



Contra os preconceitos: pela importância do pão e do circo – Carlos Alberto Soffredini e o Projeto Mambembe do SESC

MARIA EMÍLIA TORTORELLA*

-Breve introdução

Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001) foi um dramaturgo e encenador paulista. Iniciou-se no teatro amador ainda em sua cidade natal, Santos, no início da década de 1960, e desenvolveu boa parte de sua profícua carreira profissional na cidade de São Paulo. Embora ainda sem o devido reconhecimento, Soffredini é autor de uma obra bastante expressiva dentro do contexto do teatro moderno nacional: escreveu mais de 23 peças e dirigiu mais de 30 encenações, além dos roteiros de cinema, telenovela e radionovela que assinou. Sua obra reflete a riqueza e multiplicidade da cultura popular brasileira, fonte da qual bebeu insaciavelmente.

Este texto tem por objetivo relatar o encontro deste artista com o circo-teatro e ressaltar o quão importante isso foi para o desenvolvimento de sua obra e também, de forma mais abrangente, para a cena teatral nacional: sendo a história do Teatro Brasileiro, de maneira geral, tão marcada pelo preconceito contra nossas teatralidades populares, o trabalho de Soffredini ajudou a lançar novos olhares ao circo-teatro, valorizando-o como campo de pesquisa para os artistas da cena.

Antes de **adentrarmos** de fato na discussão proposta, faz-se importante tecer rápidos comentários acerca de alguns *termos* que aparecerão com alguma frequência no texto a seguir. São eles: teatro popular, teatro sério, teatro moderno, teatro antigo¹.

Sempre tendo em perspectiva o cenário teatral brasileiro, este trabalho adota a noção de teatro popular como sendo aquele teatro comercial e de entretenimento, dos gêneros ligeiros², cujo objetivo primordial é divertir e agradar ao público. Já teatro sério surge quase em oposição a este teatro dos gêneros ligeiros. Era o tipo de teatro idealizado pelos intelectuais do século XIX, que desprezavam o teatro popular, e almejavam uma produção dramática

* Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP; doutoranda; FAPESP

¹ Alguns desses termos, como teatro moderno e teatro popular, já foram trabalhados teoricamente com mais acuidade por pesquisadores (FARIA, 2012;2013. PRADO, 1993;2001. MAGALDI, 1998; MILARÉ, 2009. NEVES, 2006; RABETTI, 2005; 2007; 2010) enquanto os outros são usados, de maneira geral, em pesquisas acadêmicas mais num “senso comum” do que com uma base teórica bem definida.

² Circo, circo-teatro, comédias musicais, operetas, revistas, *vaudevilles*, *music halls*, mágicas. Para mais informações ver: FARIA (vol. 1, 2012).

comprometida com temas considerados elevados, com questões psicológicas ou de civilidade, seguindo modelos hierárquicos europeus.

O teatro moderno consiste naquele que, na Europa, na virada do século XIX para o XX, nasceu com o advento do *encenador* (ROUBINE, 1982), figura até então inexistente na cena teatral e que passou a ser a responsável por configurar cada *encenação* como obra única, fruto de sua concepção e através de um trabalho prático de pesquisa e criação. No Brasil, este “modo de fazer teatro” se instaura, efetivamente, na década de 1940, a partir das contribuições dos *diretores estrangeiros* e do movimento dos grupos teatrais amadores³ – sendo que, para efeitos históricos, costuma-se tomar a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pela Cia Os Comediantes sob direção do polonês Ziembinski, em 1943, como o marco inaugural deste novo momento do cenário teatral nacional.

Teatro antigo é a nomenclatura pela qual os modos de produção e atuação do teatro popular passaram a ser chamados após a instauração do teatro moderno. Trata-se, portanto, de um termo que se opõe, de certa maneira, ao teatro moderno, sempre lembrando que devemos relativizar, já que o moderno fez e faz uso dos recursos do teatro antigo para se constituir.

-Apresentação 1: teatro moderno x teatro popular

Embora o teatro popular tenha sustentado a cena teatral brasileira na virada do século XIX para o XX, como aponta Larissa de Oliveira Neves (2006), os literatos do período, que defendiam um teatro sério, voltado para os gêneros como drama e “alta comédia”, negavam toda essa efervescência e consideravam o teatro nacional como sendo “decadente”. Esta perspectiva dicotômica avançará ainda algumas décadas e os intelectuais da primeira metade do século XX, agora engajados com a modernização da cena teatral, enxergarão este teatro popular, que ainda dominava as casas de espetáculos, como um empecilho para a efetiva instauração do teatro moderno brasileiro.

Na verdade, segundo a historiadora Tânia Brandão (2001), foi desde a eclosão do Romantismo no cenário nacional, em 1836, que se instaurou no Brasil um sistema teatral regido prioritariamente pelo gosto do público, sistema este que teria determinado ao teatro brasileiro um processo de modernização lento e oscilante, pois:

³ Ver PRADO (1996).

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

Por outro lado, é importante destacar (ainda mais uma vez) que a visão preconceituosa da elite intelectual teatral do período (principalmente críticos e dramaturgos), também contribuiu para este processo “lento e oscilante”, pois, ao fixarem, a partir de moldes estrangeiros, o que deveria ser o teatro moderno brasileiro, renegaram toda uma produção cultural que pululava nos palcos brasileiros e perderam-se em ideais que, como é possível verificar com a distância temporal, pouco eficazes foram para o contexto teatral nacional.

De qualquer maneira, este embate destacado por Brandão entre o teatro antigo e o teatro moderno deflagra que essas duas formas se diferenciavam, também, nos seus modos de produção. O teatro dos gêneros ligeiros sobrevivia exclusivamente do dinheiro da bilheteria, ou seja, a característica fundamental da linguagem do teatro popular, de agradar ao público, nasce, na verdade, de uma necessidade. Já o teatro moderno quer prescindir da bilheteria e “elege a autonomia da obra como princípio fundamental, rompendo com as convenções cênicas tradicionais e concebendo novas formas de criação que compõem um conjunto harmonioso capaz de expressar o sentido da *encenação*” (DAHER, 2016, p. 6). Dentro desta perspectiva de embate, numa errônea (e nefasta) ideia de superação, o modo de produção que tentava se instaurar, o do teatro moderno, renegava toda a produção teatral anterior, pelo fato dela ser, de maneira geral, destinada ao entretenimento, o que era visto como “menor” artisticamente. Dessa maneira, “o movimento que professou o teatro moderno como referência de qualidade a partir da década de 1940 no Brasil” (Idem, p. 37), acabou por sufocar e desqualificar o vasto arsenal técnico da tradição do teatro popular – herdado do teatro romântico europeu, aclimatado e reelaborado no país durante décadas.

A exposição acima com certeza é muito resumida e não abarca todas as complexidades da – e que levaram à tal – situação, mas o preconceito em relação aos gêneros ligeiros de fato sempre existiu na história do teatro brasileiro em geral e principalmente no contexto do teatro moderno – e foi dentro foi dentro deste contexto que, no início dos anos 70, recém-formado pela Escola de Arte Dramática da USP, Soffredini conheceu o circo-teatro.

-Apresentação 2: A EAD

A EAD foi fundada em 1948 e, em atividade até os dias atuais, é uma das principais instituições dedicadas ao ensino do teatro no país. Pelo pioneirismo, comprometimento e engajamento na formação dos atores e atrizes brasileiros, são inegáveis e até imensuráveis as contribuições da EAD para o teatro nacional. Mesmo assim, não podemos nos furtar ao fato de que, pelo menos no período em que Soffredini foi aluno, as manifestações do teatro popular brasileiro não eram consideradas na grade curricular da Escola. É por isso que Soffredini, ao relatar sobre seu encontro com o circo-teatro em um artigo publicado em 1980⁴, diz: “Até ali vinha realizando várias experiências fundamentais em filosofias teatrais (acho que pode se chamar assim) importadas. (...) Mas me ficou sempre, feito uma minhoca, a necessidade de procurar a forma brasileira de fazer teatro” (SOFFREDINI, 2017, p.144).

-Apresentação 3: o circo-teatro

O circo-teatro é uma das manifestações da teatralidade popular brasileira, que começou a se consolidar no início do século XX e alcançou seu expoente entre as décadas de 1930 e 1950 (PIMENTA, 2009). Na década de 70 encontrava-se marginalizado nas periferias de São Paulo.

No final dos anos de 1970 e início dos anos 80, alguns pesquisadores brasileiros das áreas da história, sociologia e antropologia⁵, ao se debruçarem no estudo do circo-teatro brasileiro, ou se limitaram a analisá-lo a partir do momento de interesse de estudo (década de 70), sem refazer sua gênese, ou a apontam muito brevemente, tomando-a como uma

⁴ Durante meus estudos de Iniciação Científica (2010-2012 Processo Fapesp xxxxxx), tomando conhecimento de tal artigo e, na época, sem saber como ter acesso a uma revista publicada em 1980, entrei em contato (por email) com Renata Soffredini, filha do dramaturgo, que muito gentilmente me enviou um arquivo (em word) com a transcrição do artigo. Desde então, venho citando trechos desse texto e colocando como referência a publicação de 1980. Entretanto, ao ter acesso a um exemplar original da Revista Teatro Ano I, n.º jun/jul de 1980 (o exemplar me foi doado pela própria Renata, em outubro de 2016, e o encontrei também nos acervos do Museu Lasar Segal - SP e também da Funarte/Cedoc - RJ), percebi que estou cometendo, há anos, um grande equívoco. A versão que me foi passada por Renata não é idêntica à de 1980 – trata-se de uma versão ampliada. Agora no ano de 2017, essa versão ampliada foi publicada na Coleção *Soffredini – obras principais*, organizada por Renata Soffredini e Lígia Balista. A despeito da importância de tornar mais acessível tão importante artigo (cujo conteúdo contribui, principalmente, para as pesquisas sobre circo-teatro), é preciso registrar que esta nova publicação não passou por uma revisão adequada e apresenta alguns erros grosseiros que, inclusive, chegam a mudar o sentido pretendido (para citar um exemplo: em um trecho que o autor queria dizer “até o ponto que desse”, encontramos “até o ponto que desce” – e isso é possível afirmar porque, para além do sentido apreendido no contexto, tal passagem, escrita corretamente (“até o ponto que desse”), existe na publicação de 1980). Ademais, seria interessante existir nesta nova edição uma nota explicativa sobre quando e porque o autor retrabalhou o texto original ou sobre o porquê de tal versão ter permanecido inédita por 37 anos. Em relação aos erros presentes na publicação de 2017, permito-me corrigi-los quando aqui citados (correção essa sempre feita tomando como referência a publicação de 1980).

⁵ Ver BARRIGUELLI (1974), PASCHOA JR (1978), VARGAS (1981).

degenerescência do picadeiro: o teatro no circo teria ganhado espaço no seio de “grupos de segunda linha”.

Pesquisadores mais contemporâneos, tal como Ermínia Silva e Daniele Pimenta, recontextualizaram tal afirmação ao demonstrarem que o circo-teatro surgiu num período auge, tanto do circo como de outros gêneros ligeiros. Entre o final do século XIX e começo do XX, os espetáculos populares em geral encontravam-se em efervescência, a despeito da antipatia que lhes dedicava a maioria dos críticos e intelectuais do período. Em São Paulo e no Rio, estabelecimentos dos mais variados eram construídos ou adaptados para receber programas mesclados de gêneros “dramáticos-musicais-coreográficos”⁶, tornando propício “o desenvolvimento simbiótico de tais gêneros e seus artistas” (PIMENTA, 2009, p.35). Alguns circos de grande porte adquiriram caráter semifixo, fazendo temporadas bastante longas nas grandes cidades, e, segundo Pimenta, esse fenômeno foi determinante na configuração do circo-teatro, pois “[a]s relações entre circenses e artistas locais ampliaram as possibilidades técnicas e artísticas das concepções das pantomimas, transformando-as no ponto alto dos espetáculos circenses” (PIMENTA, 2009, p.39).

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

O universo temático e os roteiros dramáticos circenses saíram do quadro das tradições, da reprodução e transformação prática de modelos repassados entre os artistas desde suas origens internacionais e o circo se viu diante de uma nova realidade, de um novo tratamento teatral do seu espetáculo em uma temática popular brasileira (PIMENTA, 2009, p.42).

Se desde suas origens o circo esteve permeado de teatralidade e as representações faladas não eram novidade para os palhaços, o que marcou a mudança de eixo para nascer o gênero – e a designação – circo-teatro foi a inserção da dramaturgia na concepção dos espetáculos (PIMENTA, 2009; SILVA, 2007). Os circenses passaram a ser autores de suas

⁶ Expressão encontrada na tese de PIMENTA, p. 35.

representações, fosse por meio de adaptações de canções ou folhetins ou mesmo escrevendo suas próprias peças. Textos teatrais de autores não circenses também eram encenados, “servindo como referência para o aprendizado das técnicas dramatúrgicas” (PIMENTA, 2009, p.44).

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

- Apresentação 4: O encontro de Soffredini com o circo-teatro

No ano de 1975, Soffredini foi convidado pela atriz e empresária Vic Amor Militello para dirigir o espetáculo *Farsa com Cangaceiro Truco e Padre*, de Chico de Assis. Vic era descendente de uma família de artistas de circo-teatro, fundadora do Teatro de Cordel de São Paulo e mantenedora do Teatro Pavilhão, uma espécie de “circo de zinco”, no bairro do Bixiga em São Paulo. Sua ideia para o novo espetáculo era reunir artistas formados na tradição circense e artistas oriundos da EAD, porém este encontro revelou-se bastante conflituoso. Enquanto os atores da EAD estavam preocupados com a composição das personagens e a análise de suas intenções objetivas e subjetivas⁷, para os circenses bastava saber quais eram suas “deixas”⁸ e decorar suas falas.

Embora a linguagem circense representasse tudo o que as modernas escolas de atuação vinham tentando desconstruir, Soffredini ficou fascinado com o domínio de cena desses artistas – concebido a partir de técnicas e efeitos aprendidos empiricamente e acumulados ao longo dos anos de tradição – como bem revela um trecho de seu artigo:

Os antigos atores conheciam e aprimoravam uma série de EFEITOS. Eles sabiam a forma de dizer melhor uma piada, o valor exato de uma pausa, a maneira de se colocar em cena dependendo do clima a ser criado ou do caráter a ser revelado (...) não se trata dessas atuais convenções pobres, tais como: “a fuga da esquerda leva ao quarto, a do centro à cozinha, a da direita leva à rua...”. Não. Trata-se da consciência exata do valor (efeito) da entrada ou saída de um ator de cena (SOFFREDINI, 2017, p.151).

⁷ Grosso modo falando, uma abordagem *stanislavskiana*

⁸ No linguajar corriqueiro do teatro, a “deixa” é o final da fala do outro que vem imediatamente antes da sua num diálogo

Diante do choque do encontro de seu universo com o universo dos circenses – e convencidos de que a linguagem mais adequada para a montagem do texto de Chico de Assis no Teatro Pavilhão era a circense – Soffredini e sua equipe mergulharam numa intensa pesquisa sobre o circo-teatro. Em seu artigo de 1980, Soffredini faz um relato do percurso da pesquisa e apresenta seus principais resultados. A pesquisa dividia-se em dois blocos fundamentais, um sobre os recursos visuais do espetáculo e outro sobre as técnicas de interpretação do artista popular.

Com relação ao bloco visual, interessava-os estudar os elementos de cena, a luz, a roupa, a maquiagem, a geografia de palco e, principalmente, o telão. O telão nada mais é do que uma cortina de pano pintada, utilizada para criar os diferentes ambientes das peças. Trata-se de um elemento muito característico e tradicional da cenografia dos circos-teatro, herança do teatro de sala do século XIX. Soffredini e os artistas plásticos da equipe experimentaram confeccionar telões com diferentes materiais, pesquisando os efeitos que diferentes texturas poderiam dar, e dedicaram-se também a um atento estudo das cores, buscando encontrar o que eles chamaram de “tom geral” do espetáculo ou de cada cena, entendendo que as cores também poderiam ajudar a contar ou reforçar a “ideia a ser expressa”.

Quanto à parte da interpretação, eles descobriram uma série de recursos e procedimentos que os circenses dominavam e, portanto, suas capacidades de “segurar o público” não decorriam simplesmente de um talento nato. Soffredini e seu elenco observaram que toda interpretação nos espetáculos de circo-teatro é construída em relação com a plateia – e, a partir de outras fontes de estudo⁹, perceberam que esse procedimento era, na verdade, a base de todo espetáculo popular, como, apenas para citar um exemplo, a *commedia dell’arte*. A atuação acontecia, portanto, num “processo de triângulo”, como denominou Soffredini, pois os atores em cena se comunicavam sempre *através* da plateia. Por exemplo, se um ator precisa perguntar algo para outro: ele deve fazer essa pergunta ao público, e não diretamente ao outro, que, por sua vez, também responde para o público (“nada de relação olho-no-olho, portanto”).

⁹ Em uma publicação sobre o Projeto Mambembe do Sesc, em uma edição do *Cadernos de Lazer*, da Editora Brasiliense, de 1977, Soffredini, ao discorrer sobre o processo de pesquisa comenta que o grupo se dedicou ao estudo das “mais antigas manifestações teatrais que se utilizavam de bonecos, silhuetas, máscaras, danças e música”, porém não denomina quais. Tomei a liberdade de apresentar um exemplo específico, a *Commedia Dell’Arte*, por se tratar de uma das mais antigas formas de teatro popular e que com certeza foi objeto de estudo, mesmo se só abordada teoricamente, de Soffredini e sua equipe.

Soffredini e seu elenco sabiam que estavam diante dos famosos *efeitos teatrais*, recursos do pejorativamente chamado “teatrão”. Sabiam que estavam insistindo em revisitar uma tradição que, na linha evolutiva da história do teatro ocidental, desde mais ou menos o advento do encenador como criador, passou a ser olhada como retrógrada e superada – e assumiam isso:

E eis-me aqui novamente tocando num ponto delicadíssimo no dito Teatro Moderno e simplesmente abominado pelos filhos de Stanislavski: o EFEITO. Efeito cheira a forma. E nesse ponto seria bom que a gente chegasse logo a um acordo: NÓS CULTIVAMOS A FORMA (SOFFREDINI, 2017, p.151).

O que eles estavam descobrindo é que, para atuar dentro dessa linguagem, para dominar todas essas formas e efeitos, o ator precisava dominar uma técnica rigorosa e precisa – mesmo se os circenses não a tinham conscientemente configurada ou sistematizada, eles a aprendiam empiricamente. Essa linguagem exigia do ator um domínio perfeito da sua voz, de seu corpo e dos tempos cênicos. Ao perceberem tudo isso, passaram a defender: “Forma? Estereótipo? Estereótipo sim. E se ao seu estudo nos jogamos, se fizemos dele uma das bases a partir da qual estamos elaborando, inventando, é porque percebemos que não existe o mau estereótipo. Existe, sim, o mau ator” (SOFFREDINI, 2017, p.152).

No processo de montagem de *Farsa com cangaceiro, truco e padre*, os atores oriundos da EAD descobriram todo um novo “universo” de possibilidades, no qual mergulharam profundamente, dedicando-se a aprender e dominar todas essas formas e efeitos da tradição do circo-teatro. A experiência com o Circo Teatro de Cordel parece ter sido para Soffredini o pontapé inicial para o desenvolvimento de sua pesquisa estética, pautada na experimentação, subversão e questionamento das formas tanto da linguagem teatral moderna na qual havia se formado, quanto da linguagem que vinha descobrindo:

Para retomar o fio da meada: em 1975 tomei contato com esse universo do Circo-Teatro e de lá para cá eu e um grupo de atores e de artistas plásticos temos nos dedicado ao estudo (ou compreensão?) dessa linguagem à primeira vista caótica mas na verdade tão rica e colorida que é de deixar qualquer Brecht ou Grotowski ou Stanislavski ou Artaud pálidos (SOFFREDINI, 2017, p.146).

-Apresentação 5: O Projeto Mambembe do SESC

No ano de 1976, Soffredini firmou uma parceria com o Serviço Social do Comércio – SESC, para o desenvolvimento do Projeto Mambembe, cujo objetivo principal era produzir um espetáculo a ser apresentado em praças públicas, capaz de cativar um público diferente daquele

já acostumado a frequentar as salas de espetáculo. Tal parceria representava para Soffredini a oportunidade de dedicar-se integralmente à sua pesquisa sobre “a forma brasileira de fazer teatro”.

Para o Projeto Mambembe, Soffredini queria se inserir na *ótica* da linguagem do circo-teatro para realizar suas experimentações estéticas. Soffredini reuniu uma equipe de 16 artistas (incluindo ele próprio), entre atores, músicos e artistas plásticos. Quase todos os novos integrantes também não tinham experiência com o teatro popular e, por isso, havia a proposta de retomada das pesquisas de campo nos circos-teatro da periferia. Uma série de exercícios teriam de ser pensados para preparar seu novo elenco no domínio das formas e efeitos da tradição popular. Mas, mais do que isso, Soffredini estava interessado em avançar na pesquisa, no sentido de buscar pela consolidação de uma linguagem própria. Diante dessa busca, e pensando no espetáculo a ser criado, Soffredini estava preocupado em entender *o que* ele ia contar, *como* e *para quem*. Segundo ele, esta última preocupação – *para quem* – determinava as duas outras – *como* e *o que*.

Tendo em vista que as apresentações se dariam em praças públicas, Soffredini considerava que teria que fazer um “teatro realmente popular”. Ciente de que, na década de 70, a maior parte dos grupos teatrais que trabalhavam com teatro popular eram os grupos com engajamento político – que atuavam principalmente nas periferias das cidades, buscando despertar a consciência política¹⁰ de seus moradores – Soffredini parece ter se preocupado em definir e legitimar sua pesquisa, que não se alinhava, em absoluto, a desses grupos, como prova o trecho abaixo¹¹:

Para Soffredini, o teatro popular, por exemplo, é aquele que oferece ao povo histórias de ricos e princesas e não aquele que pretende mostrar a própria realidade do povo. As pessoas comuns, afirma Soffredini, não querem ver num palco seus problemas do dia a dia. Mas, completa o jovem diretor, o teatro popular que fala de princesas não deve ser encarado como um teatro escapista. Ele apenas se vale de uma linguagem de forte comunicação para transmitir as informações pretendidas e que serão aceitas (UM novo mecenas para o teatro: o comércio. O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 ago. 1976. Jornal da Tarde, p.25).

Um “teatro realmente popular”, seria, portanto, um teatro que comunicasse perfeitamente com o espectador da praça pública, cativando-o pela história a ser contada – o

¹⁰ Vide GARCIA (1990); LIMA (1979)

¹¹ Em diversas críticas Soffredini repetiu suas colocações e ressalvas sobre o que ele entendia por teatro popular

que – e pelos recursos visuais e interpretativos empregados no espetáculo – o como. Soffredini sempre explicitou, inclusive no próprio programa do espetáculo, que essa sua “definição” de teatro popular se embasava em uma colocação de Otto Maria Carpeaux sobre o que seria “literatura popular”, encontrada no prefácio para o livro *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Segundo Soffredini, bastaria substituir a palavra *literatura* para *teatro* no trecho a seguir:

Há um mal entendido em torno do conceito de literatura popular. Os romances que tratam dos pobres, dos míseros, 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 e que lhe conta histórias de banqueiros ladrões e datilógrafas princesas; prefere Carlos Magno e os heróis do cinema. A verdadeira literatura popular é grande literatura; é diferente, é popular apenas pelo estilo diferente, estilo de tempos passados, arcaico... (CARPEAUX, 1995. Apud REGO, 1995, p. xvi)¹².

Nesse sentido, não foi aleatória a escolha de Soffredini de encenar em sua primeira montagem com o Grupo Mambembe a peça *A Vida Do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, uma versão para teatro de bonecos, escrita por Antônio José da Silva¹³ a partir da segunda parte da célebre obra de Miguel de Cervantes, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, e encenada pela primeira vez em 1733, no Teatro do Bairro Alto de Lisboa (CHARTIER, 2012, p.161).

Antes de mais nada, na própria obra de Cervantes, considerada por muitos críticos como “a narrativa mais importante já escrita até hoje”¹⁴, o grupo encontraria todos os ingredientes que procuravam a partir da definição de Carpeaux: uma ótima história, repleta de aventuras e fantasias. Mas mais ainda lhes servia a peça de Antônio José, por se tratar de uma adaptação teatral, inclusive para a linguagem popular do teatro de bonecos, de estrutura épica, que desenvolve sua fábula por meio de quadros relativamente independentes entre si, misturando diálogos em prosa e partes cantadas.

Finalmente, após quase um ano de intenso processo de pesquisa e criação, o espetáculo do Projeto Mambembe do Sesc estreou em novembro de 1976 na cidade de São Paulo. Segundo

¹² Soffredini cita este trecho de Carpeaux no Programa do espetáculo do Projeto Mambembe, documento este que pode ser encontrado nos acervos do Cedoc/Funarte ou do Sesc Memórias.

¹³ Antônio José da Silva, o Judeu, como ficou conhecido, foi um importante dramaturgo português. Nascido no Rio de Janeiro em 1705, na época do Brasil Colônia, mudou-se para Portugal em 1712, acompanhando a família que estava sendo processada pela Inquisição, acusados de praticarem o judaísmo. Morreu em 1739, em uma das fogueiras da Inquisição.

¹⁴ (contracapa do livro, editora 34, 2011 6ª ed)

o pesquisador Rubens Brito (2004), que participou como ator da peça, o trabalho do Mambembe surpreendeu a classe teatral paulistana e o grupo foi convidado a ministrar uma aula prática sobre o sistema de interpretação que utilizavam, pautado na *triangulação*. A surpresa da classe teatral ante as técnicas empreendidas pelo grupo revela o quanto o teatro popular era marginalizado: técnicas que sustentavam, e ainda sustentam, o teatro popular há séculos, não eram reconhecidas pelo teatro moderno.

O espetáculo *A Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* foi apresentado setenta e duas vezes entre as cidades de São Paulo, algumas do ABC paulista e da baixada Santista, com uma média de duas mil pessoas por apresentação. Nota-se que o espetáculo teve uma considerável repercussão, recebendo comentários de alguns importantes críticos teatrais da época, convites para ministrarem oficinas sobre sua pesquisa etc. Mas, o que mais interessa aqui é perceber o quanto as experiências de Soffredini junto ao Mambembe e também junto ao Teatro Pavilhão em 1975 foram um divisor de águas em sua carreira. Desde então, a pesquisa das teatralidades populares brasileiras e a busca pela consolidação de uma linguagem própria, que propusesse experimentações de *forma* e *conteúdo* a partir dessa pesquisa, tornaram-se uma constante em suas obras.

-Ligeiras conclusões

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

Mas o que nós estamos perseguindo é um Teatro teatral. É um Teatro que conta histórias, um Teatro envolvente, gostoso, um Teatro do “como será que eles fizeram?” Um teatro do bonito. Enfim, pra largar mão de querer ser original, o tão cantado Teatro da magia teatral. É de mentira mas é como se fosse de verdade. É de papelão mas é pedra. É irreal mas a gente acredita. A gente acredita (SOFFREDINI, 2017, p.152).

O teórico francês Jean-Pierre Sarrazac, ao procurar descrever a modernidade da escrita dramática, a caracterizou como um “movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas” (2002, p.36). Ao se estudar a obra de Soffredini, percebe-se o quanto o autor perseguia a escrita dramática moderna, uma vez que estava sempre confrontando o teatro antigo, que vinha descobrindo, e o

teatro moderno, no qual havia se formado. Soffredini lançava mão do primeiro para construir formalmente – e também poeticamente – seus questionamentos sobre o segundo, e vice e versa:

Trata-se de espicaçar o jogo teatral. Trata-se de assumir a teatralidade do Teatro. Trata-se de derrubar a quarta parede com picaretas, talvez, que modernamente têm sido repudiadas pelos donos-da-bola do Teatro. Trata-se, e sabemos disso, de assumir os cânones que têm sido apontados como os do mau Teatro. E por que não? Alguma coisa esse “mau Teatro” deve ter, já que continua envolvendo uma classe de público depois de mais de um século. E o que teria acontecido com esse Teatro se um Realismo não tivesse vindo partir o seu fio de evolução? E as atuais “ondas” de reação a esse Realismo de onde vieram? A que tradições se filiam? Serão realmente reações? Ou novos ângulos do mesmo Realismo? Devolveram a teatralidade ao Teatro? (SOFFREDINI, 2017, p.149, grifo meu)

Desses confrontos e questionamentos, Soffredini alcançou, ao longo de sua carreira, desdobramentos modernos em diversos âmbitos: na encenação, interpretação, iconografia e, sobretudo, no âmbito da dramaturgia. Seguindo a trilha de dramaturgos anteriores que se propuseram a lidar com formas e assuntos populares, Carlos Alberto Soffredini destaca-se no panorama do teatro moderno brasileiro por ter sempre buscado se inserir na ótica interna das linguagens populares sobre as quais se debruçou (o circo-teatro, a cultura caipira e o melodrama, para citar algumas), como demonstra o trecho a seguir:

(...) eu já não tenho nenhuma dúvida de que não é preciso ir ver como o Peter Brook, o Grotowski, o Bob Wilson ou os seguidores de Brecht ou do Stanislavski trabalham para se encontrar inspiração para um bom teatro. Existe também a questão da ÓTICA. (...) Muitos espetáculos que tem como características de experimentação e que vão buscar até no índio do Xingu a sua vestimenta, no entanto tem uma ÓTICA importada. (...) Não é que eu ache que isso seja mau não: nada de preconceitos verde-amarelos. Mas é que eu sempre desconfiei que aqui mesmo, ali na periferia, há uma riqueza incrível de material para pesquisar, não enquanto vestimenta apenas, mas enquanto ÓTICA mesmo. E não só na periferia, no Teatro feito sob lona, mas também no folclore, nas danças dramáticas, no Teatro popular aportado no Brasil bem antes das Companhias principalmente portuguesas (os “Pássaros” de Belém do Pará, os Mamulengos do Norte e Nordeste, por exemplo) (...) basta ir lá (principalmente no Circo-Teatro porque está mais a mão) com um mínimo de sensibilidade e o interesse focado não no bizarro mas no essencial, que gradativamente a tal ÓTICA vai mudando e gradativamente a gente vai mergulhando num mundo riquíssimo de estímulos (SOFFREDINI, 2017, pp. 153 e 154).

A união de uma característica que já lhe era inerente a um projeto estético conscientemente construído a partir das manifestações populares permitiu a Soffredini elaborar obras inegavelmente modernas, que esgarçam os limites entre os gêneros e rompem as convenções formais pré-estabelecidas. As peças de Soffredini explodem fronteiras e fazem caber em si épica, dramática e liricamente, entre o riso e a lágrima, os temas com os quais o autor se propôs a trabalhar. Peças que são únicas pela originalidade, mas plurais pela “bagunça”

brasileira que as conformam. Sendo o termo “bagunça” empregado aqui tal como na concepção do crítico modernista brasileiro Antônio de Alcântara Machado, para designar a pluralidade das manifestações populares brasileiras, cotidianas e espetaculares, que já se mostraram e ainda vem se mostrando fértil terreno de criação para os artistas da cena.

No contexto do teatro brasileiro moderno – ampliando para o passado, do qual é devedor, e para o futuro, já que a obra de Soffredini deixou seu legado não só na excelência de sua dramaturgia repleta de brasilidade, mas na expansão da quantidade de grupos que hoje em dia desenvolvem pesquisas com linguagens teatrais populares nacionais –, a contribuição do autor se escancara na pesquisa com tema e forma intrincadamente ligados ao povo brasileiro, seu público. E no olhar para o público como fonte e objetivo do teatro, que se cria pensando na alteridade, no coletivo, em comunicar a partir do que nos é caro – nossa própria cultura.

Referências Bibliográficas

- BARRIGUELLI, José Cláudio. O teatro popular rural: o Circo-Teatro. *In Debate e Críticas*. São Paulo, nº 3, 1974
- BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas. *In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN*, nº 29, 2001.
- BRITO, Rubens. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos*. Tese (Livre Docência em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.
- CERVANTES SAAVAEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha. Primeiro livro*. São Paulo: Editora 34, 2011. (Trad. Sérgio Molina).
- _____. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha. Segundo livro*. São Paulo: Editora 34, 2011. (Trad. Sérgio Molina).
- CHARTIER, Roger. O Dom Quixote de Antônio José da Silva, as marionetes do bairro alto e as prisões da inquisição. (trad. de Estela de Abreu). *Sociologia & Antropologia*, v.02.03:161-181, 2012.
- DAHER, Kátia. *Sob o olhar da Sobrete: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam*. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- FARIA, João Roberto. (dir.) *História do teatro brasileiro*. v.1. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2012.
- _____. (dir.) *História do teatro brasileiro*. v.2. São Paulo: Perspectiva / SESCSP, 2013.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- LIMA, Mariângela Alves de. “Quem faz o teatro”, in: *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MILARÉ, Sebastião. *Batalha de Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Arthur Azevedo – em busca da história*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudo da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

- PASCHOA JR., Pedro Della. *O Circo-Teatro popular. Cadernos de lazer 3*. São Paulo: SESC-SP/Brasiliense, 1978.
- PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*, 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
_____. *Peças, pessoas e personagens*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- RABETTI, Betti. *Teatro e comicitàs 3: Facécias, Faceirices e Divertimento*. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2010.
_____. *Teatro e comicitàs 2: Modos de Produção do Teatro Ligeiro Carioca*. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2007.
_____. *Teatro e comicitàs: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2005.
- REGO, José Lins do. *Fogo Morto: romance*. Estudos de Otto Maria Carpeaux; Mário de Andrade e Antonio Carlos Villaça. 45ª ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1995.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro de Drama*. Porto-Portugal: Editora Campo das Letras, 2002.
- SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. *Soffredini: Obras Principais: Vem buscar-me que ainda sou teu*; (org) Renata Soffredini e Lígia Balista; prefácio Alexandre Mate; posfácio Eliane Lisboa. São Paulo: Giostri, 2017.
- VARGAS, Maria Thereza (Org). *Circo: Espetáculo de Periferia*. Secretária Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea de São Paulo, 1981.

Artigos de jornal:

- UM novo mecenas para o teatro: o comércio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1976. *Jornal da Tarde*, p.25.