

CARLOS ALBERTO SOFFREDINI E O CIRCO-TEATRO: O ENCONTRO E SEUS DESDOBRAMENTOS

Maria Emília Tortorella; Marco Catalão

Resumo:

Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) foi um dramaturgo e encenador paulista, atuante no cenário teatral desde o final da década de 1960 até o ano de sua morte, completando 38 anos de carreira em 62 anos de vida. Autor de uma obra bastante expressiva dentro do contexto do teatro moderno nacional, seu projeto estético foi conscientemente elaborado a partir das espetacularidades populares brasileiras, principalmente o circo-teatro. Este trabalho pretende relatar o encontro de Soffredini com essa linguagem teatral popular brasileira, apontando e ressaltando sua importância na consolidação da estética soffrediniana como um todo.

Palavras-chave: *Carlos Alberto Soffredini; circo-teatro; relações entre teatro popular e teatro moderno brasileiro.*

Résumé:

Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) était un dramaturge et metteur en scène brésilien, actif sur la scène du théâtre depuis la fin des années 1960 jusqu'à l'année de sa mort, complétant 38 ans de carrière en 62 ans de vie. Auteur d'une œuvre très expressif dans le contexte du théâtre moderne national, sa conception esthétique a été consciemment élaborée à partir de las manifestations spectaculaires de la culture populaire brésilienne, en particulier le cirque-théâtre. Ce travail vise à présenter la rencontre de Soffredini avec ce langage théâtral populaire brésilien, en montrant et en soulignant sa importance dans la consolidation de la esthétique de Soffredini dans son ensemble.

Mots-clés: *Carlos Alberto Soffredini; cirque-théâtre; les relations entre le théâtre populaire et le théâtre moderne brésilien.*

Apresentação

Para tratar da descoberta do circo-teatro pelo dramaturgo e encenador Carlos Alberto Soffredini, optamos por apresentar uma palestra-performance que fugisse ao modelo tradicional da exposição acadêmica objetiva e distanciada. Tomando como referência as experimentações de Soffredini a partir de uma linguagem que desestabilizava os procedimentos que as escolas de atuação da sua época consideravam como corretos, apresentamos um dispositivo que não apenas descrevia as tensões entre o teatro “oficial” e o circo-teatro, mas que também as encenava.

Assim, o texto que transcrevemos aqui incorpora elementos da linguagem circense (através da potencialização dos efeitos narrativos) à estrutura analítica da apresentação acadêmica, que se torna mais heterogênea (e rapsódica) através da inserção de vozes que nos ajudam a “narrar” essa história. Elaborados a partir de depoimentos autênticos, esses trechos narrativos foram transformados segundo nossas necessidades de exposição.

Devemos assinalar também que o texto aqui transcrito foi apresentado através de diversas vozes gravadas, ao mesmo tempo em que a atriz-pesquisadora fazia uma série de exercícios de aquecimento, alongamento e estudo de texto, aparentemente alheia à narrativa que se projetava às suas costas. O dispositivo cênico tinha como objetivo incorporar em sua própria forma o jogo entre expectativa e decepção, tensão e descoberta, surpresa e aprendizado, que envolveu o encontro entre artistas de formação acadêmica e outros formados na tradição do circo.

Performance-palestra

REEEEEESPEITÁVEL PÚBLICO!!!! ATENÇÃO, ATENÇÃO!!!! HOJE, SOMENTE HOJE, APRESENTAREMOS A INCRÍVEL, INTRIGANTE E ACADÊMICA HISTÓRIA **CARLOS ALBERTO SOFFREDINI E O CIRCO-TEATRO: O ENCONTRO E SEUS DESDOBRAMENTOS**. TUDO ISSO AQUI E AGORA! MAS ANTES, PRECISAREMOS, É CLARO, APRESENTAR NOSSO HERÓI:

Como nosso tempo é curto, é preciso resumir. Carlos Alberto Soffredini foi um dramaturgo e encenador paulista, atuante no cenário teatral brasileiro desde o final da década de 1960 até o ano de sua morte em 2001, completando 38 anos de carreira em 62 anos de vida. É autor de uma obra bastante expressiva dentro do contexto do teatro moderno nacional, embora ainda sem o devido reconhecimento. Infelizmente, não temos tempo para tecer muitos comentários sobre sua obra. O que importa agora para nós é que na década de 70, recém-formado pela EAD, Escola de Arte Dramática da USP, Soffredini teve um encontro com o circo-teatro que foi um divisor de águas em sua carreira. **Soffredini fala:** “Até ali vinha realizando várias experiências fundamentais em filosofias teatrais (acho

que se pode chamar assim) importadas”.

Em 1975, Soffredini foi convidado pela artista e empresária Vic Amor Militello para dirigir a peça “Farsa com cangaceiro, truço 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 do Teatro Pavilhão, uma espécie de “circo de zinco”, no bairro do Bixiga. Sua ideia para o novo espetáculo era reunir atores formados na tradição circense e atores oriundos da EAD, e é aqui que começa todo o nosso conflito!

O processo de construção de espetáculo de cada um desses núcleos era bastante distinto. Enquanto os atores da EAD estavam preocupados com a gênese das personagens e a análise de suas intenções objetivas e subjetivas⁹, para os circenses bastava saber quais eram suas “deixas”¹⁰ e decorar suas falas.

Lilita fala: No início foi um caos. Eles do circo não entendiam o que a gente falava. Nós queríamos usar convenções do teatro da quarta parede, do teatro dramático, psicológico. A gente mostrava as cenas e eles morriam de tédio. Já a gente achava que eles eram todos canastrões. A gente não aguentava aquelas interpretações todas cheias de gags, de cacões.... Sem contar a relação com o texto. No primeiro dia de ensaio foi um choque. Eu fazia uma cena com o anão Goiabinha... e antes de começar o ensaio, ele jogou todo o texto fora. Ele pedia para eu ler a minha fala, copiava a minha última frase e o bife dele.... Todo mundo se assustou com isso, inclusive o Soffredini. Quer dizer, o texto não interessava? A gente na EAD nunca tinha passado por um processo assim.

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:

Soffredini fala: 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, 1980, s/p).

Soffredini e seu elenco começaram, então, a pesquisar a fundo a linguagem teatral popular brasileira. Em relação às técnicas de 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. Claro que eles 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,

9 Grosso modo, uma abordagem *stanislavskiana*.

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

passou a ser olhada como retrógrada e superada. Sabiam e assumiam isso:

Soffredini fala: 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.

O que eles estavam descobrindo era que o ator de circo-teatro, pra lançar mão de todas essas formas e efeitos, precisava dominar uma técnica rigorosa e precisa – mesmo se os circenses não a tinham conscientemente configurada ou sistematizada, eles a aprendiam empiricamente. O circo-teatro exigia do ator um domínio perfeito da sua voz, de seu corpo e dos tempos cênicos.

Lilita fala: Ah, o jeito que os circenses interpretavam: era tudo grandioso. Com gestos largos na ponta do palco. E falando pra frente... A gente tentava imitar, achava que seria fácil, mas nos faltava alguma coisa... tônus, sei lá... Eu lembro que pra eu descer uma escada de picadeiro de rumbeira não foi nada fácil. E rebolar de rumbeira? A Vic tentava me ensinar... Mas, ah! No que ela fazia um movimento assim, bem preciso, eu precisava ensaiar umas duzentas mil vezes para sair um movimento bem pequeno.

Soffredini ficou fascinado com a riqueza da tradição circense. Era como se ele tivesse encontrado um **Grande catálogo das técnicas de teatro de todos os tempos**. Resumidamente, o que podemos perceber é que no processo de montagem de “Farsa com cangaceiro, truço 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. Ao final de alguns meses, o espetáculo estreou, com alguma repercussão, a ponto de levar nomes como Sábado Magaldi e Clóvis Garcia a publicar críticas sobre a peça. Mas Soffredini não estava satisfeito. Ele queria mergulhar mais a fundo... Ele queria experimentar um cruzamento entre o “teatro oficial”¹¹ e o teatro popular, para construir formalmente – também poeticamente – seus questionamentos sobre um e sobre outro.

A oportunidade para mergulhar de vez nessa pesquisa veio no ano seguinte, em 1976, quando Soffredini firmou uma parceria com o SESC São Paulo 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.

Soffredini reuniu uma equipe de dezesseis artistas entre atores, músicos e artistas plásticos. Quase todos os novos integrantes não tinham experiência com o teatro popular e, por isso, seria preciso retomar as pesquisas de campo nos circos-teatros da periferia. Também uma série de exercícios teria de ser pensada para preparar o novo elenco no domínio das formas e efeitos da tradição popular. Mas, mais do que isso, Soffredini

¹¹ Como fundamento conceitual sobre esses termos, “teatro oficial” e “teatro popular”, utilizo as noções estipuladas pelo próprio Soffredini. Para ele, o teatro oficial era aquele produzido e consumido pela classe média, que ocupava as principais salas de teatro da cidade de São Paulo, e também aquele ensinado em instituições como a EAD, enquanto o teatro popular era aquele marginalizado, produzido e consumido por classes econômicas menos favorecidas.

estava interessado em avançar na pesquisa, no sentido de buscar a 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, a última preocupação – **para quem** – determinava as duas outras – **como** e **o quê**. Tendo em vista que as apresentações ocorreriam em praças públicas, Soffredini considerava que teria que fazer um “teatro realmente popular” que, para ele, era um teatro que comunicasse o mais perfeitamente possível com o espectador da praça pública, cativando pela história a ser contada e pelos recursos visuais e interpretativos empregados no espetáculo.

Tendo isso em vista, ele escolheu encenar 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 Silva¹², o Judeu, a partir da célebre obra de Miguel de Cervantes. Antes de mais nada, na própria obra de Cervantes, o grupo encontraria todos os ingredientes que procurava: uma ótima história, repleta de aventuras e fantasias. Contudo, mais ainda lhes servia a peça de Antônio José, por tratar-se 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.

Ao final de intensos dez meses de estudos e ensaios, o espetáculo do Projeto Mambembe estreou em novembro de 1976 e circulou até março de 1977 pela capital e também por cidades da Baixada Santista e do ABC Paulista. Segundo depoimentos de Soffredini, a estética e a linguagem utilizadas pelo Grupo Mambembe surpreenderam a classe teatral paulista e o grupo foi convidado para ministrar uma aula prática sobre o sistema de interpretação que utilizavam, pautado na **triangulação**. A aula aconteceu no Teatro de Arena, com a presença de vários artistas importantes, inclusive Fernando Peixoto. A surpresa da classe teatral paulistana ante as técnicas empreendidas pelo Mambembe revela o quanto o teatro popular era marginalizado: técnicas que sustentavam, e ainda sustentam, o teatro popular há séculos não eram reconhecidas pelo dito “teatro oficial”.

O espetáculo “A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança” foi apresentado setenta e duas vezes, com uma média de público de duas mil pessoas por apresentação. O espetáculo teve uma considerável repercussão, recebendo comentários de alguns importantes críticos teatrais da época, convites para oficinas sobre a 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. Afinal, 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.

E AQUI PRECISAMOS ENCERRAR NOSSO HISTÓRIA QUE, POR CAUSA DO LIMITE DE TEMPO, FOI CONTADA BEM RESUMIDAMENTE. MAS ESPERAMOS QUE

¹² 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, acusada de praticar o judaísmo. Morreu em 1739, em uma das fogueiras da Inquisição.

MESMO ASSIM ELA POSSA INSTIGAR UMA BOA DISCUSSÃO ENTRE OS ARTISTAS-PESQUISADORES PRESENTES AQUI HOJE!

Referências

BRITO, Rubens José Souza. Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos. **Tese** (Livre Docência em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso Dom Quixote de la Mancha**, Primeiro Livro. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011,.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GARCIA, Clóvis; **Críticas de Clóvis Garcia**. Organização de Carmelinda Guimarães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

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

MAMBEMBE. **A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança**. Programa do espetáculo, 1976.

OLIVEIRA, Lilita de. **Entrevistas concedidas à Calixto de Inhamuns**. Acervo Pessoal, s/d.

PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. O popular no moderno teatro brasileiro: das proposições de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini. **Dissertação** (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2015.

SILVA, Antônio José. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SOFFREDINI, Carlos Alberto de. De um trabalhador sobre seu trabalho. São Paulo: **Revista Teatro**. Ano I, nº 0, jun/jul de 1980 (conteúdo transcrito em um arquivo de texto, gentilmente a mim concedido por Renata Soffredini).

SOFFREDINI, Renata. **Carlos Alberto Soffredini: serragem nas veias**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

TORTORELLA, Maria Emília; CATALÃO, Marco. **Carlos Alberto Soffredini e o circo-teatro: o encontro e seus desdobramentos**. Campinas: UNICAMP. Instituto de Artes; Doutorado em Artes da Cena; Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão; FAPESP. Atriz, aerialista e pesquisadora. São Paulo: USP. Escola de Comunicação e Artes; Pós-Doutorado em Teoria do Teatro; FAPESP. Dramaturgo e pesquisador.