

EM FOCO

CARLOS ALBERTO SOFFREDINI E A LEGITIMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO COMO IMPORTANTE TRADIÇÃO DRAMÁTICA BRASILEIRA

*CARLOS ALBERTO SOFFREDINI AND
THE LEGITIMATION OF CIRCUS-THEATER AS AN
IMPORTANT BRAZILIAN DRAMATIC TRADITION*

*CARLOS ALBERTO SOFFREDINI Y LA
LEGITIMACIÓN DEL CIRCO-TEATRO COMO UNA
IMPORTANTE TRADICIÓN DRAMÁTICA BRASILEÑA*

MARIA EMÍLIA TORTORELLA

TORTORELLA, Maria Emília.
Carlos Alberto Soffredini e a legitimação do circo-teatro como importante
tradição dramática brasileira.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **39-62**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35186>

RESUMO

O dramaturgo e encenador santista Carlos Alberto Soffredini foi um nome importante dentro do contexto teatral brasileiro no que concerne a vertente de experimentações de estética e linguagem a partir das teatralidades populares brasileiras – embora sua obra ainda não tenha recebido a devida atenção por parte da classe artística e acadêmica da área. Este artigo visa apresentar brevemente o início dessas pesquisas e experimentações que Soffredini empreendeu a partir do circo-teatro brasileiro. As informações e análises aqui presentes são fruto de uma investigação que abarcou pesquisa em acervos em busca de materiais primários (fotos, notícias de jornal, programa do espetáculo etc.), entrevistas com artistas envolvidos na criação e estudo bibliográfico sobre o tema.

PALAVRAS-CHAVE:

Carlos Alberto Soffredini. Teatro brasileiro. Teatro moderno. Teatralidades populares. Circo-teatro.

ABSTRACT

The playwright and stage director Carlos Alberto Soffredini was an important name within the Brazilian theatrical context regarding the aesthetic and language experimentation from Brazilian popular theatricalities - although his work has not yet received the proper attention from the artistic and academic class of the area. This article aims to briefly present the beginning of these researches and experiments that Soffredini undertook from the Brazilian circus-theater. The information and analysis presented here are the result of an investigation that included research in collections in search of primary materials (photos, newspaper news, show program, etc.), interviews with artists involved in the creation and bibliographical study on the subject.

KEYWORDS:

Carlos Alberto Soffredini. Brazilian theatre. Modern Theater. Popular theatricalities. Circus-theater.

RESUMEN

El dramaturgo y director Carlos Alberto Soffredini fue un nombre importante dentro del contexto teatral brasileño con respecto a la experimentación estética y lingüística de las teatralidades populares brasileñas, aunque su trabajo aún no ha recibido la atención adecuada de la clase artística y académico de la área. Este artículo tiene como objetivo presentar brevemente el comienzo de estas investigaciones y experimentos que Soffredini emprendió desde el teatro circense brasileño. Las informaciones y el análisis presentados aquí son el resultado de una investigación que incluyó visita a colecciones en busca de materiales primarios (fotos, noticias de periódicos, programa de espectáculos, etc.), entrevistas con artistas involucrados en la creación y estudio bibliográfico sobre el tema.

PALABRAS CLAVE:

Carlos Alberto Soffredini. Teatro brasileño. Teatro moderno. Teatralidades populares. Teatro circense.



PRIMEIROS APONTAMENTOS

No dia 28 de setembro de 1967 foi divulgada a relação dos premiados no concurso de dramaturgia do Serviço Nacional do Teatro (SNT). A comissão julgadora – composta por, dentre outros, Paschoal Carlos Magno, Miroel Silveira e Ademar Guerra – escolheu como vencedora do primeiro lugar, dentre 98 concorrentes, a peça intitulada *O caso dessa tal de Mafalda que deu muito o que falar e acabou como acabou num dia de carnaval* (ATOR..., 1967). Assim apareceu pela primeira vez em âmbito nacional o nome de Carlos Alberto Soffredini, um jovem santista próximo a completar 28 anos, o autor da peça premiada. No ano anterior, a peça vencedora havia sido *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade. (ATOR..., 1967)

Mafalda, como é chamada abreviadamente a peça de Soffredini, tem como temática o cotidiano de algum bairro suburbano, mas tradicionalista, para onde se muda uma prostituta, a Mafalda, causando ao mesmo tempo *frisson* e desconforto na vizinhança. Em uma entrevista concedida ao jornal *A Tribuna* da cidade de Santos e publicada no dia 29 de setembro de 1967, Soffredini diz que tentou captar “o espírito popular brasileiro” em sua peça e acrescentou “que a peça é dividida em casos, não em atos. Em muitos casos – salientou”. Embora possa parecer apenas um gracejo dito ao jornalista, esse depoimento indica uma das principais marcas

que constituirão a obra de Soffredini: “o brincar” com convenções dramático-literárias formais pré-estabelecidas.

Em uma outra entrevista da época, há um trecho importante, no qual o jovem autor premiado diz:

Meu teatro é essencialmente popular, isso porque me fascina a gente e os costumes desta terra. Mas é popular não só porque focaliza o povo, mas igualmente porque é escrito para ele, embora eu saiba perfeitamente que não é exatamente o povo que frequenta as nossas salas de espetáculos. Então, eu consideraria a minha obra plenamente realizada no dia em que fosse representada por uma dessas companhias ambulantes que percorrem os bairros das cidades grandes e as cidades do interior e que são conhecidas pelo nome de ‘pavilhões’. Tenho certeza de que essas companhias e suas plateias sentiriam e compreenderiam perfeitamente a minha peça porque ela transmite principalmente gente e não principalmente ideias. O que absolutamente, não quer dizer que eu não tenha ideias a respeito de tudo isso que está aí: a fome, o preconceito, a guerra, a injustiça, etc., e que eu não me revolte contra essas coisas e que não queira mudá-las, como todo mundo. Não é isso. Apenas eu acho que quem faz uma obra pra dizer que há fome, que há guerra, que há injustiça e que a fome é um mal, que a injustiça é um mal, que a guerra é um mal está apenas chovendo no molhado porque são coisas que todo mundo sabe e cuja constatação pura e simples já não comove (ainda deveria comover, não é?) mais ninguém. Acho que o problema é muito mais profundo e abordá-lo é um trabalho seríssimo. (Jafa, 1967, p. 2)

É bastante intrigante o quão lúcido Soffredini era sobre seus propósitos de trabalho para, já em 1967, apontar aspectos que fundamentaram toda sua obra. Em primeiro lugar, o autor evidenciou que tinha o povo – “a gente e os costumes desta terra” – não só como temática, mas também como principal destinatário e, portanto, almejava que ele (o povo) se identificasse com suas peças. Dessa maneira, era crucial que suas peças “transmitissem gente e não ideias” e, para

tanto, não bastava abordar conteúdos importantes, mas sim encontrar a melhor maneira de abordá-los.

Ou seja, desde o princípio Soffredini tinha inclinações para as experimentações formais, e sempre pelas vias do popular. Mais tarde, maturando em idade e em experiência e principalmente após o encontro do artista com a linguagem do circo-teatro brasileiro, esses escopos iniciais ganharão contornos mais definidos em sua obra – o que torna ainda mais curioso o depoimento acima, pois nele Soffredini mencionou seu desejo de ver suas peças representadas “por uma dessas companhias ambulantes” que, em sua maioria, eram companhias de circo-teatro.

Num livro sobre a Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, um importante grupo teatral paulistano, conhecido pelas suas pesquisas em torno do teatro popular e cujo fundador, Ednaldo Freire, iniciou-se no circuito profissional em meados da década de 1970 a convite de Soffredini, encontramos a seguinte afirmação:

Por acreditar que a produção cultural nacional possuía uma trajetória submissa e colonizada, o objetivo primordial do diretor do Teatro Mambembe, Carlos Alberto Soffredini, era fazer valer a voz e os meios de expressão daquilo que se podia chamar de brasileiro. [...] Ao discordar das opiniões de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, que desvalorizavam o teatro de revista e a comédia, considerando-os como gêneros menores, Soffredini resolveu trabalhar matrizes desses gêneros enfocando seu compromisso com o homem, e não qualquer homem, mas aquele que vive no hemisfério Sul, na América Latina, em um país chamado Brasil. (NININ, 2010, p. 29)

De fato, o conjunto das obras de Soffredini, mesmo sendo elas muito diversas entre si – (cada texto seu, afirma Eliane Lisboa (2001), configura-se como “uma nova experiência”), –, denota tanto a preocupação em retratar “o brasileiro comum” quanto a empreitada de valorização das formas teatrais brasileiras populares. Numa matéria do jornal *A Folha de S. Paulo*, intitulada “Em busca da estética brasileira”, publicada em 1981, o jornalista Miguel de Almeida (1981, p. 19) descreveu o trabalho de Soffredini da seguinte maneira:

[...] Sofredini [sic] vem desenvolvendo um trabalho de pesquisa teatral. Vai levantando a dramaturgia brasileira desde o início do século, sem se descuidar de montagens circenses, espetáculos sem muitos créditos intelectuais, que ele, porém, considera importantes dentro de sua investigação. Procura, vamos dizer assim, estabelecer a tradição da dramaturgia brasileira. Leva em conta todas as influências estrangeiras – país subdesenvolvido tem dessas coisas – sem excluí-las, mas quer ficar apenas com a arte climatizada no povo, absorvida nas manifestações populares.

Bem, mas tudo possui um início. E Sofredini [sic], calmamente, sem muita pressa, vem seguindo uma certa linearidade no trabalho. Vem da preocupação de realizar um levantamento da cultura teatral, não se esquecendo dos textos nem da interpretação. O trabalho não é apenas, vamos dizer assim, burocrático. Não, ao lado da pesquisa há montagens, peças desenvolvidas a partir dos dados conhecidos, recolhidos e tidos como importantes.

Soffredini iniciou este “levantamento da dramaturgia brasileira”, tal como definiu o jornalista no trecho acima, em meados da década de 1970. Ora, neste período, não só as noções de “teatro brasileiro” e, principalmente, “teatro brasileiro moderno” – tão elucubradas pelos intelectuais vinculados ao teatro na virada do século XIX para o XX – já estavam estabelecidas, como a nossa tradição dramática já constava nos livros e estudos da nossa primeira geração de historiadores do teatro brasileiro. Por que Soffredini dedicava-se, então, a algo que à princípio já estaria dado?

Nos jornais do Festival de Teatro Amador do SESC de 1985,¹ há um texto de Soffredini em que ele afirma que sempre escutava pessoas do meio artístico dizendo que no Brasil não havia tradição teatral e, por isso, para fazer espetáculos interessantes, era preciso buscar referências estrangeiras; e ele continua:

Então eu ia assistindo aqueles espetáculos [brasileiros] copiados, falando de uma realidade dita universal, e vendo os críticos fazendo mil malabarismos pra encaixar a produção nacional em

1 Encontrados no acervo do Museu Lasar Segall, em São Paulo.

correntes consagradas (estrangeiras, é claro): realismo norte-americano, afastamento brechtiniano [sic], etc, etc, E eu achando que era assim mesmo. *Até que um dia fui parar no circo-teatro.* Então mudou: Lá eu vi uma plateia lotada, assistindo (e profundamente interessada) a um drama romântico. *E chegando mais perto, conhecendo os atores e produtores desses espetáculos populares, percebi que havia uma tradição teatral sim, com textos, encenações e até estilo de representação tradicionais e capazes de interessar uma grande plateia popular brasileira [...]* E a partir daí (do circo-teatro) eu acabei entrando em contato com algum folclore deste país, com a musicalidade, os personagens, as tramas, enfim: a riqueza dos folguedos dramáticos. (SOFFREDINI, 1985, grifo nosso)

Obviamente, essas colocações de Soffredini devem ser ponderadas ou relativizadas pois, tal como alertou Jorge Dubatti (2016, p. 100), às vezes o artista cria “[...] uma narrativa sobre a própria história e sobre a história do teatro que a pesquisa científica posterior desmente ou retifica”. Claro que na década de 1970 já tínhamos sólidas referências nacionais autônomas² e nossas produções do período não podem ser tomadas como meras cópias do teatro estrangeiro. Mas o próprio Dubatti (2016, p.127) afirma que, mesmo não servindo para caracterizar a realidade de um período, “[...] uma visão da história produzida por um artista é muito valiosa para pensar sua poética, sua concepção”. Portanto, o que nos interessa aqui é o fato de que Soffredini sentia uma insatisfação perante o que o próprio meio teatral lhe dizia sobre o teatro nacional e decidiu enveredar para uma pesquisa – não acadêmica e totalmente vinculada a sua *práxis* artística – sobre a tradição dramatúrgica e teatral brasileira levando em consideração, sobretudo, os gêneros teatrais populares. Vale destacar que, na década de 1970, investigar a importância de tais gêneros na constituição de nosso teatro ainda não era uma prática muito em voga. Aliás, essa é uma tarefa ainda em curso, como ressalta a pesquisadora Virgínia Namur (2009, p. 5):

Tal história [da importância e extensão do popular em nosso teatro] nunca foi contada. Por mais simples e óbvia que pareça, ainda nem foi completamente concebida. Vem sendo vagarosamente

2 Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Zé Celso Martines Corrêa, entre tantos outros dramaturgos e encenadores.

construída por pesquisas acadêmicas pontuais, que analisam aqui e acolá suas mais significativas ocorrências, na esperança de um dia compor novo enredo.

Nos circos-teatro que ainda existiam na periferia de São Paulo, Soffredini relata ter encontrado a “antiga linguagem teatral” que se praticava no Brasil antes da chegada das “[...] novíssimas formas de teatro europeu (teatro de diretor, métodos stanislavskianos de interpretação, teatro engajado)”. (SOFFREDINI, 1980, p. 3) De fato, entre as décadas de 1940 e 1950, algumas formas do teatro comercial que compõem essa “antiga linguagem teatral”, renegadas no processo de instauração do teatro moderno, encontraram abrigo nos circos-teatro. (MERÍSIO, 2013, p. 436) Se, na opinião de Soffredini, o teatro moderno brasileiro era muito influenciado pelas correntes estéticas estrangeiras, ele encontrou no circo-teatro um caminho de pesquisa que poderia indicar-lhe um “modo brasileiro de fazer teatro”. (SOFFREDINI, 1980)

Evidentemente, as raízes dessa “antiga linguagem teatral” também vêm de além-mar, já que esta se consolidou no Brasil a partir das influências – ou mesmo reproduções – de espetáculos encenados pelas companhias europeias que desde o século XIX começaram a circular de forma constante no país. Porém, uma das principais características do teatro popular, a de buscar primordialmente agradar ao público para que este continue lotando as casas de espetáculos, tem influência direta na constituição brasileira dessas linguagens artísticas. Em outras palavras: as produções do teatro popular e comercial brasileiro que ia surgindo, para garantir sua rentabilidade, buscavam realizar espetáculos que atraíssem os espectadores do país e, para tanto, era preciso que estes se identificassem com as peças. Conseqüentemente, as formas estrangeiras aqui aportadas foram sendo *aclimatadas* e rapidamente passaram a refletir, melhor do que muitas outras formas, a sociedade brasileira. A efervescência e grande sucesso de público dos gêneros ligeiros desde o século XIX até meados do século XX podem confirmar isso.

Em suma, ao tomar contato com o circo-teatro e outras expressões da teatralidade popular – como o teatro de revista, por exemplo –, que sempre alcançaram um espectro amplo e diverso de espectadores, Soffredini enxergou que suas vontades enquanto artista se alinhavam a essas práticas – já que, como vimos,

desde 1967 ele manifestava seu desejo de ver suas produções saindo do circuito mais intelectualizado das salas teatrais e indo ao encontro “do povo”. Ele decidiu, então, iniciar uma pesquisa sólida e duradoura sobre tais formas de espetacularidades e nelas ele encontrou todo um acervo de técnicas e procedimentos de um modo de fazer teatro que, além de revelar aspectos da tradição dramática e teatral do Brasil não tão comentados pela nossa historiografia, se tornaram o principal filão de suas investigações de estética e linguagem.

A partir de então, suas aspirações iniciais – por exemplo, a de fazer um teatro que transmitisse o “espírito popular brasileiro” – ganharam um rico referencial, fonte não só de temas, mas também de formas. Mergulhando a fundo nessas investigações, Soffredini acabou nos legando obras-primas da dramaturgia moderna brasileira – peças que são fruto de muita pesquisa e de uma apurada e requintada exploração formal, mas sempre tendo como objetivo primordial alcançar a plena comunicação com seu público.



SOFFREDINI E O CIRCO- TEATRO: O ENCONTRO

Pelo contexto efervescente em que nasceu e pelas dinâmicas de incorporação e assimilação de diferentes culturas próprias ao circo, a linguagem do circo-teatro abarca um rico arsenal de saberes, acumulados (e recriados) ao longo dos anos de tradição – e foi justamente esse arsenal que Soffredini decidiu estudar. Em seu artigo intitulado *De um trabalhador sobre seu trabalho*, no qual o autor relata e registra seus anos de pesquisa sobre a linguagem do circo-teatro – e cujo título denota a importância de tais investigações para sua carreira –, Soffredini afirma que foi no ano de 1975 que entrou em contato pela primeira vez com tal manifestação, ao dirigir um espetáculo para o Teatro de Cordel de São Paulo.

Talvez esse ano marque o início de seu contato direto com a linguagem, porém seu interesse por ela parece ser bem anterior. Mas o fato é que em 1975 ele teve oportunidade de trabalhar diretamente com a linguagem do circo-teatro ao ser convidado pela atriz Vic Militello para dirigir o espetáculo *Farsa com Cangaceiro Truco e Padre*, de Chico de Assis. No início de seu artigo, ao apresentar, brevemente, o que seria o circo-teatro, embora Soffredini cometa o equívoco de apontar a entrada do teatro no circo como uma alternativa a um momento de desfalque do espetáculo de variedades³, o autor reconhece a importância das interações entre circo e teatro para a gênese do circo-teatro:

[...] não é difícil imaginar essa integração do Circo com o Teatro: os artistas tanto de um, como de outros eram artistas-do-espetáculo e levavam uma vida nômade, pois aquelas Companhias Teatrais [...] eram tão ambulantes quanto o Circo e muitas vezes os artistas do Circo iam trabalhar no Teatro, nas Companhias de Variedades...enfim, muitos eram os pontos em comum nas duas modalidades. E surgiu o Circo-Teatro. Que acabou sendo o conservador daquela antiga linguagem teatral (encenações pré-diretor, visual pré-realista, interpretação pré-Stanislaviski, etc.), uma vez que ficou imune às influências que sofreu o Teatro dito erudito. (SOFFREDINI, 2017, p. 145)

Soffredini identificou uma das mais importantes chaves que alimentaram o processo de consolidação do circo-teatro, ou seja, a finalidade imediata de agradar ao público e, por isso, adaptar-se ao seu gosto: “Aquela antiga linguagem teatral não permaneceu cristalizada no Circo-Teatro. Pelo contrário. Como qualquer arte popular (de origem ou de adoção), o Teatro no Circo foi se amoldando ao gosto popular”. (SOFFREDINI, 2017, p. 145) Importante ressaltar que tal processo teve mais camadas e mais complexidades do que o apontado pelo dramaturgo, mas o que interessa a este trabalho é essa compreensão de que o circo-teatro guardava⁴ ainda o modo de produção de um teatro muito praticado no Brasil até meados do século XX.

O teatro moderno, para sua efetiva instauração no Brasil, encontrou um grande entrave no modo de produção teatral aqui praticado – popular e comercial. Para

3 Mesmo as pesquisas acadêmicas, à época, compartilhavam dessa ideia. Pesquisas mais recentes rebateram essa visão. (BOLOGNESI, 2003; COSTA, 1999, 2018; SILVA, 2007, entre outras)

4 Os verbos estão conjugados no passado porque o texto aborda um estudo de Soffredini em 1975. Porém, destaco que ainda existem tais companhias (Exemplos: Circo de Teatro Tubinho; Circo-Teatro Guaraciaba).

ter fôlego para atravessar tal embate, que durou décadas, os artistas e intelectuais comprometidos com o *teatro moderno* renegaram toda produção teatral anterior, a qual carregava um arsenal técnico e um sistema de convenções que foram completamente desqualificados. Ao encontrar o circo-teatro marginalizado nas periferias de São Paulo, Soffredini, destoando da classe teatral de sua época, foi capaz de ali reconhecer:

Acervos técnicos acumulados em depósitos de preceitos que, amparados na memória longa da tradição, continuam sendo regularmente apreendidos, operados e transmitidos de modo particular: oralmente de maneira assimétrica, e convalidados através da permanente verificação de sua potência em ato, da qualidade de seu efeito sobre a experiência em jogo. (RABETTI, 2000, p. 7)

Foi com estes “acervos técnicos” que Soffredini entrou em contato quando atendeu ao convite de Vic Millitelo. Vic era descendente de uma família de artistas de circo-teatro, fundadora do Teatro de Cordel de São Paulo que funcionava no Pavilhão mantido por ela, uma espécie de “circo de zinco”, no bairro do Bixiga. Segundo o ator, diretor e músico Wanderley Martins (2016) “a Vic era uma empreendedora, uma pessoa que vinha da família de circo e tinha essa coisa com teatro, ela tinha muitas amizades com o pessoal do teatro, conhecimento...então ela procurava esse intercâmbio”. Sua ideia para o novo espetáculo era reunir artistas formados na tradição circense e artistas oriundos da Escola de Arte Dramática (EAD),⁵ 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 subjetivas⁶, para os circenses bastava saber quais eram suas “deixas”⁷ e decorar suas falas.

Em atividade até os dias atuais, a EAD é uma das principais instituições dedicadas ao ensino do teatro no país. Pelo pioneirismo, comprometimento e engajamento na formação dos atores brasileiros, são inegáveis e até imensuráveis as contribuições desta instituição para o teatro nacional. Mesmo assim, não podemos nos furtar ao fato de que, no período em que Soffredini foi aluno, as manifestações do teatro popular brasileiro não eram consideradas na grade curricular da Escola, nem mesmo nas aulas sobre História do Teatro Brasileiro⁸.

5 A Escola de Arte Dramática de São Paulo foi fundada em 1948 por iniciativa de Alfredo Mesquita. Foi incorporada à Universidade de São Paulo em 16 de junho de 1966 (SILVA, A., 1989, p. 212).

6 Grosso modo falando, uma abordagem *stanislavskiana*.

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

8 Mesmo a disciplina de História do Teatro Brasileiro só foi incorporada ao programa didático da EAD em 1962. (SILVA, A., 2002, p. 180)

Embora a linguagem circense representasse tudo o que as modernas escolas de atuação vinham tentando desconstruir, Soffredini (2017, p. 151) 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.

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 Pavilhão de Vic era a circense – Soffredini e sua equipe, formada pelos atores da EAD e também pelos artistas plásticos Eurico Sampaio e Irineu Chamiso, mergulharam numa intensa pesquisa sobre o circo-teatro. Suas indagações iniciais eram:

Que Teatro o povo brasileiro vê? Quais são os elementos tradicionais? Por que processo umas ‘ondas’ se transformam em elementos tradicionais? Por que outras não? Que ingredientes contêm os dramas, como *O céu uniu dois corações* [...], que há aproximadamente cem anos são levados com sucesso (ainda hoje o drama citado resiste a duas ou três apresentações em cada praça)? O que emociona o público? O que faz rir? Que postura mental tem o artista para fazer seu público rir? Ou se emocionar? De que elementos é feita a ‘técnica’ do artista? Onde ele sofreu, no seu trabalho, influência da TV, por exemplo? Como ele cria um tipo? Como ele se maquia? Como se veste? Como são seus cenários? (SOFFREDINI, 2017, p. 147, grifos do autor)

Buscando as respostas a tais questões, eles foram encontrando as bases a partir das quais o trabalho prático foi sendo construído. Em seu artigo de 1980, Soffredini fez um relato do percurso da pesquisa e apresentou seus principais resultados. A pesquisa dividia-se em dois blocos fundamentais, um sobre os recursos visuais do espetáculo e outro sobre as técnicas de atuação⁹ do artista popular. Com relação ao bloco visual, interessava a Soffredini e sua equipe 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 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 atuação, 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. Aqui mora, talvez, um paradoxo do julgamento que artistas de um circuito mais intelectualizado costumam fazer sobre as técnicas de ator do teatro popular: ao mesmo tempo que em se reprova a atuação codificada e convencional, não se reconhece o conhecimento e a técnica que sustentam tudo isso. Uma passagem do emblemático *Manual Mínimo do Ator*, de Dario Fo, na qual o autor está justamente rebatendo a afirmação da crítica italiana de que a atuação dos atores populares era desqualificada por ser “tudo truque e preparação”, nos ajuda a elucidar a situação – e ainda legitima o deslumbramento de Soffredini, citado acima, com o domínio exato dos efeitos de cena na tradição da atuação popular:

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. *Era uma bagagem construída e assimilada com a prática*

9 Soffredini fala em técnicas de *interpretação* em seu artigo, porém, para evitar a visão textocêntrica que o termo suscita, adotaremos aqui o termo *atuação*. Ver Burnier (2009) e Ferracini (2010).

de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente fruto de exercício e estudo. (FO, 2011, p.17, grifo nosso)

Soffredini e seu elenco observaram que toda atuação nos espetáculos de circo-teatro era construída em relação com a plateia – e a partir de outras fontes de estudo, perceberam que esse procedimento era, na verdade, a base de todo espetáculo popular, como, apenas para citar um exemplo, a *Commedia dell'arte*. Se essa conclusão parece hoje óbvia, provavelmente é graças a uma corrente de pesquisadores que se dedicaram a resgatar, registrar e legitimar as tradições do teatro popular dentro dos estudos e ensino acadêmicos sobre teatro. O artigo “De um trabalhador sobre o seu trabalho” e os depoimentos a mim concedidos pelos atores do elenco deixam bem claro que essas informações não foram acessíveis a eles durante seus processos de formação.

No circo-teatro, a atuação acontecia, portanto, num *processo de triângulo*, como denominou Soffredini, pois os personagens em cena se comunicavam sempre *através* da plateia. Por exemplo, se um personagem/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. Ou, nas palavras de Soffredini (1980): “nada de relação olho-no-olho, portanto”.

O professor e pesquisador Rubens Brito apresentou, no artigo intitulado “O Grupo de Teatro Mambembe e o circo-teatro” (2006), uma descrição explicativa da sequência de oito movimentos que compõem a unidade mínima da triangulação e que podem ser resumidas da seguinte maneira:

1º movimento - Ator A dirige ação para Ator B: A ação produzida pelo Ator A significa, antes de tudo, que ele é quem está com a ação. Na triangulação é essencial que o público saiba com quem está a ação.

2º movimento - Ator B recebe ação de Ator A: Para isso, Ator B deve estar focado na ação do Ator A, direcionando o olhar do

público para este. Ao terminar sua ação, Ator A deve focar sua atenção no Ator B, para dirigir o olhar do público agora para o companheiro. Princípio vital da triangulação: quem não está com a ação foca em quem está com a ação. Ator B termina de receber a ação de A, desliga-se do companheiro, e vira-se em direção ao público: a partir deste instante, ele está pronto para reagir à ação.

3º movimento - Ator B reage em função da ação de A: Isto corresponde à reação (e não a uma ação). Deve ser construída através de um único gesto corporal – gesto que corresponde a uma máscara exata, clara e precisa. Máscara essa que tem a função primária de revelar, com extremo rigor, e de uma só vez, a verdade da personagem interpretada pelo Ator B. O início e fim da construção da máscara, respectivamente início da reação e final dela, devem ficar bem claros para o público. A máscara em construção é a magia que a triangulação proporciona ao público: é nesse momento que o ator revela a verdade de sua personagem, mostra como ele, ator, constrói a reação da personagem e, finalmente, mantendo a atenção dos espectadores, inicia o processo de inclusão da plateia no jogo cênico.

4º movimento - Processo de construção da intenção da ação do Ator B, em cumplicidade com o público: [...] com certeza, quando o Ator B, no próximo movimento, o 5º, direcionar esta ação para o Ator A, o público já conhecerá essa máscara por inteiro, isto é, a sua intenção de ação [...]. Nesse momento o ator pode incluir em sua ação sugestões dadas pelo público.

5º movimento - Com a máscara da intenção completa, Ator B desfaz a relação direta que estava tendo com a plateia e direciona ação para Ator A: o 5º movimento é equivalente ao 1º.

6º movimento (equivalente ao 2º): Ator A processando reação.

7° e 8° movimentos (equivalentes, respectivamente, ao 3° e 4°): Ator A elaborando reação. Esses dois últimos movimentos finalizam a inclusão do público no jogo cênico. (BRITO, 2006, p. 83)

Brito frisa que a essência da triangulação está nos 3°, 4°, 7° e 8° movimentos, onde a relação com o público é direta; e ainda ressalta a necessidade de o ator distanciar-se da situação dramática para, em seguida, levá-la ao público. “Consequentemente, a triangulação propõe ao ator um tipo de interpretação no qual não basta que ele ‘seja’ a personagem, mas que ele ‘seja’ a personagem e a revele para o público”. (BRITO, 2006, p. 82) Este recurso pode lembrar o efeito de *distanciamento*¹⁰ pretendido pelo dramaturgo e diretor alemão Berthold Brecht, tal como ressalta Soffredini (2017, p. 152):

Ah – vão dizer, dando uma olhada nas bases acima expostas –, algumas coisas cheiram a Brecht. E cheiram mesmo. Acho que é porque Brecht estabeleceu as bases de seu método indo pesquisar as formas populares de representação. Talvez aí esteja o ponto de contato: no popular. É claro que popular brasileiro é diferente de popular alemão... mas deve haver pontos de contato. Deve, digo, porque não conheço o popular alemão. Estou tentando conhecer o brasileiro.

A constatação de Soffredini de que alguns elementos da linguagem do circo-teatro “cheiram à Brecht” é legítima. Não obstante, há diferenças basais: ao buscar o distanciamento na atuação dos atores, Brecht tinha objetivos principalmente políticos. No circo, todos esses recursos eram utilizados com a pretensão imediata de incluir a plateia no jogo cênico e conquistar sua cumplicidade.

A partir de seus estudos de campo, assistindo a vários espetáculos circenses, Soffredini observou que a cumplicidade com os espectadores é conquistada principalmente através de um procedimento que ele chamou de ponte.¹¹ Foi numa apresentação de uma família de acrobatas chineses que Soffredini entendeu a importância fundamental da ponte. Enquanto o pai e os nove filhos faziam suas incríveis evoluções, era a mãe quem, embora não executasse nenhuma grande habilidade na apresentação, desempenhava o papel principal, pois, estabelecendo

10 “O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica [...]”. (BRECHT, 1963 apud PAVIS, 2008, p. 106)

11 A função da ponte é diferente daquela exercida pela escada (na linguagem do palhaço: aquele que está em cena para criar pretextos e auxiliar as piadas do palhaço), embora todo bom escada deva exercer a ponte.

relação direta com os espectadores, era ela quem dimensionava ou até determinava suas reações:

[...] expectativa enquanto os artistas se preparavam; apreensão quando o número se aproximava do seu ponto mais difícil; desapontamento quando o número falhava (propositalmente, é claro) perto de se realizar; alívio quando o 'difícil' do número passava; entusiasmo quando o artista pedia aplauso. (SOFFREDINI, 2017, p. 150)

A partir do processo da triangulação, uma infinidade de jogos pode se estabelecer. Um deles, que Soffredini denominou de *ciência*, consiste em tornar o público consciente de algo que um outro personagem (ou mais de um) ainda não sabe. Esse recurso pode ampliar e teatralizar ainda mais a ação e reação das personagens, como por exemplo:

O cínico declara seu amor à ingênua, mas o espectador foi informado, por ações ou falas anteriores, que ele está mentindo. O cinismo exagerado do ator, composto propositalmente para denunciar a falsidade dos propósitos da personagem, funciona como recurso auxiliar de revelação da intenção já conhecida pelo público. Sua participação é estimulada pela ansiedade, pois a acintosa amplitude do mau-caráter passa despercebida da inocente mocinha. (FERNANDES, 2000, p. 203)

Outro jogo possível, denominado *surpresa*, acontece quando um personagem, como por exemplo o galã, passa a agir de maneira misteriosa, causando certo estranhamento no público até que, repentinamente, descobre-se que ele pretendia fazer a mocinha revelar um segredo, que denota sua falta de caráter. “O momento da revelação muda, num golpe de teatro, a posição das duas personagens: a ingênua é, na verdade, uma dissimulada, e o galã, um sábio conhecedor de corações”. (FERNANDES, 2000, p. 203)

Interessante observar que todos esses jogos, recursos e procedimentos que Soffredini começou a sistematizar a partir da observação da atuação dos artistas populares, são, também, características do próprio texto dos gêneros encenados

nos circos-teatro, principalmente o melodrama. As peças de tal gênero estruturaram-se sempre a partir das mesmas convenções: os tipos de personagem se repetem – embora isso não impeça suas singularizações –, haverá as do polo negativo, que dinamizam a intriga, oprimindo as do polo positivo – mas, ao final da peça, o bem sempre se sobressai ao mal. Cabe ao autor da peça conferir-lhe interesse, a partir da inventividade com que desenvolve a intriga – e vale lembrar que os atores de circo-teatro, num processo de apropriação e recriação do esquema básico das peças estrangeiras que compunham seu repertório, passaram a ser os autores de suas próprias peças, mesmo que tais criações se dessem, muitas vezes, apenas oralmente e não por escrito. (PIMENTA, 2009)

O texto ter como finalidade imediata a cena – e, inclusive, completar-se, de fato, apenas na performance – não diminui sua importância para a construção do espetáculo. O teatro popular propõe uma intrínseca e *sui-generis* relação texto e cena, na qual ambas as partes (texto e cena) se complementam e se retroalimentam. Dario Fo, buscando contestar o hábito de se julgar a *Commedia dell'arte* (tradição da qual o circo-teatro é, inclusive, herdeiro) apenas a partir de paradigmas literários, também corrobora com essa noção: “a *Commedia dell-arte* se baseia na combinação de diálogo e ação, monólogo falado e gesto executado [...]. Somente com cambalhotas, dancinhas, caretas e gestos, as máscaras não são capazes de segurar uma cena [...]”. (FO, 2011, p. 22)



ALGUMAS CONCLUSÕES

A partir do que vinham descobrindo em suas idas às representações no circos-teatro, 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 final do século XIX, com 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. Ou seja, essa linguagem exigia do ator um domínio perfeito da sua voz, de seu corpo e dos tempos cênicos. Mesmo se, talvez, os circenses não a tivessem conscientemente sistematizada, eles aprendiam tal técnica empiricamente. Sobre esse processo empírico de aprendizagem, a atriz Kátia Daher (2016, p. 48) resumiu em sua dissertação de mestrado:

A particularidade da arte popular reside no fato de que o aprendiz assimila a técnica lidando diretamente com as convenções que conformam a poética da cena, particularidade que está intrinsecamente relacionada com um modo de atuação pautado pela interação com o público [...]. Isso faz com que um artista popular, como o circense, por exemplo, aprenda desde pequeno a acionar um estado de presença cênica, sem, entretanto, *problematizar* esta técnica que se apresenta conformada a um modo de expressão pré-determinado [...].

Em alguns depoimentos de Lilita de Oliveira (LIVRO..., [20--?]), uma das atrizes da EAD que integrou o elenco de *Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre*, ela comentou sobre o modo de atuar dos circenses, de “gestos largos e na ponta do palco”, e afirmou que ela precisou ensaiar “umas duzentas mil vezes” tais gestos para que eles saíssem com o tônus e o tamanho exigidos pela convenção e com um mínimo de naturalidade. Talvez tenha sido por isso que Soffredini (2017, p. 152) afirmou em seu artigo: “Forma? Estereótipo? Estereótipo sim. E se ao seu estudo nos jogamos [...] é porque percebemos que não existe o mau estereótipo. Existe, sim, o mau ator”. Uma outra colocação de Daher (2016, p. 48) ajuda a elucidar a relação intrínseca, mas que pode soar contraditória, entre atuação *estilizada* e *naturalidade*:

Quando uma ação como esta [levantar o braço, levantar o peito e a cabeça e sorrir ao público] é realizada com o domínio dos elementos que a compõem (tônus, equilíbrio, precisão) – considerando este universo determinado – a organicidade da sua realização vai assegurar a naturalidade na expressão de uma forma estilizada. Em contrapartida, se a mesma ação é feita por alguém que não tenha o domínio técnico dos elementos que sustentam a ação no universo convencional, baseando sua realização na imitação de uma forma (levantar o braço, levantar o peito e sorrir ao público), a expressão será revelada como a ‘representação’ de um estilo, de algo típico.

A combinação de estilização e naturalidade decorre, portanto, do domínio de uma técnica específica, que consiste na habilidade do ator de dirigir-se ao público, em atuação de gestos grandes, mas sem ser *forçado*, sem parecer *falso*. Aqui vale apontar que, segundo Jean-Jacques Roubine (1982, p. 27), Stanislavski, quando de uma visita a Paris, ficou irritado com a interpretação declamada dos atores da *Comédie Française* e, por outro lado, fascinado e deslumbrado com *naturalidade* e a *vitalidade* da atuação dos artistas dos teatros de feira – tradição do teatro popular francês da qual o circo-teatro é herdeiro.

Ora, tanto a *Comédie* quanto os teatros de feira eram detentores de uma linguagem teatral pautada em convenções e sabemos que, de uma maneira geral, a corrente do teatro realista combatia justamente isso. Fugiria ao escopo deste artigo perscrutar os motivos da curiosa reação de Stanislavski frente ao teatro popular, mas ousou afirmar que, provavelmente, à força de obedecer a regras canônicas da considerada boa arte, a interpretação dos atores da *Comédie* estivesse, àquela altura, cristalizada, esvaziada. Enquanto o fato de o teatro popular não obedecer a nenhuma lógica clássica ou linear, mas sim modal e heterodoxa (NAMUR, 2010, p. 13), permite a esta linguagem e a seus atores se amoldarem a diferentes contextos, conferindo-lhes sempre dinamismo e vitalidade.

No processo de montagem de *Farsa com cangaceiro, truço e padre*, percebe-se, portanto, que 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. O estudo e

a pesquisa parecem ter funcionado, a ponto da atuação do elenco merecer o seguinte comentário do crítico Sábato Magaldi (2014, p. 380): “Nossos atores se sentem muito à vontade no gênero. Contrariando uma formação técnica às vezes castradora, eles se soltam sem inibição”. Segundo Wanderley Martins (2016),¹² o trabalho de Soffredini para o Teatro de Cordel foi muito interessante e muito ousado, mas o resultado parecia não o satisfazer: “Ele queria saber mais sobre isso, sobre esse universo”.

12 Em entrevista concedida à Tortorella (2019).

A partir de um trecho da já mencionada crítica de Magaldi (2014, p. 379, grifo do autor), é possível especular sobre a “não-satisfação” de Soffredini:

A farsa com cangaceiro, truco e padre, de Chico de Assis, ao ser apresentada, como agora, no Circo Teatro de Cordel, ganhou espaço próprio e pode ser apreciada pelos valores autenticamente populares. Tudo o que se afiguraria primário e não elaborado, numa encenação convencional, adquire na montagem circense um sabor novo, de obra tosca e primitiva.

O trecho, ao reforçar a importância da peça ter sido encenada num circo, indica, talvez, que o crítico se permite elogiar a peça apenas porque ela estava “em seu devido lugar” e não tomando os palcos do teatro erudito. Mas parece que Soffredini queria algo além, um deslocamento, ou melhor, um cruzamento entre o teatro moderno e o teatro popular, para construir formalmente – e poeticamente – seus questionamentos sobre um e sobre outro. A experiência com o Teatro de Cordel parece ter sido, portanto, 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 circense 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)

Soffredini enxergou nesta linguagem popular brasileira um modelo – não-canônico e “caótico”, vale frisar – potente o suficiente para ser desdobrado nas mais interessantes experimentações de estética e linguagem. Um modelo, em sua opinião, muito mais “rico e colorido” para o contexto teatral brasileiro do que as técnicas e escolas teatrais europeias.



REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Miguel de. Em busca da estética brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1981. Ilustrada, p. 19.
- ATOR e diretor santista vence concurso de teatro. *A Tribuna*, Santos, 29 set. 1967. Não paginado.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BRITO, Rubens de Souza. O grupo de teatro Mambembe e o Circo Teatro. *Sala Preta*, v. 6, p. 79-85, nov. 2006.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.
- COSTA, Eliene Benício Amancio. *Saltimbancos Urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. 1999. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- COSTA, Eliene Benício Amancio. *Saltimbancos Urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- DAHER, Kátia. *Sob o olhar da Sobrete: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- FERRACINI, Renato. Nem interpretar, nem representar. Atuar. In: MOSTAÇO, Edélcio. *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis: Design Editora, 2010. p. 309-331.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- JAJA, Van. Confissões de um premiado: Soffredini. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1967. 2º Caderno, p. 2.

LISBOA, Eliana Tejera. *A Teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudo da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

[LIVRO sobre história do Grupo Mambembe, 20--?]. Documento digital inacabado.

MAGALDI, Sábato. *Amor ao Teatro*. Organização de Edla van Steen. São Paulo: Sesc Edições, 2014.

MERÍSIO, Paulo. O Circo-teatro. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013. v. 2, p. 433-446.

NAMUR, Virgínia M. de S. M. *O corpo torto do teatro brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NAMUR, Virgínia M. de S. M. De crioulo doido: paródia, vanguardas e teatro de revista. *Revista Poiésis*, n. 16, p. 12-23, dez. 2010.

NININ, Roberta Cristina. *Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes (1993-2008): trajetória do ver, ouvir e imaginar*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

RABETTI, Betti. Memória e Culturas do “Popular” no Teatro: o Típico e as Técnicas. *O Percevejo – Revista de teatro, crítica e estética*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 3-18, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

SILVA, Armando Sérgio da. *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 2002.

SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1989.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre seu trabalho. *Revista Teatro*, São Paulo, ano I, n. 0, p. 3-8, jun./jul. 1980.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre seu trabalho. In: SOFFREDINI, Renata; BALISTA, Lúcia (org.). *Soffredini: obras principais: vem buscar-me que ainda sou teu*. São Paulo: Giostri, 2017. p. 144-161.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. Sobre raízes. *Jornal do Festival de Teatro Amador do Sesc, [s.l.]*, 1985. Não paginado.

TORTORELLA, Maria Emília. *A poética de Carlos Alberto Soffredini: uma bagunça rapsódica*. 2019. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

MARIA EMÍLIA TORTORELLA: é pesquisadora, atriz, dramaturga e acrobata circense, fundadora da Cia Beira Serra de Circo e Teatro (www.ciabeiraserra.com). Bacharel, mestra e doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).