”

Quando o padre chama sua atenção: *“Nada de atrapalhá a concentração dos romeiros.”*, ela retruca: *“Nada de atrapalhá. Pouca vergonha.”*

A Louca se coloca no mesmo plano de Rxmar como excluída, ausente do mundo da hipocrisia, mas, ao contrário dele, sabe lidar com esse mundo, e, conforme a situação, diz o que querem ouvir. Como se a loucura de Rxmar se expandisse numa vazão incontável, levando-o ao hospício, justamente porque ele não consegue fazer esse jogo, que ela, A Louca, domina.

Sua força crítica atinge nível de profunda concisão dramática no instante em que, finalmente no pátio da igreja, ela passa a ser vista como concorrente ao comércio instituído da Igreja e de comerciantes locais. Expulsa à força pelo padre e o comerciante, enquanto são transmitidas notícias, publicadas em revistas e jornais, sobre violências do gênero acontecidas realmente em Aparecida, a Louca observa: *“Dentro do pátio não pode vendê. Aquilo ali pertence aos padre. Lá dentro só pode vendê os padre.”* ... *“Eles batem mesmo.”* Mas também vai gritar, de longe, enfrentando: *“A igreja não é d’ocês não, é do povo. Foi feita com o dinheiro do povo. A santa não é d’ocês não.”*

A construção d’A Louca nos faz pensar na importância dos personagens secundários na obra de Soffredini, que em muitos textos vão se constituir como parte essencial dela. Sua presença nos obriga a todo momento a reler as falas dos demais personagens, a reconstituir a narrativa de um outro ponto de vista.

Ela será um contra-espelho de tudo o que se vê na romaria, de todos os designios da Igreja, sem perder seu papel em nenhum momento, reforçando a idéia de sua loucura; e como do mundo d'A Louca o fantástico também faz parte, ela não se espanta com o surgimento da Uiara, e vai lhe oferecer também os seus tercinhos: “*Qué comprá?*”

O personagem é um misto de bobo/sábio, seguindo a linhagem de figuras semelhantes na história do teatro, de que a obra de Shakespeare é exemplar, como o bobo de Rei Lear ou o maravilhoso Feste de Noite de Reis. Por serem bobos são capazes de grandes verdades, num discurso sincero e lúcido que os “ajuizados” não se podem permitir.

A Louca observa cheia de estranheza que os romeiros pagaram para estar na romaria: “*Pagaram prá vim a pé?! Depois a Louca aqui sou eu*”. Por outro lado não entende o questionamento do Pai e da Mãe, que não querem o filho conversando com estranhos: “Estranho, mas esse daí é o Pierrô”, e quando Rxmar pergunta por que ele está triste, ela pondera: “Ora, perguntá prum Pierrô por que tá triste.”

9.2.6 Carmen, a Outra

Finalmente, vamos analisar a figura de Carmen na obra de Soffredini, que já aparece em *Mais Quero Asno* e que vai reaparecer em vários de seus textos. Através dela pretendemos desenvolver a idéia de que o autor trabalha no sentido da recorrência, personificando um mesmo personagem em distintas situações, embora, a partir de pequenos detalhes, também o singularize a cada novo momento.

A partir do romance de Prosper Mérimée¹⁰ e da consagrada Ópera de Bizet, a figura de Carmen passou ao imaginário popular, surgindo como símbolo da mulher fatal: quando surge, gera irresistível atração, deixando em geral um rastro de desgraças atrás de si.

Na verdade o símbolo da mulher fatal já existia bem antes, e tem estado presente no imaginário popular. O que tem acontecido são seus muitos desdobramentos através da história, no qual Carmen se constitui como uma de suas figurações.¹¹

- Mafalda

Nesse sentido poderíamos dizer que a Carmen, enquanto idéia, na dramaturgia de Soffredini, pode ser encontrada até mesmo em *Mafalda*, num dos momentos construídos pela

imaginação das vizinhas, que fazem dela uma mulher fatal, no mais puro estilo de dramalhão mexicano.

“Mafalda – Sim?”

Seu Wilson – Mafalda?

Mafalda – Ela mesma. (Entreolham-se. Aproximando-se provocante) Que quieres de mi, hombre?

Seu Wilson – (Violento) Quierote.

Mafalda – (Rindo) Loco? No ves que es impossible?

Seu Wilson – Loco si, pero por tu amor.

Mafalda – (Ri)

Seu Wilson – Quierote, estoy ardiendo de deseos.

Mafalda – Tonto, ahora no.

Seu Wilson – Quierote ahora, ahora...” (M, p. 47)

A cena segue ainda, com saltos para o presente, com Mafalda referindo-se à possibilidade de um homem ser morto ali, e finalmente vai ser interrompida pela própria Mafalda, achando que “assim já é demais.”

- Carmen

Em *Mais Quero Asno* temos cena de grande teatralidade construída com a chegada de Carmen inesperadamente, dessa vez nominada, para dar morte ao marido de Inês, resolvendo assim o problema desta, ou da peça, que precisava ter continuidade com o segundo casamento. Carmen surge, cumpre sua função de matar João, e desaparece. Assim como o revólver que desce do teto, ela também desce à cena, do modo mais teatral: vem junto com a porta, trazendo a própria porta onde vai bater.

A cena se inicia com um entrequadros

“Vem uma PORTA

Porta – (pum, pum, pum)

Inês – Quem é?

Porta - (pum, pum, pum)

Inês – (indo) Já vai. (Abre a porta)

(Pausa. Atrás da porta está Cármen)

Cármen – Boa noite.

Inês – Boa noite

Cármen – A senhora é que é a dona Inês?

Inês – É, sou eu mesma.

Cármen – Não é a senhora que é a mulher do João Brasília?

Inês – É. Sou eu mesma sim. Por que?

Cármen – Eu sou Carmen.

(E as mulheres descem depressa para a platéia)”(MQ, p. 34)

O simples nome de Carmen, ao ser pronunciado, define de imediato o caráter da situação que vai se seguir. O personagem que chega não precisa dizer mais nada: ao dizer Cármen, está dizendo, eu sou a “Outra”, não um personagem qualquer, nenhum personagem em particular, mas uma função, a da mulher fatal, que veio destruir a “harmonia do lar”.

Carmen é uma figura no sentido mais exato do termo; ela não chega a se constituir em nenhum momento como personagem, entra na fábula como chega a carta para a Inês de Gil Vicente. É sua presença um momento de total teatralidade, como ela própria. Não teria nome nenhum o personagem se não fosse esse, que mais do que um nome é um símbolo. Por isso mesmo, vem acompanhado da expressão: a outra.

Como sabemos o autor vai criar uma série de cenas sequenciais, repetindo a situação, com as duas mulheres assumindo, nas mesmas falas, distintos comportamentos, de “víbora”, de “bondosa”, de “má”, “violentas”, “calmas”, falando baixinho ou aos berros, num puro exercício teatral, mas que é uma reprodução de todas as possíveis cenas dramáticas de ciúmes em que uma Outra aparece.

Figura melodramática, a aparição de Carmen vem cercada de todos os elementos que definem o gênero, desde o título do Quadro, “Corações em Conflito”, até as expressões usadas, como: “Eu amo João Brasília”, “Se você não pode ser meu, não será de mais ninguém”.

Finalmente tudo se resolve com a morte de João Brasília, e como a “harmonia do lar” de Inês não era tão grande, pouco será também o seu chorar. Mas aqui já estamos

completamente inseridos na farsa vicentina, como Soffredini não o deixa de indicar com as devidas aspas.

“Inês – Não é qu'eu esteja contente

“Mas, que coisa tão suave!

Desatado está o nó

E se eu dele tenho dó

O diabo me arrebente.” (MQ, p. 36)

Essa Carmen de *Mais Quero Asno* não fala castelhano e dispensa-se disso, de tal modo vem impregnada da força do personagem em seu próprio nome. Nos casos seguintes onde reaparece a figura, ao contrário, ela não será mais nominada, mas a marca do castelhanismo é que vai denotar sua presença.

- Amada Amanda

Esse é o caso de Amada Amanda, em *Vem Buscar-me*, de que já apresentamos um trecho quando tratamos do castelhanismo na obra do autor. Amada frente a Campônio joga esse papel de mulher fatal, e vai conseguir que ele assassine a própria mãe.

“Amada – (Com ternura) Si. La grande estrella, mi niñito feo (e afaga seu cabelo)

Campônio – (Lento) Amada amanda, a grande... (transita) Como no drama?

Amada – Que?

Campônio – O coração dela.

Amada – Ah! ... (Afagando seus cabelos) Muchas y muchas vezes ya viviste la escena, verdad? No necesitas ensayos, verdad? Tu sabes muy bien como hacerlo, verdad?” (VB, p. 63)

- La González

Aproximamos ainda a figura de Carmen da castelhana que Loredano incorpora para interferir no casamento de Ceci com D. Álvaro, “o belo e nobre cavalheiro”. No texto a figura toma caráter totalmente teatral pelo absurdo e inverossimilhança da situação, só admissível no contexto de aceitação mútua por parte de cena e público. Traz ainda forte carga cômica nas sutis observações das rubricas que dão reforço ao exagero na construção do

personagem, como um evidenciamento do que seria essencial no caráter de fatalidade dessa espanhola que já não precisa mais dizer seu nome, podendo por isso assumir qualquer um.

Na verdade o nome “La González” é uma referência à ópera de Carlos Gomes. Os autores italianos do libreto consideraram que seria ofensivo para a Itália manter o personagem do vilão tal como o concebera Alencar. Assim, na Ópera, o italiano Loredano transforma-se no espanhol Gonzalez.

A escolha de Soffredini é portanto uma releitura dessas possibilidades de recriação que se permitem os autores, por motivos tão “honrosos” como esse dos libretistas italianos. Assim, o travestimento de Loredano no texto de Soffredini é duplo, na sua referência ao “travestimento” dado pelos italianos ao personagem de Alencar.

“D. Antônio – A não ser que haja algum impedimento...”

(É nisso que Loredano se transmuda numa espanhola, La Gonzalez, com flor sanguínea nos cabelos.)

La Gonzáles – Y hay.

(e toca castanholas)

D. Álvaro – Que impedimento?

La Gonzalez – Yo!

(e dança o flamenco)

D. Antônio – Quem é essa mulher?!

La Gonzalez – Soy La Gonzalez,

Mujer de Don Álvaro.

D. Álvaro – Minha mulher?!

Isso é mentira, meu senhor!

La Gonzáles – Ayyyyyyyyyy...

Quieres negar que ya robaste de mis lábios

Todos los besos?

Y de mis carnes ya robastes

Todas las caricias?” (G, p. 37)

A cena segue com mais algumas intervenções de La González, todas no mesmo estilo “espanhol” até que D. Antônio vai tentar resolver a situação da maneira mais “nobre”.

- A Uiara

Finalmente, entendemos ainda que Cármen e a Uiara no seu sentido de fatalidade na atração aos homens, também podem ser vistas como uma mesma figura. É a experiência vivida pelos pescadores, assumidos por Ramar e a Louca.

“Uiara – Vem.

Ramar – Aonde?

Uiara – Beber da água limpa do meu peito

A Louca – Não!

Ramar – Por que?

Uiara – Prá adoçar a boca,

Amolecer o teu sorriso.

A Louca – Ouvi dizê,

Nem sei se é mentira ou se é verdade,

Sei que conto como me contaram,

Ouvi dizê que a Uiara,

Com o seu encanto,

Arrasta os moço pro fundo da água.

Prá sempre.

Uiara – Vem

A Louca – Mas ela é bonita mesmo, viu?

Ramar - Não.

A Louca – Por que?

Ramar – Porque ainda falta um milagre: encher as redes de peixe pro Conde de

Assumar.”(MN, pp.17/18)

Com essa colocação Ramar interrompe a situação colocando a trama da história outra vez na sequência original.

A mesma Uiara aparece em *O Guarani* para o índio Peri, dessa vez sob a forma da Lua espelhada nas águas do Rio.

“A Lua – Vem

O Rio – Cuidado!

Peri – Por que?

O Rio – Todo moço que experimentou o abraço

dessa mulher de prata

foi parar no fundo das minhas águas

lá onde está a morte.

Nunca ouviu dizê?

Peri – Não eu.

Eu posso vencer as tuas águas

E até a morte

Porque eu sou Peri,

O herói da minha história.

Nunca ouviu dizê?”(G, pp.4/5

E a Uiara volta a aparecer em *O Saci*, agora como Iara, mais uma vez reflexo da Lua nas águas, em encontro com Pedrinho.

“E, quando Pedrinho se vira, a lua sai de trás das nuvens e vem se mirar nas águas, a fonte se ilumina, dos cântaros da moçada de pedra escorre água colorida e os leões marinhos espirram fios d’água pela boca!

E a Iara, lá no alto, se penteia ao luar...” (O Saci, p. 53)

Questionada por Pedrinho da razão de sua solidão, a Iara deixa explícito o seu poder de fatalidade sobre os homens.

“Pedrinho – ... Mas quem havia de enjeitar tanta beleza?!

Iara – Ai, todo aquele que tem medo de

mais nunca ver a luz! Todo aquele

que tem medo de morrer: os homens.

Ai, minha sina é a solidão.” (O Saci, p. 54)

O Saci irrompe na situação justo no momento em que ela derramava *“seus cabelos sobre os ombros do menino”* completamente hipnotizado, para levá-lo consigo.

Cármem ou Uiara, o mito da mulher fatal atravessa a dramaturgia soffrediniana, um aspecto que ainda desenvolveremos sob outro ângulo no estudo da temática em sua obra. Aliás, nessa rede de figuras femininas com raras aparições de personagens masculinos, como se observa, haverá muito a dizer numa análise mais pontual sobre o aspecto conteudístico da obra do autor.

9.3. Figuras fantásticas e lendárias

Além desses personagens de que apresentamos um pequeno extrato, as figuras humanas convivem com uma grande quantidade de outros personagens fantásticos ou lendários num número significativo de textos.

Talvez pudéssemos distribuir o todo de sua dramaturgia em dois corpus, com textos de tom mais naturalista, onde o cotidiano de uma certa comunidade é representado em cena, e os textos de caráter fantástico, onde um grande número de elementos extraordinários são incorporados à narrativa.

No primeiro caso teríamos *Mafalda*, *Mais Quero Asno*, *Vem Buscar-me*, *De onde Vem o Verão*, *Minha Nossa* e *Quixote*, ainda que nesses dois últimos haja uma forte presença de fantasia, mas ela se evidencia como produto da imaginação dos personagens.

No segundo caso, *O Guarani*, *O Saci*, *Auto de Natal Caipira* e *A Madrasta*, onde um grande número de elementos lendários ou do reino da fantasia são introduzidos com maior ou menor intensidade.

Definiria ainda um terceiro grupo de textos onde esses dois elementos se combinam, gerando uma fórmula específica. É o caso de *Na Carrêra*, texto de caráter realista, pelo estudo sociológico que tem como base, onde a incorporação de elementos fantásticos se justifica linearmente no próprio tema geral, pois fazem parte da cultura do caipira que o texto objetiva mostrar. E o caso de *O Pássaro do Poente* em que a figura da Garça por si só vem carregada de mistério e fantasia, fazendo com que o texto se mova num espaço dual entre a realidade cotidiana do Homem e a existência desse personagem estranho a esse mundo.

Além desses elementos, a escritura soffrediniana faz uso intenso de elementos extraídos da natureza, como já observamos, que podem ganhar força de personagem como o Rio em *O Guarani*. Eles podem também se constituir numa presença de fundo, ainda que

muitas vezes de grande peso dentro da ação dramática como é o caso do Vento em *De Onde Vem o Verão* e em *O Pássaro do Poente*, e da Lua, presente em quase todos os textos, responsável por alguns momentos poéticos fundamentais.

9.4 Personagens duplos e triplos

Encerrando a análise dos personagens gostaríamos de abordar um último aspecto que nos parece importante na dramaturgia do autor, pela presença reiterada, em alguns momentos de inusitada originalidade, e marca mais uma vez de evidente teatralidade, inserindo-se na linha direta da comédia nesse caso: a figura dos duplos e triplos personagens.

Mais uma vez podemos dividir esse caráter estrutural em dois modelos dentro da obra soffrediniana. A figura que se desdobra em dois ou três, com caráter repetitivo, constituindo-se numa unidade feita de partes iguais, e a figura que se constitui como unidade a partir de elementos distintos ou pelo menos com características completares, quer contraditórias quer de proximidade.

9.4.1 Festeiras

No primeiro caso podemos incluir a figura das Festeiras, de *Mais Quero Asno*, três figuras que são uma, cujas frases só se completam na continuidade assumida por cada uma delas ao discurso da outra. As Festeiras, mais do que um tipo, são o protótipo de tudo o que se compreende por manifestação estereotipada relativa às expectativas de casamento e tudo que o envolve.

No estudo dos papéis e tipos do personagem popular, no teatro inglês da Idade Média, André Lascombes identifica:

“Uma outra forma freqüente da repetição é a duplicação (ou triplicação) do personagem tipificado. No escalonamento do tipo figural, o dramaturgo substitui ou acrescenta a gemelização do papel no instante... a redundância das três vozes que não acrescentam nada ao desenho mesmo do que está num único papel, não lhe acrescenta mais que um suplemento de volume. Este efeito quantitativo é teatralmente eficaz pois ele reforça no espaço cênico mesmo o lugar que ocupa o tipo representado”¹²

Uma figura alegórica, mais do que três personagens, elas representam uma espécie de coro que, ao invés de comentar o acontecido, dá sequência ao que se comenta.

Absolutamente estilizadas, inseridas na pura convenção cômica, seu caráter alegórico fortalece-se sobretudo nas suas falas e gestos, sempre iguais, mas por serem três dão peso acentuado ao caráter simbólico de sua figuração. Elas surgem de modo inesperado, sempre que se fazem necessárias no contexto: quando se fala em casamento ou morte, um pouco como se toda a vizinhança entrasse inopinadamente casa a dentro para criar o ambiente correspondente à situação. Sua aparição ganha reforço irônico na gestualidade estabelecida para elas pelo autor, pois vão estar sempre batendo um bolo, em movimento mais lento ou mais rápido conforme a hipótese do casamento se anuncie como possível ou ilusória.

Apesar de o autor ter-lhes dado nome, pelo menos para duas delas, eles não tem nenhuma importância, e vão mesmo desaparecer frente à impessoalidade com que a Mãe vai tratá-las, chamando-as de “dona coisa” quando sente-se ofendida com a observação das mesmas de que

*“aquilo que é prá vender
a gente põe na vitrine”*

Elas lembram de certo modo as fadinhas na Cinderela de Walt Disney, mas são uma réplica direta dos judeus na Farsa de Gil Vicente, que formam um duo onde cada um completa o discurso que o outro iniciou, em quem sem dúvida o autor se espelhou ao construir os personagens.

Na própria peça encontramos outro exemplo da figura tripla nas Coristas, nos momentos dos programas televisivos. É interessante observar que, em montagem do texto a que assistimos há alguns anos atrás em Blumenau, as atrizes que faziam as Festeiras e as Coristas eram as mesmas, e houve um ganho suplementar de tom crítico e humorístico na sua presença.¹³ Se a idéia não era uma intenção de Soffredini ela termina mostrando que de fato elas podem se identificar a esta impessoalidade das coristas da televisão, que afinal, por isso mesmo, desesperam-se na peça, pedindo para serem lembradas.

9.4.2 O triplo como símbolo do tempo

Num registro totalmente distinto, a figura tripla que aparece em *O Pássaro do Poente*, O Jovem/O Maduro/O Velho, ainda que complementares e se constituindo numa unidade, vão ter característica muito específica como marca de temporalidade. Podem ser vistos inclusive como o símbolo do tempo na vida do Homem, que deixou escapar a sua chance de viver o amor.

Assim na sua tríade eles definem as especificidades do presente, do passado e do futuro, e sua unidade nos remete à idéia mesmo da infinitude desse ciclo temporal, à consciência da passagem, e da impossibilidade do retorno para o Homem.

“O Homem – que é que cês querem?”

O Jovem – Você podia dá prá mim

Só um pouquinho de futuro...

O maduro – E melhorá o meu presente...

O Velho – Recompensá o meu passado,

Tão trabalhoso...” (PP, p.9)

Embora funcionem também como os vizinhos, retomando aí o mesmo papel das vizinhas de Mafalda, como aqueles que observam, julgam, e expressam seus preconceitos sobre a vida alheia, aqui eles são uma figura totalmente sintética, cujas falas de tom poético vão lembrar os cantos de Lorca. Aliás a própria idéia dos personagens, pode-se dizer, espelha-se no autor espanhol de “Assim que Passem Cinco Anos”, como já discutiremos no estudo da paráfrase.¹⁴

9.4.3 Os Espertos

Os duplos personificados em O Esperto e A Esperta de *O Pássaro do Poente*, de modo evidente, enquadram-se num outro registro, na categoria dos tipos mais tradicionais da comédia, como os bufões, ou ainda os zannis da *commedia dell'arte*, onde a relação de duplicidade se constitui também num jogo de papéis distintos, o esperto e o bobo, ao modelo do tony e do clown circenses.¹⁵

Ainda cumprindo papéis complementares, eles agora, mais do que reforçar uma mesma imagem, reforçam um jogo de duplos, de cuja correlação de forças constitui-se a

comicidade da situação. A linguagem dos personagens reforça também o contraste estabelecido com as outras figuras da peça cuja fala é construída num tom poético.

“O esperto – Ora, mulhé, então tu acha que um home rico daquele vai se interessá por um paninho michuruca desses daí?...”

A Esperta – Ai meu Deus do céu, mas eu não sei o mal que eu fiz prá merecê um marido como você. Se não fosse um desperdício gastar tanto dinheiro com uma mula eu era capaz até de comprá um óculos, prá vê se assim você percebia melhor as coisas.

O Esperto – É?

A Esperta – Não tá vendo que ele tá PARADO no pano, sua lesma?

O Esperto – É-é?!?” (PP, p. 6)

Os personagens vão merecer cenas de pancadaria e outras ações do gênero, explícitas de teatro popular, muito próximas do mamulengo, de cujas figuras de algum modo aproximam-se no exagero de sua estilização grotesca. Pode-se dizer que essa dupla já se antecipava em algumas situações ao longo da obra do autor, sem se constituir em figuras duplas precisas, como é o caso do *“Cala a boca, peste”* lançado em permanência por Nha Rita às observações de Pernambi.

9.4.4 Pai e Mãe

Os personagens do Pai e da Mãe, e toda uma série de figuras de dupla personificação em *Minha Nossa*, desempenham um papel um pouco mais sofisticado, exigindo outro tipo de análise. Embora constituindo uma unidade, que se aproxima da figura alegórica A Família encontrada em *O Guarani*, eles são essencialmente complementares, e tem características específicas.

É justamente dessas especificidades que eles vão constituir o todo da ordem familiar. As falas da Mãe são um apanhado de lugares-comuns, revelando sua permanente preocupação em ser como todo mundo quer que ela seja, em busca de fazer do filho a mesma imagem, agarrada ao cotidiano e temendo qualquer possibilidade de desvio para o mundo dos sonhos ou da imaginação. O Pai, por seu lado é o defensor dos “valores nacionais”, das instituições, do orgulho à pátria, e suas falas são também lugares comuns expressando esses valores.

Na peça eles fazem permanente contraponto, e claro que no exagero com que as cenas são construídas o efeito cômico é certo, conduzindo a leitura para uma posição exatamente contrária à da posição defendida pelos personagens.

“Pai – Quantas vezes eu vô tê que te dizê que um mendigo não sobe na vida? Ninguém confia num mendigo.

Mãe – Não foi prá isso que eu me matei a vida inteira prá te ensinar bons modos...

Pai – Calma velha.

Não foi prá isso que eu trabalhei a vida inteira prá te comprar bons modos.

Mãe – Calma velho.

...

Pai e Mãe – (cantam)

Foi prá cê sê um homem-bom.

Pai – Estudá e tê uma profissão,

Mãe – Casá e tê filho,

Pai – Ganhá e comprá,

Mãe – Uma casa

Pai – e um carro,

Pai e Mãe – e envelhecê quieto.

...

Pai e Mãe – E morrê.

Foi prá isso que nós te criamos.” (MN, pp. 29/30)

Finalmente, como já observamos, a figura assume papel totalmente alegórico no caso de A Família, em *O Guarani*, personagem que aparece em um curto momento, onde sua fala parece existir apenas para configurar em D. Antônio de Mariz o seu papel de senhor.

NOTAS

-
- ¹ A figura “designa um tipo de personagem, sem precisão dos traços particulares que o compõem”...
“significa por sua posição estrutural mais do que por sua natureza interna”. Pavis, Dictionnaire, p. 141
- ² alegoria: “abstrações ou coisas inanimadas que são representadas através de personagens que se expressam em linguagem figurada”. Neyde Veneziano, O Teatro de Revista no Brasil, p. 138
- ³ modelo actancial: disposição das forças do drama e sua função na situação. Souriau, p. 49. Pavis, pp.2/3
- ⁴ Pavis, Dictionnaire..., p. 141
- ⁵ Actantes, como define Souriau, é a função do personagem no confronto de forças que se desenha numa dada situação. A partir dos estudos de Propp sobre as funções nos contos o termo passou a ser aplicado nos estudos dramáticos, e intensamente pelos semióticos.
- ⁶ Segundo Neyde Veneziano “os tipos opõem-se aos indivíduos” que “têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis. Tem-se do tipo “uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações. Todo o teatro popular trabalha fundamentalmente com tipos”. O Teatro de Revista no Brasil, p. 120
- ⁷ V. 1.2 Percurso metodológico, p. 26
- ⁸ Citado por Abirached, p. 284
- ⁹ Souriau, p. 167
- ¹⁰ Carmen, P. Merimée, Brasiliense, 1986
- ¹¹ V. “La belle dame sans merci”, em La carne, la morte e il diavolo.
- ¹² A. Lascombes, Rôle, type, masque, structures et fonctions du personnage populaire dans le théâtre anglais du Moyen Âge, em Figures Théâtrales du peuple, p. 24
- ¹³ Vilma Arêas observa em Iniciação à comédia, como esta “caracteriza-se pela simetria de seus elementos, ...a multiplicação dos pares ou das situações ao redor do par ou da situação principal cabe nesse item”, p. 20
- ¹⁴ V. 3. Obra Parafrásica, p. 60
- ¹⁵ “O Zanni partido em dois tipos, um esperto o outro bobo,... afirma uma das componentes fundamentais da função do personagem popular: a dupla tipização ingênuo/espertalhão mostra com evidência a impregnação dos modelos ideológicos constitutivos do tipo e a evolução de suas funções numa constelação de personagens dramáticos onde as necessidades dos esquemas dramáticos tradicionais se impõem na definição e redistribuição dos tipos. O desdobramento do personagem mostra ainda a primazia da estrutura dramática sobre o arquétipo mas guardando cuidadosamente as duas faces da qualificação desvalorizante.” Figures théâtrales du peuple. E. Konigson. Prefácio p.12

10. Didascálias

10.1 Definindo o termo

O termo didascália tem origem na palavra grega *didaskalia*, identificando “as instruções que o poeta dramático dava aos atores sobre o modo como eles deviam representar suas peças”¹ Tradicionalmente, nos diz Anne Ubersfeld, pode-se

“chamar didascálias tudo o que no texto de teatro não é diálogo, isto é, tudo o que é de responsabilidade do autor, diretamente.

As didascálias compreendem as indicações de lugar e de tempo, ditas indicações cênicas, mas também as indicações de tom e de movimento, e sobretudo a indicação dos nomes dos personagens frente à camada textual falada por eles.”²

Elas têm um papel basicamente informativo, de deixar claro ao diretor e atores exatamente o significado das ações e o lugar e tempo em que elas se passam. Como resume Ubersfeld, as didascálias “respondem às duas questões, quem e onde; o que elas designam é o contexto da comunicação; elas determinam portanto uma pragmática, isto é, as condições concretas do uso da Golopentia e Thomas fala.”³

Conforme, no essencial elas funcionam como acréscimos explicativos às falas dos personagens, de responsabilidade do autor, permitindo aos leitores:

- a. saber com precisão quem fala no quadro dos diálogos;
- b. dar-se conta do contexto geral no qual o autor situa a evolução dos diálogos e da ação dramática;
- c. imaginar certas ações não verbais que interrompem os diálogos da peça ou substituem-se a eles reativando-os;
- d. imaginar com mais facilidade o modo como os diálogos se sucedem, como acrescentam-se uns aos outros em estruturas mais vastas (tais como os movimentos, as cenas e os atos) e como a peça em sua totalidade deve fixar-se em sua memória (sempre de acordo com o que se presume tenha sido a intenção do autor).”⁴

Ela é, portanto, a voz do autor dentro do texto dramático, pois, como observa Issacharoff,

“se o autor, de certa maneira, cede a outro seu papel de enunciador no diálogo, sua voz está sempre presente nas indicações cênicas, ainda que transformadas, incorporadas à encenação, elas estejam ausentes enquanto texto no ato da representação.”⁵

Se tem o papel de dar indicações cênicas aos possíveis interessados em transpor para a cena um texto, esta não seria sua única função, destaca Gallèpe, pois elas, “se destinam afinal tanto ao encenador, quanto aos atores e aos leitores.”⁶

Dentro da dualidade implícita em toda dramaturgia, as didascálias compreendem, no dizer de Ubersfeld, ao mesmo tempo tudo o que permite definir as “condições de enunciação imaginárias do acontecimento ficcional” e as “condições cênicas”, em que esse acontecimento vai se concretizar, daí o seu caráter ambíguo.⁷

A relação da didascália com o leitor, traz a mesma carga dual que já analisamos no estudo da teatralidade no texto dramático, ao permitir ao leitor construir um mundo imaginário seja na ficção pura, seja na cena.

Vista por muitos como o elemento que caracteriza fundamentalmente o texto dramático frente aos outros gêneros literários, as didascálias no entanto transitam numa situação paradoxal. Com efeito, como o constata Gallèpe, elas “são de uma parte os elementos distintivos do texto de teatro, mesmo se os romances comportam também indicações comparáveis, que jogam um papel intradieético.”⁸ Mas, ressalta Issacharoff, elas “podem ser também o traço de união entre texto teatral e texto romanesco”⁹, na medida em que “podem ser consideradas como o elemento romanesco (descritivo/narrativo) no interior do texto dialogado”¹⁰, completa Gallèpe.

Esse aspecto nos interessa particularmente, dado que as didascálias em Soffredini ocupam um espaço intensamente narrativo, e de modo geral evoluem no conjunto de sua obra para um papel descritivo/narrativo bem mais que prescritivo, e de tom lírico dominante, voltando-se portanto para um diálogo do autor direto com o leitor (ainda que este seja o encenador e atores).

Práticas didascálicas como essas, observa Thierry Gallèpe, evidentemente “as afastam assim de sua destinação primeira, ao acrescentar elementos de comentários, tomadas de posição diversas”, e na dificuldade que apresentam de serem convertidas à cena, elas “restam portanto o prazer particular do leitor.”¹¹

A clareza quanto à função da didascália na dramaturgia não elimina as divergências com respeito aos limites do espaço que ela ocupa no texto. Para alguns estudiosos (Toro, Ubersfeld) elas não se constituem em segmentos textuais precisos, mas são todas as informações dadas como indicações cênicas, mesmo as que se encontram internalizadas nos diálogos.

Entendemos, na verdade, que de todo texto dramático espera-se que o diálogo dos personagens sempre implique na sua presentificação cênica, e portanto, caso assumíssemos o ponto de vista desses estudiosos, praticamente nos veríamos obrigados a definir o texto dramático na sua totalidade como didascálico. Isso não nos impede de concordar com Fernando de Toro, no sentido de que elementos informativos com respeito à teatralidade do texto “podem proceder ou das próprias indicações cênicas, ou bem do diálogo dos personagens”.¹² É verdade também que algumas falas dos personagens trazem indicações cênicas precisas, que dispensam, por sua própria natureza, qualquer indicação adicional do autor para que seja compreendido o que se espera como movimentação ou intenção por parte do intérprete, ou mesmo o contexto situacional em que se inserem.

Preferimos não avançar essa discussão, apenas delimitar o critério que estamos adotando, ao encontro do proposto por Golopentia e Thomas para quem o “texto didascálico é o conjunto de signos do texto dramático que não são assumidos pelo enunciador-personagem.”¹³ Assim, didascália, tal como a empregamos, compreende tudo o que não é elocução de personagem no texto, inclusive as titulações e nomes dos personagens, sem implicar nas indicações cênicas que podem ser reconhecidas dentro do diálogo.

Por outro lado, estamos mantendo o uso de rubrica, pela familiaridade com o termo, numa aplicação de sentido mais restrito, referente apenas às indicações feitas entre as falas de personagens ou entre parênteses no interior dessas, como esclarecimentos ou instruções do autor referentes às intenções ou condições em que as mesmas ocorrem. Assim, em nosso

estudo as didascálias abarcam as rubricas como um de seus elementos constituidores dentro do texto dramático.

10.2 Abandonando a prescrição

O estudo das didascálias vem alcançando amplo espaço na teoria da dramaturgia contemporânea, devido às transformações e ao lugar que elas têm ocupado no texto dramático.¹⁴ De simples instruções básicas, elas passam a incorporar o texto, em alguns casos constituindo-o em sua integralidade. (*Ato sem palavras*, de Beckett). Por outro lado, elas vêm também ampliando sua natureza, assumindo características de ruptura com o papel tradicional que ocupavam de caráter prescritivo e, num aparente paradoxo, constituem-se em textos que “questionam mais do que informam”, são “polissêmicos e por esta via poéticos”¹⁵, define Ryngaert.

Essas didascálias terminam por ocupar um lugar de tal modo importante, constituidor da totalidade do texto, e em alguns momentos de tamanha significação dentro de uma certa situação dramática, que trazem dificuldades ao encenador, pois praticamente, como nos diz Sarrazac, elas “pedem para ser proferidas”.¹⁶ Na dramaturgia de Soffredini muitas vezes as didascálias configuram-se dessa forma, de um modo geral em tudo o que se refere a títulos dos quadros ou das cenas, que, como vimos, pediriam uma transposição cênica, na releitura ou ampliação que dão à possibilidade de interpretação de certos momentos do texto.

Muitas vezes elas são recurso do autor para expressar o inexprimível, exigindo dos transpositores cênicos uma relação de sensibilidade interpretativa para reconstituir essas sensações em forma de imagens e sons, num diálogo claramente inter-semiótico, de passagem de uma linguagem artística a outra, sem a intermediação de uma tradução conceitual verbalizada.

Esse já é um dos caminhos adotados por diretores, entendendo que os atores descobrem significados no ato mesmo da interpretação dos papéis, mais do que nos trabalhos de mesa que antecediam as montagens. Todo o estudo de Stanislavski, que determinou o seu trabalho com as ações físicas, passa por essa mesma compreensão.

Por outro lado os autores também compreendem um processo de montagem como a redescoberta de um texto, que abre os universos propostos pelo autor. Como disse Soffredini,

às vezes as rubricas mostram-se inúteis pois não são cumpridas por aqueles que se propõem a montar um texto.¹⁷ Se isso dispensa o autor de produzir rubricas prescritivas, a presença de didascálias narrativas ou comentários de outra natureza pode permitir uma forma de diálogo muito mais efetiva com o leitor dos textos. Porque a força de certas imagens poéticas criadas permite aos que transpõem o texto à cena chegarem a elas também através da construção lírica imagético-sonora.

Reafirma-se aí o pensamento de Paul Ricoeur, de que uma obra de arte só pode ser interpretada através de uma outra obra de arte. Não resta dúvida que didascálias dessa natureza pedem um papel mais ativo do leitor. A didascália marcada de comicidade, por exemplo, num claro comentário crítico do autor ao que escreve, implica numa outra atitude do leitor. Como o identifica Ryngaert, ela

“cria um efeito de surpresa e propõe de imediato um elo particular, “ativo”, com o leitor, que se encontra como que convidado a participar de um trabalho de decifração do que está sendo escrito”.¹⁸

10.3 Didascálias em lírica narrativa

Desde o início a obra de Soffredini nunca se enquadrou totalmente no que se entenderia por dramaturgia tradicional, como vimos no estudo da titulação, onde em geral o autor se coloca como um comentador das situações além de apresentá-las sob forma explicativa muitas vezes. Mesmo as didascálias de evidente indicação cênica, como as que propunham cenário ou objetos a serem dispostos no palco, já traziam em *Mafalda* um certo tom de cumplicidade no diálogo com o leitor, que implicavam numa compreensão deste para a ironia implícita nelas, sendo necessário ler nas entrelinhas para alcançar o pensamento do autor.

Assim, por exemplo, na rubrica que introduz a primeira cena de *Mafalda*, o autor sugere que “*ficaria muito bonito se a gente visse, pintadas, as casas lá do bairro*”, num gesto de aproximação com o leitor, colocando-nos a todos no bairro, reconhecendo o bairro de Mafalda como um bairro igual ao de todos nós, ou, pelo menos, que todos temos o “nosso” bairro. Cumplicidade essa que não é inocente, muito pelo contrário, combina-se com a afirmação final do texto “*para ser dito (ou não) antes que a cortina se feche*”: “*Não por favor,*

não batam palmas. Não batam porque, se alguém escutar lá fora, vai pensar que aqui ninguém tem culpa.” (M, 148)

Muito embora o autor nunca tenha abandonado completamente as rubricas preceptivas, sobretudo relativas às intenções das falas dos personagens, mesmo seus primeiros textos já apresentam comentários ou reflexões que diríamos internalizadas no contexto dramático mas sem relação direta com uma situação dramática específica.

O autor se compraz nesse sentido de livre construção onde insiste em que “*pode-se seguir (ou não)*” as sugestões cênicas que faz, mas evidentemente, se ele as faz, é porque algum sentido elas têm para serem transcritas. E claro, passam a ter para quem lê. O que ele nos diz também, dessa forma, é que o importante não é seguir literalmente a construção cênica que sugere, mas sim compreender o sentido do que está propondo, ou o contexto em que a situação vai se inserir. Na verdade, acreditamos que o salto dado por Soffredini foi o de passar a construir esse clima, que tenta criar nos primeiros textos, colocando-nos diretamente dentro dele a partir da construção poética que elabora.

Há um caráter narrativo/descritivo nas rubricas, que aproxima-se de algum modo do estilo de Gil Vicente, como se observa na Farsa de Inês Pereira, onde cada personagem é introduzido com uma pequena frase de tom romanesco, ainda que no tempo presente: “*Vem hum hermitão a pedir esmola, que em moço lhe quis bem, e diz*”.¹⁹ Soffredini segue o modelo em *Mais Quero Asno*: “*Vem Leonor Vaz D’Almeida, que finge-se esbaforida. Mas vêm toda elegante na sua seda drapeada e com casquete. Traz um embrulho grande.*” (MQ, p. 11)

Com *Mais Quero Asno* insinua-se já uma formulação que ganhará corpo em sua dramaturgia, das observações finais, suplementares às rubricas ou indicações cênicas, sempre em tom de comentário, de sutil caráter. Como no momento em que D. Leonor anuncia a chegada de Pedro pela primeira vez para propor casamento a Inês. O texto nos diz: “*E as mulheres se afastam, compreensivas.*” (MQ, p. 11) Ainda no mesmo texto, no momento em que Carmen se anuncia, novamente lemos: “*E as mulheres descem depressa para a platéia.*”

É evidente que essas informações são muito mais do que rubricas prescritivas. Ainda que pudessem ser cumpridas em detalhes, o importante é que elas determinam um outro nível de diálogo com o leitor, na crítica feita a certo comportamento feminino em situações dessa natureza, que revelam na verdade a visão dessas mulheres sobre o casamento ou sobre “a

outra”. E esse diálogo é interessante ainda, porque se desdobra numa compreensão da dramaturgia na sua totalidade, eu diria mesmo que vai além da leitura deste texto específico, mas cria um elo com a obra do autor, nas imagens femininas que ele vai reelaborando ao longo de sua trajetória.

Por outro lado, entendemos como indispensável esse diálogo para a construção cênica, mesmo que não se cumpra a rubrica, no sentido de entender o que quer dizer o autor com a obra que se transpõe para a cena, e retomamos aqui nossas observações iniciais na discussão sobre o conceito de teatralidade, com respeito à leitura do texto dramático.

Em *Vem Buscar-me*, Soffredini permite-se uma intervenção como autor que rompe completamente com a estrutura linear dramática e vai inserir comentários analíticos, informações adicionais que enriquecem a compreensão do leitor sobre o universo que o autor está buscando transpor. São momentos literários, de caráter romanesco, mas ao mesmo tempo de sentido documental como o que a seguir vai ser encontrado em *Na Carrêra*. Só que aqui não se trata de transpor textos informativos de uma outra obra para a cena, mas sim de no próprio texto do autor estarem inseridas informações e comentários sobre o universo de que está tratando.

Talvez se pudesse dizer que elas são absolutamente dispensáveis, excessivas para a montagem do texto, e mesmo que sua inserção na peça implica num reconhecimento do autor de sua insuficiência para construir dramaticamente o que imagina. Entretanto, gostaríamos de ler de outra maneira o que se segue: *“Mulheres como Mãezinha nasceram e vivem a vida em circos ou companhias ambulantes, morando ou em barracas ou em trailers ou em camarins e até em ônibus adaptados. Artistas-donas-de-casa, elas aprenderam a transformar o espaço onde moram temporariamente em casas. E conseguem”*. (VB, p. 16) A informação dá continuidade à apresentação do camarim de Mãezinha onde *“é tudo arrumadinho e limpo, ao contrário do que se poderia imaginar.”*

Em apresentação de Dissertação de Mestrado a que assistimos, sobre *“As Experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo Teatro Nh’ana”*²⁰, tivemos a confirmação, e como que uma retomada do texto de Soffredini, identificando em muitos dos depoimentos do pesquisador, sobre a história real do circo-teatro, a *“realidade ficcional”* criada pelo autor em *Vem Buscar-me*.

Assim, entendemos a observação de Soffredini não como um excesso - e outras de mesma ordem se sucedem no texto -, mas como uma chamada à compreensão do carinho com que o autor espera seja tratado o artista popular dentro do texto que construiu. E ele não esconde isso, ressalta, e diria mesmo insiste em vários momentos do texto sobre esse aspecto, como na cena já citada da despedida de Cancionina “Artes”. Ao discutirmos a temática do autor ainda voltaremos a tratar do assunto.

É portanto com o mesmo respeito que o autor vai informar que Mãezinha entra “*numa atitude de aplaudam-por-favor-eu-não-mereço*”. Ela agradece os aplausos em seguida, e o autor sugere que “*seria melhor ainda*” se sua fala se desse sobre aplausos inexistentes, dando novo significado a ela: “*Agradecida, agradecida*” (VB, p. 7) É evidente a ironia, mas ela vem conjugada à consciência da verdade com que o personagem vive seu papel de atriz. E é a essa consciência que o autor homenageia, sem deixar de ser crítico, por isso mesmo construindo um personagem profundamente humano. Nasce também aqui essa grafia hifenizada que constitui um pensamento, como a visualização da idéia, que reencontraremos em *Minha Nossa*.

A quantidade de inserções narrativas, de informações documentais em *Na Carrêra*, dá ao texto o mesmo caráter observado acima, mas num universo de outra natureza. O texto vem ainda repleto de rubricas preceptivas, relativas às intenções das falas dos personagens.

Minha Nossa é também texto repleto de informações noticiosas como vimos, que estarão inseridas ou não na ação dramática, definindo essa peça-reportagem. No entanto o texto expõe os recursos que o autor agora domina, e tem-se a impressão de que ele se compraz em experimentar tudo o que lhe propicia a dramaturgia, cujas portas permitiu-se abrir inteiramente. Entre outros aspectos, explorando as possibilidades de intervenção de uma voz autoral profundamente irônica, e o lirismo imagético na proposta de construção cênica.

Grande parte das rubricas que compõem o texto sugerem climas, ambientes, mais do que definir uma construção cênica precisa. “*Então se ouve um canto suave, de linda melodia, que se espalha pelo ar da madrugada, porque ainda é bem de madrugada. Parece vir das árvores das margens do rio.*” (MN, p. 14)

A chegada da Louca é anunciada no mesmo tom: “*Surgindo não se sabe de onde, quem sabe do horizonte ensolarado, vem A Louca.*” (MN, p. 7), o que insere de imediato a figura num universo mítico.

A rubrica de tom cômico e irônico é constante no texto, sob várias formas: “*a mãe faz o café, como é da sua obrigação*”. “*Vem o pai, pronto prá ir ganhar o pão-de-cada-dia, como é da sua obrigação.*” A repetição da fórmula reforça a idéia crítica, e retoma o sentido de enquadramento dos personagens num padrão de comportamento.

Também o recurso à hifenização, que já havia surgido em *Vem Buscar-me*, passa a ser incorporado como marca significativa do autor: A Mãe sacode o guarda-chuva “*prá não ficar escorrendo-água-pela casa-toda*”. Mais uma vez a atitude de mais absoluto lugar-comum é desenhada, mostrando os personagens quase como marionetes no mundo em que se enquadram. A rubrica, na sua insistência cômica, enquanto determina ações dos personagens, termina por fazer um desenho preciso dos mesmos, sem necessitar entrar em detalhes. O ponto de vista do narrador se explicita e conhecemos os personagens a partir dele.

No jogo de duplos universos que constitui o texto como um todo, as referências do autor ao Pai e à Mãe determinam em permanência um evidente contraste com o mundo de fantasia em que vive Remar: “*então cai uma dessas chuvas boas, de lavar as tardes de outono, porque é maio-mês-de-maria. Remar vem pulando e correndo pela chuva, porque é dessas chuvas de refrescar o corpo.*” “*O pai e a mãe vêm de guarda-chuva, é claro.*” (MN, p. 20)

O Pai e a Mãe de Remar não se arriscam, suas atitudes são padronizadas, previsíveis, dentro das normas e do conhecido. Ao mesmo tempo o autor dá a entender o prazer do poeta de brincar na chuva, de deixar a chuva “*refrescar*” o corpo, o que exige do leitor disponibilidade para entrar nesse universo imaginário ou vivencial, pois só “*experimentando o prazer da chuva numa tarde outono*” se poderá compreender o clima exigido para a cena.

A partir do impulso lírico que se define em *Minha Nossa*, vamos observar em *O Guarani* uma passagem de transformação no trabalho do autor com respeito às didascálias. Como já vimos, na própria apresentação dos personagens o texto se coloca em tom narrativo, explicativo: “*O Rio, que é quem conta esta história.*”

Instala-se aqui, e de modo definitivo, o tom lírico que Soffredini passará a assumir em sua dramaturgia, e que será incorporado aos diálogos da mesma maneira. “*Primeiro vem o Rio,*

cantando entre as pedras, trazendo peixes no seu bojo. E na sua tona, folhas distraídas.” (G, p. 1) *“Nisso vem vindo a manhã, como sempre tem que vir mesmo.”* (G, p.14)

De um modo geral as didascálias não revelam mais a preocupação de precisão num sentido matemático, mas sim no sentido poético. O que elas pedem é uma disponibilidade para sentir o poema que se escreveu, para a partir daí chegar-se a uma possibilidade de transposição.

“E vem Ceci.

Quem reparar vai ver que ela está mudada.

Mas ainda envolta em passarinhos.

E vem D. Álvaro.

Quem reparar vai ver que ele não está mudado.

Está envolto em dignidade.” (G, p. 34)

Entra-se no terreno movediço da ambiguidade, onde não se sabe mais quando termina o texto, o diálogo, e quando se inicia a narrativa, a rubrica, a voz do autor. Há um único plano, que é o do texto/poema. E para interpretá-lo é preciso e determinante que se perceba o próprio ritmo do texto, a reiteração dos termos, a repetição das situações. A dignidade de D. Álvaro é como uma couraça, um enrijecimento do personagem que o impede justamente de ver de fato Ceci, e é no contraponto das duas naturezas que a situação cênico/poética se constrói.

O tom é romanesco: *“E eles pediram com tanta emoção que comoveu o Rio”* (G, p. 45). Dentro do mesmo estilo, mas num salto de qualidade poética ainda maior, *O Pássaro do Poente* é, mais uma vez, um poema em forma dramática onde a leitura (e compreensão) do texto passa essencialmente pela atenção a sua musicalidade.

O texto dessa vez vem repleto de rubricas, todas de caráter narrativo, mas trazendo em si um tom lírico que redesenha suas próprias narrativas. *“Garça entra, envolvida pelo vento.”* (PP, p. 8) As didascálias não deixam de dar informações sobre a construção cênica, mas como tudo se passa num plano mítico, essas informações nada mais fazem do que gerar uma compreensão da essência das situações, importando muito pouco o modo como elas serão transpostas cenicamente. *“O Maduro, que é mais forte, pega uma escada. O Jovem, que é mais ágil, sobre primeiro e espia. O Velho, que já viu um tudo, fica no chão.”* (PP, p. 12)

Repetidas vezes no texto o autor observa que a Garça “puxa uma cortina”, como modo de reservar o seu espaço com o Homem, ou mesmo seu espaço próprio no momento em que está tecendo o pano. A rubrica justamente, embora indique o pano, o que nos indica é esta separação entre os mundos, da Garça ou dela e do Homem com relação aos outros personagens. São os espaços interiores que se constituem a partir dessa cortina.

As didascálias são um permanente desenho, quer do mundo interior dos personagens – “*Então Garça faz um gesto delicado de cabeça, para tranquilizar o homem. E se vai.*” (PP, p. 26), quer do mundo interior do próprio poeta – “*Na hora calma do pôr-do-sol Garça e o homem conversam.*” (PP, p. 23) Esse mesmo tom está na própria linguagem das falas dos personagens, como a observação do Homem Rico, de que o pano lhe “*faz sentir coisas de antigamente*”.

Pode-se dizer que nesse caso o texto é envolvido pelo tom poético narrativo das didascálias, constituindo-se numa unidade da qual é impossível separar os diálogos. Tudo é um único canto, poema de voz autoral precisa, e as rupturas só existem dentro do poema no jogo dos bufões que se contrapõem, com sua linguagem e gestos, a toda a natureza do amor que o texto canta. Talvez se pudesse mesmo afirmar que está nos Espertos o reforço teatral à intensa carga lírica que a peça transpira.

Mas ao mesmo tempo, é através dessa carga que o autor elabora imagens poéticas de caráter cênico, como a introdução já citada: “*E então o homem se despe. E porque o amor tem momentos de serena intimidade, Garça vem com uma esponja bem macia, para banhá-lo com água fresca, que purifica.*” (PP, p. 32) O texto pode ser simplesmente lido como um poema, e ao mesmo tempo diríamos que só sendo lido desse modo poder-se-á encontrar o caminho para uma transposição teatral que o alcance.

Em *De Onde Vem o Verão* o autor volta à forma dramática, embora agora sustente com ela o tom lírico alcançado nos trabalhos anteriores. Este agora vai estar presente de modo acentuado na fala dos personagens - Marlene e Natalino especialmente – enquanto as rubricas estarão cercando os diálogos de uma série de informações de cunho narrativo ou descritivo, embora em alguns momentos se permitam tons poéticos. “*No escuro do pátio, num canto do verão,*²¹ *Natalino se banha completamente nu.*” (DV, p. 10)

A leitura sequencial das frases do autor, que se intercalam aos diálogos, nesse caso nos dá exatamente o sentido de um romance, de fato um poema em forma de prosa.

“Caminhando depressa pela calçada esbranquiçada pelo sol de verão o professor alcança Marlene” (DV, p. 22)

“Marlene se virou e, vendo Natalino, levou um susto... Ele acanhado. Ela resolveu então fazê como se o tempo não tivesse passado.” (DV, p. 35) *“Então, enquanto ela sorriu, plena da presença dele ali, ele se espreguiçou, de novo em casa, e até cantarolou.”* (DV, p. 36)

“Foi quando a Mãe, lá na saleta, começou a cantarolar o Acalanto.” (DV, p. 48)

Finalmente, em *O Saci*, um texto vinculado em todos os seus momentos a uma linha já encontrada no texto de Lobato, as rubricas vão de modo geral responder quase que em paralelo às imagens oferecidas pelo original. Serão descritivas, referindo-se a paisagens, de caráter essencialmente romanesco.

A peça oferece um interessante estudo sobre adaptação dramática a partir de texto literário, justamente pela vivacidade e dinâmica de seus diálogos, embora possamos encontrar no próprio trabalho de Lobato essa tendência ao dialogismo como uma matéria primeira na qual se apóia para suavizar (ou fortalecer) seu sentido didático essencial.

E acredito que observação similar pode ser feita sobre *O Quixote* que, como já vimos, vem permeado de paralelismos formais com o texto original de Cervantes, sobretudo nas didascálias narrativas que determinam a estruturação do texto em quadros.

NOTAS

- ¹ Golopentia e Thomas, p. 140
- ² Ubersfeld em Corvin, p.257/258
- ³ Ubersfeld, Lire le théâtre, p. 21.
- ⁴ Golopentia, Les didascalies de la source locutoire, p. 475
- ⁵ Issacharoff, (1985, p. 29) citado por Gallèpe, p. 75
- ⁶ Gallèpe, p. 75
- ⁷ Ubersfeld em Corvin, pp. 257/258
- ⁸ Gallèpe, p. 77
- ⁹ Issacharoff, (1985p. 26) em Gallèpe, p. 78
- ¹⁰ Gallèpe, p. 77
- ¹¹ Gallèpe, p. 78
- ¹² Toro, p. 61
- ¹³ Golopentia e Thomas, p. 141
- ¹⁴ Um panorama atual dessa discussão, centrada sobretudo no reconhecimento do encenador na figura didascálica pode ser encontrado no capítulo conclusivo de O Parto de Godot, de Luiz Fernando Ramos
- ¹⁵ Ryngaert, Lire leThéâtre Contemporain, p. 14 , referindo-se à obra de Michel Deutsch
- ¹⁶ Sarrazac, p. 53
- ¹⁷ Conversa pessoal com o autor
- ¹⁸ Ryngaert, Idem, p. 14
- ¹⁹ Gil Vicente, Auto de Inês Pereira. V. 1010, p.105
- ²⁰ Lourival Andrade Jr., Universidade Federal de Santa Catarina, 23.11.2000
- ²¹ O grifo é nosso.

11. Temática

“O Pálido Pierrô de longas pernas desliza pela cena sugerindo por seus gestos a eterna tragédia da humanidade e, em seguida, sucede-se o ritmo endiabrado da vivaz arlequinada, o cômico segue ao trágico e a canção sentimental dá lugar à brutal sátira.”¹

Antes de terminar esse percurso, que se quer abrangente, mas dada a extensão da matéria tem ares de sobrevôo, consideramos importante falar da temática do autor, ainda que ela não seja fundamental dentro da discussão específica da hipótese que defendemos. Depois de Beckett, perguntamo-nos se é possível diferenciar temas teatrais dos que não o sejam, de tal modo o dramaturgo irlandês impôs à realidade do teatro um espectro de abstrações e inquietações metafísicas cuja possibilidade de transposição cênica até então jamais havia sido considerada.

Embora de algum modo a temática venha se revelando nos tópicos que vimos abordando, gostaríamos de fazer um outro tipo de análise, buscando identificar o que se poderia entender como os temas macros, ou seja, abandonando as especificidades de cada texto, identificar um pensamento que perpassasse o conjunto da obra.

Em nosso caso, vamos selecionar alguns aspectos que nos parecem os mais relevantes na obra soffrediniana, e mostrar como eles se combinam dentro de sua dramaturgia, revelando identidades entre textos aparentemente tão diferenciados, que nos fazem compreendê-la como um conjunto, de unidade temática também.

Primeiramente, reconhecemos que em cada texto há uma temática específica, quer seja relativa ao personagem protagonista ou aos conflitos mais aparentes que nele se evidenciam. O que pretendemos aqui é ir além desse olhar de superfície, para buscar identificar se a problemática de que ele trata pode-se inserir num universo maior. E é justamente aí que encontramos uma série de pontos de identificação no conjunto da dramaturgia que nos permite fazer essa avaliação de sentido menos imediato.

Já se observou que existem apenas dois temas básicos tratados em permanência através da arte: o amor e a morte. Souriau² também identifica dois temas, o desejo e o temor. Na

verdade, não é preciso fazer muitos malabarismos para reconhecer nessas duas afirmações um mesmo ponto de vista.

Entendemos que na obra de Soffredini é possível identificar esses mesmos aspectos, o amor e a morte, o desejo e o temor como elementos determinantes, mas na maneira como se configuram, esses temas geram novos aspectos, ou subtemas de grande peso: o preconceito, a marginalização, a verdade, o sonho, a iniciação, e os princípios essenciais de anima e animus.

Esses que considerariamos temas macros, de caráter universal, vão se apresentar ainda sob diferentes prismas, determinando especificidades temáticas dentro de categorias mais restritas do que as acima citadas. Assim reconhece-se como tema recorrente na sua obra as relações de vizinhança, a mulher e seu cotidiano, o homem e os desafios, e o confronto permanente de forças contraditórias: o moderno e o antigo, o rural e o urbano, o tradicional e o novo, o sentido de ruptura e experimentação e o de continuidade e conformação.

Salvo raras exceções, de um modo geral esses temas perpassam o conjunto de sua dramaturgia, configurando-se em alguns casos a predominância de um ou outro deles, enquanto os demais apresentam-se como periféricos mas dificilmente ausentes.

Finalmente, outro aspecto que está diretamente ligado à questão formal dos textos, mas que não deixa de compor a temática, é o caráter do popular, a valorização de uma certa linguagem e de um fator de simplicidade. Vinculado a esse caráter está a postura do autor, que assume a busca de aproximação com o público como meta prioritária de sua dramaturgia.

Soffredini, naturalmente, termina por expressar em sua obra o que poderíamos definir como os dramas essenciais humanos, mas ele o faz sempre através de personagens humildes, perdidos nos seus sonhos e mergulhados em problemas cotidianos, revelando na pequenez sua grandeza.

O amor, como tema fundamental, tem na obra do autor suas peculiaridades. É visto como um desejo, uma esperança, uma vontade indefinível, algo a ser alcançado, que faz flutuar, que provoca “*um arrepio na raiz do corpo*”, que acontece no encontro com um outro sem que se possa explicar o que se sente. É um amor que anseia o amor, um pouco como diz o Rio sobre Ceci, “*ela não quer o amor, quer a espera do amor*”.

É amor que chega anunciado, pelo vento, uma cantiga longínqua que se aproxima, a luz da lua, o calor do verão. O amor é no entanto, na verdade, uma das formas de expressar-se o sonho, o direito à fantasia, a alegria vinda da imaginação criadora, que a tudo se permite.

Em todos os textos os personagens estão atrás de um sonho, como Mafalda que sonhou um dia poder viver a sua maneira e deparou-se com um mundo cheio de regras. Como Quixote que sai levando seu sonho para um mundo que faz dele seu bufão maior. Como a Garça que traz a possibilidade do vôo a um Homem cujo passado de miséria o mantém atado ao chão. Como Inês que vai viver nas fotonovelas o amor de seus sonhos que a vida lhe recusou. Como Marlene que não põe os pés na calçada e vive um mundo de sonhos em sua janela. Como Mãezinha que a vida inteira fez os outros sonharem, como Rxmar cujos sonhos de *ser* foram barrados pelo mundo que o cerca. Como Peri que sonha alcançar a Lua, e para esse encontro será preciso a morte e o renascimento do mundo.

Esses personagens vivem seus sonhos ou por seus sonhos, na busca de sua realização, mesmo que para isso seja preciso passar para o lado de lá, para um lado da vida onde não há lugar para o banal e o cotidiano, onde só existem a magia, a fantasia e o colorido da imaginação ou até a loucura.

Não admira, portanto, que o autor tenha tomado Quixote como modelo de uma de suas peças. São muitos os quixotes que encontramos em seus textos, cujos sonhos podem ser mais ou menos perigosos para o mundo em torno, mais ou menos transgressores das normas, e por isso também merecerão punição. Poderão ser claramente expurgados de seu meio, como é o caso de Mafalda “suicidada”, ou de Rxmar cuja incapacidade de adaptação o faz mergulhar definitivamente no delírio, na inconsciência.

Como pano de fundo, dando arcabouço a essa temática, a vida de todos os dias, o nosso cotidiano retratado, o mundinho do fundo de quintal, da vizinhança de bairro, de que o autor revela as mazelas mas também traça em relevo a sua poesia.

Mundo que tem sua música própria, a voz da mãe chamando seus filhos, a alegria dessas brincadeiras de roda, com vozes de crianças confundindo-se com o cantar do galo e o som do rádio. Onde Mafalda, a mulher da vida, tem sua dignidade, casa limpa, e cumpre os ritos de Natal como sua mãe o fazia, e os homens com quem dorme tomam o café da manhã em sua casa e deixam o dinheiro em cima da mesa, “*prá fingir que foi na base do amorzinho*”.

Onde Marlene, a sem-sal-sem-açúcar, escreve sua poesia em fios de ovos e ponto-ajur bordado nos lençóis.

Os pequenos dramas domésticos dessas famílias revelam sua tragédia cotidiana, sacrifícios e penas, pelo cumprimento à ordem e à moral. Por isso mesmo a figura d'A Família, entidade que a tudo engloba não sendo nada mais do que um monte de regras sociais, sem se importar se os seus membros vivem bem com elas.

A família compartilha com Nho Jeca o seu drama maior, que não é o de um único homem mas o de todo um grupo que da noite pro dia “desentendeu” o mundo a sua volta, viu-se jogado dentro de uma roda cuja mecânica desconhecia, e na qual toda tentativa de adaptação redundou em novo fracasso, até ser engolido e jogado fora da roda, ficando sem lugar. Mesmo aí, dentro dessa tragédia maior, ainda se desenha a história desses homens e mulheres em suas relações familiares, o lugar pequeno dessas mulheres sem direito a voz, impotentes frente a seus sonhos, sendo levadas pela vida, em eterna labuta. E em que os homens, apesar das aparências, não têm maior controle sobre seu destino, ainda que ao lado delas, comparativamente, pareçam ter tanta liberdade.

E ainda aí, nesse lugar onde a desesperança fez chão, o sonho não desaparece inteiramente, vai reafirmar-se nesse último desabafo de Pernambuco tentando conter o turbilhão que engole Nha Rita. “*Num fale pr’essa manêra, nha mãe. Vai sim. ‘Sse dia qu’ a nha mãe falô vai tê sim. Vai chegá. Os antigo já dizia. É sua história véia qui num tem artura, i foi nha mãe mermo qui contô pr’ eu. Hai um tempão perdido qu’os antigo já sabia qu’esse dia vai chegá, nha mãe...*” (NC, p. 69)

Quando o Pai e a Mãe, em *Minha Nossa*, encontram a Mochileira na Rodoviária, seus direitos vão se fazer de imediato reconhecer, e a polícia surge para garantir o “respeito às famílias”, que a simples existência da Mochileira abala; assim como o Pai em *O Guarani* que dá ordens à Família, que encontre a menina Ceci; e é também o espaço da família e da ordem que as vizinhas vão tanto lutar para preservar em *Mafalda*.

Essas mulheres afinal não são mais nem menos felizes do que Mafalda a quem tanto condenam e julgam desprezar, mas cuja presença as incomoda sobretudo porque ela é o espelho de sua própria miséria humana, da fatalidade de um destino feito de subserviência e obscuridade.

“Se tem cabimento ficar esperando o marido a noite toda.” (M, p. 33)

Mediocridade da qual também quer fugir Inês, mas cuja tentativa de transformar o sonho em realidade mostrou-lhe que a ilusão vale mais, e que viver pode ser só dar um “jeitinho” de se continuar sonhando.

E essas mulheres sem direito a realizar seus sonhos transformam-se em carrascas de si mesmas, como o cerco feito a Mafalda, a pressão sobre o filho Rxmar, como o lado de lá da janela, onde não se ousa pisar, e por isso mesmo não se permite que outro o faça.

Soffredini não despreza essas mulheres na sua pequenez, e também não as julga, embora a voz do autor apareça em alguns momentos, em tom crítico nem sempre velado, por trás da construção cômica. Ele as revela, fotografa, faz delas rainhas em seu pequeno mundo, detentoras de sua verdade, lorquianamente cumpridoras de sua sina, com dignidade.

Há um duplo olhar sobre este arquétipo feminino em Soffredini. De um lado é o lar, o útero, a entrega, o amor e a simplicidade, que pode se configurar em conformação ao status quo, em subserviência, que finaliza-se numa cadeira em frente à televisão fazendo crochê, e no preconceito com tudo o que não se integra a esse mundo. De outro lado há esta mulher fatal, quase sempre como imagem mítica, lendária, que arrasta o homem para o fundo do rio. Talvez duas figuras femininas centrais, a Uíara ou Carmen, e a Inês/Marlene, definam de algum modo a dupla imagem do universo feminino soffrediniano, dois mundos que não se combinam, mas que fazem parte de um mesmo universo.

O preconceito não é exclusividade feminina, ele se revela como ato humano cada vez que uma transgressão às “conveniências” sociais ou ao que seria “normal” tem lugar, e assim, é o Homem, nos seus diversos tempos – juventude, maturidade e velhice – que age como controlador e mantenedor da ordem, ainda que possa aceitar a transgressão sempre que ela se mostre materialmente interessante.

Todos os campos por onde o preconceito se expressa são explorados por Soffredini. Os sem lugar no mundo, a prostituta, o homossexual, os artistas ambulantes, os lavradores desprovidos de terra, os simples e ingênuos, os que se entregam à paixão, os que fogem às regras, os diferentes, os loucos, são todos personagens com lugar em sua dramaturgia.

Dentro disso, a questão da homossexualidade surge por várias vezes como uma pincelada, um momento na cena, e poderia ser vista como tema básico em *O Pássaro do*

Poente, embora ler o texto com este único enfoque seja reduzi-lo. Mas o tema volta como possibilidade em *De Onde Vem o Verão*, em *Quixote*, e mesmo em *Minha Nossa* ele já se indicia.

Em *Vem Buscar-me*, o preconceito é com o circo-teatro, com os artistas populares de um modo geral, e a luta de Mãezinha é também contra os novos tempos, as novas estruturas gerenciando os caminhos da arte. Assim como acontece com Jeca, com Mafalda, com Rxmar, não há mais lugar para Mãezinha no novo mundo que se constrói.

As figuras em Soffredini não são idealizadas, heroínas construtoras de uma nova ordem social, elas são pessoas comuns, heroínas do dia-a-dia, enfrentando e construindo o que ele lhes oferece. Nesse sentido, o seu teatro é realista, ao fazer com que essas figuras afinal sejam vistas na sua cotidianidade, na sua concretude, ainda que apresentadas sob formas distintas.

De certo modo o autor, a cada novo texto, retoma a questão da destruição das relações familiares, a possibilidade da beleza na simplicidade; a destruição que faz a nova estrutura social e econômica, do antigo espaço cotidiano: o espaço de Marlene, no seu prazer de costurar ela mesma os vestidos de noiva, que o novo sistema comercial vai engolir; o espaço do circo-teatro de quem os novos meios audiovisuais vão roubar o público; a cidade que engole a mata de Pedrinho e Dona Benta, a casinha de Marlene, o desejo de liberdade de Rxmar, os sonhos de Quixote.

O arquétipo masculino envolve a ambição, a aventura, o espaço aberto, e todo seu percurso é sempre uma iniciação, onde se enfrentam desafios que podem resultar em prêmio ou abandono. Assim o percurso de Rxmar, que redundará em fracasso, pois sucumbe às forças que o cercam preferindo a loucura, o percurso de Quixote que de certo modo já vive na loucura, e portanto é vencedor diante da lógica que o mundo quer lhe impor. O percurso de Natalino que enfrenta os desafios da cidade grande, e conquista o seu lugar. Ainda que ele só exista nos sonhos de Marlene, é assim que é construído nos sonhos dela.

Também em *O Guarani*, é evidente o caráter de iniciação do texto, sendo o Rio com suas curvas o caminho de Peri, o que se reforça na afirmação do Rio de que será preciso a morte para o novo nascimento acontecer.

Tudo se conclui no percurso de Pedrinho, já apresentado de modo explícito como iniciação, como se nesse pequeno personagem infantil o autor afinal sintetizasse todas as idéias que vêm desenvolvendo até então nas suas figuras masculinas. É um percurso iniciático do qual resulta uma aceitação do outro arquétipo, o feminino, uma aceitação do dia, da luz, da beleza e da simplicidade e da fantasia, frente aos seus sonhos de enfrentamento da noite e do mundo, da violência e da luta.

As peças também discutem justamente a crença nesse lugar da fantasia, o direito ao sonho, a possibilidade de acreditar que existe esse mundo, e que ele se faz a partir de nossos desejos e crenças. É O Saci que discute com Pedrinho porque este não consegue ver, em lugar da fonte no meio da cidade, o córrego onde vai aparecer a Uiara. Como ele próprio, Saci, que só existe porque Pedrinho acredita na sua existência.

Assim também sua obra é uma discussão permanente sobre o próprio teatro, visto como o espaço do sonho, o lugar da fantasia, a possibilidade de se realizar através da ficção tudo o que a vida na sua crueza nos rouba. Por isso também o teatro, para o autor, é esse espaço que tudo se permite, onde nada é impossível, dispensando-se varinhas de condão para que objetos e seres apareçam e desapareçam.

O que é a verdade? A pergunta se repete em vários textos do autor, deixando no ar a inquietação permanente, a resposta possível de que o mundo pode ser o que nós quisermos fazer dele, é tudo uma questão de palavras, como diz Marlene, e assim como apagamos podemos acender as luzes, iluminar nossos sonhos. Mas aqueles que se permitem sonhar, amar, seja a quem for, como for, estarão sempre chocando-se com os que permanecem do lado de cá da fantasia, agarrados ao cotidiano e a uma idéia estabelecida de real.

Como o sonho de Quixote, que só se faz porque ele quer e no qual Sancho entra para “viajar” com ele. Como o sonho de Marlene, que talvez tenha “criado” Natalino.

“Será que existe Saci?”

NOTAS

¹ V. Meyerhold, Teoria Teatral, p. 59

² Souriau, p. 61

IV - CONCLUSÃO

À primeira vista seria quase simples concluir-se este trabalho com a afirmativa de que após o percurso realizado consideramos comprovada nossa hipótese, de que a dramaturgia de Soffredini é evidentemente criação de essência teatral, sendo impossível sequer ler seus textos sem visualizar-se imediatamente a cena.

Mas essa, em princípio, deve ser uma característica de todo texto dramático e, portanto, o que justificaria caminhada tão longa para chegar-se ao óbvio? No entanto, o que nos moveu, e move ainda, a continuar um processo de investigação sobre a dramaturgia do autor, são os modos como ele apresenta essa característica, os elementos de construção e elaboração formal que identificam nele um percurso particular dentro do conjunto da dramaturgia brasileira.

Analisado de vários ângulos, quer do ponto de vista do personagem, de sua linguagem ou das categorias de tempo/espço, tudo nos conduz a essa relação essencial com o público ausente no texto, mas visível através das falas, da ambigüidade e dualidade constituidora de todo o sentido de sua dramaturgia.

O que transpira das falas é a permanente consciência de que se está em representação, de que o que se diz é escutado por um interlocutor na cena e um outro fora dela. Os discursos dos personagens compreendem e abarcam esse público que assiste à representação.

A própria elaboração do personagem, a consciente convenção da cena que o texto deixa transparecer, com os personagens se sobrepondo numa única figura, são evidente demonstração de como sua elaboração foge de qualquer absolutização da ficção para constituir-se na ficção em cena.

Em Soffredini a estrutura fragmentada do texto permite-nos tomá-lo quadro a quadro. O autor conduz, com mão invisível, a entrada e a saída de novos elementos, concede aos diferentes agentes (personagens, ator, diretor, cenógrafo, iluminador) das cenas uma voz de autoridade para conduzir as etapas construídas, traz para a cena elementos externos, “absurdos”, porque o que importa não é a coerência do detalhe, mas a da própria narrativa, que é ela também múltipla, e às vezes mesmo indefinida, resultado de muitas vozes.

Sua lógica não é linear, e é na sincronia que se constitui uma nova lógica com que o autor nos quer falar, e os elementos arquetípicos aí estão à mão para serem usados. Então

introduz-se simplesmente Carmen, a Outra em cena, e tudo está dito. Todas as histórias de amor e traição nos são contadas através de sua presença.

O espectador pode não assumir a veracidade da história narrada, mas saberá reconhecer a verdade da vida que esses possíveis olhares retratam. A cena assim permite, quando se entende que é dela e para ela que tudo se constrói, que um revólver ou cordas desçam do teto no momento em que se façam necessários, que uma porta surja trazendo atrás de si Carmen, que do nada se puxe uma nova parede para esconder uma biblioteca, que para encobrir a ação “vergonhosa” dos personagens simplesmente coloque-se uma moita na frente deles.

O personagem na sua individualidade importa pouco, o fundamental é a verdade da situação em sua essência, mesmo que para isso a construção seja inverossímil. Assim, um Rio pode assumir o papel de narrador, porque às suas margens tudo se passa, um personagem pode não ter um nome fixo, pois cada cena é uma nova etapa de sua vida, ou então ele pode se transformar em muitos outros, para permitir que um protagonista viva as múltiplas etapas de sua trajetória iniciática.

E como tudo é teatro, tudo é ficção cênica, não há rigidez nem certezas, tudo pode ser dito e acontecer de muitos modos, então representam-se todos esses modos, e assim são as muitas formas das situações que nos são dadas. É só desse leque aberto que conseguimos retirar uma compreensão da própria vida que não é uma mas múltipla, não é linear mas rupturada, imprevisível, surpreendente, e às vezes também surpreendentemente banal. É nesse jogo entre o mistério e o óbvio que ela se faz, e às vezes a poesia está lá onde menos se esperava, num “gobelã” ou num “doce de claras nevadas”.

Os personagens, ainda que tenham suas histórias individuais, são sempre arquetípicos ou representam um grupo social, um meio. Jeca é todos os caipiras, como Mãezinha é todos os artistas de circo-teatro, como Marlene é todas as mulheres simples de subúrbio, cumpridoras de suas obrigações, como Rxmar é todo jovem pressionado pela família e a sociedade para comportar-se conforme o modelo estabelecido.

E não há contradição nisso, no conformismo de Marlene e na revolta de Rxmar. O autor não se preocupa com isso, a vida é feita de contrastes, pode ser vista de muitos ângulos, e quando nos julgamos seus donos ela nos mostra que um outro tomou conta da situação e deu

desenlace inesperado à história de que julgávamos ser o narrador. Nessa obra profundamente teatral aproximamo-nos afinal da vida em sua essência. Como o palco, a vida também é feita de muitas entradas ilógicas e surpresas que não estavam no “roteiro”. Assim ela se constrói, se colore, é.

A idéia de “mundinho acanhado” que Soffredini traz à cena, nos chega numa narrativa que se quer cópia da realidade, mas que de alguma forma é também não-linear, rupturada, fragmentada, e fantasiosa. Como a própria realidade. Numa dramaturgia, por fim, que se quer épica. No reaproveitamento constante das intromissões da figura narrativa, no personagem que reflete sobre si e os outros, interrompendo a ação para analisá-la.

Esse rapsodo estudado por Paul Zumthor, que vive o momento presente de sua narração, daí a força viva de sua linguagem oral na relação direta com o público que o escuta, em Soffredini vai se constituir também em personagem/ator, representando sua narrativa ou no mínimo apresentando-a.

Mas sua dramaturgia trabalha num outro nível de relação com a realidade, onde o particular de nosso cotidiano mais banal serve de parâmetro e modelo para uma análise sensível e profunda da natureza humana universal.

Ainda que profundamente vinculada à linguagem popular, que implica sempre numa relação direta com o público e que, portanto, jamais esquece da primazia da cena na elaboração textual, aproveitando os recursos do melodrama como garantia desse contrato essencial de permanente vínculo com a platéia, há na obra do autor detalhes e especificidades que determinam a leitura particular que fazemos do conjunto de seu trabalho.

Como pudemos observar, desde o início, a partir das heranças fundamentais da obra de Gil Vicente e Lorca apontadas em sua dramaturgia, e dentro de seu percurso também como ator e diretor, Soffredini desvenda os mistérios e mecânicas da prática teatral. Passa a dominar a chave da teatralidade, que depende essencialmente da presença física do ator na relação direta com um espectador, e da consciência que essa relação determina de que tudo o que acontece em cena vai trabalhar com espaços e tempos duplos, unindo ficção e realidade num permanente jogo de faz de conta. Jogo esse que exige e necessita da cumplicidade do espectador.

Esse elo com o público só acontece se alguns elementos básicos se constituem, para que a relação se consolide desde o início do espetáculo, e o texto do autor abre também essas brechas iniciais, lançando interrogações no ar, introduzindo o espetáculo com situações intermediárias da trama, criando expectativas, ansiedades, dúvidas. Estabelecida a convenção teatral, o campo está aberto a todas as experimentações, e é aí que o autor se espraia, com total domínio e sobretudo num plano de infinitas possibilidades.

O próprio personagem agora pode jogar com seu lugar em cena, constituir-se como alguém consciente também do próprio jogo de que faz parte, reinstalando na sua narrativa ficcional a teatralidade implícita na cena real, brincando de fazer teatro, a cada momento multiplicando os mergulhos espaço/temporais. Da cena real ao espaço ficcional há uma infinitude de outros tempos/espacos que se constituem, dirigidos e governados pelo olho do público nesse tempo presente, mas guiados pela mão de um personagem extraído de um tempo muitas vezes mítico.

Quem narra é a situação, que pode pedir uma nova voz a cada instante. É a história que se narra, e vai evoluindo nessas múltiplas vozes que se apossam dela. Há as narrativas internas e a grande narrativa que elas compõem, mas que tem uma voz externa invisível, a do autor, visível à leitura mas em cena praticamente oculto.

Não resta a menor dúvida de que na elaboração da fala de seus personagens reconhece-se o universo destes, identificam-se suas características e as do contexto que os cerca. O personagem em Soffredini só existe pela fala, não é nada além dela, e por ela nos revela sua essencialidade, de personagem ou figura. O texto dispensa qualquer superficialidade, seja envolvendo características físicas, psicológicas ou de outro teor. Mas basta sua fala para nos dizer de quem se trata, qual o meio a que pertence, e qual sua função dentro do conjunto do texto, não apenas no que ele diz, mas sobretudo no modo como o diz.

Mas o ponto de partida é sempre este aqui-agora de onde saem e se originam todos os caminhos, determinado pela presença real do corpo do ator e pela linguagem oral que resgata o diálogo com o público a cada uma de suas falas. E que no entanto, embora seja a nossa linguagem coloquial, cotidiana, vem marcada também pela convenção teatral, na estilização de sua construção, na poética de suas rimas ou versos brancos, na lírica essencial que exige atenção redobrada. A relação do público, portanto, faz-se em tensão, no sentido atento do

olhar e ouvido para captar o que se diz e mostra, na consciência de que essa construção depende de sua própria colaboração para realizar-se. Seu olhar é ativo, reconstrói o que em cena lhe é mostrado, conjuga as imagens e sons com o sentido maior da narrativa, e com o próprio presente em que todos se encontram inseridos, cujo contexto a dramaturgia do autor jamais abandona.

A dramaturgia construída parece ter como missão também ser uma Revista, não do ano, mas de um tempo, de uma época, de uma história de que todos fazemos parte, e que tem como protagonistas os heróis anônimos, aqueles de que as manchetes não falam, que não brilham nas telas do cinema e das tevês, não constam dos noticiários, os que nascem no lado “torto da vida”; aqueles para os quais nunca ninguém faz um poema, e a quem nosso autor dedica uma obra, vê e nos faz ver com olhos de poeta a cada um de seus gestos banais, resgata do cotidiano e pinta com cores de magia os seus amanheceres feitos de sons de galo e cantigas de roda.

Sua dramaturgia nos resgata esse tempo presente, do aqui e agora não restrito ao espaço do teatro, mas o do presente vivo, experimentado por todos os que estão ali no palco e na platéia, vivido fora dali. Como se toda a obra do autor se constituísse numa única narrativa, a da grande trajetória humana, dos passos miúdos, das pequenas conquistas, das lutas e fracassos de que nosso cotidiano essencialmente é feito, onde o herói da cena é o homem comum.

E nessa relação de diálogo com o nosso tempo, sobre o nosso tempo, o autor foi encontrando a fala essencial, onde o gesto e a cena vão ganhando o lugar da palavra, onde essa é um elemento que compõe como uma imagem, na sonoridade de sua música e brilho, na forma que se desenha com ela pelas repetições, reiteraões. Até chegar a sua experiência maior nessa busca: Trem de Vida, que não chegou a se concretizar numa apresentação, mas que se elaborou como projeto, revelador dos seus passos no rumo da experimentação conclusiva, do projeto que quer nascer do silêncio, quer transpor a passagem da canção para o palco sem a intermediação do texto “adaptador”.

O dramaturgo aí cede passo ao diretor, ou o diretor se faz dramaturgo, construindo diretamente na cena a dramaturgia que a cena teatral exige, feita de gestos e sons, de luzes e silêncios, nascida das propostas oferecidas pelos atores nos exercícios.

O caminho não é essencialmente novo, como nos reafirma o trabalho de Luiz Fernando Ramos¹. Com *Trem de Vida*, Soffredini não se lançava numa empreitada vivida pela primeira vez na história do teatro, mas assumia sim na sua trajetória pessoal um desafio maior, de ruptura consigo mesmo, enquanto dramaturgo, ruptura com o caminho seguro, já trilhado tantas vezes, partindo em busca dos desafios que lhe impunham sua visão de diretor, de ator e da relação com os integrantes do grupo Estep, com quem nascia o projeto.

A canção de Milton Nascimento, “Encontros e Despedidas”, usada como motivação primeira, já se desdobrava em muitas imagens e situações, onde também o foco agora nascia de uma primeira imagem, um ponto inicial, de partida e chegada, uma estação.

No trabalho configuram-se também os princípios essenciais do autor, anima e animus, o homem que quer conhecer o mundo, seguir estrada, a mulher que quer ficar, que sabe que o mundo é sempre o mesmo em qualquer lugar, e que, sob qualquer forma ou rosto que se apresente, o amor será sempre o mesmo, o amor. E lá está mais uma vez a noiva toda de branco, como o manequim de Lorca em seu vestido de noiva que lamenta-se por não ter sido usado², abandonado pela jovem que desistiu do casamento. E lá está A Mãe, outra vez, com o filho de quem se afasta e que procura.

Soffredini na dramaturgia brasileira.

Antes de encerrarmos o trabalho, gostaríamos de situar o autor no conjunto da dramaturgia brasileira contemporânea, onde entendemos que sua obra ocupa lugar de singular presença.

Concordamos com a análise feita por Sábato Magaldi sobre o panorama dramático brasileiro de que, “Apesar das diferenças de maneiras entre as obras, na maioria elas observam um estilo semelhante, fruto de um realismo que esbate as tendências expressionistas épicas ou poéticas.”³

Sem desmerecer a qualidade do que se produz, consideramos que, de um modo geral, as peças que vêm sendo publicadas em geral estão vinculadas a um teatro de costumes ou de caráter psicológico, mesmo que tratando de questões mais atuais, configurando-se, ao nível formal, um uso exaustivo dos diferentes planos ao estilo de Nelson Rodrigues, ou então os flash-backs já bastante explorados sobretudo por Jorge Andrade e Vianninha.

Mas uma obra não editada dificilmente pode ser objeto de análise dos estudiosos, e não podemos evitar nossa interrogação sobre o silêncio editorial referente à obra de Soffredini. Talvez o fato pudesse ser explicado pelo medo de nossos editores de arriscarem-se no lançamento de uma dramaturgia voltada essencialmente para a cena, mais do que de caráter literário, ainda que seus textos sejam de leitura prazerosa e, essencialmente, narrativas de casos.

Poderíamos também levantar a hipótese de que até muito recentemente os estudos sobre a dramaturgia brasileira centravam-se na produção dos anos setenta, na sua maioria textos envolvidos com as questões políticas daquele momento, expressão de um período de opressão e violência, e que trazem em si a marca desse engajamento. São textos de época e nossos estudiosos e historiadores preocuparam-se, instaurada a relativa liberdade dos anos 80, em resgatar de imediato uma produção que ficara abafada pela força da História.

Soffredini, distante desse caráter de engajamento explícito, pode ter sido assim relegado ao esquecimento, por não enquadrar-se nesse conjunto de autores representantes de uma certa época. Sua dramaturgia mais expressiva liga-se a um momento imediatamente posterior, filha que é dos anos de abertura política no Brasil.

Essa ausência de engajamento não se manifesta no autor como indiferença à nossa realidade, muito pelo contrário, um de seus aspectos fundamentais nos parece ser a compreensão de que as experiências vividas nas décadas anteriores, de resgate da cultura popular, tinham se colocado de modo autoritário, como já foi analisado intensamente, por muitos dos que participaram de algum modo desse processo, entre eles o próprio Vianninha, que nos deixou obras de refinamento dramático crescente aliadas a um lúcido olhar sobre as experiências vividas no período.

A discussão é delicada e de enorme riqueza, e para apoiar nossas conclusões sobre o assunto transcrevemos trecho de carta de Walter Benjamin a Martin Buber, onde ele trata da relação entre política e a arte da escrita.

“Minha noção de um estilo e de uma escrita objetiva, por isso mesmo altamente política é a seguinte: conduzir até ela o que é recusado à palavra; ... Só a orientação constante das palavras em direção ao centro mais recuado do silêncio produz um verdadeiro efeito. Não acredito que a palavra...

esteja mais distante do divino que a ação humana efetiva
(...) Quando se torna meio, (a linguagem) se degrada.”⁴

Como observa Kátia Muricy, explicando o pensamento de Benjamin,

“Na compreensão utilitária da linguagem... perde-se o que se queria ganhar: a eficácia política, a mobilização para a ação. Quando se trata da linguagem, o ato não é o que está no fim de um processo, mas o próprio exercício da linguagem, da escrita.”⁵

Soffredini é fruto do momento de auto-análise da intelectualidade brasileira, e vai desenvolver uma experiência de natureza diferenciada do espírito de engajamento anteriormente instalado. Seus textos são reveladores de uma nova prática, vivida por toda uma corrente de criadores que partem para conhecer a cultura popular e constroem seus trabalhos como resultado dessa vivência, e reconhecendo a força poética de suas produções.

O autor assim integra-se essencialmente nos caminhos de revelação dessas figuras populares, com sua linguagem e realidade trazidas à cena por Dias Gomes, Guarnieri, Suassuna, Luis Marinho, Lourdes Ramalho, Chico Buarque e Paulo Pontes. Pode ser visto também como historiador de uma época, ao lado de Jorge Andrade, ainda que neste último a história do interior paulista e mineiro em geral nos seja mostrada do ponto de vista dos pequenos proprietários de terra que não souberam se adaptar à industrialização e às novas culturas, sendo expulsos para os centros urbanos.

De toda uma geração de autores que se consolidou nos anos 80, Soffredini traça seu próprio rumo, onde encontramos a cena em sua teatralidade exacerbada, aspecto esse que, em nosso entender, vincula-o diretamente ao processo criativo de Nelson Rodrigues. O presente cênico de nosso autor faz-se não só de épocas e lugares distintos, mas constitui-se numa somatória de imagens, de tempo e lugar indeterminados, modos de ilustração do que afinal ele deseja dizer.

Consideramos ainda a possibilidade de inserir sua obra dentro da importante corrente de dramaturgos, constituída a partir das últimas experiências de Vianninha, que vai de Consuelo de Castro a Maria Adelaide Amaral e a Mauro Rasi, entre outros. Mas nestes últimos o drama se limita em geral ao confronto de ordem familiar, no personagem que

encontra no outro o seu espelho, na contradição vivida entre os seus anseios e suas realizações.

Retomamos Sábato, em sua observação de que

“Não nos seduzimos ainda por um teatro de inspiração filosófica, que prescindida das raízes do meio, à maneira de certas obras européias do segundo pós-guerra. Os autores (e ao que parece a plateia) querem reconhecer, no nosso palco, um parentesco próximo ou remoto com as preocupações do cotidiano.”⁶

Embora também concordemos com Brook, de que o teatro necessita desse elo com o cotidiano para a partir dele construir um plano mais elevado de interrogações.

“A arte do teatro tem que ter uma faceta cotidiana – histórias, situações e temas que devem ser reconhecíveis, pois o ser humano se interessa, acima de tudo, pela vida que ele conhece. A arte do teatro também precisa ter substância e significado. A substância é a densidade da experiência humana...”⁷

Mas consideramos que esses autores permanecem, mesmo na fragmentação, no flashback, nos diferentes planos, produzindo texto dependente da linearidade causal, restringindo-se, de um modo geral, à discussão na sala de estar, em torno das relações amorosas e profissionais, revelando o inferno sartriano em que estão mergulhados, numa corrente iniciada por Ibsen e Strindberg à qual nosso teatro permanece ligado.

Mas, concordamos com Sábato, ao nível formal encontramos bem poucas experiências instigantes no conjunto de nossa dramaturgia. Talvez Consuelo de Castro tenha se permitido o uso de elementos fantásticos em suas últimas experiências, mas o desafio permaneceu inconcluso na dramaturgia da autora, que ao tentar ousar formalmente perdeu a consistência anterior.

Parceiro nessa dramaturgia de maior ousadia experimental Soffredini tem em Luís Alberto de Abreu, no seu permitir-se jogar com situações alegóricas, criações não realistas, na força cômica, na desestruturação da linearidade textual. Ainda em um certo Mauro Rasi, quando cria os drama dentro de dramas, com os personagens assumindo papéis da realidade e da ficção, muito embora os papéis que cumpram se mantenham os mesmos, como uma máscara que lhes está colada. Mauro Rasi sobretudo no seu momento “à la Kantor”, quando o

jovem Emílio retira simplesmente de cena a tia Norma em sua cadeira de rodas, porque “na cena que se mostra agora ela não está presente”.

Talvez também Caio Fernando Abreu, na sua disponibilidade para o insólito se aproxime desse percurso.

Mas encontramos especificidades na obra de nosso autor, que pedem uma leitura particularizada. Seus textos rompem com a cena no mesmo instante em que a formalizam. Ela revela-se, desnuda-se como cena, muito embora a ilusão possa ser criada a cada instante também. Ilusão essa que permite a intromissão de seres fantásticos, míticos, lendários, assim como a multiplicidade de papéis feitos por um mesmo personagem.

Em Soffredini não é o ator (brechtiano) que assume múltiplos personagens, mas o próprio personagem que ganha outros eus em cena. Na verdade como vimos, o personagem praticamente não existe na sua caracterização psicológica, mas assume papéis, compõe-se como figura, que pode mudar de função a qualquer instante. Tudo serve afinal à cena que se constrói.

Soffredini confia na maturidade do público, ou talvez na ausência de formalismo deste, num reconhecimento da sua capacidade de assimilação de qualquer estratégia utilizada. Estratégias essas, naturalmente, que correspondem ao uso de recursos de linguagem contemporâneos, onde o que chegou a se constituir como experiência inovadora, a partir da fragmentação romântica, em nossa época audiovisual torna-se linguagem corrente. A velocidade com que se passa de uma situação a outra corresponde à passagem de um simples fotograma a outro.

Ao longo de sua dramaturgia identifica-se ainda de modo claro essa perspectiva de aperfeiçoamento do domínio da dramaturgia como instrumento para a cena, a tal ponto que, diríamos, o autor radicaliza em duas experiências: *Trem de Vida* e *A Madrasta*, todos os dois textos inéditos. O primeiro deles, como vimos, constituindo-se mais exatamente num roteiro de montagem ou numa dramaturgia que se escreve na cena, daí justamente seu radicalismo.

Em *A Madrasta*, o percurso é distinto. Além do polêmico tema da relação incestuosa entre pai e filha, a dramaturgia que deriva por muitos caminhos, experiência aperfeiçoada em *De onde Vem o Verão*, mas que já se anunciava em *Mafalda*, atinge aqui um grau máximo, com a personagem perdendo o controle da situação e a trama tomando rumos inesperados,

jogando com a possibilidade de ludíbrio do próprio espectador-leitor. Infelizmente a peça não alcança o nível poético de outros textos seus e revela-se como trabalho incompleto, onde a própria temática, longe de qualquer impulso rodriguiano, mostra-se evasiva, frágil.

Finalmente, encerrado este trabalho, temos consciência de que ainda haveria muito a dizer sobre a dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini. Desde estudos aprofundados de cada um de seus textos até análises específicas de algumas de suas características como dramaturgo, de que apenas traçamos um esboço.

Diante da amplitude e diversidade do material que tínhamos em mãos, nossa abordagem viu-se obrigada a ser genérica, para poder abarcar a totalidade de investigações que a obra do autor nos oferecia. Esperamos sinceramente que ela tenha conseguido responder a algumas questões, e que essencialmente motive a leitura dos textos de Soffredini por parte de estudiosos ou interessados em dramaturgia, e, quem sabe também, estimule a edição de seus textos de modo a disponibilizá-los para a encenação a um maior número de pessoas.

NOTAS

¹ Ramos, L.F. *O Parto de Godot*.

² Lorca, F.G. *Assim que Passem Cinco Anos*.

³ Sábato Magaldi. *Panorama do Teatro Brasileiro*, SP:Global, 1997, p. 301

⁴ Citado por Kátia Muricy, em *Tempo e Imagem: a Teoria da Escrita em Walter Benjamin*, p. 7

⁵ Kátia Muricy, *Idem* p, 7

⁶ Sábato Magaldi. *Idem*, P. 255

⁷ Boork, *Porta Aberta*, p. 79

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes Primárias: Textos de Soffredini, em cópias xerox:

O Cristo Nu
A Crômica
O Caso Dessa Tal de Mafalda
Mais Quero Asno que Me Carregue
Prólogo para “O Diletante” de Martins Pena
Vem Buscar-me que Ainda sou Teu
Na Carrêra do Divino
Minha Nossa!
O Guarani
O Pássaro do Poente
Alegre Vizinhança
Trem de Vida
De Onde Vem o Verão
A Estrambótica Aventura da Música Caipira
O Saci
Auto de Natal Caipira
Quixote
Vacalhau & Binho
Onda
A madrasta
Vacalhau & Binho 2
Cindy

Outros textos do autor:

Uma Receita para Montagem

Peça radiofônica: O Sal da Terra.

Roteiros cinematográficos:

A Marvada Carne

História em Branco e Preto (baseado em Casa Grande & Senzala)

2. Fontes Secundárias

ALENCAR, José de. **O Guarani**. SP: Melhoramentos, 1968

AMARAL, Amadeu. **O Dialeto Caipira**, Hucitec. INL-MEC, SP, 1982

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Festas, bailados, mitos e lendas**. SP: Melhoramentos, 1964.

CÂNDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo:Duas Cidades, 1977

CASCUDO, Luís da C. **Contos Tradicionais do Brasil**. Ediouro.

_____. **Dicionário de Folclore**.

CELESTINO, Vicente. **Coração Materno** (canção).

CERVANTES, M. **El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha**, Madrid:Espasa-Calpe, 1979.

GUERRA, Guido. **Vicente Celestino. O Hóspede das Tempestades**. RJ:Record, 1994.

LOBATO, Monteiro - **O Saci**.
_____ - **Urupês**.

LORCA, Garcia. **Teatro**. Col. Obras Completas. RJ: Aguilar, 1975

NASCIMENTO, Milton. **Encontros e Despedidas** (canção)

OOKAWA, Essei. **A Mulher Grou** (Cópia xerox)

PIRES, Cornélio. **Quem Conta um Conto...**

SILVA, Antonio José da. **Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança**. Lisboa, 1973.

SILVEIRA, Waldomiro. **Leréias**. RJ: Civ. Brasileira, 1975.
Contos Esparsos. SP.

VICENTE, Gil - **Auto de Inês Pereira**. Lisboa: Ed. Comunicação, 1992

_____ - **Auto de Sibila Cassandra**. In Gil Vicente. Obras Completas.

3. Dramaturgia/teoria e análise

- ABEL, Lionel. **Metateatro: uma visão nova da forma dramática**. RJ: Zahar, 1968.
- ABIRACHED, Robert. **La Crise du personnage dans le théâtre moderne**. France: Gallimard, 1994.
- ARÊAS, Vilma. **Na Tapera de Santa Cruz**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.
- BALL, David. **Para trás e para frente**. SP: Perspectiva, 1999.
- BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**. RJ: Civilização Brasileira, 1991.
- DAWSON, S.W. **O Drama e o Dramático**.- Lisboa: Lysia, 1970.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. SP: Brasiliense, 1986.
- FARIA, João Roberto. **O Teatro na Estante**. SP: Ateliê, 1998.
- FOURNIER, Nathalie. **L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle**. Paris: Peeters Louvain-Paris, 1991.
- GALLÈPE, Thierry. **Didascalies. Les mots de la mise en scène**. Paris: L'Harmattan, 1997.
- GOLOPENTIA, Sanda e THOMAS, Monique M. **Voir les Didascalies**. Toulouse: Ibéricas No. 3, Cahiers du Cric, 1994.
- GUERRA, M. A. **Carlos Queiroz Telles. História e Dramaturgia em Cena. Década de 70**. SP: Annablume, 1993.
- JACOBBI, Ruggero. **A Expressão Dramática**. MEC/INL, RJ, 1956.
- LAAN, Thomas Van. **The idiom of drama**. USA: Cornell University, 1970.
- LEVITT, P.M. **A Structural Approach to the Analysis of Drama**. Paris: Mouton, 1975.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. SP: Perspectiva, 1998.
- _____. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. SP: Perspectiva, 1987.
- MOSTAÇO, E. **Nelson Rodrigues – a transgressão**. SP: Cena Brasileira, 1996.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. SP: Brasiliense, 1983.

_____. **Dramaturgia. A Construção do Personagem**. SP: Ática, 1989.

PFISTER, Manfred. **The Theory and Analysis of Drama**. USA: Cambridge University Press, 1994.

RAMOS, Luis Fernando. **O Parto de Godot: a rubrica como poética da cena**. SP: Hucitec/Fapesp, 1999

RIBEIRO, Cristina Almeida. **Auto de Inês Pereira de Gil Vicente**. Lisboa: Comunicação, 1992.

RONÁI, Paulo - **O Teatro de Molière**. Brasília: Ed. Da Universidade, 1981.

RYNGAERT, J.-P. **Introduction à l'Analyse du Théâtre**. Paris: Bordas, 1991

_____. **Lire le Théâtre Contemporain**. Paris: Dunod, 1993.

SARAIVA, José. **Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval**. Lisboa: Europa América, 1965.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **L'Avenir du Drame**. Paris: Circé, 1999.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-personagem**. SP: Cortez & Moraes Ltda. 1978

SZONDI, Peter. **Théorie du drame moderne**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983.

WILLIAMS, Raymond. **Drama in Performance**. Midlesex: Penguin, 1978

4. Teoria e História teatral

APPEL, Myrna B. e GOETTEMES, Miriam B. (orgs.) - **As formas do épico**. Porto Alegre: Movimento/SBEC/UFRGS, 1992.

ARAÚJO, Nelson de. **O Teatro do Pobre**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1982.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. RJ: Zahar, 1990

ASLAN, O. e BABLET, D. **Le Masque. Du Rite au Théâtre**. Paris: CNRS, 1988.

AUBAILLY, Jean-Claude. **Le Théâtre Medieval**. France: Larousse, 1975.

BENDER, Ivo - **Comédia e Riso**. Porto Alegre: PUCRS/UFRGS, 1997.

- BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- _____. **A Experiência Viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BERRETTINI, Célia. **Duas farsas. O embrião do Teatro de Molière**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BORNHEIM, Gerd A. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. **Brecht. A Estética do Teatro**. São Paulo: Graal, 1992.
- _____. **Teatro: A Cena dividida**. Porto Alegre: L.P.M., 1983.
- BRECHT, B. **Écrits sur le Théâtre**. Paris: L'Arche, 1978.
- _____. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. RJ: Civ. Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. **Fios Do Tempo**. RJ: Bertrand Brasil, 2000.
- BROOK, Peter - **O Teatro e Seu Espaço**. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- BRUSTEIN, Robert - **O Teatro de Protesto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil**. São Paulo: Queroz/Edusp, 1986
- CAFEZEIRO, E. e GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro**. RJ: UFRJ/Funarte, 1996.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. SP: Unesp, 1997.
- CORVIN, Michel. **Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre**, Paris: Bordas, 1991
- COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico o Brasil**. RJ: Graal, 1996
- _____. **Sinta o Drama**. RJ: Vozes, 1998.
- DORIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro: Crônicas de suas origens**. Rio de Janeiro: SNT, 1975.
- DORT, B. - **O Teatro e Sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968
- _____. **Au Delà de l'Absurde**. Paris: Buchet/Chastel, 1970

- EVREINOV, Nicolás. **El teatro en la vida**. Argentina: Leviatan, 1956
- FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil (1855-1865)**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993.
- GASSNER, John. **Mestres do Teatro**. 2 v. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GUINSBURG, J. e COELHO NETTO, J. T. (orgs.) **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978
- HELBO, André. **Teoria del Espectáculo** - Buenos Aires: Galerna, s/d..
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. RJ: Edições 70, 1985.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. **Brecht y el Realismo Dialectico**. Espanha: Alberto Corazon, 1975.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama**. SP: Ateliê, 2000.
- JACOBBI, Rugero. **O Espectador Apaixonado**. Porto Alegre:URGS, 1962
- KONIGSON, E. (org). **Figures Théâtrales du Peuple**. Paris: CNRS, 1985.
- KOWZAN, T. **Littérature et Spectacle**. Polonia: PWN-Éditions Scientifiques de Pologne, 1975.
- KLEIST. **Filosofia das Marionetes**. SP:USP, 1970.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.
- _____. **O Cenário no Averso**. São Paulo: Pespectiva/ Elos, 1977.
- MASSIP, Francesc - **El Teatro medieval**. Espanha: Montesinos, 1999.
- MEYERHOLD, V. **Teoría teatral**. Madri: Fundamentos, 1979.
- MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão**. Rio de Janeiro:Zahar, 1985.
- MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta, 1982
- NUNES, Luiz Arthur. **Procedimentos de Utilização da Voz Rapsódica (no teatro)**. Texto inédito, cedido pelo autor.
- OLIVA, C. e MONREAL, F.T. **História Básica del Arte Escénico**. Madrid: Cátedra, 1994.

- OLIVEIRA, Paulo R. C. de, **Aspectos do Teatro Brasileiro**. Curitiba, Juruá, 1999.
- PAVIS, Patrice - **Dictionnaire du théâtre**. Paris: Dunod, 1996.
- _____ - **Voix et images de la Scène. Vers une Sémiologie de la Réception**. França, 1985.
- _____ - **El Teatro y su Recepción**. Cuba: Casa de las Americas, 1994
- _____ (Org.) - **Confluences**. Paris: Petit Bricoleur de Bois-Robert, 1994
- PEIXOTO, Fernando - **Ópera e Encenação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- PICCHIO, Luciana Stegnano - **História do Teatro Português**. Lisboa: Portugália, 1969.
- PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. SP: Experimento, 1996.
- PRADO, Décio de A. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. **História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)**, SP: Edusp, 1999.
- _____. **João Caetano: o Ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1972.
- _____. **O Teatro Brasileiro Moderno (1930-1980)**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. **O Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **Peças, Personagens, Pessoas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- RIZK, Beatriz, J. **El Nuevo Teatro latinoamericano: una lectura histórica**. México: The Prisma Institute, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976
- _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva.
- _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introduction aux grandes théories du théâtre**. Paris: Dunod, 1996.

SCHERER, Jacques e outros. **Esthétique Théâtrale**. Paris: C.D.U./Sedes, 1982.

SOURIAU, Étienne - **As Duzentas Mil Situações Dramáticas**. SP: Ática, 1993.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **El Melodrama**. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

TORO, Fernando de. **Semiotica del Teatro**. Buenos Aires: Galerna, 1987.

VENEZIANO, Neyde. **Não Adianta Chorar. Teatro de Revista Brasileiro...Oba!** Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

_____. **O Teatro de Revista no Brasil**. Campinas: Unicamp e Pontes, 1991.

UBERSFELD, Anne. **Lire le Théâtre**. França: Presses Universitaires de Lille, 1982.

5. Cultura, Estética e Teoria da Arte

ADORNO, Theodor. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril, 1980.

AZEVEDO, Arthur. **Vida Alheia**. RJ: Bruguera, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Questões de Literatura e de Estética. A teoria do Romance**. SP: Unesp/Hucitec, 1993

BARTHES, R. e outros. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas, Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1996

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. SP: Cia. das Letras, 2000.

BRADBURY, M. e McFARLANE, J. **Modernismo, Guia Geral**. São Paulo, Cia. das Letras.

BRAITH, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1987.

- CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- CÂNDIDO, A. et alii - **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHAPLIN, Charles. **História da minha Vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses**. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.
- DUMESNIL, René. **L'Opéra et l'Opéra Comique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.
- DUFRENNE, M. - **O Poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- EAGLETON, Terry - **Teoria da literatura: uma Introdução**. São paulo: Martins Fontes
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973
- JAKOBSON, R. **Huit questions de poétique**. Paris: Seuil.
- JAKOBSON, R. e outros. **Teoria da Literatura**. Lisboa:Edições 70, s/d
- KUROSAWA, Akira. **Relato autobiográfico**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- LOTMAN, Yuri (org.). **Travaux sur les systèmes de signes**. Bruxelas: Complexe, 1976.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedço**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MEYER, Marlise. **Pirineus & Caiçaras**. Campinas:Unicamp, 1991.
- PELOSO, Silvano. **O Canto e a Memória**. São Paulo: Ática, 1996.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. RJ: Forense-Universitária, 1984.
- RODARI, Gianni. **Gramática da Fantasia**. SP: Summus Editorial, 1982.
- SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) & (Cultura)**. São Paulo: Cortez, 1990
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SARRAZAC, J.- Pierre, MOUCHON, J e VANOYE, F. **Pratiques de l'Oral**. Paris: Armand Colin, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

_____. **O Tupi e o Alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. SP: Cia das Letras, 1993.

6. Metodologia.

ECO, Humberto - **Como se Faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva. 1983.

RUIZ, João Álvaro - **Metodologia Científica: Guia para a Eficácia nos Estudos**. São Paulo: Atlas, 1982.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 1983.

7. Artigos em Revistas e Jornais

BERNARD, John - Theatricality and Textuality: the Example of Othello. New Literary History. Vol. 26 outono, 1995, No. 4, p.939-949.

BAUDELAIRE, Charles. *Da Essência do Riso*, em **Escritos sobre Arte**. São Paulo: Edusp, 1991.

BORNHEIM, Gerd. *As dimensões da crítica*, em **Rumos da Crítica**, Itaú/Senac, SP, 2000, pp. 33-45

_____. *Gênese e Metamorfose da Crítica*, Revista de Teatro 488, RJ, p.22

FARCY, Gérard-Denis. *L'Adaptation dans tous ses états*. Poétique 96. Paris: Seuil, nov.93, p. 387-414.

FÉRAL, Josette - *La Théâtralité*. Poétique 75. Paris: Seuil, setembro 1988.

GOLOPENTIA, Sanda - *Les Didascalies de la Source Locutoire*. Poétique 96. Paris: Seuil, nov.1992, p. 475-492.

GAUDREAU, Romain - *Renouvellement du modèle actantiel*. Poétique 107. Paris: Seuil, set.1996, p. 355-368.

GENET, J. - *Conférence de Stockholm*. L'Infini 51. França: Gallimard. Outono 1995, p.103-106.

GENETTE, Gérard - Genres types, modes. Poétique 32. Paris: Seuil, nov. 1977, p. 389-467.

_____. Le Statut pragmatique de la fiction narrative. Poétique 78. Paris: Seuil, abril 1989, p. 237-249

GIRAULT, Alain. *Deux Timon d'Athènes*, Théâtre/Public 5.6, juin/juillet/aout, 1975

GRÉSILLON, Almuth. *Nos limites da gênese.: da escritura do texto de teatro à encenação*. Estudos Avançados 23. São Paulo: USP, fev.abril 1995, p. 269-285

GUIMARÃES, C. *A Poética do Grotesco*. Revista de Teatro 489, p. 4-7

GUINSBURG, J. *A idéia de teatro*. O Estado de São Paulo, Ano VIII, no. 555, 30.3.91, p.4.

HANSEN, João Adolfo Hansen - *Tratado dos Ridículos*. Revista Referências. Campinas: Unicamp/CEDAE, jul/1992

ISSACHAROFF, Michael. Voix, Autorité, Didascalies. Poétique 96. Paris: Seuil, nov. 93, p. 463-474.

_____. *Vox clamantis: l'espace de l'interlocution*. Poétique 87. Paris: Seuil, 1991, p. 315-325.

ISSACHAROFF, M. e MADRID, Lelia. Cognition, référence, lecture. Poétique 102. Paris: Seuil, abril 95, p. 245-255.

KOWZAN, Tadeusz - *Texte Écrit et Représentation Théâtrale*. Poétique 75. Paris: Seuil, p. 362-372.

LISBÔA, Eliane. *A teatralidade no texto dramático*. Urdimento, Nptal, CEART/UEDESC, 2/98, pp.22 a 40

_____. *Entre o épico e o dramático*. Teatro Transcende No. 8 Blumenau: FURB, 1999, p. 10-17

MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do Teatro Brasileiro*. Estudos Avançados 28. São Paulo: USP. Set. Dez. 96, p. 277-289.

MAN, Paul de - *Anthropomorphisme et trope dans la poésie lyrique*. Poétique 62. Paris: Seuil, avril 1985, p. 131-145.

MASSI, Augusto. *Memorável Mastroianni*. Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo, 10.6.2000, p. 10

MOLINO, Jean. *Les Genres Littéraires*. Poétique 93. Paris: Seuil. Fevereiro 93, p.3-28.

MURICY, Kátia. *Tempo e imagem: A teoria da escrita em Walter Benjamin*. O Percevejo, Ano 6, N.6, 1998, p. 13 Uni-Rio, Departamento de Teoria do Teatro

ROZIK, Eli. *On the apparent double reference of theatrical text*. Degrés. P. f1-f20.

STOPPARD, Tom. *Teatro pragmático*, Folha de São Paulo, Caderno Mais! Domingo, 5.11.2000, p. 13 a 15.

SZONDI, Peter. *Tableau et coup de Théâtre*. Poétique 9. Paris: Seuil, 1972, p. 1-14

TODOROV, T. *Fictions et vérités*.. Paris: L'Homme, jul/dez. 1989, p. 7-33.

TORO, Fernando de. *Text, dramatic text, performance text*. Degrés. p. g1-g10

USPENSKI, Boris. *Poétique de la composition* Poétique 9. Paris: Seuil, 1972, p. 124-134.

VISWANATHAN, Jacqueline. *Spectacles de l'Esprit*. Poétique, Paris: Seuil, p. 373-391.

ZUMTHOR, Paul. *De Perceval à Don Quichotte*, Poétique. Paris: Seuil, p. 259-269

V. Autores - *L'Expressionisme Allemand*. Obliques 6-7 Paris, 1976

V. Autores. *Le Théâtre Ailleurs/Autrement*. Europe. Paris, outubro, 1989.

V. Autores. *Semiótica del Teatro*. Dispositio. Vol. XIII. USA: University of Michigan, 1988.

8. Dissertações / Teses

ALMEIDA, Márcio A.P. de. **Anatomia de Um Espetáculo: Pássaro do Poente**, SP: ECA/USP, 1990, Dissertação.

FERNANDES, Adriana. **O Balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval à opereta**. Campinas: IA/Unicamp, 1995, Tese.

LOPES, Sra Pereira. **Diz isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro**, SP: ECA/USP, 1997, Tese.

PONTES Jr., Geraldo R. **A Retórica do Impasse na Dramaturgia Contemporânea** PUCRJ, 1998, Tese.

Lista não exaustiva de textos dramáticos lidos como elemento de análise comparativa.

ABREU, Caio Fernando Abreu – **Teatro Completo**. Porto Alegre: Sulina, 1997

_____ e NUNES, Luis Arthur - **Maldição do Vale Negro**. Porto Alegre: IGEL, 1988

ABREU, Luís Alberto de. **Comédia Popular Brasileira: O Parturião. O anel de Magalão, Burundanga, Sacra Folia**. São Paulo: Siemens, 1997

_____, **Lima Barreto ao Terceiro Dia**. São Paulo: Caliban Editorial, 1996

_____. **O Homem Imortal**. Col. Teatro Brasileiro. Belo Horizonte: Hamdan, 1998

AMARAL, Maria Adelaide. **Intensa Magia. SP: Caliban, 1996**
De Braços Abertos (xerox)

ANDRADE, Jorge - **Marta, A Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970

ASSUNÇÃO, Leilah - **A kuka de kamaiorá**. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1978

ASSIS, Francisco de. - **O Testamento do Cangaceiro (cópia xerox)**

AZEVEDO, Arthur - **O Tribofe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

_____. **A Capital Federal**. RJ: MEC/SNT, 1972

_____. **Teatro de Arthur Azevedo**. RJ: Inacen, 1983-1985

CASTRO, Consuelo de. **Urgência e Ruptura**. São Paulo: Perspectiva, 1989

GARCIA LORCA - **Obras Completas**. RJ: Aguilar, 1975

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Teatro de G. Guarnieri**. RJ: Civ. Brasileira, 1978

_____. **O melhor teatro de G. Guarnieri**. SP: Global, 1986

HOLLANDA, Chico B. **Ópera do Malandro**. SP: Círculo do Livro, 1978

HOLLANDA, Chico B. e PONTES, Paulo - **Gota d'Água**. RJ: Civ. Brasileira, 1993

MARTINS PENA. **Comédias**. Rio de Janeiro: Tecnoprint. 1971

MOLIÈRE. **Comédias**. SP: Paumape, 1993

RASI, Mauro. **Trilogia**. RJ: Relume-dumara, 1993

_____. **Pérola**. RJ: Record, 1995

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**. RJ, Aguilar, 1993

SHAKESPEARE, W. **Tragédias. Comédias**. SP: Abril, 1978

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. RJ: Agir, 1984, 20^o ed.

_____. **A Pena e a Lei**. RJ: Agir, 1971

VIANNA Fo., Oduvaldo. **O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. SP: Global, 1984

VICENTE, Gil. **Antologia do Teatro de Gil Vicente**. RJ: Nova Fronteira, 1984, 3^a ed.

ANEXOS

Do autor

Carlos Alberto Soffredini

Nasce em Santos-SP, em 1940.

Aos 20 anos desenvolve uma primeira experiência literária, escrevendo o conto **A gente e a chuva**, que depois transformará numa peça de três atos.

Em 1961 ingressa na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Santos, onde cursa Letras Neo-latinas.

Em 1962 passa a integrar o Grupo TEFFI, daquela Faculdade, onde atua em nossa Cidade, de Thornton Wilder.

Já no ano seguinte dirige *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e conquista o 1o. Lugar no Festival Estadual de Teatro Amador.

Em 1964 trabalha como ator em *Auto da Barca do inferno*.

Em 1965 conclui o bacharelado e atua em *A Falecida*, sob direção de Jandira

1965

A Crômica e Cristo Nu

Indicados como melhor texto (*Cristo nu*) e a *Crômica* como melhor texto de tema imposto.

Em concurso promovido pelo Festival de Nancy/França

Monta *Cristo Nu* e *A Crômica* com o TEFFI.

Trabalha como ator e faz assistência de direção para Celso Nunes em montagem de *A Falecida*. O espetáculo recebe 1º lugar no Festival Santista de Teatro Amador.

Em 1966 o TEFFI promove curso de teatro com professores da EAD.

1967

O Caso Desta Tal de Mafalda que Deu muito o que falar e Acabou como Acabou num Dia de Carnaval

Prêmio 1º lugar no Concurso de Teatro do SNT..

Comissão julgadora: Pachoal Carlos Magno, Benedito Nunes, Raimundo Magalhães Jr., Alberto D'Aversa, Miroel Silveira e Ademar Guerra

Parecer do júri afirma que a peça vencedora sobressaiu-se por "seu grande senso de humor e humanismo numa extraordinária sátira de costumes". Última Hora de SP 29.6.67

Dirige Mafalda com o TEFFI / JB 3.12.67

1968

Mafalda é indicado para auxílio montagem pelo SNT, para o ano seguinte(1969): autor nacional premiado e não encenado. Não acontece nenhuma montagem.

Ingressa na Escola de Arte Dramática da USP

1969

Dirige Electra de Sófocles. Teatro do Colégio do Centro Social "Horácio Rodrigues" / TECO.

Prêmio Melhor direção e Melhor espetáculo, II Festival de Teatro Amador do SESC/SP 1970

Mais Quero Asno que Me Carregue que Cavalo que me Derrube

1970

Ator em Cândido ou o Otimismo, adaptação de Silvio Zylber, sob direção de Miriam Muniz

1971

Dirige Prometeu Acorrentado, de Ésquilo. Teatro Estadual Vicente de Carvalho. Santos.

Prêmio: Primeiro lugar no III Festival Nacional de Teatro Amador do SESC/SP. Temporada no Teatro Anchieta, em janeiro/72

1972

Montagem de Mais Quero Asno na EAD, sob direção de Celso Nunes. Assistente de direção Francisco Medeiros. Colaboração Miriam Muniz

1973

Montagem de Mais Quero Asno sob direção de Elvira Gentil. Soffredini assina a cenografia. Casa do Pequeno Trabalhador e depois no Teatro Ruth Escobar (teatro do meio)

1975

Dirige Mais Quero Asno, no Rio de Janeiro, com Tereza Raquel no elenco.

1976

Dirige Farsa com Cangaceiro, Truco e padre de Francisco de Assis. Teatro do Pavilhão de Vic Militelo.

1977

Prólogo para O Diletante de Martins Pena

Dirige a Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente, com o Grupo Mambembe. Teatro João Caetano

- 1978
- Dirige Yerma. Teatro Castro Alves. Salvador/BA
- Dirige Mais Quero Asno. Salvador/BA
- Dirige Quixote, de Antônio José da Silva, Grupo Mambembe. Apresentações em praça pública.
- 1979
- Vem buscar-me Que Ainda Sou Teu**
Prêmio APCA
Prêmio Mambembe, MEC/SP
- Na Carrêra do Divino.**
Prêmio APCA
Prêmio mambembe/MEC
- Montagem de Na Carrêra pelo pessoal do Victor, sob direção de Paulo Betti. Em cartaz um ano e meio(?). Prêmios APCA, Molière e Mambembe
- Montagem de Vem Buscar-me, sob direção de Yacov Hillel. Grupo Mambembe. 3 meses em cartaz.
- 1982
- Dirige Yabu-ro-naka, de Akutagawa, na EAD
- 1983
- Minha Nossa**, originalmente roteiro para televisão.
- Montagem de Minha Nossa com o Grupo Mambembe.
- 1985
- Criação do Núcleo Estep
- 1986
- Dirige Minha Nossa, com o Núcleo Estep
- Escreve **A Marvada Carne**, roteiro cinematográfico, em parceria com André Klotzel O filme ganha o Kikito no Festival de Gramado.
- O Guarani**, escrito a pedido do Grupo Quadricômico
- Montagem de O Guarani, sob direção de Luís Octávio Bournier
- 1987
- Montagem de Mais Quero Asno, direção Tato Fischer. Grupo Veredas.
- Dirige Na Carrêra do Divino. N'cleo Estepe. Projeto visual de Gabriel Vilella. Um ano em cartaz.
- Dirige Mais Quero Asno. Núcleo Estepe. As duas peças viajam pelo interior do Estado de Sta. Catarina

O Pássaro do Poente, escrito a pedido do Grupo

Ponkã

Prêmio Mambembe/MEC SP

Montagem de O Pássaro do poente, grupo Ponkã,
sob direção de Márcio Aurélio.

1988

Trem de Vida. Proposta de Roteiro de cena.

Inédito.

Alegre Vizinhança. Escrito para publicidade de
empresa imobiliária

1990

De Onde Vem o Verão

Prêmio APETESP

Prêmio APCA(1991)

Prêmio molière (Air France. 1991)

A Estrambótica Aventura da Música Caipira

Montagem de Vem Buscar-me, direção Gabriel
Vilella. Sete meses em cartaz

1991

Dirige De Onde Vem o Verão

1992

O Saci

Auto de Natal Caipira

1993

Vacalhau & Binho (adaptado de Zé Fidelis)

Quixote

Dirige O Quixote FAAP

Dirige O Guarani, EAD.Projeto o autor-diretor

1994

A Onda

Dirige A Onda. Hebraica.

1995

A Madrasta. Texto inédito

1997

Vacalhau & Binho 2

1998

Vicente Celestino. Texto inconcluso.

Cindy

História em Branco e Preto, roteiro cinematográfico.

RELAÇÃO DOS TEXTOS

1.	O Cristo Nu	1965
2.	A Crômica	1965
3.	O Caso Dessa Tal de Mafalda	1967
4.	Mais Quero Asno que Me Carregue	1969
5.	Prólogo para “O Diletante” de Martins Pena....	1977
6.	Vem Buscar-me que Ainda sou Teu	1979
7.	Na Carrêra do Divino	1979
8.	Minha Nossa!	1983
9.	O Guarani	1986
10.	O Pássaro do Poente	1987
11.	Alegre Vizinhança	1988
12.	Trem de Vida	1988
13.	De Onde Vem o Verão	1990
14.	A Estrambótica Aventura da Música Caipira	1990
15.	O Saci	1992
16.	Auto de Natal Caipira	1992
17.	Quixote	1993
18.	Vacalhau & Binho	1993
19.	Onda	1994
20.	A madrasta	1995
21.	Vacalhau & Binho 2	1997
22.	Cindy	1998

RESUMO DAS PEÇAS

Cristo nu

Um comerciante alia-se a uma mulher na venda de roupas de lã, e lançam-se a uma campanha de “moralização” contra o nudismo. Um padre lamenta-se pela ausência de um Cristo em sua igreja. Angelo Bom, político, pede votos e procura atender ao que ele considera sejam as necessidades do povo. E o Povo corre atrás do Pão. Um Cristo Nu surge para ser colocado na igreja e causa escândalo. Anjos descem do céu em resposta, os negociantes são expulsos e o povo termina vitorioso.

A Crômica

Texto escrito atendendo às exigências de tema imposta pelo Festival de Nancy : por ordens de seu Presidente, um país tem tudo em cor azul, inclusive a pele das pessoas. Essa situação é resultado da pressão exercida por Oblu, presidente de um país vizinho, que tem grandes reservas de azul. Um cidadão mostra uma mancha branca na pele. Surge Branco, afinal identificado como o filho do Presidente, e reverte a situação, mostrando como o país tem reservas de branco, e portanto possibilidades de produção, inclusive para exportação. O Branco passa a ser a cor hegemônica, e a peça encerra-se no momento em que um cidadão mostra uma mancha azul em sua perna.

O Caso dessa Tal de Mafalda, que deu muito o que Falar e que Acabou como Acabou num Dia de Carnaval

Mafalda, mulher de programa, veio morar no Bairro de Chora Menino, e sofre todo tipo de pressão para que se mude dali. Depois que Mudinho, um dos moradores do bairro, aparece morto em sua casa a pressão aumenta. Mafalda termina por suicidar-se bebendo o veneno trazido por Zefa Baiana, para que se cumpra a profecia de Pai Bentinho. Em torno do “causo” de Mafalda são narrados muitos outros, num retrato da vida do Bairro.

Mais Quero Asno que me Carregue que Cavalo que me Derrube

Sob pressão da mãe, amiga e vizinhas, Inês decide se casar. Num programa de televisão Inês escolhe João Brasília como marido, pois ele é a cópia de John Brazz, cantor de sucesso que ela adora, depois de Ter recusado a proposta de casamento de Pedro, filho do português dono da padaria. A vida de casada não é nada agradável para Inês que trabalha duro enquanto João Brasília espera a sua chance de tornar-se um cantor famoso. Brasília morre assassinado por Carmen. Inês decide casar-se com Pedro, agora dono de dez padarias, e vai viver no mundo da fantasia os seus sonhos de um amor ideal.

Vem Buscar-me que ainda Sou Teu

Uma companhia de teatro de variedades apresenta seu show, em meio às dificuldades financeiras e os desentendimentos do elenco. Aleluia Simões, a Mãezinha tenta desesperadamente salvar a Companhia mas vai ser assassinada por seu próprio filho, o Campônio, instigado por Amada Amanda que deseja tomar o seu lugar. O assassinato acontece em cena, durante representação de Coração Materno, de Alfredo Viviani, e vai se encontrar um testamento onde a Mãezinha exime o filho de qualquer responsabilidade legando o circo a ele.

Prólogo para “O Dileitante”, de Martins Pena

Histórico do teatro brasileiro desde o descobrimento até a chegada de Martins Pena, através de uma série de jogos cômicos, apresentando Nóbrega e Anchieta, D. João e Carlota, D. Pedro e Marquesa de Santos. São mostradas as diferentes etapas que viveu o nosso teatro até o século XIX, quando surgem João Caetano, Gonçalves de Magalhães e Martins Pena.

Na Carrêra do Divino

História de uma família caipira, vivendo as transformações da vida na roça no Estado de São Paulo, em razão da instalação do capitalismo na região. As mudanças estruturais que expulsam o homem da terra ou o escravizam a um proprietário são apresentadas com as credices e costumes do grupo social, que também vão sofrer violenta mutação. Texto é a somatória de muitas histórias colhidas sobre a vida do caipira e da análise feita por Antônio Cândido em “Os Parceiros do Rio Bonito”.

Minha Nossa

Reconstituição de fato ocorrido em Aparecida do Norte, no ano de 1978. Narra-se o percurso do jovem Rxmar, a caminho de Aparecida, seguindo uma procissão na companhia de seus pais, até chegar à cidade e pegar a imagem que vai cair e se espatifar no chão. Nesse percurso Rxmar encontra alguns personagens fantásticos, enquanto a Igreja e o comércio revelam sua parceria na exploração da fé dos romeiros.

O Guarani

Poema em versos brancos, que toma como base O Guarani de José de Alencar. Às margens do Rio, o índio Peri observa Ceci que está à espera do Sol. D. Antônio de Mariz sob a ameaça de ataque dos índios, explode o solar e só Ceci é salva. Fica com Peri, enquanto as águas do Rio transformam-se num dilúvio, levando-os embora no topo de uma palmeira.

O Pássaro do Poente

Uma estranha figura surge na casa de um pobre lavrador que vive de trabalhar a terra alheia. Ela tece um pano que ele vende por um bom preço, suficiente para viver bem o resto da vida. Uma dupla de Espertos e os “vizinhos” convencem o homem a pressioná-la para que faça um outro pano. O homem vai espiar o trabalho, rompendo o acordo que tinham feito. Em seu lugar vê uma garça trabalhando, já quase sem forças, e fica sabendo tratar-se de garça que ele um dia libertara de uma armadilha. E a garça voa para longe deixando-o só com seu pano.

Alegre Vizinhaça

Texto escrito por encomenda da Empresa Construtora Gomes de Almeida Fernandes, é um trabalho publicitário. Uma série de enganos vão fazer com que num apartamento encontre-se um homem, a mulher de seu melhor amigo, um casal interessado na compra do apartamento, uma corretora, e finalmente o amigo do proprietário. Após uma série de quiproquós tudo se esclarece e todos decidem comprar apartamentos no mesmo prédio.

Trem de Vida

Roteiro para um trabalho gestual feito a partir da música Encontros e Despedidas. Tudo se passa numa estação de trem. Uma mulher que espera o eterno noivo, uma mãe que abandona um filho que não pode criar e volta anos depois para reencontrá-lo, mas ele foi criado por Maria-Noiva e não quer mais deixá-la para partir com a mãe. Um homem foi convocado para a revolução de 32, e perde um braço numa bebedeira, e depois de ser dado como herói ao retornar, vai ser esquecido e transforma-se num carregador de malas da estação. O filho de um alfaiate apaixona-se pela cantora do rádio e vai esperá-la na estação com um buquê de rosas.

De Onde Vem o Verão

Marlene, costureira de vestidos de noiva, vê o mundo passar de sua janela, ao lado da mãe eternamente preocupada com as receitas de brigadeiro. Na obra em frente trabalha Natalino, por quem Marlene se apaixona. Seus amigos Cacá e Alicinha têm estranhas atitudes e Marlene acredita que eles disputem Natalino. Tudo se revela como uma possível criação de Marlene, pelo desejo de sonhar um pouco enquanto vê a vida passar de sua janela.

A Estrambótica Aventura da Música Caipira

Colagem de várias músicas caipiras, interligadas por trechos de causos extraídos de várias obras. Não se pode considerá-lo um texto de criação autoral, mas sim de um roteiro para um show musical, como outros que Soffredini desenvolveu.

O Saci

Baseado no texto homônimo de Monteiro Lobato, a peça narra a trajetória de Pedrinho na caçada ao saci, e depois as aventuras que vivem os dois personagens para libertar Narizinho das mãos da Cuca.

Auto de Natal Caipira

Jeca e Severino encontram-se a caminho de Belém na esperança de serem os primeiros a fazer um pedido ao Menino Jesus. Jeca conta ao amigo sua paixão por Mariá, que decidiu não se casar e permanecer virgem garantindo a possibilidade de ser a mãe do Menino. No caminho vão cruzar com um anjo e o diabo. Chegados a Belém constata-se que a mãe de Jesus é mesmo Mariá, e esta pede à humanidade que tome como modelo o amor de Jeca para encontrar sua salvação.

Quixote

Um jovem é assíduo leitor de Dom Quixote de la Mancha, de Cervantes, e acaba decidindo seguir os mesmos passos daquele. Arma-se cavaleiro e sai para combater o mal e as injustiças. Como seu modelo, vai viver muitas aventuras, mas numa realidade muito brasileira, ao lado de seu jardineiro a quem batiza de Sancho Pança, causando preocupação a sua família e ao curador responsável por sua herança.

Vacalhau e Binho

Série de sketches através dos quais um casal de portugueses “ensina” aos brasileiros como fazer teatro. As histórias de Zé Fidelis, em que se baseia o texto, são intercaladas por cenas de paródia a óperas famosas do repertório ocidental.

Onda

Discutindo a questão do espírito de massa e de consumo entre os jovens, a peça constrói uma alegoria com imagens comportamentais: hábitos alimentares, vestuário e gosto musical, entre a juventude. Ansiosos por sentirem-se integrados a um grupo, os jovens vão repetir as relações de poder e massificação a cada novo líder que surge.

A Madrasta

A peça toma como base o conto A menina Enterrada Viva, e seus personagens principais, pai, filha, vivendo um amor incestuoso, e madrasta, vão entrecruzar-se com muitas outras histórias infantis e contos populares. No texto os personagens narradores são surpreendidos com os rumos inesperados que a história toma.

Vacalhau e Binho 2

Repetindo a fórmula do primeiro espetáculo, os dois portugueses trazem novas histórias e apresentações musicais paródicas. O texto é, nesse caso, uma sorte de roteiro, dando possibilidades aos atores de improvisarem em cena, a depender da relação que se propõe seja desenvolvida com o público.

Cindy

Tomando como modelo a história de Cinderela narra-se, em forma de show noturno, o nascimento de uma drag-queen, Cindy, em torno de quem vão se mover figuras conhecidas da mídia, apresentadas em tom de paródia.

Ator e diretor santista vence concurso de teatro

Numa entrevista exclusiva concedida a este jornal, em sua residência, o ator e diretor de teatro Soffredini disse que não esperava fosse premiado, mesmo porque — aduziu — nesse certame participam nomes conhecidos e experimentados no setor teatral. "Estou, porém, muito contente — acrescentou o-entrevistado — e devo frisar que concorri mais em função do incentivo que recebi de três elementos ligados à atividade teatral em Santos: Jandira Lália, Neide Veneziano e Roberto Jaullo, os quais inclusive dactilografaram o texto da peça".

O teatrólogo santista Carlos Alberto Soffredini obteve o 1.º lugar no concurso de textos inéditos promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, com a peça "O caso dessa tal de Mafalda que deu muito que falar e que acabou como acabou, num dia de Carnaval". Soffredini receberá o prêmio em dinheiro no valor de NCr\$ 2.000,00, e o SNT custeará ainda a publicação da peça e financiará a Companhia profissional que se interessar por sua encenação.

Fizeram parte da comissão julgadora: Pascoal Carlos Magno, Benedito Nunes, Raimundo Magalhães Júnior, Alberto D'Avessa, Miroel Silveira e Ademar Guerra.

A PEÇA

"Mafalda", como se resume a denominação da peça, passa-se num dos bairros da periferia de São Paulo, o 6.º o clima brasileiro dos bairros mais simples que o autor tenta fixar. Explicou Soffredini que a peça é dividida em casos (não em atos), "em muitos casos" — salientou.

"Procurando captar o espírito popular brasileiro, o que já havia sido feito em "O Cristo Nu", acho que em "Mafalda" consegui esse objetivo com mais perfeição" — disse à reportagem de A TRIBUNA.

QUEM É SOFFREDINI

Carlos Alberto Soffredini, que tras para a cidade de Santos, pela primeira vez, o título de vencedor de um concurso de âmbito nacional no setor de teatro, é funcionário (escriturário) da Companhia Docas do

para a atividade teatral, à qual se encontra ligado desde 1962. Nesse ano, ingressou no TEFFI (Teatro Escola da Faculdade de Filosofia) e em 1963 dirigiu a peça "O Vestido de Noiva", de autoria de Nelson Rodrigues, e participou, como ator, em 1964, de "O Auto da Barca do Inferno", de Gil Vicente.

Até hoje membro do TEFFI, cursou a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Santos, onde se bacharelou em Letras Neo-Latinas.

Além de vários outros trabalhos, Carlos Alberto Soffredini é autor de duas peças que foram aprovadas no Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, na França: "O Cristo Nu" e "A Crômica". Remetidas a Nancy, em 1966, essas obras, por sua boa qualidade, foram classificadas e, assim, habilitaram o TEFFI a concorrer ao certame. No entanto, o Teatro Escola não chegou a viajar, por falta de recursos financeiros.

(Recorda-se que o grupo teatral, inclusive, promoveu uma campanha visando à arrecadação de fundos, até junto ao governo do Estado, para poder ir à França. Mas ficou só na campanha, porque ninguém se ariscou em proporcionar a Santos participação naquele certame cultural).

Na qualidade de ator e assistente de direção, Carlos Alberto Soffredini participou de "A Falécida", de Nelson Rodrigues.

A propósito da encenação de "O Cristo Nu" e "Crômica", no Coliseu, Soffredini disse: "Essa foi a minha primeira experiência que chegou a ser levada à cena, nesta cidade".

PATRICIA E A JUVENTUDE

Soffredini, que tem 27 anos de idade e é casado, afirmou a este jornal que "o teatro é pouco incentivado, em todo o Brasil, aliás como todas as artes". O laureado ator e diretor divide a atividade teatral em Santos em duas fases mais ou menos distintas: a primeira compreende a época de Patrícia Galvão, escritora que no dizer do entrevistado "foi uma grande incentivadora do teatro nesta cidade"; a segunda fase teria início por volta de 1963, "principalmente por parte dos

proseguiu — têm demonstrado maior interesse pelas coisas do teatro, têm feito alguma coisa em prol da divulgação e expansão desse setor de cultura. Tudo, porém, é feito dentro dos limitados recursos da classe estudantil, porque ajuda financeira nunca existiu".

Carlos Alberto Soffredini encerrou a entrevista afirmando que continuará participando do TEFFI e que tem muitos planos para o futuro, no setor teatral.

DEMAIS PREMIO

RIO, 28 (Especial) — Além do santista Carlos Alberto Soffredini, que arrebatou o prêmio máximo no concurso de textos inéditos promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, foram também laureados: 2.º lugar, Ary Chen, com "Se eu te esquecer, Jerusalém" (NCR\$ 1.000,00); 3.º lugar, Aldomar Conrado, com "O Apocalipse" (NCR\$ 500,00).

Receberam "menção honrosa", as seguintes peças: "A formatura", de Maurício Segall; "As alegrias mortas", de Carlos Eduardo Barbosa; "Pannorama para um macaco defunto", de Antônio Novais; "Foto de crepúsculo", de Maria Helena Kuhnner; "História e aventuras mil de um arcanjo varonil", de Eduardo Bosatto e "Caramanchão próximo ao milagre", de Edson Newton Campos.

TELEGRAMA

O Serviço Nacional de Teatro enviou ao ator santista o seguinte telegrama, n. 505, via Western:

"Carlos Alberto Soffredini — av. Washington Luiz, 416 — apart. 23 — Gonzaga — Santos. Parabéns mereceu "Mafalda" primeiro prêmio concurso SNT. Pascoal Carlos Magno".

Referido concurso é realizado anualmente no Rio de Janeiro, tendo sido vencedor em 1966, com a peça "Rastro Atrás", o autor Jorge Andrade.



Carlos Alberto Soffredini recebeu a notícia com naturalidade, não demonstrou emoção

Notas como esta saíram em todos os jornais do Rio e S.Paul. nos dias 29 e 30/9/67.

LUX
JORNAL

Última Hora
3.ª Edição
São Paulo

29 SET 1967

Paulista Ganha Concurso

Carlos Alberto Soffredini, de Santos, com a peça plearesca "O Caso Dessa Tal Mafalda, Que Deu Muito Que Fazer e Que acabou, Como Acabou, Num Dia de Carnaval", ganhou o prêmio de dois mil cruzeiros novos, do concurso anual do serviço nacional do teatro. Os cariocas Ari Chen e Aldomar Conrado ganharam os segundo e terceiro prêmios, respectivamente, com as peças "Se Eu Te Esquecer, Jesus Alem" e "O Apocalipse".

Duzentos trabalhos foram inscritos para o concurso, tendo os membros do júri afirmado que a peça vencedora sobressaiu-se "por seu grande senso de humor e humanismo numa, extraordinária sátira de costumes".

THE Western



TELEGRAPH COMPANY, LIMITED

Circuitos	Empregado	Hora do Recebimento	Número
	10	28 17 48	595

A primeira linha deste telegrama contém as seguintes informações, na ordem indicada: Número do telegrama. Estação do procedência. Número de palavras. Data original. Hora da apresentação.

ESTAÇÕES ABBREVIADAS 113T95/V419 RIODEJANEIRO 21 28 1720 =

- BLM --- Búlión
- SIZ --- São Luiz
- FLA --- Fortaleza
- NIL --- Natal, RGN
- JPA --- João Pessoa
- CGR --- Campina Gr
- RCE --- Recife
- MAC --- Macaib
- SDR --- Salvador
- VIA --- Vitória
- BHE --- Belo Horizonte
- RIO --- Rio de Janeiro
- STOS --- Santos
- CAM --- Campinas
- SPLO --- São Paulo
- CBA --- Curitiba
- PRGA --- Paranaguá
- FHS --- Florianópolis
- RGSE --- Rio Grande, RGS
- PAS --- Pelotas
- PTG --- Porto Alegre

CARLOS ALBERTO SOFFREDINI
 AVENIDA WASHINGTON LUIZ 416 APTO 23
 GONZAGA SANTOS =

PARABENS MERECEU MAFALDA PRIMEIRO PREMIO
 CONCURSO SNT = PASCHOAL CARLOS MAGNO +

416 23 +

O CRISTO NÚ

11

Um juízo apaixonado sobre o CRISTO NÚ, novo cartaz do Teatro 13 de Maio, dificilmente escaparia dos polos opostos da total recusa ou da completa adesão. Esse clima era perceptível na récita para a crítica e convidados, quando uma parte do público se entusiasmou com a vitalidade e a juventude do espetáculo, e outra indiferente aos recursos farsescos arrematados pelo encenador Cláudio Luchesi.

É preciso decompor a montagem, para não cometer injustiças e misturar valores diferentes.

Carlos Alberto Soffredini escreveu a peça em 1965, para o Grupo da Faculdade de Filosofia de Santos e como resultado de seminários sobre o teatro brasileiro. Essa origem explica, sem grande parte, o que há de insatisfatório, velho, primário, totalmente superado no texto.

O caráter de panfleto e de exercício algo escolar compromete o resultado artístico dessa experiência de Soffredini, que já comprovou sua evolução ao receber com Mafalda, em 1967, o primeiro prêmio no concurso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro. Talento é impossível não reconhecer-lhe, mas teria sido preferível que ele se lançasse com a obra um pouco menos incipiente, que não se arrolasse apenas como uma vaga e distante promessa. Mesmo numa alegoria das mais abstratas, é necessário um ponto de partida em que se acredite, e a história de um concluído da força tropical apresenta um vício de nascença difícil de ser aceito. Ademais, encenada com cinco anos de atraso, O Cristo Nú parece sofrer de incurável anacronismo em relação ao que vem produzindo a nova dramaturgia brasileira.

Julga Soffredini, com louvável modéstia, que sua peça é sobretudo "uma sua gestão para um espetáculo". Dêsse ponto de vista, não há dúvida de que O Cristo Nú ganha muito. Essa estréia tem a virtude de mostrar várias revelações, que vão fazer carreira no teatro. O primeiro crédito deve ser dado ao diretor Cláudio Luchesi que realizando também a cenografia, a indumentária e os acessórios, conferiu ao espetáculo uma coerência de concepção e uma unidade estilística que formam um bloco sem fissuras. A deliberada hipérbole na empostação do desempenho pode ser aceita, já que os atores souberam sustentá-la com uma garra, uma entrega, um despudor, raros num elenco novo. Atrás dessa montagem há muita pesquisa feita pelos nossos conjuntos experimentais nos últimos anos. Percebe-se a reelaboração inteligente, porém, e não é o plágio puro e simples. É a festa tropicalista em que Luchesi converteu o espetáculo atribuído a O Cristo Nú uma atualidade que falta ao texto.

No elenco, podem apontar-se vários nomes que alcançam apreciável rendimento. É o caso, em primeiro lugar, de Mariclaire Brant, com uma presença e uma energia que impõe. Lilita de Oliveira Lima faz uma composição deliciosa, de permanente efeito cômico, na mulher da Janela. Antônio Natal dá brilho ao papel do locutor. E se notam ainda Cidinha José (prostituta), Joaquim Marques (Dr. Angelo Bom) e Dyonísio Amadi (padre).

Na inquietação de nossos dias, um espetáculo tradicional, "quadrado", não faz sentido, trazendo a marca da inutilidade. Mas cabe perguntar se a efervescência diretoresca de hoje não é o produto de uma insatisfação interna da própria arte, que não se abre para os reclamos simples do público. Não será que o espectador anestesiado pelas telenovelas vê esse teatro como um estranho e absurdo carnaval?

Sébaro Magaldi

Entre a penúltima estréia de teatro ("O CRISTO NÚ", de Carlos Alberto Soffredini) e a última ("Jorginho, O Machão", de Leilah Assumpção), há, por coincidência, diferenças significativas de toda uma problemática em "praxis" no teatro Paulista (e brasileiro)? de hoje.

A primeira tenta incorporar a mesma realidade nossa, segundo formas dramáticas emanadas de experiências aqui realizadas, mas inspiradas no processo - de vanguarda, muito formalista, embora já universal como fenômeno estético, - que se observa - diz Henri Lefebvre na sua "Introdução à Modernidade" (Paz e Terra, pág. 182) - "não sem algumas dificuldades, na "mass-media". Um tema é lançado; faz sucesso; tem sucesso. Cada autor ou produtor se precipita sobre esse tema. O público precipita-se sobre os filmes, as peças de teatro, as emissões de rádio ou de TV que tratam desse tema. Do lado do público ele satura. O interesse diminui abandonado" (...) Um momento vem em que o tema poderá renascer. Toma-se-o de volta. Ele parece novo. E o processo recomeça". E na pág... 195, Lefebvre conclui: "A exigência do sensacional perpetuado na atualidade

309

14
- 2000000 57 : 200000 57



Prêmio que vem

"Mafalda" para o povo

Sucursal do Rio

Achando que a intelectualização do teatro é a grande responsável pela fuga do público, Carlos Alberto Sofredini, o artista que conquistou o prêmio máximo do Serviço Nacional de Teatro, disse que prefere ver sua peça — "O Caso dessa Tal de Mafalda Que Deu muito o Que Falar E Acabou como Acabou Num dia de Carnaval" — encenada num pavilhão, ovacionada e compreendida pelo povo, do que ser obrigado apenas a ouvir comentários, favoráveis ou não, de um pequeno grupo de intelectuais, mas totalmente alheio ao gosto e à sensibilidade popular.

Sofredini, que recebeu dois mil cruzeiros, novos por sua classificação entre noventa e dois concorrentes, acha que o rasil tem bom teatro e atores e grande valor, fazendo, entretanto, restrição ao quase nenhum apoio recebido dos poderes públicos e também ao fato de que o autor nacional — em mínimas exceções — não tem o seu valor devidamente reconhecido, pois é muito numerosa a relação dos autores estrangeiros representados no rasil.

TEMPO E TEMA

A estória de Mafalda surgiu espontaneamente, pois o autor apenas teve a preocupação de reunir fatos acontecidos e presenciados durante sua infância e adolescência santistas. As vinhas faladeiras, que durante a apresentação dos dezesseis atos esmiuçam e contam à

platéia a vida da personagem central, retratam o dia-a-dia imutável de uma pequena cidade, onde os fatos acontecem e são divulgados automaticamente, pois ninguém acha estar colaborando de um disse-me-disse, mas apenas batendo um papinho amistoso e sem malandras. E a pobre Mafalda é analisada sob diversos ângulos, onde o autor consegue também fazer um estudo sociológico dos costumes, hábitos e dramas da região. A peça, classificada como picaresca pelos que lhe deram o prêmio máximo, terá a duração de pouco mais de duas horas, porém sua feitura exigiu três meses de trabalho. A primeira linha apareceu em novembro do ano passado e somente em janeiro deste ano Carlos Alberto colocou o ponto final.

TEMPO E INSCRIÇÃO

Mafalda não foi peça pré-fabricada para concorrer ao prêmio do Serviço Nacional do Teatro. Ainda não estava pronta, quando uma semana antes do encerramento das inscrições foi avisado por amigos da existência do concurso. Concluída quase em tempo recorde, faltava ainda que algumas laudas fossem dactilografadas o que praticamente o impossibilitaria de concorrer. Entretanto, o prazo foi prorrogado por mais um mês e Sofredini fez a inscrição. Em momento algum pensou em conquistar o primeiro lugar, mas, secretamente, tinha esperança de obter

classificação. Porém quando fazia um balanço mais frio e lembrava que concorriam outros noventa e sete trabalhos, alguns assinados por nomes conhecidos e já consagrados, chegava a desanimar. Mas o resultado chegou mostrando que sua esperança foi além da expectativa.

ESTADOS E MILHOES

Três companhias, duas de S. Paulo, uma do Rio, já estão pensando em montar a estória de Mafalda. O autor não tem preferência pelo local de estória, pois acha que as duas cidades estão praticamente igualladas no setor teatral e que com qualquer companhia sua peça receberá bom tratamento. Se fôsse possível, seu desejo seria o lançamento simultâneo nas duas cidades. Também uma companhia do Rio Grande do Sul já solicitou a cópia do texto, pois igualmente está interessada na montagem.

Sobre o prêmio de dois mil cruzeiros novos — que ele classifica apenas de simbólico — ainda não escolheu a maneira de utilizá-lo, mas os primeiros cruzeiros foram gastos na Guanabara, no dia imediato ao do recebimento, na aquisição de lembranças para as filhinhas que ficaram em Santos — uma sugeriu que ele comprasse um carro novo — e na compra de "souvenirs" do Rio, principalmente por d. Regina Helena, que pela primeira vez visitava a Guanabara.

A TERRIBUNA

O santista Sofredini recebe prêmio de teatro das mãos de Magno. (1.ª pág. - 2.º cad.)

Santos — Quinta-feira, 26 de outubro de 1967

ANO LXXIV
NÚMERO 202

TEATRO

O mito da Broadway

Chiquinha Gonzaga — Texto de Elza Pinto Osborne e Carlos Paiva. Direção de Pernambuco de Oliveira. Com Eva Todor, Estelita Bell, Susi Arruda, Beatriz Lira e outros. Teatro Dulcina, Rio.

Mais Quero Asno que me Carregue que Cavalo que me Derrube — Texto e direção de Carlos Alberto Soffredini, com Teresa Raquel, Elza Gomes, Bettina Viany, Otávio Augusto e outros. Teatro Teresa Raquel, Rio.

O teatro da Broadway foi durante muito tempo o mito, inatingível dos encenadores brasileiros. A "perfeição" técnica das suas montagens sempre foi destacada num quadro em que há pouco lugar para a criação e muita ênfase no servilismo cultural. Esta mitologia torna-se ainda mais intensa quando se trata de musicais: neste sentido o mimetismo brasileiro é quase total. *My Fair Lady*, por exemplo, é considerado ainda hoje — 12 anos depois de sua montagem — um espetáculo musical irreprensível, embora todo o esforço dos atores, músicos e bailarinos nacionais tenha sido o de reproduzir gestos, arranjos e coreografias imutáveis.

Chiquinha Gonzaga e *Mais Quero Asno que Me Carregue Que Cavalo Que Me Derrube* vêm provar que o musical norte-americano ainda é um modelo.

O fato de *Chiquinha Gonzaga* ser um musical parece um fato natural. Nada melhor que um musical para falar de uma musicista. Chiquinha Gonzaga com suas atitudes independentes chocou o Brasil provinciano do começo do século. A sua luta para impor conceitos e estabelecer a sua dignidade profissional como compositora era assunto mais do que suficiente para fazê-la um elemento desafiador de uma comédia musical. Aqui, o ser-

vilismo cultural é de outra forma: não é a comédia musical norte-americana que serve de base, mas as artísticas formas das operetas européias. Evidentemente que sem nenhuma preocupação de explicar ou discutir (no espetáculo) este ponto de partida. Tudo é feito como se houvesse na platéia do Teatro Dulcina, senhoras de chapéus e ar recatado e senhores de ternos justos e polainas. *Chiquinha Gonzaga* tal como está sendo representada é uma profissão de fé no imobilismo, nos valores mais estratificados de uma cultura externa.

Mas nesse caso é pior: as idéias de Chiquinha são, por si só, material bastante para elaboração de um texto de boa qualidade. As músicas compostas por ela, uma trilha sonora apropriada. O maxixe, o chorinho e o samba, ritmos que forneceriam elementos coreográficos infinitos. E por que, então nada disto foi aproveitado?

Chiquinha Gonzaga é uma simplificação, uma série de cenas esparsas, sem muita ligação entre si, que contam sem a menor perspectiva cultural ou histórica um momento de afirmação artística. A direção de Pernambuco de Oliveira se integra na falta de criatividade de toda esta empreitada. Ao seguir à risca a construção do texto, a direção demitiu-se de qualquer intervenção mais agressiva, acomodando-se num limbo seguro. Há cenas inconcebíveis, como a que dá início ao espetáculo e a que exalta as características abolicionistas de Chiquinha. Nada do que se passa naquele palco foi filtrado pela imaginação e pela sensibilidade. Nenhum espetáculo pode se sustentar ao cortejar o gosto do *deja vu*, as formas exaustivamente repetidas e os vícios do pieguismo.

Mais Quero Asno Que Me Carregue Que Cavalo Que Me Derrube também possui uma origem respeitável. Baseada em *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, *O Asno* é uma peça que

Carlos Alberto Soffredini adaptou ao mundo alienante da comunicação ambientou no subúrbio de uma cidade brasileira, em 1974. Ao introduzir música, Soffredini pretendeu enfatizar o aspecto chanchadístico e de teatro de revista que acompanha toda a encenação. Pena que esta musicalidade soe estranha e capenga. A música não traz qualquer informação nova ao espetáculo, é distante e inócua. Em parte porque, também aqui, a estrutura do espetáculo seja precária. São cenas, *sketches* que se sucedem sem maior entrosamento e que contam melancolicamente a história da donzela Inês à procura de um ajuar cavalheiro. Soffredini como adaptador e diretor errou duplamente. Sua Inês é pálida — se bem que o trabalho da atriz Bettina Viany seja superior aos contornos da personagem — e sem vitalidade. Todos os elementos extratextos (música, coreografia, cenários) trazem a marca de uma ingênua vontade de fazer uma comédia musical. Mas na verdade Soffredini compreendeu que não poderia fazê-la nos moldes estrangeiros. Ao fazê-la desleixada, sem acabamento, aproveitando as deficiências vocais e coreográficas do elenco, indica um caminho que se não é de todo original, pelo menos nunca foi levado às últimas consequências. Mérito quase único num espetáculo em que também os atores conseguem dar alguma qualidade a tantas intenções esvanecidas em bons propósitos. O pudor em ousar levar adiante uma boa idéia, talvez tenha impedido que a direção rompesse com o bom comportamento e o respeito inútil pela *feerie* e o deslumbramento do teatro brasileiro pela comédia musical importada. Enquanto textos, músicas e coreografias não forem desabusadamente brasileiras nas suas concepções e no seu estilo, a comédia musical no Brasil permanecerá plantada no chão estéril da cópia, onde sequer germinam imitadores tão exatos quanto os verdadeiros criadores. Como se isto fosse uma qualidade a ser cultivada. (Macklen Lutz)

Dionísio 4.10.74

Casamento sem broa de milho

MAIS QUERO ANO QUE ME CARREGAR DO QUE CAVALO QUE ME SERRAR - Texto de C. A. Soffredini. Direção de Edvaldo Freire. Cenografia e Figurinos de Tieto. Com Aldre Regina, Cybele Troyano, Aldo Avilez. Teatro das Nações / São Dorcy Gonçalves (av. São João, 1.327, Centro, São Paulo, tel. 220-5215). De quarta a domingo às 21h15. Sábados às 23 e 22 horas e domingos às 21h15. Ingressos: Cr\$ 30 mil.

Com esta nova encenação, pela direção de Edvaldo Freire, "Mais Quero Ano que Me Carregue do que Cavalo que Me Serrare", farsa de C. A. Soffredini inspirada naquela de Inês Faveira, de Gil Vicente, parece definitivamente integrada ao repertório brasileiro.

Tendo por tema o casamento, citem e hoje organizado em torno de certas conveniências, o texto atual e sua matriz recorrem a todos os recursos da farsa para pintarem personagens e situações cômico-dramáticas fundadas na crítica de costumes. A catira cômica, que em sua origem parte de uma profunda violência recalcada, salta aqui através de elementos grosseiros, caricatos, excessivos.

Levando para a periferia da metrópole a história da mocinha em idade de casar mas que nada faz para arranjar um noivo, aproveita para recobrir este panorama social com os contornos mais óbvios da cultura de massa, onde a televisão ocupa função de destaque. Um expressivo painel da baixa sociedade envolvida na corrente casamenteira põe em cena personagens de grande comunicabilidade, abertas inteiramente à assimilação do público.

A encenação é ágil, limpa e procurou enfatizar os elementos simbolicamente expressivos, buscando todo o tempo um contato com a platéia. Para efetivar-se completamente necessitaria um elenco mais apto aos improvisos, já que constituiu-se de atores simpáticos e comunicativos. Márcia Regina (Inês) e Cybele Troyano (Leonor/Carmem) possuem todos os dotes para arremataram suas criações, bastante convincentes. Aldo Avilez e Luiz Ferrari deixam claro suas deficiências para o canto; Neide Calegari e Elisabete Benetti poderiam falar



Elenco de "Mais Quero Ano", no Teatro das Nações: encenação ágil e atores simpáticos e comunicativos

menos rápido e projetarem mais a voz, únicos senões. Enquanto Tereza Conzá, Lúcia Smekal e Nilse Silva desincumbem-se com graça e rendimento nos papéis de festeiras e coristas.

A boa banda que acompanha ao vivo as execuções musicais torna o espetáculo mais brilhante, sob a direção de Marcos Arthur. A cenografia e os figurinos de Tieto, ainda que globalmente aceitáveis, evidenciam certo primarismo de confecção e execução, assim como a coreografi-

fia de Fernando Neves e Henrique Alberto.

Reciclando um original de 1523, Soffredini executou com verve e alto poder de síntese um clássico do teatro português, raiz distante mas efetivamente reconhecível ainda hoje nas tradições farsescas do teatro brasileiro de várias épocas. Pouco depois ele fez uma adaptação do D. Quixote e, aproveitando a mesma paisagem suburbana deste "Mais Quero Ano...", "Mafalda". Seu último texto visto nos palcos foi "Na

Carrera do Divino", onde o mund caipira paulista foi trazido à tons d forma verdadeiramente poética. Neste itinerário criativo, onde se destacam ainda várias radionovelas, percurso do autor está orientado definitivamente para a fixação d homem brasileiro em suas expressões mais simples, populares e de compromissadas como a broa e milho que oficializa o folclore. (EM)

O crítico Edécio Almeida assistiu ao espetáculo produzido do espetáculo

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Folha Ilustrada
9. 8. 74

JEFFERSON DEL RIOS

Carlos Alberto Soffredini - autor do vitorioso, aplaudido e premiado - "Na Carrera do Divino" (encenação de Paulo Bettli) produziu recentemente uma reflexão sobre suas experiências teatrais: "De um trabalhador sobre o seu trabalho".

O pequeno ensaio de 16 páginas pretende expor o seu ponto de vista sobre as qualidades esquecidas (ou pelo menos não amparadas) do "ator popular brasileiro" e a sua forma mais típica de expressão que seria o "drama circense". Soffredini conhece o assunto uma vez que elaborou esta tomada de posição a partir de um trabalho iniciado em 1973 para o extinto "Teatro de Cordel de São Paulo"; e que teve continuidade na cuidadosa pesquisa sobre os meios expressivos dos circos-teatro que conservam "aquela antiga linguagem teatral: encenações pré-diretor, visual, pré-realista, interpretação pré-stanislavskiana, uma vez que ficou imune ao teatro dito erudito".

Soffredini explica como funcionam os mecanismos da representação circense, esta que se convencionou chamar de "dramalhão" com todo um repertório de truques, efeitos e exageros calculados. Demonstra como a platéia popular (suburbana, inferiorana e outras) adora esta arte que tem antigas raízes na "commedial' marte" italiana e nas companhias teatrais portuguesas que dominaram os palcos brasileiros até o século 19 e meados do século 20.

Como o dramaturgo sal de cidadamente em defesa deste tipo de arte essencialmente lúdica e espontânea, sua linguagem denota a disposição de combate ao que ele, Soffredini, deduz ser um reatante elitismo da classe média artística, da imprensa, da crítica, dos órgãos oficiais encarregados de subvencionar as artes. Numa clara oposição aos que propõem o teatro "cultivado" e "político", Soffredini consegue um bom aliado para repetir, de outra forma, o famoso desafio/desafio do carnavalesco Joãozinho Trinta: "O povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual". Este apelo providencial - e altamente respeitável - Soffredini foi encontrar em Otto Maria Carpeaux analisando a literatura popular (concelitos que podem perfeitamente serem ajustados ao teatro). Carpeaux disse o seguinte: "Há um mal entendido em torno do conceito de literatura popular. Os romances que tratam dos pobres, dos miseráveis, dos humildes, do povo são literatura dos ricos, dos cultos, dos literatos. O próprio povo não gosta da literatura popular; prefere a outra que lhe parece literatura culta, que lhe conta história de banqueteiros ladrões e daltiflografas princesas; prefere Carlos Magno e os heróis do cinema. A verdadeira literatura popular é a grande literatura; é diferente, é popular apenas pelo estilo diferente, estilo dos tempos passados, arcaicos".

Soffredini tem a típica atitude exacerbada dos que se propõem a uma ruptura estética: uma dose enorme de recusa ao que está sendo aplicado no teatro profissional, ou seja, os ensinamentos de teóricos, encenadores e atores estrangeiros: Grotowski, Stanislavski, Artaud, Peter Brook, Bob Wilson e outros; e aquele quase orgulho agressivo de jamais ter colocado os pés fora do País. É normal.

O documento do autor de "Na Carrera do Divino", "Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu" e outras peças merece evidentemente uma discussão e esta coluna pretende agora apenas alertar os interessados (do teatro ou não). Em todo caso, algumas observações devem ser feitas mesmo que de passagem. Uma delas é sobre o engano em que Soffredini incorre ao igualar na mesma recusa os verdadeiros artistas pesquisadores do



"Na Carrera do Divino", um dos trabalhos do autor.



Soffredini: uma proposta contra o elitismo?

teatro brasileiro que procuram assimilar e adaptar informações e ensinamentos destes mestres (ou "artistas da moda") europeus e norte-americanos e os meros comerciantes do espetáculo que copiam teorias e frequentam "os bares da moda". Não há possibilidade de o teatro brasileiro ignorar a cultura ocidental, burguesa ou não, colonial ou não. O que fazer deste conhecimento é que difere os criadores dos colonizados. Mas não se pode atirar de lado todo um esforço, por exemplo, de Eugenio Kusnet em transformar as teorias de Stanislavski em instrumento de trabalho para o ator brasileiro usá-lo como puder e bem entender. E, como ele, os artistas que construíram as experiências do Teatro de Arena, o Oficina, e todas as tentativas de aliar o popular ao social, fundi-las em uma coisa só. A recusa pura e simples de Soffredini é explicável mas não se justifica.

Por outro lado, o horror do dramaturgo pela política no teatro também é político. Porque não existe o vácuo ideológico absoluto. A recusa da mínima posição política vem a ser uma grande posição política. E aqui, novamente, outro engano de Soffredini: teatro sec-

tário, doutrinário, catequista, etc, não é teatro político, muito menos Teatro. O risco que Soffredini corre ao executar tão rapidamente a reflexão política na arte cênica é o de cair no conservadorismo.

Independente de eventuais concordâncias e/ou discordâncias, Carlos Alberto Soffredini merece consideração porque expõe um pensamento, escolhe o seu campo de ação e faz denúncias. Não sei quantas pessoas leram "De um trabalhador sobre o seu trabalho" mas é preciso um debate a partir do tema levantado. O teatro já tem tribunas naturais: o Sindicato dos Artistas, a Associação dos Produtores, a Associação Paulista de Críticos Teatrais (Apca), os cursos da Escola de Comunicação e Artes da USP. Se nenhuma destas entidades e associações se manifestarem, talvez seja o caso de os próprios dramaturgos reativarem a idéia (que se arrasta) do seu próprio órgão representativo e lançarem um ciclo de conferências/debates. Soffredini encerra o seu trabalho com uma afirmação categórica: "E hora de tirar". Estamos de acordo ou não?

Teatro/Crítica



O excelente Pessoal do Victor na montagem de "Na Carrera do Divino".

Lucidez de um drama popular sem folclore

JEFFERSON DEL RIOS

"*Na Carrera do Divino*" é um espetáculo sobre calpiras. Não o personagem rural semi-folclorizado na versão preconceituosa das capitais (o que se nota claramente nas falsas festas juninas de shopping center e escolhinhas particulares de classe média). A montagem do "Pessoal do Victor" faz a bellissima reconstituição de um tipo de camponês brasileiro e da sua cultura em extinção.

O texto elaborado por Carlos Alberto Sofredini baseia-se principalmente na obra já clássica de Antônio Cândido, "Os Parceliros do Rio Bonito" — estudo minucioso a respeito da cultura calpira, que se situa na chamada região velha do estado de São Paulo e inclui cidades como Tatui, Bofete, Torre de Pedras e outras Terras cortadas pelo pequeno rio Bonito (que, por sua vez, cruza hoje a rodovia Castelo Branco quase sem ser notado). Todo um povo, um modo de ser e uma linguagem com características e sonoridades do dialeto foram fixados por Antônio Cândido, e, agora, são redimensionados no palco em termos dramáticos e musicais.

O espetáculo observa uma família de calpiras a partir do instante em que abre a clareira no mato para dar início ao roçado e à vida nova. De perfume a esta labuta, a singeleza dos pequenos costumes, as vicissitudes e alegrias domésticas de um cotidiano extremamente pobre. O efeito emocional causado sobre o espectador atencioso surge da descoberta de que uma gente diluída no ovi-dizer, aparentemente distante, são brasileiros que vivem (os remanescentes) a menos de 200 quilômetros de São Paulo.

O texto e a encenação, após oferecer a visão panorâmica deste peculiaríssimo homem do campo, temperando o quadro com fatos engraçados e uma boa dose de cantorias e repiques de viola, centraliza o assunto nos aspectos mais graves: a agonia de um universo riquíssimo a partir da exploração capitalista do campo que abala e,

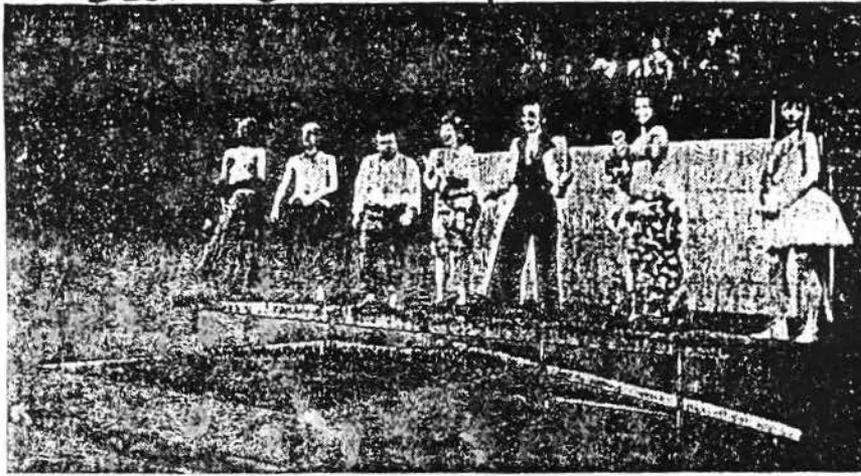
por fim, destrói a economia de subsistência do calpira.

Sem pretensões agressivas, o espetáculo mostra com forte conteúdo crítico como os personagens são liquidados quando a terra selvagem passa a ser propriedade e a objetivar um tipo de lucro. Ao calpira restará a condição de empregado ou o êxodo para a cidade onde, confrontado com os valores urbanos, sofrerá a última derrota. Por trás do quadro humano expressivo de "Na Carrera do Divino", é possível se antever os demais problemas sociais do campo (bóias-frias, lutas de posseiros, grilagens de terra, o latifúndio etc).

O *Pessoal do Victor* encontra na atual iniciativa um dos seus momentos de maior lucidez e maturidade artística. O espetáculo é belo e digno, da primeira fala calpira à última nota musical. Há um seguro esforço de equipe na amarração geral das cenas (cenários e figurinos simples e claramente ilustrativos de Márcio Tadeu; músicas de Wanderley Martins, que ajudam o clima da peça). A direção de Paulo Bettl quase se poderia chamar de calpira pela capacidade de se expressar eloquentemente com poucos detalhes.

Há, por fim, o desempenho magnífico de um elenco comprometido até o fim com os personagens. Todos os intérpretes que, por um motivo ou outro, tiveram problemas na peça anterior do grupo, desta vez estão convincentes (Marcello Rosário é um bom exemplo). O *Pessoal do Victor* teve ainda a sorte de receber de volta Maria Elissa Martins, que andou em outras atividades e fez falta.

Na Carrera do Divino é, finalmente, o grande instante na carreira de Adilson Barros: ele sozinho vale por quase todos os astros de todos os horários nobres de todas as bestieiras que se fazem em todas as televisões do Brasil. Vê-lo é sentir o intérprete na grandeza de uma emoção integralmente dedicada ao teatro. Adilson confunde-se com o calpira, canta, chora e grita com ele. Sem fronteiras. *Na Carrera* (Teatro Eugênio Kusnet) é, por tudo isto, um acontecimento. É uma alegria.



"Vem buscar-me que ainda sou teu": inteligente comédia musical

Cultura popular como raiz da arte cênica brasileira

CLOVIS GARCIA

Texto: "Vem buscar-me que ainda sou teu" — Autor: Carlos Alberto Soffredini — Direção: Iacov Hillel — Cenografia e Figurinos: Irineu Chamisso Filho — Produção: Grupo de Teatro Mambembe — Coreografia: Juçara Amaral — Elenco: Berenice Raulino, Callisto de Inhamuns, Ednaldo Fretre, Enierre Rachel, Genésio de Barros, Maria do Carmo Soares, Rosi Campos, Wanderlei Martins — Música e direção musical: Wanderlei Martins. Teatro Cêlia Helena, rua Barão de Iguape, 113.

A primeira lição que nos dá a nova montagem do Grupo Mambembe é de que se pode fazer um musical com poucos recursos, desde que se abandone os efeitos exóticos da ideologia teatral dos anos 60, e obter a adesão do público. A simplicidade parece ser, como sempre, o melhor meio de comunicação. A segunda lição de "Vem buscar-me que ainda sou teu", texto de Soffredini baseado em longa pesquisa sobre o teatro circense, é de que nas raízes da nossa cultura popular está uma das mais importantes fontes de inspiração para uma arte cênica nacional.

O circo, na sua pobreza e luta pela sobrevivência, é um pequeno microcosmo cultural, em que se misturam a cultura erudita, especialmente a encenação de melodramas franceses, a cultura de massa, com o aproveitamento das músicas e cantores do rádio e da televisão, a cultura popular, na difusão de duplas ditas "catipras" e num teatro adaptado dos modelos eruditos e, finalmente, a cultura espontânea ou folclórica, numa grande extensão de linguagem, usos e costumes, credences, criações artísticas, aproveitando as possibilidades do elenco e reinterpretando os

textos de gosto popular. Foi nesse mundo circense, pesquisado durante os últimos anos, que Carlos Alberto Soffredini foi buscar a inspiração para a sua peça.

A proposta era perigosa, já que Soffredini aproveitou principalmente o aspecto popularesco do circo, que poderia não interessar a um público desacostumado ao dramalhão que está no "Coração Materno", tema principal da sua transposição. Mas utilizando a metalinguagem, colocando o texto em três níveis, o do mundo cotidiano circense, o da representação no circo e o do próprio espetáculo que nos é apresentado, a peça adquiriu um sentido crítico e de análise, de grande valor teatral. Acrescentando-se a música e a coreografia, com a acertada direção de Iacov Hillel, compreendendo exatamente, o sentido do espetáculo, sem temer o que poderia parecer ridículo e melodramático, o espetáculo é uma inteligente e divertida comédia musical.

O elenco se entrosou no espírito da encenação. Callisto de Inhamuns faz o canastrão convincente, dependente da empresária, bem interpretada por Maria do Carmo Soares, no seu papel de dama-centro. Genésio de Barros dá a linha caçona e cínica do vilão, acompanhado por Rosi Campos na vedete "argentina", aproveitando sua forte voz. Berenice Raulino, numa linha cômica, Enierre Rachel na ingênua, mas, especialmente Wanderlei Martins e Ednaldo Fretre, com ótimas composições, contribuem para o alto nível cênico do espetáculo, que conta, ainda, com a cenografia e figurinos teatralistas de Irineu Chamisso Filho.

SÁBADO - 27/JUNHO/87

Divirta-se

TEATRO/CRÍTICA

Um retrato realista e amoroso do caboclo, em boa montagem.

O Núcleo Estep, responsável pela volta de Na Carrêra do Divino, debruça-se com paixão e disciplina sobre seu projeto teatral.



A montagem presente de Na Carrêra do Divino fez uma temporada de muito sucesso no Centro Cultural e agora prossegue seu curso no Auditório Augusta. O Núcleo Estep (a estranha sigla abrevia "estética teatral popular"), responsável pela montagem, vem se transformando nas mãos do diretor e dramaturgo Carlos Alberto Soffredini numa equipe profissional em rápido amadurecimento.

Se a estréia do Estep com Minha Nozal constituiu-se num dos fatos promissores da temporada de 86, a volta da equipe em 87, com Na Carrêra do Divino, confirma a promessa anterior. O espetáculo em cartaz no Augusta é bem elaborado e interpretado, resultado de uma pesquisa séria e trabalho rigoroso.

Soffredini, que há anos vem construindo sólida e coerente carreira de pesquisador do teatro popular, fez da Carrêra do Divino um retrato realista e amoroso do caboclo, capturando seu mundo com minúcias sociológicas. Baseado no livro de Antônio

Cândido, Os Parcelos do Rio Bonito, a peça ganhou vida autônoma com a dramatização eficiente dos episódios, a dialogação viva, a caracterização hábil. Ainda que tratando com arquétipos, o dramaturgo soube conferir vida e calor à família de Nho Jeca, que é retratada em sua vida no campo, na rotina diária, e depois, destituída de seu pedaço de chão por uma força econômica impessoal e incompreensível, que os deixa à deriva.

Escrito em 79, a pedido do grupo Pessoal do Victor, Na Carrêra do Divino teve na estréia uma excelente direção de Paulo Betti, foi cumulado de prêmios e fez longa carreira. A nova edição do texto, sob direção do autor, é muito diversa do espetáculo do Pessoal do Victor. E, em muitos sentidos, melhor. É mais fluente. Soffredini domina tão bem os segredos do palco quanto as complicações da estrutura dramática. Seus espetáculos se constituem em fonte de constante surpresa para o espectador, que se espanta ante a pródiga quantidade de efeitos a que recorre para definir cada cena.

E sua versão da Carrêra configura mo um exercício teatralista da melhora, bem escorado pelo projeto visível de Gabriel Villela e pela luz de Ilder Mí Costa. A música tem parte essencial no título e o responsável pelos arranjos boa direção é Valmy Rocha. O elenco homogêneo, trabalha com intensa e visível dedicação. Destacam-se no conjunto Al Fantini, um visionário Nho Jeca; Ríloff, na ótima composição cômica de Teoria; Mércia Corrêa, pela suave e coadjuvante da Nha Rita e, particularmente, Renafredini, que faz uma leitura inspirada gem ao roteiro do filme A Marvada. Na Carrêra do Divino é uma bem-vinda montagem do texto, clássico dos anos 70, de dramaturgia brasileira contemporânea assinala a solidificação de um grupo vem debruçando sobre seu projeto com paixão e disciplina.

Alberto I

De
Domingo
a Domingo



"NA CARRERA DO DIVINO"

Um espetáculo encantador em cartaz no Centro Cultural São Paulo

TEATRO

SÃO PAULO

O humor generoso dos causos caipiras

■ O autor e diretor Carlos Alberto Soffredini vem, há oito anos, trabalhando com seu Núcleo de Estética Teatro Popular, na busca de uma linguagem artística enraizada na gente simples do interior. Na carreira do Divino e Minha nossa! são dois espetáculos que imprimem definição às buscas de Soffredini, duas encenações que encerram as propostas e as soluções, no palco, das posturas de uma ideologia fundamentalmente tradicional, sem deixar-se ancorar no saudosismo.

O mundo moderno, agressivo e devastador, tanto da organização econômica da família "caipira" como de seus valores morais, será o inimigo, o antagonista, o vilão

das saborosas histórias de Soffredini. Seus heróis serão não só os caipiras, mas sobretudo seus valores e práticas — mesmo aquelas hoje sabidamente nocivas, como a devastação das matas, encontram no autor amigo uma faceta favorável e compreensível. Em Na carreira do Divino, por exemplo, o desmatamento encontra álibis comoventes; o espetáculo porém não poderá ser atacado pelos grupos ecológicos porque Soffredini sabe fazer clara sua posição: isto é uma história, não é para acreditar, é só para emocionar, para distrair, para agradar. Qual poeta de literatura de cordel, o autor não está ali para discutir, mas contar seu caso e receber os aplausos. Consegue tudo: seu espetáculo é um encantador desfile de causos, alinhavados por canções populares que, não raro, são cantadas também pelos espectadores. A novidade é o frescor com que os jovens atores cantam antigas canções e com que dançam ou fazem seu acompanhamento mímico. A arte de Soffredini não se apóia apenas nas palavras, ditas ou cantadas, mas também nos gestos, que são buscados com o mesmo cuidado e com a mesma finalidade de retratar um Brasil prestes a desaparecer definitivamente.

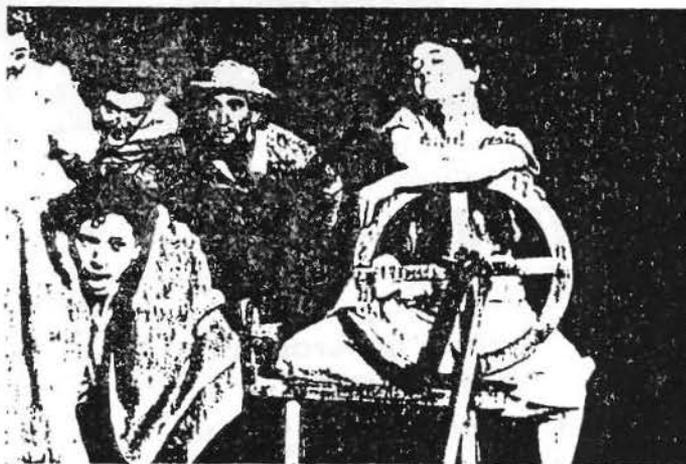
Esta Carreira do Divino assim armada, tanto como Minha nossa!, torna-se um espetáculo encantador, com suas linhas simples, suas cores amáveis, seu humor generoso. O espectador não faz grandes descobertas — as coisas "novidades" vindas das Europas ali não encontram porto. Mas em contrapartida, se ainda não sabe, ficará sabendo quem é a mula-sem-cabeça, como é o desenho da lua no céu do sertão, como é o balé do homem no trato da terra e os olhos da morena Mariquinha, ai meu Deus!, a coisa mais linda desta vida. * Fausto Fuser

Tempo Livre
visão

Visão, 8 de abril de 1987

TEATRO

No palco, o surpreendente universo caipira, com a sua linguagem toda própria e as suas lendas: Na *Carrera do Divino*



Um mundo poético

Na *Carrera do Divino* é um dos textos premiados de Carlos Alberto Soffredini, que fez mais recentemente o roteiro do filme *Marvada Carne*. O autor é um apaixonado pela cultura popular, fonte de toda a sua obra.

Na *Carrera* coloca no palco o universo caipira, com sua linguagem e suas lendas, de modo extremamente poético e surpreendente, valorizando o lirismo e a ingenuidade. Nhô Jeca (Antônio Fantini), Nhá Rita (Mércia Correia), sua esposa, e Sá Mariquinha (Renata Soffredini), sua filha, são uma família de lavradores que vivem de modo fraternal e inocente. É tudo como no paraíso perdido por Adão e Eva e como nós tantas vezes gostaríamos que fosse. E é retratando esse sonho tão comum, esse ar-

quétipo coletivo, que a peça leva o espectador a se identificar com as personagens e a se interessar pelo seu destino.

São dez atores em cena, interpretando muitos papéis e cantando com competência várias músicas bonitas (Valmy Rocha). A direção, também de Soffredini, além de conduzir bem o elenco, consegue belos achados de iluminação, principalmente nas cenas do lobisomem e do nascimento do sol.

O único senão é que o espetáculo, com duas horas e sem intervalo, em alguns momentos e canções se estende um pouco, e poderia ser enxugado.

Mesmo assim, a montagem agrada muito ao público que lota totalmente o teatro.

Maria Lúcia Candeias

NOSSOS DESCONHECIDOS VIZINHOS

Yan Michalski

SERIA difícil imaginar uma realização teatral mais visceralmente brasileira do que *Na Carrera do Divino*. E, no entanto, ela se parece menos com qualquer obra do teatro nacional de que eu tenha notícia do que, paradoxalmente, com as peças de um dramaturgo irlandês do início do século, J. M. Synge. Para quem não se lembra de *O Baladeiro do Mundo Ocidental* e *A Cavalgada Para o Mar*, Synge colocava em cena a maneira de viver, os pitorescos usos e sobretudo a incrível poesia lírica falada dos incultos camponeses e pescadores da sua terra. E nos que se espantavam diante da sofisticada riqueza das imagens verbais através das quais seus personagens se expressavam, Synge respondia que nunca colocara na boca de qualquer personagem uma só palavra que não tivesse ouvido e registrado na cozinha da sua casa.

Não é outra coisa o que o *Pessoal do Victor* e o autor Carlos Alberto Soffredini fizeram, em *Na Carrera do Divino*, em relação ao calpira paulista. Valendo-se da mesma familiaridade com o modo

de ser da faixa popular que pretendiam documentar, da mesma seriedade de pesquisa, do mesmo fascínio pela peculiaridade do verbo considerada como amostra representativa de um modo de ver o mundo e viver a vida. O interesse maior da realização, com efeito, é de ordem lingüística, e grande parte do seu encanto provém da insólita musicalidade e da profunda sensibilidade e criatividade verbal do idioma que os personagens empregam em cena. É curioso observar, a propósito, que sob este aspecto o trabalho paulista coloca-se muito próximo de vários que vimos recentemente no Mambembão, e que também se debruçavam carinhosamente sobre investigação e valorização dramática de dialetos regionais. Parece configurar-se, assim, um interessante filão de pesquisa, relativamente novo no moderno teatro brasileiro.

O ponto de partida de *Na Carrera do Divino* é, portanto, resolutamente documental. O molbo ficcional que Soffredini acrescentou aos dados reais levantados pela equipe é um tanto ralo: na sucessão de pequenas cenas que ilustram o árduo dia-a-dia de uma família

calpira, o eiredo quase não chega a tomar corpo, e só na parte final, quando é introduzido o assunto da posse da terra que a família cultiva, e da exploração de que ela é vítima por não ter garantida a posse da terra que cultiva, é que esse fio de enredo passa a ser sustentado por um conflito dramático digno deste nome. Por causa da ausência de tal conflito, uma certa monotonia infiltra-se ocasionalmente na primeira metade do espetáculo. Mas ela nunca chega a instalar-se definitivamente no palco, porque o objetivo básico — a documentação de uma cultura e de um modo de viver curiosos e praticamente desconhecidos entre nós, ou melhor, conhecidos de maneira deturpada — é atingido com brilho, emoção, profundo amor pelos personagens, é profusão de detalhes encantadoramente pitorescos.

Se quiséssemos levar a discussão para um nível de exigência, digamos, mais implícito, poderíamos indagar por que o *Pessoal do Victor* preferiu mostrar-nos o universo calpira tal como ele se apresentava no passado, ainda que relativamente recente (nos anos 40 e 50, quero crer, embora a épo-

ca exata não seja explicitamente indicada) em vez de analisar a sua versão atual, sem dúvida bastante diferente, mas não menos dramática e deprimente. Por outro lado, parece cabível perguntar se o grupo não foi um pouco traído no seu propósito de nunca abordar os calpiras explorando, a partir da posição paternalista de uma classe culta, o exótico dos seus costumes e do seu vocabulário e a sua desinformação. Com efeito, por mais que salte aos olhos a seriedade do levantamento lingüístico, custa acreditar que o dialeto calpira tenha sido jamais falado no interior de São Paulo em estado tão puro e cristalizado como nos é mostrado aqui, configurando quase um autêntico idioma estrangeiro (e, em alguns trechos, virtualmente incompreensível para os cariocas); e em pelo menos uma cena, a do táreo mascate, a ignorância dos personagens calpiras comporta um toque inconfundivelmente caricato: autor, atores e público acumplicados para se divertirem juntos à custa dos personagens. É preciso, porém, frisar com ênfase que tal enfoque está longe de constituir norma no conjunto do espetáculo.

A direção de Paulo Betti, com efeito, coloca visivelmente como seu principal elemento norteador uma amorosa identificação do elenco com os personagens e o seu universo. Identificação esta à qual certamente não é alheio o fato de todos os integrantes do grupo terem nascido no interior de São Paulo, e reconhecem vestígios da cultura calpira na sua própria formação. O impulso de uma emocionada retomada de contato com as raízes de cada um, muito presente na empostação do tom do espetáculo, é traduzido na direção de Betti, sobretudo por uma notável singularidade de recursos, como se o encenador quisesse eliminar qualquer tipo de elaboração que não estivesse ligado ao alvo central do trabalho. A começar pela solução cenográfica e pelos figurinos de Márcio Tadeu, e terminando no desenho estilístico dos desempenhos, a encenação procura sistematicamente não embelazar, não complicar aquilo que é intrinsecamente rude e simples. Alguns discretos efeitos de iluminação são praticamente o único recurso de intervenção estética que a direção se permite. Se esta opção resulta em marcações um tanto pobres e lineares, o fato nunca resulta chocante, na medida em que decorre coerentemente da busca de um valor mais alto, e claramente definido.

Este valor, a reprodução autêntica, singela e poética de uma visão do mundo, encontra-se em estado puro na linha interpretativa dos atores, na qual foi alcançada uma difícil e homogênea fusão entre extremo realismo e alta estilização. Também aqui o ponto de partida é o verbo, a peculiar musicalidade do idioma e a riqueza das imagens verbais. Todos os outros elementos das composições articulam-se harmoniosamente a partir de um domínio admirável deste elemento. Num conjunto em que todos os atores dominaram plenamente esta delicada proposta, destacam-se particularmente os brilhantes desempenhos de Adilson Barros e Eliane Giardini — ele partindo da emoção pura, ela partindo de um enfoque mais crítico e irônico da personagem; ambos acabando por encontrar-se no exato meio do caminho estilístico.



Eunice Mendes, Fernando Neves e Ednaldo Freire em "Minha Nossa" e Mambembe com casa própria

Teatro/critica

Empolgação na casa do Mambembe

JEFFERSON DEL RIOS
Crítica da "Folha"

MINHA NOSSA - De Carlos Alberto Soffredini.
Cenografia e figurinos de Irineu Chamiso Junior.
Música de Zera Freitas. Com Ednaldo Freire, Eunice Mendes, Fernando Neves, Maria do Carmo Soares, Nivaldo Rizzo, Paulo Drummond e Renata Soffredini.
No Mambembe Espaço Cultural.

O teatro de São Paulo viveu nos últimos dias dois acontecimentos opostos. De um lado, a categoria ofereceu uma triste demonstração de desunião ao permitir que a atriz Marlene França fosse levada a se demitir da presidência do Sindicato dos Artistas.

É lastimável que uma sucessão de atritos, assembléias e confrontos agressivos tenha privado o teatro, como um todo, da liderança de Marlene França, artista séria, uma pessoa digna e de grande coragem. Ela não perde nada ao voltar para sua arte, seu cinema-documentário, seus novos projetos teatrais e de curta-metragens. O teatro perde, e muito.

Em compensação, a cena paulista ganha um novo local de trabalho graças à teimosia e disposição para o risco dos integrantes do Grupo Mambembe, que acabam de inaugurar sua sala de espetáculos na rua Paraíso, meio escondida atrás da Brahma. Começam a carreira com "Minha Nossa", de Carlos Alberto Soffredini, reconstituição entre o real e o poético de um fato verdadeiro: a história do rapaz que, em 1978, mutilou sem motivo aparente a estátua de Nossa Senhora da Aparecida, na basílica velha da cidade. O caso, que repercutiu intensamente na época, é o impulso básico para o autor imaginar o trajeto existencial do suposto vândalo. Desmontar sua vida presente e passada, rebuscar as relações familiares, desvendar o pequeno universo de opressões domésticas, sonhos recalçados. Sobre o tema, o grupo levantou um espetáculo bonito (graças aos efeitos visuais de Irineu Chamiso) e uma interpretação sincera ainda que irregular (destaque para o sólido desempenho de Maria do Carmo Soares e para os momentos acertados de Eunice Mendes).

A encenação tem, no geral, leveza e colorido com vagas entonações circenses que estimulam a imaginação. A peça é que, no fundo, tem uma linearidade temática que inspira, vez ou outra, a dúvida sobre a necessidade ou validade de se estar reproduzindo cenicamente um episódio, despidido de transcendência, que se dilui na massa de acontecimentos dramáticos, cômicos e patéticos gerados pela miséria brasileira. O noticiário de hoje supera o espanto de ontem. Só um alto voo literário poderia redimensionar em novas perspectivas o incidente de Aparecida. Soffredini oferece uma obra com ritmo, certa sofisticação de linguagem e jogo técnico de tempo e espaço mas não vai muito além. O enredo sofre o efeito do banal mesmo quando dele se tenta extrair uma visão social. Sobre o aspecto documental, a insinuação lírica, um retratinho do País. Tudo mostrado com empolgação pelo Grupo Mambembe que agora, apesar do nome, tem casa própria.

O crítico Jefferson Del Rios assistiu a esta peça a convite da produção do espetáculo

11/SEU
BIBLIOTECA JENNY K. SEGALL

OLHA DE SÃO PAULO 18/07/84 P.37

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



Crítica

Vem Buscar-me...

Uma importante afirmação do teatro brasileiro

Ao atualizar-se esteticamente pelos padrões europeus, na década de quarenta, o novo teatro de elite empurrou para a periferia as antigas práticas do palco brasileiro. Formas assimiladas, depois, as influências de Stanislavski, Brecht e Grotowski e o estilo do TUC pareceu velho. Era nome de uma arte popular brasileira, a importação cultural é contestada, e revaloriza-se o teatro espontâneo, feito à revelia de escolas e métodos. **Vem Buscar-me** que **Alinda Sou Tu**, cartas do Teatro Célia Helena, procura retomar o fio interrompido pela coloboração dos encenadores europeus.

O autor, **Carlos Alberto Soffredini**, num depoimento denominado "De um Trabalhador Sobre seu Trabalho", esclarece que "nunca quisemos fazer circo-teatro. Aquelas dramas, aquelas comédias, aquelas chanchadas, aquelas variedades só têm sentido lá, debaixo da lua, nos palcos altos de madeira estronhada, visões dos profetas ou das cadeiras duras sobre a serragem". Assim, a peça não pertence ao gênero do circo-teatro, mas se define como uma reflexão sobre ele. Metalinguagem, como parte expressiva das manifestações artísticas de hoje. **Vem Buscar-me** tem como personagens os atores de um elenco mambembe que interpreta **Coração Materno** e interpreta seu cotidiano com o próprio desempenho da obra de **Alfredo Viviani**, com música de **Vicente Celestino**.

Adequando-se à psicologia de artistas populares que encaram a sua atividade como ganha-pão, sem propostas estéticas supeloretas ou volúvel de proselitismo, o texto arma uma trama que poderia confundir-se com a de qualquer peça encenada pelo elenco. E alguns números comuns do circo-teatro são transpostos para a representação — a Alegria das Temperas, A Fissão, No Tempo Antigo, O Strip-Tease das Bolas de Gás etc.

O tema, como se vê, é de evidente herança poética. Na dramaturgia brasileira, pode considerar-se seu ancestral **O Mambembe**, de **Arthur Azevedo**, que o Grupo dos Sete reviveu em 1952, no Rio de Janeiro, mas São Paulo não teve oportunidade de conhecê-lo, em sua maravilhosa versão. **Soffredini** desenha com nitidez a figura de **Márcinha** (Alicia Simeões, dona da Cia. de Teatro de Variedades), seu filho **Campônio** (ex-menino prodígio, agora retardado), seu marido **Ruy Casastro** (homem fraco, preso à bebida), **Brilhanina** (compenhado em estralada comidade do Improvisol), **Amada**, **Amanda** (que esconde sua frustração fingindo ser uma vedete argentina) etc. Os velhos papéis fixos, legados pela **Comédia dell'Arte Italiana**, combinam com o amplor de cada ato, no drama que vivem e nos quadros que representam.

Um bom achado de **Soffredini**, trazendo para o circuito "erudito" nossa tradição popular. E ela em nada se desfigura. Está tratada na sua simplicidade e no seu sabor autêntico. Assim como ele captou a humanidade dos capangas, em **Na Carrera do Divino**, soube extrair de atores populares o seu universo próprio.

A "tragicomédia musical", valendo-se dos recursos do gênero, inclui em simplificações melodramáticas difícil de absorver, nos tratamentos elaborados a que nos habituamos. Assim por exemplo, a cena em que o siltão instiga a crítica a suprimir a cêrca do companhão, por como aquele em que a crítica encorajando a tarefa do ex-menino prodígio, em troca da promessa de que ele a possua. Da reconstrução do crime até o desfecho, também, o autor pôde conseguir resolver bem as dificuldades dramaturgicas, confundindo um pouco o espectador.

O que pode faltar no texto se completa na criativa encenação de **Yacov Hillel**. O diretor apreendeu o estilo do mambembe e o transpôs com inteligência e sensibilidade. Sem contar com um elenco muito experiente, **Yacov** o preparou para um bom rendimento, em que o improvisol parece espontâneo, o tempo inteiro. A produção do Grupo de Teatro Mambembe é muito cuidada, afirmando-se os bonitos detalhes do cenário de **Irineu Chaves Filho**, que reproduzem em linhas requintadas os traços do mambembe.

O elenco, de valores jovens, alcança unidade graças ao trabalho de apurar arestas, empreendido pelo encenador, **Wanderley Norfin**, que é também o responsável pela excelente música (seu talento está presente ainda em **Na Carrera do Divino**), faz uma segura composição como **Campônio**. **Rosil Campos** exprime bem a exuberância de **Amada**, **Amanda**, **Ednel do Freire**, apesar dos pequenos recursos vocais, convence na comidade de **Brilhanina**. **Callisto de Lencina** continua a limpar seu ato sólido **Berenice Raulino**, embora a voz e o seu dístico inatualidade, dá vida à **vislacha**, **Maria de Carmo Soares** (**Márcinha**), **Felipe Rachel** (**Vancionina Song**) e **Grésio de Barros** (**Biologo Valadão**) precisam desenvolver-se mais.

Vem Buscar-me que **Alinda Sou Tu**, em linha diferente de **Na Carrera do Divino**, é mais uma importante afirmação do teatro brasileiro.

8/11/79

T E A T R O

No palco, um Guarani de roupa nova

Uma adaptação teatral da ópera O Guarani, de Carlos Gomes, estreia amanhã no Ruth Escobar

O **Guarani**, ópera de **Carlos Gomes** baseada no texto de **José de Alencar**, foi adaptada pelo dramaturgo **Carlos Alberto Soffredini** para o teatro. **Carlos** escreveu um texto especial, romântico, sem ser a estrutura original que conta a história de amor entre **Peri** e **Ceci**. Ele explica:

"Falando de amor, pura e simplesmente, colocamos a nossa crença neste objeto simples e único. Através de **Ceci** (**Gisela Arantes**) e **Peri** (**Eduardo Marquez**), falamos de um casamento malor, um ponto de contato entre duas culturas formadoras do Brasil: a indígena e a européia. Na possibilidade desse encontro reside a idéia principal que nos move hoje".

O dramaturgo selecionou para esta adaptação os principais personagens (o violão, o herói, a heroína, o patriarca e outros) e os melhores momentos da história, contada com humor, conservando o fio condutor. Nesta versão, o enfoque principal é desviado do português dominador para o índio. Segundo **Soffredini**, é como se fosse o índio quem contasse a história. É através dele e de seus valores que o amor se dá. Assim, não pela imagem de **Santa Branca** — como no romance de **José de Alencar** — que **Peri** se apaixonou, e sim pela imagem da **Lua** refletida no espelho das águas do rio. **Peri** é o sol, e o rio conta a história, simbolizando o tempo que corre e passa.



O amor de Peri e Ceci visto sob outro ângulo

A recriação foi feita também em clima da música. **Dense Garcia**, professora da **Unicamp**, usando temas de óperas e cantando partituras novas, criou uma outra estrutura musical. O som da água, por exemplo, é extralido de marimbas tocadas em alta velocidade. O diretor da peça, **Iulio Otávio Burnier**, coordenador do departamento de teatro do **Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão**, explica que "muitas outras técnicas foram aproveitadas no espetáculo". Exemplos: acrobacia, o clown, teatro japonês e o som — feito de falar dos índios tupi. O espetáculo faz parte das comemorações do **Sesquicentário** de **Carlos Gomes**, com apoio da **Secretaria da Cultura e Inacem**. Pode ser visto a partir de amanhã — sempre às segundas e terças — às 21 horas, no teatro **Ruth Escobar** (sala **Gil Vicente**), rua dos **Inglêses**, 209. Os atores da peça são **Fábio Namatame**, **Eli Daruj**, **Gisela Arantes** e **Eduardo Marquez**, além da atriz convidada, **Nina Barros**.

VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU

DE C.A. SOFFREDINI

DIREÇÃO: IACOV HILLEL

TEATRO CELIA HELENA

rua barão de Iguape, 113 - Liberdade

ELENCO

BERENICE RAULINO
CALIXTO DE INHAMUNS
EDNALDO FREIRE
ENIERRE RACHEL
GENEZIO DE BARROS
MARIA DO CARMO SOARES
ROSY CAMPOS
WANDERLEY MARTINS

"Vem Buscar-me" tenta fazer de circo/teatro de revista, de um universo onde as fronteiras entre o patético e o ridículo não são nítidas. Os cenários e figurinos de Irineu Chamiso Júnior (acrescidos da precisa iluminação do diretor) compõem este ambiente simultaneamente engraçado e melancólico. "Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu" é como o circo tradicional (não as empresas gigantescas que existem em São Paulo) ou as dilacerantes canções de Vicente Celestino. Gosta-se ou não porque envolve emoção ou lembranças, sem pedir teorizações. JEFFERSON DE ARAÚJO



Crítica

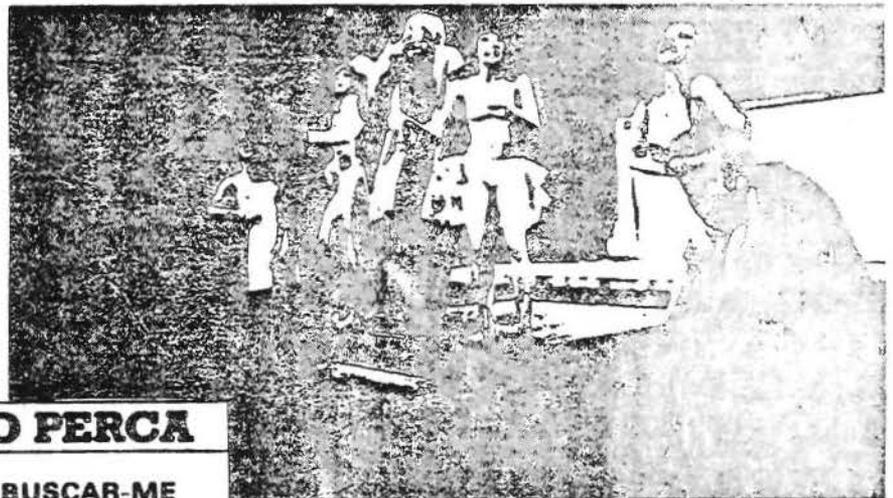
Uma importante afirmação do teatro brasileiro

Um bom achado o de Soffredini, trazendo para o circuito "erudito" nossa tradição popular. E ela em nada se desfigura. Está tratada na sua simplicidade e no seu sabor autêntico. Assim como ele captou a humanidade dos caipiras, em Na Carrêra de Divine, soube extrair de atores populares o seu universo próprio.

O elenco, de valores jovens, alcança unidade graças ao trabalho de apurar arestas, empreendido pelo encenador. Wanderley Martins, que é também o responsável pela excelente música (seu talento está presente ainda em Na Carrêra de Divine), faz uma segura composição como Campônio. Rosi Campos exprime bem a exuberância de Amada Amanda. Ednaldo Freire, apesar dos pequenos recursos vocais, convence na comicidade de Brilhantina. Calixto de Inhamuns continua a impor-se como ator sólido. Berenice Raulino, embora às vezes com direção insatisfatória, dá vida à vizinha.

Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu, em linha diferente de Na Carrêra de Divine, é mais uma importante afirmação do teatro brasileiro.

Sébate Magaldi



NÃO PERCA

**VEM BUSCAR-ME
QUE AINDA SOU TEU**... um teatro églil sobre o teatro dentro do teatro

"Vem buscar-me que ainda sou teu": Inteligente comédia musical

Cultura popular como raiz da arte cênica brasileira

A primeira lição que nos dá a nova montagem do Grupo Mambembe é de que se pode fazer um musical com poucos recursos, desde que se abandone os efeitos exóticos da ideologia teatral dos anos 60, e obter a adesão do público. A simplicidade parece ser, como sempre, o melhor meio de comunicação. A segunda lição de "Vem buscar-me que ainda sou teu", texto de Soffredini baseado em longa pesquisa sobre o teatro circense, é de que nas raízes da nossa cultura popular está uma das mais importantes fontes de inspiração para uma arte cênica nacional.

CLOVIS MACHADO

O diálogo é ágil, o autor faz teatro dentro do teatro, mostrando a vida nos bastidores e o espetáculo apresentado pelo conjunto. Ao redor do eixo central da história, Soffredini cria ainda um painel tanto de personagens tradicionais do circo-teatro quanto de sensíveis figuras, atores sofridos, encarregados de personificar essa gente em cena. A direção de Iacov Hillel revela um artesão maduro, seguro e capaz. Sua montagem é dinâmica, ágil e colorida, esbanjando vitalidade e humor. A tragicomédia musical encontra ainda o tom exato pelo trabalho excelente do cenógrafo Irineu Chamiso. Wanderley Martins faz muito bem o Campônio e ainda exhibe competência como compositor para teatro. Rosi Campos, Maria do Carmo e Berenice Raulino apresentam ótimas interpretações. Alberto Guzik

Uma lenda japonesa, com tom caipira.

Soffredini dá um sotaque caboclo à lenda

japonesa em *Pássaro do Poente*.



A peça, irregular.

Pássaro do Poente, que a divulgação anuncia como "vão a um Oriente ao oriente do Oriente", está em cartaz na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar.

O texto foi escrito por Carlos Alberto Soffredini a pedido do Grupo Ponkã, que com este trabalho retorna ao palco depois de um ano de silêncio. O conjunto de nisseis e brasileiros surpreendeu em 83, quando, dirigido por Luiz Roberto Galizia, estreou com *Tempestade em Cope D'Água*, trazendo o minimalismo para nosso palco. Em 84 prosseguiu caminho com *Apenkálipse*, igualmente encenado por Galizia. No fim desse ano teve lugar o curioso experimento performático intitulado *O Próximo Capítulo*. Tal conjunto de trabalhos firmou o Ponkã como uma das principais Vertentes brasileiras da boa experimentação, da pesquisa cênica consequente.

Essa posição foi abalada pelo fracasso de crítica e público do espetáculo de 85, *Primeira Noite*, que paralisou temporariamente as atividades do grupo. Ao retornar agora, com *Pássaro do Poente*, a equipe vem acrescida de novos integrantes e atua pela primeira vez apoiada em peça escrita por alguém que não pertence a seu quadro. Soffredini tomou a lenda japonesa da graça crepuscular, a *yúruzu*, e fundiu-a aos elementos caipiras de seu teatro popular. O que daí resulta é um texto poético, onde a derramada lírica cabocla convive com a formalidade do nó e a gestualidade teatral do Kabuki. Esse procedimento confere a *Pássa-*

ro do Poente a um curioso sabor brechtiano, perceptível no tom de parábola que reveste a narrativa e nos nomes emblemáticos das personagens: Homem, Jovem, Velho, Esperto, etc.

Tematicamente, a lenda da *yúruzu* não difere muito da fábula medieval da galinha dos ovos de ouro. O homem recebe uma dádiva sobrenatural, que poderia dar-lhe meios de viver sem sustos pelo resto de seus dias. A ambição, porém, leva-o a exigir mais ainda de quem já lhe havia oferecido tudo. A ruptura do equilíbrio vai ocasionar finalmente a derrota do homem, que perde o que havia conseguido no momento exato em que reconhece o quanto valiosa era a dádiva. Em *Pássaro do Poente*, Carlos Alberto Soffredini patenteou o caráter mítico do material que lhe serviu de base através do emprego de personagens e situações sintéticas, esculpadas em traços hieráticos.

É um procedimento acentuadamente teatralista, evitando qualquer contato com o naturalismo. E o dramaturgo elaborou um trabalho muito eficaz, de rude beleza. O escritor hiper-realista de *Na Carrerá do Divino*, de *Vem Buscar-me que Alnda Sou Teu* e o do delicioso roteiro de *Mavada Carne*, exercita a mão em outra linha, com ótimos resultados. *Pássaro do Poente* redime Soffredini do insucesso de sua adaptação de *O Guarani*, em que o mundo de Alencar e Carlos Gomes não encontrou tradução satisfatória para o palco.

Márcio Aurélio, diretor do espetáculo, sublinhou o lado poético do texto em sua marcação e na condução dos atores. Auxiliado pela expressiva coreografia de Mariana Muniz, o encenador povoou com inventividade o deslumbrante espaço concebido pelo artista plástico Takashi Fukushima. Misturando tradições, recorrendo a elementos do nó, do kabuki, do kyogen com uma estrutura muito ocidental de represen-

tação, Márcio Aurélio conseguiu uma montagem dinâmica, rica em imagens, precisa, atenta, buscando sempre o ponto de equilíbrio entre as inúmeras linguagens de que foi composta. Para esse efeito desempenham importante papel os belos figurinos de Paulo de Moraes, que vão buscar inspiração em desenhos árabes, japoneses e até no pop americano. A iluminação de Glanzinho e a dissonante música de Hector Gonzales e de Graciela de Leonardis também contribuem para sublinhar o clima lírico e delicado que banha a montagem.

Seria uma encenação irretocável se não se perdesse em seu terço final. A lenta dança da *yúruzu*, em que a mulher-pássaro extrai da energia do próprio corpo um fabuloso tecido, não foi bem solucionada por Soffredini. E Márcio Aurélio compôs para ela um ritual lento e elaborado, que perde força devido à previsibilidade. Falhou aos autores de *Pássaro do Poente* encontrarem aquele golpe de brevidade, de poderosa síntese tão frequente no teatro nó. A longa coda que lhe foi imposta deixa o trabalho um tanto capenga.

Paulo Yutaka cria com gestos suaves e expressão neutra o estranho ser, a mulher-pássaro, forjando uma interpretação perturbadora. Seme Lutfi é um ator intenso, mas parece tentar compensar a pujança física que lhe falta para o Homem falando muito alto e com pouca modulação. Celso Saiki, o Jovem, Carlos Takeshi, o Maduro, e Carlos Barreto, o Velho, desenharam com nitidez as máscaras que lhes couberam e desincumbem-se perfeitamente de sua função de condutores da ação. Paulo de Moraes e Alice K. encarregam-se com vivacidade das caricaturas cômicas do Esperto e da Esperta. Celina Fujii fecha o elenco com o Homem Rico.

Alberto Guzik



Ponkã está em nova peça

EDELICIO MOSTAÇO

Crítico da Folha

O grupo Ponkã estreia hoje, às 21h, no teatro Ruth Escobar, "Pássaro do Poente", sua quarta produção desde 1982, quando o grupo foi fundado. Com texto de Carlos Alberto Soffredini dirigido por Márcio Aurélio, a peça baseia-se na lenda japonesa Yüzuru, a garça que cruza o crepúsculo na época do estio.

Esta é a produção mais cara realizada pelo grupo cooperativado, formado por vários sansei. Além de "Pássaro do Poente", o grupo já apresentou "Tempestade em Copo D'água", "Aponkálipse" e "O Próximo Capítulo". Entre recursos como reunião de cotas, patrocínios e doações, eles alcançaram mais de um bilhão de cruzados, necessários para materializar a nova criação.

Fiel à sua trajetória de estabelecer pontos entre a tradição oriental e as inquietações da vanguarda, o Ponkã faz da miscigenação projeto e produto de suas criações. Tendo escolhido Soffredini para realizar o texto deste espetáculo, optou por toda uma linha estética que o autor persegue a alguns anos: enveredar pelas tradições populares rurais brasileiras, surpreendendo aí os elementos poéticos. São textos seus "Na Carreira do Divino", "Marvada Carne" e "Minha Nossa".

O espetáculo

"Pássaro do Poente" conta a história de um camponês pobre casado com um figura andrógina, que lhe tece, secretamente, um precioso pano confeccionado com penas de garça. O pano é vendido por um bom dinheiro, entusiasmando o homem com este enriquecimento. Sua mulher aceita uma nova tarefa, sob a condição de nunca ser vista trabalhando. O camponês, porém, a surpreende e, junto com o público, tem a revelação do mistério que cerca o estranho ser.

Para materializar este encantamento o diretor Márcio Aurélio contou com recursos do teatro clássico japonês ("kyogen"), da "commedia dell'arte" e da depuradíssima cenografia criada pelo artista plásti-



Paulo Yutaka (à esq.) e Seme Lufti em cena da peça "Pássaro do Poente"

co Takashi Fukushima. Nela, um amplo painel de espelhos reflete parte do público e delimita o ideograma "ta", que significa "lavoura" e fornece a estrutura da casa que sedia o enredo.

Paulo Yutaka interpreta a estranha figura feminina (utilizando-se de alguns preceitos dos "onagata", os atores que desempenham os papéis femininos no teatro kabuki). Seme Lufti se incumbiu do camponês enquanto Celso Saiki, Carlos Takeshim

Carlos Barreto, Alice K, Paulo de Moraes, Celina Fuji, Paulo Garcia e Marcos Marcel interpretam várias outras figuras que situam o drama. A música foi composta por Graciela e Héctor e os figurinos são assinados por Paulo de Moraes.

PÁSSARO DO POENTE — Texto de Carlos Alberto Soffredini, direção de Márcio Aurélio. Com Paulo Yutaka, Seme Lufti, Celso Saiki, Celina Fuji, Carlos Takashi. Teatro Ruth Escobar, sala Galpão (r. dos Ingleses, 209, tel. 289-2358, Bela Vista, zona central). De quarta a sexta às 21h, sábados às 20 e 22h e domingos às 19h. Ingressos: Cds 150,00.

CRÍTICA ★ TEATRO

O singelo vôo da garça andrógina

Ilka Marinho Zanotto

Uma história singela, contada detrás para diante, versando o tema da boa ação recompensada e da perda do prêmio devido à excessiva avidez de quem o recebe, eis em poucas palavras a matéria-prima de Pássaro do Poente. Com esses elementos narrativos, tratados cenicamente de uma forma mista que alia a estilização das posturas orientais, quase ideogramas concretizados, ao espaço colorido do circo onde se dão as cenas da praça (aquí as interpretações adotam as fórmulas do Kyogen e da Commedia Dell'Arte), Márcio Aurélio cria um espetáculo que é beleza pura. A partir de Yuzuru, antiga lenda japonesa; Carlos Alberto Soffredini elaborou seu texto e somou ao psicologismo de criaturas de carne e osso (Esperto, Esperta, Jovem, Velho, Maduro, Homem) a figura ambígua da Garça, nem homem, nem mulher, mas pássaro que surge sob espécie humana.

Ao contrário da lenda que expõe linearmente a causa da gratidão do pássaro: ter sido libertado pelo homem de uma armadilha. E em seguida suas conseqüências, Soffredini joga com

constantes flashes-back e amplia a narrativa para discutir temas tão atuais como a derrisão do homossexualismo (aliado ao temor do castigo divino) e o Império da cobiça e a sede de poder do homem urbano; a posição do dramaturgo, rousseauianamente, estabelece o homem interiorano (o "bom selvagem") como alvo da ação corruptora do habitante da cidade.

É extremamente feliz o texto de Soffredini porque claro, poético e estruturado dramaticamente de forma ascendente. Diálogos chãos cheios de malícia e esperteza dos demais personagens alternam-se à lírica suave das passagens nas quais a Garça exprime seu amor ao Homem em versos análogos aos dos cânticos de Salomão.

Pode-se tentar explicar Pássaro do Poente, mas sua magia visual é inenarrável. Os cenários de Takashi Fukushima — amplo tablado em forma de ideograma delimitado por espelhos — alçam vôo sob as luzes de Gianzinho. O requinte e o fascínio que emanam do espetáculo apoiam-se ainda nos figurinos de Paulo de Moraes, — extraordinários os quimonos em tafetá de seda pura envergados pelo protagonista —, nas coreografias de Mariana Muniz e na trilha sonora de Hector Gonzalez e Graciela de Leonardi, fortes concorrentes à primazia até aqui quase absoluta de Tynyka. Louvável a homogeneidade e o empenho de todo o elenco (Seme Lutfi, Celso Saiki, Carlos Takeshi, Carlos Barreto, Paulo de Moraes, Alice K., Celina Fujii, Paulo Garcia, Marcos Marcel, Fernando Gonçalves), trava lhado até a medula, mas seria injustiça não ressaltar a interpretação luminosa de Paulo Yutaka como a misteriosa Garça andrógina. Yutaka resume na sua interpretação o ideário do Ponkã — traço de união entre o Ocidente e Oriente, indo além da inteligência do texto "buscar aquilo que os antigos procuraram", conforme a proposta do grupo. Trabalho de simplicidade e de profundidade exemplares, alia ao pleno domínio do corpo e da mímica a impassibilidade da máscara oriental que apenas sugere sutilmente o vulcão de sentimentos que anima o personagem; o tom destacado e uniforme adotado nas falas confere à dicção um acento longínquo que ecoa antigas lidâneas.

Luiz Roberto Galizia, ex-mentor do grupo, dolorosa e prematuramente desaparecido, lançou com o Ponkã uma das mais férteis sementes do moderno teatro brasileiro.

Ilka Marinho Zanotto é colaboradora do Caderno 2





Remontado em São Paulo, pelo grupo Núcleo Estep, o saga caipira traz para os palcos suas lendas

O caipira vai ao teatro

O caipira é quase sempre tomado pela perspectiva folclórica, nas raras vezes em que é abordado pela chamada *intelligentsia*, que lhe outorga um preconceito cultural inflexível. Exemplo flagrante disso ocorreu na recente campanha eleitoral, quando o candidato da Aliança Democrática Popular ao governo de São Paulo, Orestes Quércia, recebeu ataques e ironias em função de sua origem interiorana.

Independente desses preconceitos - que são propagados por uma elite urbana - no cinema, através de Mazzaropi, que foi durante anos a maior bilheteria do cinema nacional, ou na música sertaneja, cujo sucesso de público e vendagem lhe abriu até espaços nos grandes redes de televisão, existe essa cultura de raiz que sobrevive e se expande, seculando a sensibilidade e o cotidiano de uma parcela razoável da população brasileira.

SEM PRECONCEITOS

Um resgate criativo e panorâmico desse universo está em cartaz na Sala Jardel Filho do Centro Cultural São Paulo, de segunda a quarta às 21.30hs, no espetáculo teatral "Na carreira do divino", peça premiadíssima na temporada de 1979, quando foi levada pelo grupo Persival do Victor Ayrá, volta em montagem do Núcleo Estep, dirigida pelo próprio autor, Carlos Alberto Sufredini, roteirista de "A malsuada carne" e um dos principais nomes da nova dramaturgia nacional.

Fruto de uma exaustiva pesquisa que teve como ponto de partida o livro-ensayo do prof. Antônio Cândido, "Os purtores do Rio Bonito", onde colocava a realidade diátrica da vida dos



O retrato da camponeza



caipiras, Sufredini foi buscar ainda elementos de sua linguagem característica em Waldimiro Silveira, seus costumes e lendas em Amadeu Amaral seu gênio no inteligentemente esquivada literatura de Camélio Feres, compunha "Na carreira do divino" como um painel épico de particularidade que transcende o regionalismo em função de uma abordagem que não se limita ao elemento folclórico buscando o antropológico e trazendo também o lado humano dos personagens, que é universal.

↑ SIMPLICIDADE

O Núcleo Estep (Núcleo de Estética Popular Teatral) tem como proposta experimentar a linguagem teatral a partir das manifestações dramáticas populares brasileiras, buscando-as no teatro popular de rua, no teatro de bonecos do Nordeste (o mamulengo), no folclore e no teatro-circo, o que difere muito esta nova montagem da anterior, investindo menos na estética do chamado "teatro" e optando mais por investir na simplicidade, elemento mais cocente como o texto.

O excelente domínio do grupo sobre as técnicas básicas de

interpretação (vocal, corporal, musical) valoriza o espetáculo, que se utiliza para explorar com talento as mais belas páginas do cancionário sertanejo e nas expressões deliciosamente estereotipadas que constituem parte de um clima mágico, contrastando com a realidade cruel da chegada do capitalismo ao campo e a consequente subjugação do camponês diante da tomada de seus terras, a sedução de sua família pelos bens de consumo, a sua própria aculturação e a percepção de sua impotência diante da lei do mais forte.

No elenco destacam-se as ótimas performances de Mécia Corrêa, Antônio Fantini, Renato Sufredini e Isael Kurik, guiados pelo direção cênica e lírica que demonstra completo controle do espetáculo, mantendo um ritmo leve e envolvente do início ao fim. A simplicidade, ainda, a extrema criatividade das figurinas e da maquiagem, que contribuem decisivamente para a beleza singular e sutil dessa nova e inventiva montagem de um teatro que já nasceu clássico para o nosso tempo.

(Valdir Baptista)

FOLHA DA TARDE

PROGRAMA-TARDE

São Paulo, sexta-feira, 29 de janeiro de 1988 — N.º 10.477



Em Cartão

• MAIS QUERO ASNO QUE ME CARREGUE, QUE CAVALO QUE ME DERRUBE — Texto e direção de Carlos Alberto Soffredini, baseado na "Força de Inês Pereira", de Gil Vicente. Com Renata Soffredini, Chiquinho Cabrera, Rita Ivanoff. Inês é uma moça da pequena periferia de uma cidade grande, apaixonada por um cantor de tevê. Sua mãe e os vizinhos querem casá-la mas ela recusa os pretendentes que arranjam. Enfoca o universo feminino, mais especificamente o casamento. Assobradado do TBC, rua Major Diogo, 315, telefone 36-4408. De quarta a sexta, às 21 horas; sábado, às 20 e 22h30; domingo, 20 horas. Ingressos, Cz\$ 400,00.

PROGRAMA-SE
FOLHA DA TARDE
Sexta-feira, 29-1-88

FARSA DO CASAMENTO EM CLIMA DE MUITO BOM HUMOR

GILMAS LAURINDO
Redator da Folha da Tarde



Renata Soffredini e Rita Ivanoff

Numa época em que a população do País vive mergulhada num marasma que permeia o drama e a tragédia, nada melhor que uma boa comédia para relaxar. E se for uma comédia de costumes e musicada, melhor ainda. Uma sugestão do gênero? "Mais Quero Asno Que Me Carregue, Que Cavalos Que Me Derrube", de Carlos Alberto Soffredini, pelo Núcleo de Estética Teatral Popular (Estep), em cartaz no Assobradado do TBC, até o próximo dia 7.

Trata-se de uma versão livre de Soffredini — autor, entre outras, das peças "Na Carrera do Divino" e "Pássaro do Poente", e do roteiro do filme "Marvada Carne" — da "Farsa de Inês Pereira", clássico português de Gil Vicente, escrito no século 16. A adaptação foi feita no começo dos anos 70, mantendo a idéia básica do enredo original (o universo feminino, sobretudo o casamento). A partir de então, o autor criou a sua própria história, ambien-

tada na periferia de uma grande cidade.

A Inês de Soffredini foi contaminada pelo vírus da mídia cultural e apaixonou-se por um artista de tevê, o cantor John Bras. A mãe dela e as vizinhas sonham em casá-la, por "ter se tornado uma mocinha", mas Inês não simpatiza com nenhum dos pretendentes. Até que se inscreve para participar de um programa de televisão, tipo "Namoro na Tevé", e consegue arranjar um marido — um músico desempregado parecido com o cantor John Bras.

Para variar, o casamento não dá certo e a moça acaba se casando, mesmo sem amar, com o proprietário de uma rede de panificadoras, optando pela segurança material.

Soffredini é mestre na arte de trabalhar o popular e de aguçar a empatia com o público. Todos os seus textos são envolventes — e quem já viu suas peças anteriores pode comprovar isso. Em "Mais Quero Asno...", onde também assina a direção, ele coloca constantemente os atores em contato direto com o público — fazendo perguntas, distribuindo balas ou cafézinhos e outros que tais.

As comédias de costumes, vale lembrar, não são meros espetáculos comerciais, daqueles que a gente vê, ri com os palavrões e não se lembra de mais nada depois. Ao contrário, apesar de passatempo, tais comédias possuem, no fundo, mensagens im-

portantes, de crítica aos valores estabelecidos. No caso da peça de Soffredini, tudo se encaixa: a boa interpretação dos atores, com destaque para Renata Soffredini, Chiquinho Cabrera e Rita Ivanoff; as músicas (as próprias atores fazem o acompanhamento instrumental), a coreografia, o despojamento de cenários, os figurinos bregas. Um grande espetáculo, sem dúvida.

Após o dia 7, o Núcleo Estep passará a excursionar pelo País com dois espetáculos, além de "Mais Quero Asno Que Me Carregue, Que Cavalos Que Me Derrube", ou seja, "Na Carrera do Divino" e um terceiro, só de mímica, com base na música "Encontros e Despedidas", de Milton Nascimento e Fernando Brant. Este encontra-se em fase de montagem, sob a coordenação do mímico e dançarino Eduardo Coutinho.

Ao longo deste ano, além de viajar com os três espetáculos, o Núcleo auxiliará Soffredini na pesquisa e criação de um texto sobre o surgimento da melódrama, cujas raízes podem ser encontradas no século 17, com a decadência da tragédia. O projeto do autor é apoiado pela Fundação Vitas.

MAIS QUERO ASNO QUE ME CARREGUE, QUE CAVALO QUE ME DERRUBE. Texto e direção de Carlos Alberto Soffredini. Com Renata Soffredini, Rita Ivanoff, Chiquinho Cabrera, Isac Koff e outros. A16 7 de fevereiro no Assobradado TBC, à rua Major Diogo, 315 — telefone 36-4408. De quarta a sexta, às 21 horas; sábados, às 20 e 22h30 e domingos, às 20 horas. Ingressos: Cz\$ 400,00.

Pássaro do poente



Pássaro do poente, de Carlos Alberto Sofredini, encenado pelo grupo Ponkã, com direção de Marco Aurélio.

Medo de Mazaroppi

Carlos Alberto Sofredini é um autor não isento de interesse. E o texto de Pássaro do Poente reafirma, apesar de todos os seus problemas (inclusive o da repetição), isso. Paulo Yutaka, pelo menos no papel título, mostra também uma exata compreensão das intenções do autor, merece ser realmente visto. A direção de Marco Aurélio, porém, é mais do que problemática. Apostando no solene e no hierático, por isso aparentemente bonita (mas puramente retórica), abandona o curioso lado calígrafo do texto e procura dotá-lo somente de um desenho nitidamente japonês. Desse modo, o espetáculo reduz a peça e revela suas fraturas. Com medo de Mazaroppi, Marco tentou ser Mizoguchi (e Contos da Lua Vaga), o que, em momento algum, conseguiu.

Marcos Ribas de Faria

Sem geografia

O que faz de Pássaro do Poente uma montagem mítica fantástica não é o seu belo visual que evoca imagens inconscientes, mas a fusão entre o universo calígrafo brasileiro e uma lenda japonesa. O texto de Carlos Alberto Sofredini está plantado na imagística nacional, na forma como se apodera do linguajar matuto e numa visão mágica do mundo. Por outro lado, segue a narrativa crepuscular oriental, produzindo

uma síntese cultural que tornam secundárias discussões sobre a questão do nacional-popular. Da mistura dos aspectos japoneses com o Kyogen (teatro cômico japonês) resulta a experiência de encontrar no plano da fabulação tradicional os aspectos básicos que prescindem das referências geográficas.

Sincretismo

Logicamente paulista, a tentativa de sincretismo nipo-brasileiro de Pássaro do Poente tem vários aspectos positivos. C.A. Sofredini, buscando fugir em um texto a alternância nób/kyogen dos espetáculos clássicos, esbarra em dificuldades e fica mais brasileiro com menos misticismo poético no nób e grossuras que o kyogen original não admite. A direção de Marco Aurélio aproveita bem as possibilidades formais e (sempre com a exceção dos cômicos) consegue um bom nível de rendimento de seus atores, sendo beneficiado com uma excepcional atuação na tradição da onnagata, de Paulo Yutaka, a Garça humanizada. A concepção visual de Takashi Fukushima faz bela e enriquecedora contribuição à montagem.

Barbara Heliodora

De vôo médio

Dissolve-se na banalidade do texto a verdade essencial que nos promete Pássaro do poente, explicando-se ao público no seu programa de apresentação no Rio. A poesia, a pureza profunda do teatro, o segredo divino da linguagem, buscadas pelo talento do diretor Marco Aurélio, entram-se também nos gestos duros-nos risos agourentos, nas falas mal articuladas do elenco. Um ou outro distingue-se neste coro de asperezas declamatórias, Fábio Mariana Muniz, a mais esperta do casti de espertos — indispensável para o acesso lúdico da encenação. Mas o ambicionado, sopro patético que nos levaria a comungar com o espetáculo só nos chega através do desempenho de Paulo Yutaka, máscara sensibíllissima que realmente comove, demove e impressiona num conjunto de belas visões plásticas de frustrada densidade dramática.

Inez Barros de Almeida

Lirismo e tradição

A primeira visão do cenário branco e geométrico de Pássaro do poente, lembrando um pouco algumas seqüências do filme Mishima, causa logo apreensão: terá que vamos ter de assistir a mais um desses espetáculos que tentam seguir à risca os últimos receituários das vanguardas vanguardistas, com muita mania de Japão e estética minimalista?

Felizmente não se trata disso. Formado por dois atores japoneses, o grupo de arte Ponkã, que produz Pássaro do poente, tem muito a dizer sobre o eterno da ambição, das relações espaciais entre as pessoas e entre o homem e a natureza, misturando a ingenuidade da cultura calígrafo e a beleza das tradições do Japão. É raro ver um trabalho de tanto lirismo e delicadeza nos palcos do Rio.

Luciana Villal-Boas

Um circo moribundo e fulgurante

Jefferson Del Rios
Especial para o Estado

Quando Vicente Celestino faleceu, deram seu nome a uma praçinha quase incôgnita na Barra Funda. Anos depois, construiu-se nas imediações o Memorial da América Latina, e todo o vasto espaço livre diante do centro artístico e cultural agora se chama Vicente Celestino, numa involuntária fusão do modernismo de Niemeyer com o ebrlo Celestino, um herói cantante latino-americano como Jorge Negrete, José Mojica, Pedro Vargas e em outra escala Carillo Gardel.

Talvez seja uma coincidência semelhante, reunindo artistas de origens diferentes, a responsável pela graça e magia de *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, peça do santista Carlos Alberto Soffredini, reinterpretada pelo mineiro Gabriel Villela com cariocas, uma paranaense, paulistas e outros, comandados pela grande Laura Cardoso. O espetáculo da Companhia Melodramática Brasileira, um nome para não deixar dúvidas, deseja recuperar a tradição do circo-teatro que Mário de Andrade definiu como "a cara do Brasil". O veículo para essa recuperação é uma espécie de história dentro da história: um circo decadente apresenta o drama *Coração Materno* enquanto, internamente, há uma luta pela sua posse. Em ambos os enredos, autor e diretor procuram as conexões com a comédia grega, repleta de matricídios e parricídios. É ainda, e sobretudo, um jogo de humor kitsch despudorado e uma metáfora sobre a morte do circo-teatro. O clima é absolutamente farsesco e delirante. Mãe lutadora mantém o circo enquanto o filho apaixonado e fraco cai nos braços da bailarina má, falsa argentina, que engendra o plano para se aposar da companhia. Para tanto vai manipular o pretendente para o crime fatal e sangrento: Puro Fellini, puro Celestino, Saura, folhetim e Rádio Tambo. Um caso feliz de intenções que se realizam. O espetáculo contém todos os códigos e desequilíbrios da arte circense, mas com requintes técnicos e uma visão nada ingênua da realidade. Tropelias sentimentais mas críticas (efeito parecido se conseguiu em cinema com *Bye Bye Brasil*).

A representação enfrenta um período difícil logo



SERVIÇO
Vem Buscar-me que ainda Sou Teu de Carlos Alberto Soffredini, direção de Gabriel Villela. Cenários de J. Serrão e figurinos de Romero de Andrade Lima. Com Laura Cardoso, Xuxa Lopes, Alvaro Gomes, Roseli Silva, Cláudio Fontana, Duogoverno Feliz, Lúcia Barroso, Luiz Santos, Paulo Ivo e Roseli Silva. Teatro Sec. Archimedes (R. Dr. Vilanova 245, tel. 256-2281) de quarta a sábado às 21 horas, domingo às 20h. Ingressos de cr\$ 600,00 a cr\$ 1.000,00.

■ Laura Cardoso com Cláudio Fontana (o clown) e Alvaro Gomes (o filho): brilho

no início, quando há excesso de diálogos entre a dona do circo e uma admiradora e em seguida com uma atriz especializada em papéis delicados. Quando o espetáculo finalmente decola, o encontro vai até o fim. Gabriel Villela é um diretor ousado que sabe desenhar cenas de belos efeitos visuais. A marca da direção está presente nos menores gestos, em cada intervenção; e o silêncio é comovido.

Intérpretes com voz, adequação física e gestual (um bom trabalho de preparação corporal e coreografia de Vivien Buck); e com energia. Atores e atrizes recentes na profissão fazem melancólicas compositões caricatas ou "melodramático-expressionistas", por assim dizer: Alvaro Gomes (o apaixonado), Paulo Ivo (hérbado), Luiz Santos (vigarista bailarino), Lúcia Barroso (admiradora) e Roseli Silva (atriz). Em um universo de cores desmatadas, Cláudio Fontana traz um instante de cor e melancolia na máscara do palhaço.

Laura Cardoso e Xuxa Lopes — duas personalidades fortes, uma soma de vontades e experiências — fazem um combate determinante na grandeza da montagem. As duas e os outros, todos juntos, aquecem *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* numa alquimia teatralmente encantadora.



Roseli Silva: humor para a atriz delicada



Lucia, Xuxa e Santos: unia

Divirta-se

TEATRO/CRÍTICA

Vem Buscar-me, um difícil e cruel espetáculo. Mas obrigatório.

O diretor Gabriel Villela mais uma vez surpreende, dando nova vida ao texto de Carlos Alberto Soffredini. O resultado, em um deslumbrante visual, é polêmico. Merece ser visto e revisto.

POR ALBERTO GUZIK

O que há de mais fascinante na encenação de *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, cartaz do Teatro Sesc Anchieta, é sua grande ambição, sua recusa decidida a trilhar caminhos convencionais. O espetáculo da recém-formada Cia. Melodramática Brasileira, dirigida por Gabriel Villela, exibe perfil incomum. Nestes dias em que o teatro tupiniquim se divide, com raras exceções, entre montagens comerciais e pequenas aventuras experimentais desprovidas de recursos, *Vem Buscar-me* define-se como uma produção de primeira linha que tem as raízes mergulhadas por inteiro na pesquisa de linguagens. O resultado é inquietante. É obrigatório. Talvez não agrade a todos os públi-

cos. Mas não pode deixar de ser visto.

Gabriel Villela optou por uma leitura incomum da peça de Carlos Alberto Soffredini. A história de gente de circo, cotidianamente simples e cruel, recebeu do encenador o tratamento de grande tragédia grega, da qual ele extraiu uma dilacerante metáfora da vida e da cultura brasileiras. Aleluia Simões, dona de decadente circo-teatro, seu filho retardado, Campônio, e a perversa vedete Amada Amanda foram alcados do agônico mundinho de periferia para uma arena na qual se transformam em arquétipos de imortal luta pelo poder. De tal forma o encenador sentiu essa identificação, que incluiu uma frase da *Electra* de Eurípedes,

"Filhos de toda Terra, pelos deuses, não matem suas mães", como prólogo.

O mundo circense e extrovertido de Soffredini não foi transmutado pelo também cenógrafo Gabriel Villela e por seu figurinista, Romero Andrade Lima, num universo esqualido, descamado, estéril. O diretor dos muitos teatros e colonidos *Você Vai Ver o que Você Vai Ver* e *Concílio do Amor* depura sua linha e amadurece sua estética. *Vem Buscar-me*, de deslumbrante visual, oscila entre o branco-marfim dos figurinos e os beges pálidos e descorados das grandes caixas que compõem o cenário. Essa deliberada opção de descolorir o espetáculo ganha o reforço da iluminação perfeita de Villela e Davi de Brito. Cria-se em cena o microcosmo de uma gente sem raízes, sem espaço vital, condenada à extinção e ao desaparecimento.

Vem Buscar-me que Ainda sou Teu realimenta por inteiro o original de Soffredini. E causa no espectador uma sensação de extremo desconforto. É difícil amar esse cruel espetáculo, mas é impossível ficar indiferente a ele. A trajetória patética da mãe, Aleluia Simões, que tenta salvar valores perclitantes, atinge extraordinária pungência,

através do dinheiro da candidata a atriz Cancionina Song resultam em nada. Percebendo-se superada, ela se deixa matar por seu grotesco filho, que espera assim conseguir o amor da leviana Amada Amanda. A nobre tradição do circo desaparece para dar lugar ao mediocre strip-tease de bolas de gás da vedete.

A direção de Villela apresenta pontos falhos. Algumas cenas concebidas em espírito mais burlesco que trágico (a despedida de Cancionina Song, transformada de atriz em pós-qualquer-coisa, por exemplo), não se equacionam bem ao espírito da montagem. Outros momentos alongam-se desnecessariamente (é o caso do crucial confronto entre Aleluia e Campônio). A linha excessivamente artificial imposta às personagens Aleluia Simões e Amada Amanda também se revela inadequada. O espetáculo ainda requer ajustes internos para adquirir plena eficácia. Apesar dos tropeços, *Vem Buscar-me* sublinha o talento do extraordinário Gabriel Villela, sua disponibilidade para correr riscos e transformar grandes desafios em teatro da melhor qualidade.

No elenco, Cláudio Fontana faz com docura o clown que alinhava toda a história.



Laura Cardoso é Aleluia Simões e Lúcia Barroso, a destumbrada Virginia; (lado); Luiz Santos é Logologo (esq.) e Paulo Ivo (dir.) faz Rui Canastra; personagens da luta pelo poder, em *Vem Buscar-Me*.





Soffredini, autor de "Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu".

Coração de mãe à espera do público

Depois de "Dercy Bionica" e "Na Carrera do Divino", esta última destacada como uma das melhores peças da temporada, Carlos Alberto Soffredini estreia outro trabalho no palco paulista. Trata-se da tragicomédia musical "Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu", com direção de Jacov Hillel e produção do Grupo de Teatro Mambembe.

Desta vez Soffredini, o homem das pesquisas em busca de nossas raízes culturais, utilizou seu material para uma reflexão em torno do teatro popular. Inspirado no melodrama "Coração Materno", de Vicente Celestino, criou uma elegia ao Teatro e aos que o fazem, centralizando tudo numa companhia de teatro mambembe. Assim, depois de anos de trabalho de campo entrevistando, com o pessoal do Mambembe, artistas do teatro ambulante, Soffredini mostra as dificuldades financeiras, o cotidiano, a luta em todos os níveis (inclusive pelo espaço para apresentar seu trabalho) desses heróis num país subdesenvolvido e colonizado culturalmente.

"Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu" estará em cartaz no Teatro Célia Helena, na rua Barão de Iguape, 113, Liberdade, com cenários e figurinos de Irineu Chamisio Filho, música e direção musical de Wanderley Martins, coreografia de Juçara Amaral, iluminação de Carlos Henrique. Os músicos são Fernando Lopes Torres (violão, cavaquinho), Sérgio Bissetti (flauta, acordeão) e Sérgio Roberto Chica (bateria e percussão) e no elenco estão Berenice Raulino, Caixão de Inhemuus, Ednaldo Freire, Fuller Rachel, Genésio de Barros, Maria do Carmo Soares, Rosi Campos e Wanderley Martins.

A peça intercala três planos básicos: bastidores, espetáculo e companhia, e tem a preocupação de registrar na memória nacional aquele tipo de manifestação cultural, que por sinal ainda subsiste em nosso País. Como tragicomédia musical, tem números cantados e dançados, uma tradição da revista e do circo-teatro brasileiro: "O espetáculo mostra o teatro, o svesso do palco, a epopéia do ator para manter o que fez. Tem aquele lado do artista, que o aproxima das outras pessoas, as suas frustrações, esperanças e alegrias. E ainda sua família, seus amores, paixões e solidões", explica o autor.

Carlos Alberto Soffredini, autor desse musical brasileiro feito para o público rir e chorar, lembrando a tradição do circo-teatro da nossa periferia e trazendo recordações de infância, fala dessa estreia como uma nova etapa de trabalho, neste ano atribuído: "Na verdade, parei de escrever com um propósito, fazer um trabalho fora da ação do teatro. Parei porque acho importante pesquisar, me movimentar dentro da realidade do Teatro. Arqueivo planos para que amadurecessem e voltei a escrever. Nesse momento encontrei minha linha, que não é de ator e diretor, e sim de autor. Estrear vários trabalhos na verdade é exaustivo porque me envolve muito. "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".

Uma visão alegre do circo de lona furada

JEFFERSON DEL RIOS

"Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu" é um texto inspirado na música "Coração Materno", obra-prima melodramática de Vicente Celestino. A própria companhia responsável pela montagem explica a obra e o espetáculo: "A peça é uma elegia ao teatro e a quem o faz. Mostra os bastidores de uma companhia de teatro e suas dificuldades financeiras e de espaço cultural, e principalmente a luta das pessoas de vários níveis para fazer teatro ou qualquer tipo de arte num país subdesenvolvido e colonizado culturalmente".

Apesar deste tom grave à de quase protesto, o "Grupo Mambembe", o autor da história, Carlos Alberto Soffredini, e o diretor Jacov Hillel não tiveram a pretensão de constringer o público com lamúrias. Ao contrário: "Vem Buscar-me" se define como "uma tragicomédia musical", onde os números dançados e cantados "não poderiam faltar, já que são tradição da revista e do circo-teatro brasileiro".

O trabalho é sério. Soffredini e seus companheiros pesquisam há quatro anos formas brasileiras e populares de manifestação cultural e artística. Um dos resultados do empreendimento é visível em outra peça do dramaturgo, "Na Carrera do Divino", sucesso da temporada. Soffredini lançou recentemente um manifesto situando-se como artista face ao teatro brasileiro (o que já é assunto para outra conversa).

"Vem Buscar-me" tem tudo aquilo que os velhos circos sempre tiveram: clima permanentemente de nostalgia e decadência, alegrias ocasionais, complicações engraçadas, eterna falta de dinheiro e, às vezes, penosos dramas internos envolvendo os artistas. Sinto-me à vontade para comentar uma encenação com tais características uma vez que la no fundo da minha formação como crítico-espectador está o fascínio causado na infância pelo terrível drama "B.O. Céu Unto Dois Corações", apresentado pelo velho "Circo América" que se arrastava entre cidades da Sorocabana. A memória registrada, impercível, a imagem loura da atriz e dançarina fatal: Lídia Dantas.

Portanto, as intenções de Soffredini me são familiares (também assisti "O Ebrio" e o próprio "Coração Materno"). Somente me incomodam detalhes do texto: um certo acúmulo de situações não muito bem solucionadas, a dispersão, algo que não permite chegar ao ponto exato, ao tom preciso dos bastidores circenses. A platéia deve gostar da história dentro da história (o artista/personagem que assassina a mãe como na canção de Celestino) mas o documento final que deveria "registrar na memória este tipo de manifestação cultural destes heróis anônimos" acaba prejudicado. Segunda restrição: o "discurso" de um personagem que vale como reclamação irônica contra o teatro engajado. Fica no ar a idéia do recado a determinadas áreas artísticas. O autor pode fazer só arte-diversão-fantasia, defender esta posição e deixar os artistas marcadamente políticos atuarem como bem entenderem.

Os problemas estruturais de dramaturgia permanecem em parte na encenação de Jacov Hillel. O diretor tem momentos felizes de criação mas não escapou a duas armadilhas: os tempos mortos que quebram o ritmo da representação e a longa introdução ao enredo. O ator que abre o espetáculo não tem a experiência específica de palhaço ou comediante acostumado a segurar o público com piadas. A abertura fica sendo um nariz de cera deslocado, um tem-



Wanderley Martins e Rosi Campos em "Vem buscar-me".

po frio que não deixa o espetáculo levantar vôo de saída.

Jacov Hillel conseguiu, entretanto, coor denar bem o jogo cênico dos atores e atrizes, explorar os trechos poéticos e extrair o melhor de cada intérprete. O que é visível na emocionada participação de Maria do Carmo Soares que demonstra enorme avanço em relação à sua última interpretação na exuberante e bela presença de Rosi Campos, uma mulher e atriz de forte presença garrá admirável. O espetáculo oferece ainda a surpresa da graça inventiva de Berenice Raulino na composição da senhora deslumbrada com o mundo do circo Wanderley Martins (também responsável pela estrutura musical do espetáculo) tem tipo ideal, o toque cômico exato para o papel. Os demais seguem uma linha mal discreta imposta pelo caráter semi-acidental dos personagens.

"Vem Buscar-me" tenta falar de circo/teatro de revista, de um universo onde as fronteiras entre o patético e o ridículo não são nítidas. Os cenários e figurinos de Irineu Chamisio Júnior (acrescidos de precisa iluminação do diretor) compõem este ambiente simultaneamente engraçado e melancólico. "Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu" é como o circo tradicional (não as empresas gigantes que existem em São Paulo) ou as dilacerantes canções de Vicente Celestino. Gosta-se ou não porque envolve emoção ou lembranças sem pedi teorizações.

Dom Quixote vira teen na mão de Soffredini

ALBERTO GUZIK

Dom Quixote está de volta a partir de hoje à meia-noite na Faap. Mas não na pele do velho apaixonado por romances da cavalaria andante que sai pela Espanha barroca em busca de aventuras. Quixote agora é um adolescente. Apaixonado pelo romance de Miguel Cervantes de Saavedra, o garoto deixa sua casa e vai ao encontro de novas aventuras, que sua imaginação transforma em equivalentes contemporâneos dos feitos do famoso personagem.

O autor desse *Quixote* teenager é Carlos Alberto Soffredini, veterano e premiado autor de *Na Carreira do Divino* e *Pássaro do Poente*, que pela primeira vez deixa de se escrever para o público adulto e toma como alvo os adolescentes. A direção da montagem coube à raliça Eliana Fonseca, atriz e diretora de cinema e teatro (*A Revolta dos*



Atores estreantes na peça "Dom Quixote", que estreia hoje na Faap

Carnudos, *O Legítimo Inspetor Perdigueiro*).

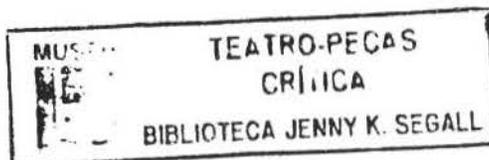
"Estou apavorada", confessa Eliana, entre risos. "É muita garotada em cena, 14 atores, quase todos pisando o palco pela pri-

meira vez. Uma peça dessas, nós precisaríamos ensaiar durante seis meses, e só tivemos dois. Mas acho que o espetáculo vai ficar muito alegre."

A diretora garante que nessa

montagem encampou o "espírito teen". "O texto é escandaloso de tão bom. Soffredini não esconde nem escamoteia nada. A vida é difícil mesmo. Viver é fogo. A peça fala disso. Mas fala de esperança também. A mesma esperança que eu sentia quando estudava cinema na ECA e teatro na EAD. Foi complicado trabalhar com os atores. Mas eles têm um fogo, uma sede de informação que me impressionam. Corremos contra o relógio, mas no fim tudo vai dar certo. Como quase sempre acontece no teatro brasileiro."

Quixote é uma montagem assinada pela produtora Tátalis, que coordenou a estreia do espetáculo com as apresentações de *Confissões de Adolescente*, de Maria Mariana, que está em cartaz no mesmo Teatro Faap, em outro horário. É o início do Projeto Teen, que visa apresentar espetáculos de qualidade ao público jovem.



TEATRO

UM GUARANI SURPREENDENTE

A montagem da EAD, com direção de Carlos Alberto Soffredini, é leve e divertida.

Carlos Alberto Soffredini escreveu *O Guarani* em meados dos anos 80, para o extinto grupo Quadrícromico. O texto foi dirigido por Luis Otávio Burnier, numa montagem desastrosa, que não ficou em cartaz mais de algumas semanas. É surpreendente rever esse texto, dirigido agora pelo próprio Soffredini com elenco de alunos da Escola de Arte Dramática. *O Guarani*, que permanece em cartaz apenas até amanhã, revela-se um ótimo texto, inteligente, irônico. E ganhou do autor uma montagem leve, limpa, divertida.

Adaptação

Soffredini não se preocupou em adaptar literalmente o romance de José de Alencar. O texto é uma viagem por temas do *Guarani*. Mas sem a intenção de recontar a trama. Estão em cena Ceci, Peri, dom Álvaro, dom Antônio de Mariz, o traíçoero Loredano e outras figuras do livro. Funcionam como elementos que detonam uma peregrinação pela história do Brasil. São empregados mais como marcos de um



O Guarani: até amanhã no TBC.

percurso que como agentes dramáticos. Os devaneios de Ceci, o heroísmo de Peri, a afetação europeia de Álvaro permitem a Soffredini uma reflexão irônica sobre a formação da nacionalidade. Unindo todos eles está o Rio, inexistente no romance, criado pelo dramaturgo como uma espécie de mestre-de-cerimônias.

O *Guarani* conta com bons cenários e figurinos de Augusto Francisco, que recriou os mundos indígena e português com mínimos recursos. A música de Alexandre Ulbanere, Mauricio Caruso e

Silvio Giraldi recupera com bom humor os gêneros que se inspiraram na história de Ceci e Peri, da ópera à marchinha. O espetáculo foi construído nesse espírito. Estão em cena citações do cinema novo, do *Macunaíma* de Antunes Filho, do distanciamento de Bertolt Brecht, de toda a tradição kitsch-romântica que impregna a cultura brasileira. A montagem é proposta como um jogo em que os atores envolvem os espectadores num mundo de tradições, ritos e mitos desaparecidos. Os grandes amores impossíveis, a luta entre a

natureza selvagem "boa" contra a civilização europeia "má" ganham traduções cênicas felizes e certeiras, que divertem e propõem uma visão crítica do Brasil.

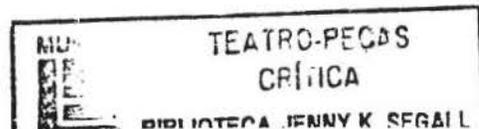
O elenco é de jovens atores. Fazem dos índios da tribo de Peri aos portugueses da família Mariz. Se escorregam nos papéis que exigem peso e idade, saem-se bem nos personagens jovens e apaixonados. É um grupo de intérpretes promissor, preparado, que indica a formação de uma boa e nova safra de artistas.

Resultado

Assim como ocorreu com as outras montagens da Escola de Arte Dramática. Festas de *Amigo Secreto*, de Naum Alves de Souza, e *Como a ti Mesmo*, de José Rubens Siqueira. O *Guarani* poderia perfeitamente ser apresentado em carreira normal numa das salas da cidade. Isso é sinal de que a EAD está cumprindo sua função. E bem.

Alberto Guzik

Mais informações no roteiro de teatro.



MUSICAL/ESTRÉIA

Peça caipira une fuscão preto e boi barnabé

LUIS ANTÔNIO GIRCN
Da Reportagem Local

A ESTRAMBÓTICA AVENTURA DA MÚSICA CAIPIRA, neste musical, com argumento e produção de Robinson Berra e roteiro e direção de Carlos Alberto Sotredini. Direção musical: Wandi Doratiotto. Cenários e figurinos: Ineu Chaimo, Elenco: Adilson Barros, Tourinho Cavalcini, Pina Árcia e Xavimano, Passoca, Wandi Doratiotto, Luis Antônio Gircn, Laert Sarrumor, Pines, Putumayo, Paulo Ricomoni, Micolet, Beto Soares, Percussão: Capem (muito 12 cordas), Cristina Guica e Lucas Barros, Rima, Rota, Ovelari, Sotredini, Heli e Jurema, as 210, e outros. 35.000, no teatro Sampa, Avenida Ilha do Fundão, 113, tel. 251-1121. Ingressos: pode ser comprado em qualquer loja de música.

A partir de hoje, o boi barnabé se encontra com o fuscão preto e sua majestade, o Sabiá, com a pinga com limão na estreia da revista musical "A Estrambótica Aventura da Música Caipira". A peça fica em cartaz no teatro Sergio Cardoso até domingo. Até fim de agosto, percorre 17 cidades de São Paulo, com patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura. Quatro teatros paulistanos já se candidataram para abrigar o espetáculo depois da turnê para uma temporada: Patol, Seta, Pompeia, Bandeirantes e João Caetano.

A peça mostra 60 anos de trajetória do som rural paulista em 35 músicas, da primeira gravação, a moda "Jorginho do Sertão", feita para a Columbia em 1924 pelo escritor e folclorista Cornelio Pires (1884-1959), à toada "Sua Majestade o Sabiá", hit de 1986 de Chitãozinho e Xororó [veja repertório abaixo]. Um elenco de 15 pessoas, entre atores e músicos, ensaiou durante dois meses sob direção do dramaturgo Carlos Alberto Sotredini, 50, que escreveu o roteiro a partir de um argumento do compositor e produtor Robinson Berra, 39.

Sotredini procurou combinar o estilo improvisado dos "cousos"

Cornelio Pires inspirou peça

Da Reportagem Local

O musical foi inspirado no trabalho de Cornelio Pires. A começar pelo título, baseado no livro de Pires "As Estrambóticas Aventuras de Joaquim Bentinho (o nuema-cameo)", de 1924. Pires começou a divulgar cultura caipira em 1914 em SP. Estudava direito no curso Mackenzie.

Em 1929, produziu, para a gravadora Columbia, a série Cornelio Pires, pioneira em caipira. Entre 1910 e 1945, publicou 14 livros, entre histórias e anedotas.

(LAG)

que Pires realizava pelo interior do Estado com o esquema do teatro de revista — muitas gagues e canções ligadas por um fio condutor de enredo. "Superelaboramos o show de Cornelio", diz o diretor. "Ele levava um violão, mostrava músicas e piadas. Só não tinha enredo." Outra preocupação de Sotredini foi contrastar o jocoso e o romântico, "causos" e canções.

A peça tem duração de duas horas. O personagem principal, o Jeca — interpretado pelo ator Adilson Barros, 40 — tem sua história contada em três fases: "no ermo", "no circo" e "o rádio". Do surgimento do gênero nos fandangos rurais à transformação em produto sertanejo, o Jeca muda-se do campo para a periferia da cidade, vira operário e sente saudades do sertão. Mas a intenção do diretor não é docu-

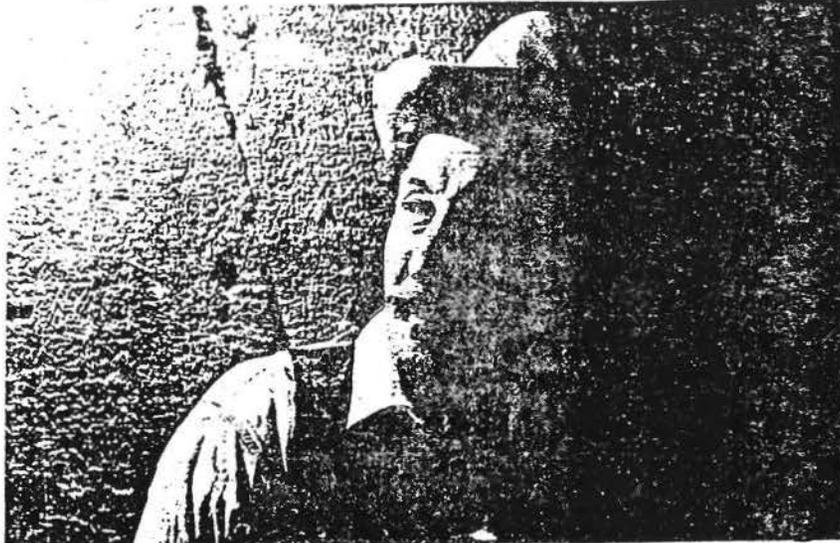
mental e muito menos saudosista, e sim a diversão.

Um único cenário, representando o ermo e emoldurado por cerca de 150 esteiras de palha, é alterado pelos refletores durante a peça. Dois carros se deslocam por trilhos no palco, intertendo na cena com diversos elementos, de mímicas à cantores.

O Jeca conta seus causos, as músicas se desenrolam, novos personagens aparecem. Se "no ermo", predominam números folclóricos tradicionais, "no circo" surge a dupla Alvarenga e Ranchinho, interpretada por Wandi Doratiotto, 36, e Laert Sarrumor, 32, com seus diálogos sarcásticos e paródias. Wandi e Laert não se preocuparam em apenas imitar a dupla, mas em criar novos diálogos.

Alvarenga-Wandi, por exemplo, pergunta a Ranchinho-Laert: "O cumpade, cê sabe porquê o mundo é redondo?" Ranchinho: "Não. Pur quê?" Alvarenga: "Pra ninguém se escondê no canto e todo mundo se influenciar". O diálogo dá a deixa para as adaptações do caipira ao country e ao rock, que começaram a ser feitas nos anos 50 e 60. Cantam então "Boi Barnabé", um "country-pira", e "Pinga com Limão", um "caipira n'roll".

Adilson Barros acha que o musical representa a retomada do personagem de "Na Carreira do Divino", peça de Sotredini que protagonizou em 1979, e de "A Marvada Carne", filme de André Klitzel de 1985, com roteiro adaptado de Sotredini, onde também atuou. Para ele, música caipira e sertaneja são quase a mesma coisa. Esta incorporou aquela: "Mas não sei dizer nem sim nem não". Esse "sim e não" justifica a peça. Sua estrutura é aberta e não conduz o espectador a tese alguma. Só aponta mudanças,



O ator Adilson Barros, no papel de Jeca no ensaio de "A Estrambótica Aventura da Música Caipira"

REPERTÓRIO

"Tristeza do Jeca" (Angelino de Oliveira)
"Bate na Viola" (Athos Campos)
"Cálix Bento" (Folclore mineiro)
"Desafio de Cururu" (L. A. Vieira)
"Moda de Botucatu" (Angelino de Oliveira)
"Cuitelinho" (Folclore matogrossense)
"Chitãozinho e Chororó" (Athos Campos-Serninha)
"Viola Quebrada" (Mário de Andrade-Ary Kerner)
"Luar do Sertão" (Catulo da Paixão e João Pernambuco)
"Estrada da Vida" (Jose Rico)
"Moda de Gado" (Folclore gaúcho)
"O Menino da Porteira" (Luizinho-Teddy Vieira)
"Calango" (Alvarenga-Ranchinho-A. Pires)

"Trenzinho do Caipira" (Villa-Lobos-Ferreira Gullar)
"Bonde Camarão" (Cornelio Pires-Mariano da Silva)
"A Marvada Pinga" (Laureano)
"Jorginho do Sertão" (Cornelio Pires)
"Drama de Angélica" (H. G. Barreto)
"Romance de uma Caveira" (Alvarenga-Ranchinho-Chiquinho Sales)
"Chico Mineiro" (Tonico-Francisco Ribeiro)
"Sonora Garoa" (Passoça)
"Vida de Operário" (Marumby-D. Hilário-Nhô Neco)
"História de um Soldado" (Alvarenga-Ranchinho)
"Pinga com Limão" (Alvarenga-Ranchinho)
"Fuscão Preto" (Atilio Versutti-Jecas Mineiro)

"Boi Barnabé" (Victor Simon-Bob Nelson)
"Mister Eco" (Bill Putnam-versão: B. Alvarenga)
"Índia" (J. A. Flores-M. O. Guerreiro-José Fortuna)
"Meu Primeiro Amor" (H. Gimenez, versão J. Fortuna e Pinheirinho Jr.)
"No Rancho Fundo" (Armando Barroso-Lamartine Babo)
"Fio de Cabelo" (Marcelo-Darci Rossi)
"Majestade o Sabiá" (Roberta Miranda)
"Vida Marvada" (Robaldo Boldrin)
"Mazzaropi" (J. e P. Garfunkel-Pratinha)
"Saudade da Minha Terra" (Goia-Belmonte)

A menos requintada. Esse personagem, responsável por alguns dos melhores momentos do humor do rádio brasileiro em seus anos de ouro, está de volta ao cartaz, por obra de Carlos Alberto Soffredini. Recuperando o acervo de personagens de Fidelis, Soffredini alinhou **Vacalhau e Binbo**, que está em cartaz às sextas e sábados, à meia-noite, no Teatro Crowne Plaza. O dramaturgo não fez uma adaptação dos textos de Zé Fidelis. Mantê-los na íntegra, tal como foram escritos há 50 anos. Do repertório vasto e surpreendente do humorista, o autor extraiu as cenas com personagens famosas da história real ou da ficção. Caso de Antônio e Cleópatra. Ou de Marguerite e Armando, da **Traviata**. Ou de Tosca e Cavaradossi, de **Tosca**. Como fio condutor, Soffredini inventou um casal de atores portugueses indignado com a invasão de atores brasileiros na terrinha, via telenovelas. O par vem dar com os costados no Brasil para mostrar "aos gajos" o que significa efetivamente fazer teatro e interpretar grandes papéis. Disso, é claro, brota toda a diversão. Na verdade, o humor de Zé Fidelis, como todo humor feito para rádio, não se presta bem ao teatro. As cenas são escritas mais para serem ouvidas que vistas. Abusam de bordões, anedotas fúteis, duplos sentidos óbvios, evidentes jogos de palavras. São repetitivas, também. Não foram concebidas para serem representadas de enfiada. E criam um certo cansaço no espectador. Ao lado disso há toda a ingênua graça de Fidelis, que resiste ao tempo. Há sua surpreendente irreverência. E a falta de cerimônia com que trata dos ícones da cultura



Noemi Gerbeli e Isser Korik, em **Vacalhau e Binbo**: teatro de revista.

CRÍTICA

O VELHO HUMOR DE ZÉ FIDELIS, REVISITADO.

ocidental. O modo como desmonta os personagens históricos, a pouca importância que dá a eles, torna hilariante o trabalho do humorista. Soffredini escreveu o roteiro e articulou os textos especialmente para dois atores, Noemi Gerbeli e Isser Korik. Os dois fazem tanto o casal de atores lusos quanto os vários papéis que pertencem ao seu repertório. Gerbeli e Korik são comediantes de mão cheia. Exploram com habilidade as várias situações cômicas de Fidelis. E, na medida do possível evitam a sensação de retomada e repetição das mesmas anedotas.

A montagem alonga-se além do necessário. A estrutura, que alterna cenas dos atores portugueses com os personagens que representam, torna a encenação previsível. Os dois atores conseguem impedir que a encenação transforme-se num exercício de redundância. Mas não têm como evitar a sensação de déjà vu que assalta o espectador a partir da metade da montagem. Vários dos 90 minutos da montagem poderiam ser cortados sem prejuízo para ninguém. Principalmente quando se trata das cenas de ligação, feitas por uma drag que cloneia Maria Bethânia.

Vacalhau e Binbo, a despeito disso, diverte. É uma risada sem compromisso. Que valoriza a tradição da comicidade brasileira. Escrachada, abusada e, ao mesmo tempo, estranhamente respeitosa daquilo mesmo que demole. Soffredini, grande figura do teatro contemporâneo, recupera Zé Fidelis e ao mesmo tempo ressuscita algo do velho espírito do teatro de revista da Praça Tiradentes. Motivos que justificam amplamente uma ida ao teatro. Cotação: ★★★

Alberto Guzik

ACONTECE

TEATRO / CRÍTICA

“Verão” honra linhagem do melodrama

“De Onde Vem o Verão” confirma Carlos Alberto Soffredini como um dos melhores dramaturgos nacionais

ANTONIO GONÇALVES FILHO
Da Reportagem Local

DE ONDE VEM O VERÃO — Melodrama de Carlos Alberto Soffredini com direção de autor. No elenco, Renata Soffredini, Walter Breda, Cláudia Melo, Isser Korik, Maria do Carmo Bauer e Cláudia de Freitas. Música: Wally Tocha. Direção de arte: Fábio Namatame. Iluminação: Mário Marum. De sexta a sábado, às 21h e aos domingos, às 20h, no TBC (r. Nazar Dória, 315, tel. 34-5523, Bela Vista, região central de São Paulo). Ingressos: Cr\$ 3.500,00 (adultos); Cr\$ 4.000,00 (sexta e sábado) e Cr\$ 3.000,00 (domingo).

O melodrama só é considerado um gênero menor por aqueles que se recusam a entender a essência do drama. Os filmes de Douglas Sirk e de Fassbinder constituem provas vigorosas da renovação do melodrama no século 20, confirmando o gênero como a versão contemporânea — e possível — da tragédia grega. “De Onde Vem o Verão”, o melodrama escrito e dirigido por Carlos Alberto Soffredini, é a herança de Sirk renovada por um dos maiores dramaturgos do Brasil.

Sua simplicidade é desconcertante, algo assim como o mambo que a ninfomaniaca Dorothy Malone dança quando seu odiado pai morre em “Palavras ao Vento” (1956), de Douglas Sirk. Em Sirk, tudo se passa em família, como na tragédia grega. Era o modelo assumido do cineasta dinamarquês de formação alemã. A família como “imagem do mundo” — signo de um drama diderottiano transformado num gênero

híbrido — é o núcleo gerador da tragédia. Soffredini entende o “aggiornamento” dessa tragédia como poucos dramaturgos.

Curiosamente, coloca a própria família em cena numa tragédia que tem todos os elementos do modelo aristotélico. A filha, Renata Soffredini, disputa com o marido real, Isser Korik, o corpo bronzeado de Walter Breda, um pedreiro nordestino do qual se vingará depois. Naturalmente é só teatro. Não é Renata, mas Marlene, a costureirinha do bairro, que tenta segurar o pedreiro Natalino no quarto dos fundos da casa. Mais tarde, o espectador ficará em dúvida se ela concretizou ou não a vingança elizabetana. Natalino, afinal, ofereceu ou não seu “corpo de macho” ao frágil Cacá?

Como nas tragédias gregas, “De Onde Vem o Verão” segue uma linha descendente. O cenário, propositalmente “kitsch”, empurra todos os personagens para baixo, enquanto a figura da mãe (a única que não entra em “híbris”) reina, soberana, em sua poltrona. Soffredini projeta a ação para o clímax dramático, em que a costureira de bairro vingará sua sexualidade reprimida no lugar nobre da casa, a sala de jantar. Tudo vira uma ameaça, do vaso de flores aos quadros. A atmosfera da casa é sufocante.

Marlene faz de Natalino um novo Jasão, educando o pedreiro

e recebendo ofensas em troca. Já o infortúnio de Natalino passa pela nudez crepuscular — outro exagero deliciosamente “kitsch” — de um sol vermelho que aquece o corpo nu do pedreiro. Breda é o próprio fantasma de melodrama gótico que vem atormentar os olhos de Marlene.

Parece compreensível que a encenação de um melodrama como esse não comporte uma interpretação naturalista. Todos têm seu “leitmotiv”, como nos filmes de Fassbinder. São identificados por canções e gestos. Renata Soffredini cresce à medida que o melodrama evolui, seguindo a ordem interna do gênero — a apresentação de um enigma (o pedreiro como antípoda social) e o dor que provoca sua solução. Walter Breda, como Natalino, deixa claro os limites entre realismo e invenção, assumindo o estereótipo para depois abandonar a figura construída e confundir o espectador.

É um caminho de risco. O espectador pode ver “De Onde Vem o Verão” como uma peça convencional, teatro de sala de visitas. Muita gente se espanta com a casa e os vestidos horrorosos da costureira Marlene. Esse espectador, que ainda não descobriu o melodrama, certamente está perdendo o melhor da linguagem de Soffredini, que resgatou a sintaxe caipira em “Na Carrera do Divino” e o drama circense em “Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu”. Não é pouco para um país com amnésia.



Renata Soffredini é costureira e Walter Breda pedreiro na peça “De Onde Vem o Verão”



De Onde Vem o Verão, de Soffredini, estréia hoje no TBC.

ESTRÉIA

A volta do teatro de Soffredini à cidade

De Onde Vem o Verão, que estréia esta noite no Teatro Brasileiro de Comédia, traz de volta aos palcos o dramaturgo Carlos Alberto Soffredini, que criou textos marcantes da dramaturgia brasileira nos anos 70. Entre eles Na Carrera do Divino e Mais Quero Asno que me Carregue que Cavalos que me Derrube. Colaborador freqüente do extinto grupo Mambembe, Soffredini formou na década de 80 o Núcleo Estep, com o qual passou a reencenar peças suas que já haviam sido montadas por outras companhias. E ganhou uma Bolsa Vitae para pesquisa em dramaturgia.

Essa pesquisa serviu de ponto de partida à peça que começa carreira hoje. Em De Onde Vem o Verão, Soffredini, que também é diretor do espetáculo, leva para o palco personagens que habitam há muito tempo suas obras. É gente da baixa classe média, que luta pela realização de seus sonhos, mas está condenada a vê-los frustrados. A protagonista de Verão é Marlene, costureira de bairro, que mora com a mãe e faz vestidos de noiva. De sua janela, vê a chegada do verão e inicia namoro com o pedreiro Natalino, o que mudará a vida da moça.

Santista, 51 anos, Soffredini faz teatro

desde 1962. Quando foi aprovado no vestibular da Escola de Arte Dramática de São Paulo, em 1968, já tinha um texto premiado pelo Concurso de Dramaturgia do extinto Serviço Nacional de Teatro. Como dramaturgo, ele se especializou em pesquisar a realidade brasileira, da qual extraiu seus temas e diálogos que impressionam pela espontaneidade e fluência. De Onde Vem o Verão reúne figuras típicas de bairro pobre, com sua linguagem, problemas e dramas muito melodramáticos. Mas o autor não tem medo de melodrama, que para ele "é definido por uma grande riqueza de regras, que só fazem devolver ao teatro a sua dimensão de legítimo divertimento".

No elenco, além de Walter Breda e Cláudia Mello, está Renata Soffredini, filha do autor, no papel de Marlene. Renata, de acordo com quem já viu ensaios, será forte candidata aos prêmios de melhor atriz da temporada. Desde meados dos anos 80 ela vem trabalhando como atriz nos espetáculos do pai. Mas desta vez foi mais longe, e resolveu encabeçar também a produção da montagem.

Alberto Guzik

Para endereço do teatro, horários e preços, veja roteiro.

T E A T R O

N O T A S

Soffredini faz romance da costureira

De Onde Vem o Verão aprofunda a pesquisa do autor, Carlos Alberto Soffredini, sobre o melodrama e focaliza o universo feminino na história de uma costureira de bairro

Marta Góes

O mais novo texto de Carlos Alberto Soffredini, *De Onde Vem o Verão*, é sua terceira incursão no melodrama. E o melodrama, para o autor de *Na Carrera do Divino*, *Pássaro do Poente* e *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, não é o gênero preferencial da pieguice lacrimosa, mas uma estrutura narrativa que permite conduzir a emoção do espectador pelo uso hábil do suspense e da surpresa. "Aquilo que Hitchcock faz é melodrama, também", lembra Soffredini, que passou a estudar mais sistematicamente o gênero quando ganhou a bolsa Vitae, em 1977. *Vem Buscar-me...*, que estreou sob direção de Iacov Hillel, pouco depois, é o resultado mais imediato de suas investigações e focalizou o drama do circo-teatro, uma cultura ameaçada de extinção. O inédito *O Trem da Vida* é uma experiência de linguagem melodramática só com música, sem texto. *De Onde Vem o Verão*, que estreia hoje em montagem dirigida por Soffredini, trata do universo feminino.

Por causa do tema, a nova peça é parente mais próxima de seus primeiros textos. O *Caso dessa tal de Mafalda e Mais Quero Anso* que me Carregue que Gavalo que me Derrube. "São histórias que eu quis contar sobre a mulher de classe média", resume Soffredini. A protagonista desta vez é uma costureira de bairro, de vestidos de noiva, que vive uma história de amor e amargura com o pedreiro que enxerga, através da janela, na obra em frente. "A peça vai um pouco além da história de amor", explica Soffredini. "Retrata o movimento de um feminino arquetípico, em direção ao masculino".

Carlos Alberto Soffredini estreou como diretor em 1962, num grupo de teatro que fundou na Faculdade de Filosofia e, depois de muitas montagens apresentadas em festivais universitários, dirigiu uma variedade de peças, que vão de *As Troianas*, de Eurípides, e *Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, a *O Dileitante*, de Martins Pena, e seu próprio texto, *Mais Quero Anso*. Seu trabalho de diretor, assim como o de escritor, desenvolveu-se junto à carreira dos dois grupos que fundou, o *Mambembe*, nos anos 70 e o *Núcleo de Estética Teatral Popular* (Estep), na década seguinte. Ao encenar o que escreve, ele é mo-



O elenco de *De Onde Vem o Verão*: mais emoção do que formalismo

vido mais por necessidades práticas e preferências estéticas que pelo desejo de ver minuciosamente cumpridas suas intenções de autor. "Eu tentei não dirigir esta peça, mas tinha uma proposta de encenação que me levou a fazê-lo".

Sua proposta em *De Onde Vem o Verão* é evidenciar a importância da interpretação, que, segundo acredita, anda muito por baixo nos palcos do País. "Os

De Onde Vem o Verão — criação e direção geral: Carlos Alberto Soffredini. Direção Musical: Walmy Rocha. Montagem: Iacov Hillel. Com Renata Soffredini, Walter Breda, Cláudia Mello e Maria do Carmo Bauer. TDC (R. Major Diego, 315 08964-408). De quantos a sobrado às 21:00 horas, domingo às 20:00. Ingressos: de Cr\$ 2.500,00 a Cr\$ 4.000,00.

jovens diretores não têm noção do que seja isso", acredita Soffredini. "O teatro brasileiro está muito gematinizado, parece que as pessoas estão aprendendo tudo em tempos do Instituto Goethe", ele observa. Acha que fomos engolidos por um excesso de formalismo.

De Onde Vem o Verão reúne um elenco de seis atores, encabeçado por Renata Soffredini, 29 anos, filha do autor e ex-integrante dos grupos *Mambembe* e *Estep*, com quem trabalhou em *Minha Nossa, Besame Mucho, Mais Quero Anso* e *Na Carrera do Divino*. Cláudia Mello, Prêmio Shell de melhor atriz de 1988 por *Fulaninha e Dona Coisa*, faz o papel da amiga da costureira; Maria do Carmo Bauer, que se formou em 1954 na EAD e ensinou técnicas de expressão vocal a várias gerações de atores, faz a mãe; Walter Breda, que interpreta o pedreiro

Natalino, trabalhou em *O Homem de La Mancha*, com Flávio Rangel, em *Ópera do Malandro*, com Luiz Antonio Martinez Correa e no filme *O Beijo da Mulher Aranha*. Outros atores saídos do *Estep*, Isser Kunk e Cláudia de Freitas, completam o elenco. Cenários, figurinos e maquiagem são de Fábio Namatame. A luz é de Iacov Hillel e a música foi especialmente criada por Walmy da Rocha.

Livro de Chico faz sucesso no Exterior

No momento em que completa cem mil exemplares vendidos no Brasil, *Estorvo*, o primeiro romance do cantor e compositor Chico Buarque, acaba de ter seus direitos comprados por todos os países importantes do circuito editorial internacional. Três deles, na verdade, já haviam garantido a publicação de *Estorvo* antes que o livro sequer tivesse sido publicado no Brasil: as editoras Gallimard (da França), Bloomsbury (da Inglaterra) e Don Quixote (Portugal) adquiriram os direitos do livro logo depois de receberem as provas enviadas pela Companhia das Letras. O negócio mais importante com *Estorvo* foi fechado ontem. A editora americana Pantheon pagou cerca de US\$ 50 mil de adiantamento para obter os direitos do livro, que também era disputado pela Editora Harcourt. Houve leitura também na Itália, entre as refinadas Rizzoli e

Mondadori. Ganhou a Mondadori, que também publica Gabriel Garcia Márquez na Itália. Quem vai lançar *Estorvo* na Alemanha é a Karl Hansen Verlag, editora que já publicou Borges, Milan Kundera e Umberto Eco. Apesar deste casting de autores, o editor Karl Hansen declarou recentemente que havia muito tempo não ficava "tão entusiasmado com um livro" como ficou com *Estorvo*. O primeiro romance de Chico Buarque será publicado na Espanha pela Tusquets, que também vai editá-lo na Argentina e no México, países a partir dos quais ele será distribuído por toda a América Latina. A Companhia das Letras também já recebeu propostas de editoras da Noruega, Holanda, Suécia e Dinamarca. Chico foi chamado de "Kaifé brasileiro" pela revista *Bookseller*, e seu livro deverá despertar muito interesse na próxima Feira do Livro de Frankfurt, em outubro, na Alemanha.

Olimpo do rock na Praça Vermelha

O Olimpo do rock'n'roll descerá, dia 21 de setembro, em Moscou como "símbolo de solidariedade pela batalha travada em favor da democracia". Bob Dylan, os Rolling Stones, os três ex-Beatles George Harrison, Paul McCartney e Ringo Starr, Sting, Eric Clapton, Peter Gabriel e muitos outros que disseram sim serão alguns dos artistas que inundarão a Praça Vermelha com o som pop. A notícia foi divulgada pelo primeiro-ministro da Federação Russa, Ivan Silayev, que afirmou: "É um empreendimento importante para nós, uma manifestação de solidariedade dos povos livres com a Rússia que luta pela democracia". As recentes imagens dos jovens moscovitas que se mobilizaram para defender o Parlamento durante as dramáticas horas da tentativa de golpe de Estado, que mudou a história da União Soviética, comoveram as elites do rock, que querem com o espetáculo demonstrar seu reconhecimento.