

### **3.1.2 A CONTEMPORANEIDADE NA DRAMATURGIA BRASILEIRA: Uma análise sob a ótica dos trabalhos de Carlos Alberto Soffredini, Naum Alves de Souza e Chico de Assis**

#### **NASCIMENTO, Beatriz Fontes**

Graduanda do quinto semestre da Licenciatura em Teatro do Centro Universitário Ítalo Brasileiro. Email [beatriz.fn@hotmail.com](mailto:beatriz.fn@hotmail.com).

#### **OLIVEIRA, Marcia Cristina Polacchini de**

Doutora em Educação, Arte e História da Cultura, coordenadora e professora das licenciaturas em Teatro e Artes Visuais do Centro Universitário Ítalo Brasileiro. Email [marcia.oliveira@italo.edu.br](mailto:marcia.oliveira@italo.edu.br)

#### **COMO CITAR O ARTIGO:**

NASCIMENTO, B.F; OLIVEIRA, M.C.P. **A contemporaneidade na dramaturgia brasileira: uma análise sob a ótica dos trabalhos de Carlos Alberto Soffredini, Naum Alves e Chico de Assis.** URL: [www.italo.com.br/portal/cepep/revista eletrônica.html](http://www.italo.com.br/portal/cepep/revista_eletr%C3%B4nica.html). São Paulo SP, v.11, n.2, p. 64-94, abr/2021

## RESUMO

A dramaturgia contemporânea brasileira é reconhecidamente uma série de experimentos de forma e conteúdo, que levam o teatro a repensar seus rumos para convergir em uma identidade nacional autêntica e coerente com suas finalidades imediatas. Todavia, por trás das particularidades de cada obra, existem características em comum, que refletem a iniciativa dos autores em quebrar fórmulas pré-estabelecidas sobre a construção de um texto teatral, semelhanças derivadas do fio condutor chamado contemporaneidade. Norteados pelo objetivo de ampliar as significações expressas em uma dramaturgia e, mais ainda, de torná-la reflexo de um novo momento sócio-político, dramaturgos brasileiros se engajaram em inovações de linguagem, temática, escrita, dentre outros elementos. Assim, na presente pesquisa, essa nova configuração das obras teatrais é explanada sob a ótica do trabalho de três importantes expoentes da dramaturgia contemporânea brasileira: Carlos Alberto Soffredini, Naum Alves de Souza e Chico de Assis. Afinal, a consciência dos modos de se fazer arte é o que conduz o artista ao maior domínio de suas próprias ferramentas criativas.

Palavras-chave: dramaturgia brasileira, contemporaneidade, Carlos Alberto Soffredini, Naum Alves de Souza, Chico de Assis.

## **ABSTRACT**

Contemporary brazilian dramaturgy is recognized as a series of experiments in form and content, which lead the theater to rethink its directions in order to converge in an authentic national identity and consistent with its immediate purposes. However, behind the particularities of each work, there are characteristics in common, which reflect the author's initiative in breaking pre-established formulas on the construction of a theatrical text, similarities derived from the common thread called contemporaneity. Guided by the objective of expanding the meanings expressed in a dramaturgy and, even more, of making it a reflection of a new socio-political moment, brazilian playwrights engaged themselves in innovations in language thematic, writing, among other elements. Thus, in this research, this new configuration of theatrical works is explained from the perspective of the work of three important exponents of contemporary brazilian dramaturgy: Carlos Alberto Soffredini, Naum Alves de Souza and Chico de Assis. After all, awareness of the ways of making art is what leads the artist to greater mastery of his own creative tools.

Key-words: brazilian dramaturgy, contemporaneity, Carlos Alberto Soffredini, Naum Alves de Souza, Chico de Assis.

## INTRODUÇÃO

A teatralidade é uma característica que existe desde que o homem tem consciência de si mesmo, como extensão de sua capacidade criativa e de sua propensão natural a se colocar em um jogo que envolve, por essência, a cultura e o convívio com seus semelhantes. Todavia, a representação teatral enquanto reflexo de uma dramaturgia escrita não tem sua origem em tais tempos remotos, no qual nem sequer se imaginava atuar para uma plateia e estabelecer regras e conceitos próprios a essa forma de arte. Portanto, a primeira expressão de um texto teatral só aconteceu a partir da Grécia Antiga, quando as tragédias gregas, concebidas por filósofos como Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, assumiram o palco com a proposta de retratar os conflitos humanos.

Todavia, segundo Renata Pallottini (PALLOTTINI, 1988), desde o século V a.c. até os dias atuais a forma de se escrever dramaturgia sofreu diversas modificações, tanto no que diz respeito ao propósito dos autores em relação a suas obras quanto acerca da forma por meio da qual os conteúdos são expressos na história. Isso porque, diante de um novo momento sócio-político e cultural, os dramaturgos viram a oportunidade de contestar as regras pré-estabelecidas e abrir espaço para novas significações na construção de um texto teatral, que passa a ser cada vez mais um reflexo do mundo como o artista vê. Assim, na dramaturgia contemporânea, esse processo de desconstrução da forma encontra espaço em obras de grande representatividade no cenário teatral brasileiro, fazendo-se necessário o entendimento de seus modos de ser e fazer.

“era natural que diretores e dramaturgos do começo do século XX se lançassem a toda sorte de experimentos cênicos para desmontar o aparato realista-naturalista do fim do século anterior e, principalmente, para desmontar a sociedade moribunda da mesma época.” (PALLOTTINI, 1988, p.63)

Diante disso, a presente pesquisa irá analisar a obra de três autores de grande importância para o cenário da contemporaneidade dramática brasileira. O primeiro é Carlos Alberto Soffredini, cujo trabalho contribuiu para trazer aos palcos nacionais linguagens, formas e temáticas essencialmente brasileiras, sob o viés da contemporaneidade dramática. O segundo autor escolhido, e que também representa esta tendência, é Naum Alves de Souza, cujo estilo de escrita trouxe à cena teatral brasileira peças disruptivas e questões pertinentes à discussão no cenário do país. Por fim, Chico de Assis completa o elenco de dramaturgos contemporâneos estudados neste projeto, posto que seu empenho em aproximar do teatro elementos da cultura popular, em especial o cordel, tornou-o parte essencial da jornada da dramaturgia brasileira em direção a uma contemporaneidade coerente com suas origens.

Os trabalhos destes autores não aparentam, à primeira vista, apresentar características em comum que justifiquem sua presença lado a lado nesta pesquisa. Porém, à medida que são estudados a fundo os instrumentos dos quais eles se utilizam para inovar em termos de forma e conteúdo, fazendo frente a fórmulas tidas como imprescindíveis à vertente tradicional dos textos teatrais, como a Teoria dos Gêneros e a Lei da Três Unidades de Aristóteles (ARISTÓTELES, 335 a.c.), percebe-se um fio condutor que norteia as obras destes dramaturgos. As semelhanças e diferenças entre cada um e o modo como a

contemporaneidade se manifesta em sua dramaturgia será o ponto de partida das análises a seguir, realizadas com o propósito de que o fazer teatro brasileiro se torne cada vez mais um movimento não só artístico como histórico, consciente de que o contexto em que nasce direciona seus rumos e entrelinhas.

A fim de conduzir as análises aqui desenvolvidas, o referencial teórico tomado de base tem como principal exemplar o livro “Poética”, no qual Aristóteles discorre acerca dos princípios que considera necessários para a construção de uma peça teatral bem sucedida, princípios estes retomados nesta pesquisa para compreender as regras posteriormente quebradas na contemporaneidade. Também será utilizado como referência o livro “Introdução à Dramaturgia”, de Renata Pallottini, que fornece uma nova visão acerca das variadas formas de se escrever um texto teatral, abrindo espaço para se compreender uma dramaturgia já distante de fórmulas pré-estabelecidas e engajada sócio-politicamente. Por fim, sob estes panorama serão analisadas as peças “Vem buscar-me que ainda sou teu” (1979), “A aurora da minha vida” (1989) e “O testamento do cangaceiro” (1961), dos dramaturgos já citados acima. Dito isso, podemos agora, então, nos debruçar mais a fundo no caminho percorrido pelos escritores de teatro para concretizar a construção de sua contemporaneidade dramática.

## **1. A JORNADA RUMO À CONTEMPORANEIDADE**

Os primeiros pintores buscavam reproduzir a realidade de forma fiel em suas obras, e qualquer proposta que se distanciasse das regras de perspectiva, luz, cor e sombra não era bem vinda. Também os

primeiros escultores procuraram por muito tempo criar sua arte com base nas regras de proporção, anatomia e critérios de beleza tidos como ideais na época, padrões que quando quebrados não eram aceitos. Inicialmente, portanto, não existia em hipótese alguma espaço para inovações e experimentações de forma e conteúdo na criação artística, algo que mantém-se verdadeiro no que diz respeito à dramaturgia. Isso porque, antes de assumir uma maior autonomia criativa perante a então configuração do teatro como apenas um meio de estrita representação da realidade, os dramaturgos se limitavam a reproduzir fórmulas tidas como imutáveis para construção de uma peça teatral bem sucedida.

Segundo Renata Pallottini, entre os critérios determinantes para o êxito de uma obra, e até ao seu reconhecimento como tal, estavam a ideia de pureza do gênero dramático e a atenção às unidades dramáticas de tempo, espaço e ação, propostas por Aristóteles e responsáveis por nortear grande parte da produção dramaturgical tradicional. Considerado o primeiro a se debruçar analiticamente acerca do fazer artístico e suas premissas, o filósofo deixou como legado um guia e algumas diretrizes, que na contemporaneidade são revisitadas e conscientemente contestadas. Assim, faz-se necessário compreender estas regras, para em seguida percebê-las desconstruídas na prática em textos teatrais pertencentes ao período contemporâneo, reconhecidamente uma série de experimentos de forma e conteúdo, que levam o teatro a repensar seus rumos para convergir em uma identidade autêntica e coerente com suas finalidades imediatas.

## 1.1 A TEORIA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS E SUAS CARACTERÍSTICAS

Em primeiro lugar, Aristóteles contemplou em seus estudos algo que conhecemos hoje como Teoria dos Gêneros Literários, criada visando classificar um texto segundo suas características essenciais e nortear a escrita dos demais. Divididos em três, cada gênero possuía uma identidade formal e um conteúdo próprio, que deveriam ser apresentados isoladamente e sem intercâmbio de suas particularidades, sendo eles o lírico, o épico e o dramático. Na contemporaneidade, todavia, a ideia de pureza dos gêneros foi rompida constantemente por dramaturgos interessados em explorar capacidades comunicativas de cada um em sua carpintaria teatral e estender os limites dessa forma de escrita. Isso se deu de diversas maneiras, fazendo-se uso ora de uma ora de outra característica dos gêneros e promovendo conexões que à priori não eram realizadas.

“A teoria dos gêneros, se tomada rigidamente, é artificial; nada é assim tão branco e preto. Por outro lado, corresponde ela (ou correspondem os gêneros) a posições peculiares do artista em face ao mundo. Nada é puro e nada é gratuito.” (PALLOTTINI, 1988, p.53)

O gênero lírico apresenta-se como o mais subjetivo, uma vez que por meio dele exprimem-se as sensações e vivências íntimas do eu-lírico, em encontro com um mundo que afeta diretamente suas percepções internas. Assim, o conteúdo transmitido é derivado de uma visão parcial das experiências externas, e por isso permeado formalmente de figuras de linguagem, musicalidade, metrificacão e rima. A fusão sujeito-objeto, ou seja, o eu fundido com o mundo, aparece

como expressão máxima desse gênero, que não cria personagens e tem na poesia o seu veículo principal. Na contemporaneidade, todavia, algumas dessas características poderão ser percebidas em textos dramáticos que buscam a fuga do rigor tradicional, como por exemplo sob a forma de monólogos interiores, da utilização da música como instrumento de significação e da construção de textos rimados e com elevada qualidade sonora.

O gênero épico, de forma oposta, apresenta-se como o mais objetivo, já que aqui são feitas a narração e a descrição dos acontecimentos, ao passo que é comunicada, de maneira mais imparcial, a visão de mundo de alguém exterior a ele. A figura do narrador aparece, portanto, como uma de suas características principais desse gênero, aliada a outros elementos bastante presentes: a temática do herói e sua jornada, a mitologia como ponto de partida da história e a mobilidade temporal por meio do uso de “flashbacks”, para citar alguns. Assim, a relação estabelecida entre o eu e o mundo é de distância, oposição sujeito-objeto. Na contemporaneidade, de forma semelhante ao que ocorre com particularidades do lírico, instrumentações tipicamente épicas se encontram integradas ao gênero dramático, cujas premissas originais vão ser expostas a seguir.

O gênero dramático, por fim, pode ser percebido como uma síntese das proposições anteriores, posto que une a subjetividade lírica e a objetividade épica ao estabelecer uma relação em que sujeito desaparece e o objeto do drama, a ação, se desenrola de forma autônoma e sem a presença de qualquer mediador. Esta ação deve se desenrolar no aqui e no agora, bem como deve provir de um embate de forças opostas que se relacionam desde o nascimento do conflito, durante o seu desenvolvimento e eclosão, até chegar a um desenlace.

Essas características se manifestam nos textos teatrais e conduzem esta análise a seu próximo ponto: a lei das três unidades aristotélicas, as quais irão prever de forma mais específica quais os imperativos de uma dramaturgia tradicional.

## **1.2 A LEI DAS TRÊS UNIDADES**

Ainda tida como necessária àqueles que buscam um entendimento maior de dramaturgia, a Lei das Três Unidades de Aristóteles representou a primeira tentativa em direção a um processo consciente de carpintaria teatral e, de forma mais abrangente, à tarefa de se contar uma história. O elemento central de sua poética, e aquele que permanece em grande parte das obras teatrais contemporâneas, é o conflito, representante essencial da chamada unidade de ação dramática. Esta se caracteriza por provir da execução de uma vontade humana, com intenção determinada e buscando cumprir essa intenção, a qual, no contexto de uma peça teatral, encontra obstáculos e forças opostas: está armado o conflito. Além de estabelecer esse embate como determinante para o desenrolar da ação dramática, o filósofo acreditava que esta deveria percorrer uma trajetória desde seu início até um desenlace final, a fim de que o todo se complete de forma definitiva.

“o enredo, como imitação que é de uma acção, deve ser a imitação de uma acção una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estruturam de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado. Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa despercebida não é parte de um todo.” (ARISTÓTELES, 335 a.c., p.53)

Aristóteles também foi responsável por definir duas outras regras que, diferente da primeira, mais tarde seriam duramente contestadas e reinventadas por dramaturgos não tradicionais: as unidades de tempo e espaço. A respeito da unidade de tempo, ele afirmava ser necessário que a peça transcorresse no intervalo curto de um dia, sob a justificativa de que quaisquer mudanças na lógica temporal fariam o foco do público ser desviado da solução do conflito. Sobre a unidade de espaço, Aristóteles acreditava que, de forma equivalente, a variação espacial seria um impedimento para a plena compreensão da progressão dramática, de modo que o cenário deveria ser único ao longo de toda a encenação. Segundo o filósofo, também, os espectadores deveriam estar inteiramente imersos na representação teatral, sob a justificativa de que somente assim, por meio da ilusão e da fusão realidade-representação, o envolvimento ideal seria obtido.

Todavia, retomando a perspectiva de Renata Pallottini, a contemporaneidade trouxe consigo diversos estímulos para o rompimento com as regras e premissas acima, estabelecidas e reafirmadas na dramaturgia rígida e tradicional. Um deles foi a nova pretensão do teatro em superar o seu envolvimento social apenas como forma de divertimento e passar a ser ferramenta de reformulação e revolução social. Assim, o novo objetivo que o teatro assumiu se sobrepunha a critérios de forma e conteúdo pré-estabelecidos por teóricos e dramaturgos de outro tempo, e agora os fins justificavam os meios, mesmo que experimentalistas ao extremo em busca de transmitir o que se quer por intermédio de uma obra. E, apesar de à primeira vista as obras teatrais desse período não aparentarem possuir um fio condutor que as liga a uma proposta e estrutura coerentes, devido a particularidades de cada dramaturgo, o contrário se revela verdadeiro.

“A imposição de um novo e vital objetivo ao teatro - o de tentar melhorar, reformular, revolucionar a sociedade - autoriza, também, o uso de quaisquer recursos para se atingir esse objetivo. Ou seja: na medida em que é importante obter do teatro, além do divertimento, ensinamentos, perde-se a cerimônia para com as regras e leis de qualquer técnica mais rigorosa e se parte para aceitar o que quer que nos pareça capaz de fazer alcançar essa meta.”  
(PALLOTTINI, 1988, p.62)

Diante disso e da análise de textos teatrais representantes desse período, portanto, a linha que configura e norteia a produção da dramaturgia contemporânea pode ser depreendida como sendo a quebra consciente das fronteiras rígidas impostas entre os gêneros literários e da Lei das Três Unidades aristotélicas. Proposta formal concretizada de modo a aliar-se a uma mudança nas temáticas escolhidas para as histórias, a contemporaneidade manifesta-se de maneiras diferentes e fornece um material de estudo rico em possibilidades, frente às quais foram escolhidas para a presente pesquisa obras nacionais. Ainda um território pouco explorado quando comparado às dramaturgias tradicionais, o panorama da contemporaneidade na dramaturgia brasileira possui, contudo, um arsenal de autores engajados na criação de obras que expressem seus ideais tanto no âmbito estrutural quanto em relação às temáticas escolhidas: são alguns destes empreendimentos que analisaremos a seguir.

## **2. A CONTEMPORANEIDADE NA DRAMATURGIA BRASILEIRA**

A busca por expandir as formas de significação na escrita de teatro para além dessas regras iniciou-se no Brasil com as rupturas propostas pela dramaturgia moderna, cujo marco inicial reside na peça “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues, a qual antecipou o desenvolvimento de tendências que então se ampliaram na atual dramaturgia contemporânea. Entre suas características principais estão o hibridismo genérico, a utilização de novos recursos narrativos, a temporalidade e espacialidade flexíveis, e a presença cada vez maior da temática e da linguagem nacional como matéria prima à criação dos autores. A forma como essas premissas se apresentam na prática será explanada a seguir, sob a ótica de três representantes e peças-chave para o entendimento da dramaturgia contemporânea brasileira: Carlos Alberto Soffredini, Naum Alves de Souza e Chico de Assis.

### **2.1 CARLOS ALBERTO SOFFREDINI (1939-2001)**

Natural de Santos, São Paulo, Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) iniciou seus trabalhos como dramaturgo em 1967 com a peça “O Caso Dessa tal de Mafalda que Deu o que Falar e que Acabou como Acabou, num Dia de Carnaval”, cujo sucesso lhe rendeu prêmios e antecipou sua trajetória como um dos protagonistas do teatro brasileiro. Fundador do Grupo de Teatro Mambembe, suas obras frequentemente se propunham a resgatar a tradição popular na busca de um teatro essencialmente brasileiro, sem a preocupação de seguir modelos pré-estabelecidos e com o conhecimento necessário da carpintaria teatral

para apostar em formas mais experimentais e que potencializassem o caráter sócio-político de seu trabalho.

Seu teatro, escrito sobre o povo e para o povo, tinha por predecessoras pesquisas envolvendo antropologia, sociologia, estética e linguística, as quais o concederam domínio de todos os elementos disponíveis à sua utilização na dramaturgia. Isso se reflete em características bastante presentes em suas obras, dentre elas: a liricidade aliada à dramaticidade na construção textual, sob a forma de musicalidade e ritmo, os retratos da forma de se comunicar da sociedade, por meio de diálogos mais diretos e precisos e de um caráter mais popular na linguagem teatral, e o foco na comunicação com a plateia, muitas vezes estabelecida com a quebra da quarta parede e, mais subjetivamente, por meio da identificação com os personagens e com a história.

Além disso, a perspectiva de Soffredini quanto aos rumos do teatro brasileiro envolvia uma busca por combater o anacronismo de uma interpretação ainda baseada em referências antigas e muitas vezes derivadas do teatro de outros países. O ator em seus processos criativos era visto como figura central do fazer teatral, e sua dramaturgia era reflexo disso por ser concebida a partir da representação. Sua concepção cênica, portanto, era bastante imagética, e o modo como os eventos de suas histórias são encadeados e descritos nas rubricas comunicam além do próprio texto escrito. É essa ampliação da significação por meio do experimentalismo e da quebra de padrões, como a Lei das Três Unidades e a ideia de pureza do gênero dramático, que verificaremos a partir da análise de uma de suas mais importantes peças: “Vem buscar-me que ainda sou teu” (1979).

### **2.1.1 VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU (1979)**

Uma de suas dramaturgias mais conhecidas e representadas até hoje, “Vem buscar-me que ainda sou teu” (1979) é uma história que se passa nos bastidores de uma companhia teatral circense, que luta pela sua sobrevivência diante das dificuldades do ser artista no cenário cultural brasileiro. À medida que a trama da vida pessoal dos integrantes da trupe se desenrola, uma outra narrativa paralela se anuncia: a da peça que eles representam. Esse metateatro desenvolvido pelo autor também recorre constantemente a elementos característicos do teatro popular, para então concretizar o objetivo de propor uma contemporaneidade dramática tendo por base tradições essencialmente brasileiras.

Em relação à Lei das Três Unidades aristotélicas, pode-se perceber nesta obra uma ruptura da rigidez temporal e espacial, enquanto que a ação como elemento condutor da progressão dramática mantém-se presente. Isso porque a trajetória dos personagens obedece a uma estrutura clássica em termos de origem do conflito, seu desenvolvimento, eclosão e resolução, durante a qual o caráter e a moral dos personagens se manifesta em suas ações e forças opostas enfrentam-se para a conquista de seus objetivos. Além disso, a unidade de ação dramática é reforçada pela construção de Soffredini de diálogos atuantes, ou seja, responsáveis por conduzir o desenrolar da trama e não apenas meras expressões da ideologia do autor por trás dos personagens, que nesta peça aparece de forma orgânica. Um exemplo é a cena entre Mãezinha e Cancionina Song: a primeira uma integrante

do circo-teatro brasileiro e a segunda uma entusiasta dos métodos e peças teatrais internacionais.

“CANCIONINA – (*seca*) A senhora já ouviu falar em método de interpretação?

MÃEZINHA – Eu?...

CANCIONINA – É. A senhora.

MÃEZINHA – (*muito embaraçada*) Não. Quer dizer, eu via como os outros faziam, né? E ia fazendo... Olha, eu já nem me lembro...(*tentando relaxar*) Eu já nasci no palco, meu amor, nem me lembro quando foi a primeira vez que...

CANCIONINA – Você precisa parar de repetir isso.

MÃEZINHA – O quê?

CANCIONINA – Ter nascido num palco não te dá de maneira nenhuma o direito de permanecer nele a vida toda.”  
(SOFFREDINI, 2017, p.66)

“Vem buscar-me que ainda sou teu” apenas começa a apontar seus traços de contemporaneidade quando percebe-se a quebra de uma das ideias elementares acerca de uma dramaturgia clássica: a utilização de apenas um único cenário para a representação teatral, a unidade de espaço. Nesta obra, a proposta de apresentar tanto a história dos bastidores da trupe quanto a história da peça que representam, Soffredini faz uso de diversas localizações para o desenrolar de cada uma. Algo que certamente contribuiu para essa inteligência cênica do autor é sua trajetória profissional que permeia vários campos da atividade artista, dentre eles a direção, a iluminação, a cenografia, e a própria atuação. Assim, a capacidade de manter o

envolvimento com o público e fazer-se compreender mesmo com a ruptura da unidade espacial, preocupação dos teóricos antigos, foi alcançada com maestria.

Outra estratégia para ampliar o diálogo com o público e que destoava da proposta dramaturgicamente tradicional é a quebra da quarta parede, algo que não seria possível em hipótese alguma em uma peça de caráter realista e naturalista. Por buscar fazer um teatro que se discute enquanto teatro, Soffredini brinca o tempo todo com o jogo de cena, deixando-o exposto e escancarado para que os espectadores se envolvam de modo mais crítico com a dramaturgia, característica herdada de uma influência brechtiana em seus trabalhos. Os integrantes da trupe retratada pelo autor frequentemente fazem alusão a sua real posição diante de um público e da engrenagem por trás de suas ações em cena. Esse aspecto, por sua vez, leva à explanação de mais uma característica da contemporaneidade dramaturgicamente presente nessa peça teatral: o hibridismo genérico.

A temática de “Vem buscar-me que ainda sou teu” tem como ponto de partida a peça “Coração Materno”, de Alfredo Vivianne, e a canção de mesmo nome de Vicente Celestino, o que já antecipa uma ferramenta utilizada outras vezes por Soffredini: a construção de obras parafásicas, ou seja, que retomam e reafirmam a ideia de outras escritas anteriormente. Devido a esse caminho tomado pelo autor e com base na perspectiva de Rosenfeld (ROSENFELD, 1965), o tema desta peça tem caráter essencialmente épico, uma vez que os acontecimentos, na verdade, pertencem ao passado, já aconteceram. Essa situação se desenha, assim, ou por meio do conhecimento prévio dos personagens acerca do conteúdo a ser transmitido ao público por eles próprios ou por meio do conhecimento prévio da plateia acerca da

história representada no palco. Próximo ao final da peça, em uma cena chamada “A força do que tem que ser”, a personagem Mãezinha demonstra relutância em atuar na próxima cena, por ter consciência de que se trata de sua morte.

“CANASTRA – Eu não posso fazer nada. Ninguém pode. Você sabe que é assim. Você sabia

dessa cena. Que ela ia chegar.

MÃEZINHA – Não, não sabia.

CANASTRA – Sabia sim. Todo mundo sabe que é assim.

MÃEZINHA – Eu me esqueci.

CANASTRA – Agora chegou. Chegou. [...]

*(MÃEZINHA caminha decidida para a porta. Pára. Volta-se.)*

MÃEZINHA – Deve ser mesmo.

CANASTRA – O quê?

MÃEZINHA – Como sair de cena. Só isso. *(Sai)*” (SOFFREDINI, 2017, p.68)

Por fim, o último aspecto a ser analisado é o rompimento da unidade aristotélica de tempo em “Vem buscar-me que ainda sou teu”. Soffredini assinala novamente sua linha contemporânea na construção dramaturgica ao brincar com as passagens de tempo na trama dos bastidores e na trama da peça representada pela trupe, fazendo com que a temporalidade seja flexibilizada e se distancie do texto tradicional. Apesar de todo o conflito da história transcorrer no intervalo de um dia, o que é previsto pela Lei das Três Unidades, o dramaturgo santista

quebra com a linearidade do tempo de outra forma, intercalando cenas de uma e outra linha dramática, as quais entrelaçadas consistem no desenho geral de sua carpintaria teatral. Portanto, a contemporaneidade é algo bastante presente na identidade dramaturgica de Carlos Alberto Soffredini, uma vez que os elementos utilizados nesta peça estão presentes em maior e menor grau em outras de suas obras.

## **2.2 NAUM ALVES DE SOUZA (1942-2016)**

Natural de Pirajuí, São Paulo, Naum Alves de Souza (1942-2016) iniciou seus trabalhos como dramaturgo em 1977, com a escrita da peça “Maratona”, pela qual não obteve em um primeiro momento a aceitação da crítica e receptividade do público, mas por intermédio da qual já antecipou algumas características de escrita pelas quais seria conhecido posteriormente. A agilidade de sua carpintaria teatral, a construção de enredos e personagens com os quais a identificação é quase imediata e o maior despontamento de componentes ideológicos na dramaturgia são algumas delas, as quais contribuíram para estabelecer seu estilo e sua identidade como autor na cena teatral brasileira contemporânea.

Por ele, assim como Soffredini, ter tido uma carreira que perpassou pelas diversas funções envolvidas na execução de um espetáculo teatral, sua dramaturgia já tem implícita uma concepção cênica e imagética que norteia o processo de montagem desde o papel até o palco. Seu olhar multidisciplinar, assim, foi responsável por garantir uma organicidade na integração dos diversos instrumentos teatrais a seu dispor, dentre eles a iluminação, a direção, a escolha dos

atores, a cenografia e o figurino, os quais combinados permitiram, também, a reafirmação de uma proposta dramática contemporânea, pouco interessada em se ater a antigos modelos de escrita teatral. A ideia do autor pirajuiense era buscar inovar na forma para que esta ampliasse o alcance e o impacto do conteúdo de suas obras, frequentemente críticas e engajadas diante do momento sócio-político enfrentado pelo país.

A Lei das Três Unidades e a ideia de pureza do gênero dramático são, portanto, novamente contestadas aqui, de forma diferente e coerente com as particularidades de Naum Alves de Souza, o qual constantemente recorre a histórias da própria vida para dar origem a sua tramas e transforma a personalidade em uma característica fundamental de suas obras. À maior liberdade formal segue-se, também, uma responsabilidade, a de realizar essa quebra de padrões pré-estabelecidos de maneira consciente e atrelada a seus objetivos de comunicação para com o público. É seu meio de lidar com as rupturas frente aos tradicionais modelos dramáticos que será explanada a seguir, na análise de um de seus mais marcantes trabalhos, tanto em relação à maneira de se escrever teatro quanto no que diz respeito à história contada: a peça “A aurora da minha vida” (1989).

### **2.2.1 A AURORA DA MINHA VIDA (1989)**

Representada pela primeira vez em 1989, a peça “A aurora da minha vida” retrata o cotidiano de uma escola brasileira da década de setenta, quando eram bastante evidentes os impactos provocados no ensino pela ascensão do regime militar. Por meio da representação de

situações e personagens com os quais o público em sua maioria pode se identificar, Naum Alves de Souza consegue concretizar seu objetivo de construir uma dramaturgia com a qual o envolvimento é crítico e não apenas em prol do entretenimento. Isso é potencializado ainda mais pela opção por um elenco mínimo de atores, que se revezavam e interpretavam vários papéis, evidenciando a engrenagem dos bastidores e mantendo os espectadores conscientes do jogo que se desenrola em cena.

No que diz respeito à Lei das Três Unidades aristotélicas, pode-se perceber, como em Soffredini, que nesta peça há uma permanência da unidade de ação, ao passo que nota-se uma evidente contestação às unidades de espaço e tempo. Isso porque, apesar de Naum abandonar a ideia de um único protagonista, cuja trajetória nortearia toda a progressão dramática e seria, portanto, fio condutor do desenvolvimento de todas as cenas, o autor ainda assim consegue manter uma estrutura de início, meio e fim em sua carpintaria teatral. Assim, a escolha por compor a dramaturgia de “A aurora da minha vida” por meio da sucessão de cenas completas e com significado próprio não impediu sua coerência com um conflito-matriz, derivado mais diretamente do tema escolhido do que propriamente de um personagem isolado. A autocracia na relação professor-aluno e o desrespeito às individualidades na escola, dentre outras questões, estão presentes o tempo inteiro e são responsáveis por dar consistência a esta dramaturgia, como no excerto abaixo.

**“ÓRFÃO** - Sabe de uma coisa? Eu não vou ficar no meio desse fedor! Estou ‘fazendo um monte’ para a senhora! Me dá a minha caderneta!

**PROFESSORA** - Experimente pegar, para ver o que vai acontecer.

**ÓRFÃO** - Meu pai pegou essa caderneta. Ela é minha! **(Toca o sinal).**

**PROFESSORA** - Todos sentados! Ninguém sai. Quero ver quem manda na classe! **(Tumulto. Avançam todos na mesa, pegando as cadernetas. O Quietos continua de cabeça baixa.)** Sentados! Sentados! Deixem as cadernetas! Quem é a autoridade nesta classe? Eu ou vocês? **(Tenta tomar as cadernetas e nada consegue.)** Vocês não podem fazer isso comigo! **(A Professora, debruçada, chora. Os alunos estão saindo, revoltados.)**” (DE SOUZA, 2003, p.75)

A peça “A aurora da minha vida” começa a apontar de forma mais explícita suas características contemporâneas a partir do momento em que rompe sobremaneira com o padrão espacial único estabelecido por Aristóteles. Naum segue aqui um caminho de experimentações baseado em grande parte por seu conhecimento de campo das outras funções envolvidas no fazer teatral, uma vez que seu estilo de escrita já anuncia soluções eficientes para as diversas variações de cenário que constrói. Isso ocorre não por meio de rubricas, mas por seu próprio estilo de escrever, que deixa margem para uma linguagem cênica que destoa do retrato fiel da realidade e que antecipa a aposta em jogos de luz e atuação para marcar transições espaciais. A compreensão de suas intenções em relação à dramaturgia não é prejudicada por esse traço de contemporaneidade, e isso apenas eleva a um novo patamar o jeito de se comunicar a partir do teatro.

Outro ponto a ser analisado em se tratando da construção textual de Naum em “A aurora da minha vida” é a utilização do hibridismo genérico como forma de aproximar ainda mais a temática da peça com

a subjetividade do próprio espectador, que passa então a ver projetadas no palco percepções de vida semelhantes a sua própria. Isso acontece nesta obra por meio de elementos épicos na dramaturgia, como o uso de monólogos interiores, os quais permitem o aprofundamento das motivações reais e sensações dos personagens que por vezes não vêm à tona no diálogo convencional. Essa forma de expressão alia-se também a diálogos por vezes distantes do propósito de transformar mutuamente os personagens envolvidos, algo tido como imprescindível em uma dramaturgia tradicional, mas que nesta peça se encontram ora no terreno da incomunicabilidade e da fragmentação da realidade ora na tarefa de retratar situações não consideradas determinantes para a progressão do conflito. Uma cena que exemplifica bastante esse instrumento formal como reflexo do conteúdo propriamente dito é a que envolve os alunos revisando o assunto das provas, conhecimento adquirido apenas por meio da “decoreba” e que por isso não conecta o aluno com os demais e com o mundo real.

### **“SEQÜÊNCIA DE ESTUDOS ANTES DOS EXAMES**

**Alunos estudando, meditando, divagando, sonambulando.**

**ALUNO 1** - Que é ar? Não sei por que a gente tem que saber o que é ar! Ar não é nada. Ar é ar, ora!

**ALUNA 1** - A escravidão começou no Brasil porque os índios não aceitavam a disciplina do trabalho!

**ALUNO 4** - Todo o cidadão que se recusar a prestar Serviço Militar é considerado covarde e traidor da Pátria!

**ALUNA 2** - Eu sempre acho que André Vidal de Negreiros é que era preto. Tirei nota baixa, porque quem era preto, era o Henrique Dias.” (DE SOUZA, 1989, p.17 e 18)

Por último, o aspecto a ser analisado é o rompimento com a unidade aristotélica de tempo em “A aurora da minha vida”, característica marcante deste texto teatral e que reafirma a orientação da dramaturgia de Naum em encontro à contemporaneidade. Isso porque os saltos temporais são frequentemente utilizados e a mobilidade temporal é necessária à proposta do autor de ilustrar nesse conjunto de cenas as mais diversas situações vivenciadas em uma escola da década de setenta. Assim, os conflitos não transcorrem no intervalo de vinte quatro horas previsto pela dramaturgia tradicional, o que, todavia, não interfere na plena compreensão da peça. Pode-se perceber, portanto, que Naum Alves de Souza desenvolve em seu trabalho um estilo próprio que tem como ponto de partida a quebra consciente de padrões pré-estabelecidos, contribuindo para dar forma à contemporaneidade na dramaturgia brasileira.

### **2.3 CHICO DE ASSIS (1933-2015)**

Natural de São Paulo, SP, Chico de Assis (1933-2015) lançou-se como dramaturgo com a peça “O Testamento do Cangaceiro” (1961), primeira obra a compor sua chamada Trilogia de Cordel, junto com as posteriores “As aventuras de Ripió Lacraia” (1963) e “Farsa com Cangaceiro Truco e Padre” (1967). Como o nome prevê, estas três dramaturgias são reflexo direto da proposta do autor de incorporar elementos da cultura popular em suas peças e, conseqüentemente, de

trazer o nacional para os palcos brasileiros. Este caráter experimental da temática escolhida também se estende na forma como as histórias foram contadas, por meio de estilo e estrutura únicos e distantes de padrões pré-estabelecidos, característica que reafirma a condição do dramaturgo enquanto expoente da contemporaneidade.

Assim como Naum e Soffredini, Chico de Assis também possui uma bagagem profissional que abarca funções para além da escrita teatral, uma vez que atuou em diversos espetáculos do Teatro de Arena e foi responsável pela direção de outras representações. A influência que estas participações exerceram na dramaturgia do autor paulista são evidentes quando se percebe a preocupação de um fazer teatral consciente de seus contextos sócio-políticos e o objetivo de abrir caminhos para um teatro essencialmente brasileiro. A liricidade e a musicalidade são características bastante presentes em sua dramaturgia, e aliam-se a outros elementos cênicos para potencializar o caráter disruptivo de sua visão artística. Entre eles encontram-se o uso frequente da figura do narrador e do desenho cênico em que um mesmo ator interpreta diversos papéis.

A quebra da Lei das Três Unidades e da ideia de pureza do gênero dramático são aqui, portanto, novamente contestadas. Todavia, também é notável que, de forma a atender às propostas de linguagem e temáticas particulares do dramaturgo, as soluções escolhidas por ele foram diferentes em alguns pontos e corroboraram para a sua representatividade frente ao cenário da contemporaneidade no teatro brasileiro. Estes caminhos trilhados por Chico de Assis serão aprofundados a seguir por meio de uma de suas peças já citadas acima, “O Testamento do Cangaceiro”, tida com um de seus principais trabalhos por estabelecer o estilo de escrita do dramaturgo e

características que se provariam determinantes em sua carreira como autor de teatro.

### **2.3.1 O TESTAMENTO DO CANGACEIRO (1961)**

Inaugurando seus trabalhos como dramaturgo, “O Testamento do Cangaceiro” teve sua primeira representação nos palcos em 1961 e foi responsável por trazer a tradição cordelista aos palcos brasileiros. A história acompanha as desventuras de Cearim no sertão nordestino, em busca de cumprir as últimas vontades de um Cangaceiro que lhe encontrou no caminho e o deixou a cargo de seu testamento. A abertura da peça já antecipa a aproximação realizada entre escrita teatral e cultura popular, premissa de Chico de Assis que se manteve consistente ao longo de seus mais diversos trabalhos. A ideia de um mesmo ator viver mais de um personagem, como proposto por Naum, também encontra espaço nesta obra, uma vez que a intenção é, mais uma vez, deixar explícito o jogo teatral e estimular uma postura mais crítica do espectador frente à cena que se desenrola.

Em relação às três unidades aristotélicas, pode-se perceber que, assim como nas obras de Soffredini e Naum, Chico de Assis desenvolve um trabalho no qual quebra conscientemente as unidades de tempo e espaço e mantém apenas a unidade da ação dramática. Isso porque, apesar de o dramaturgo utilizar a figura do narrador e, conseqüentemente, de existirem partes da história contadas ao invés de propriamente representadas, o conflito-matriz e o objetivo do protagonista estão claramente determinados. Assim, a presença do narrador e seu papel diante da história não rompem com a unidade de

ação dramática, e esta se desenrola de forma coerente desde a apresentação do conflito até seu desenlace final. Todavia, é importante ressaltar o impacto que esta escolha pelo elemento da narração provoca na forma como os espectadores se relacionam com o espetáculo, uma postura mais crítica e consciente frente a um teatro que, novamente, se discute enquanto tal. O metateatro desenvolvido em “O Testamento do Cangaceiro” pode ser visualizado de forma mais clara na introdução da peça, que insere o público no tom e contexto do que vem a seguir.

“NARRADOR - Era uma vez uma história  
e dentro da história tinha outra história  
e dentro da história da história  
tinha mais uma porção de história.

[...]

Então eu conto:

Era uma vez um lugar muito triste  
perdido nos longes do sertão.

Nos meses de verão a chuva deixava de cair.” (DE ASSIS, 2009, p.27 e 28)

Seguindo a linha de experimentalismos, a peça aponta de forma mais explícita seu caráter contemporâneo quando rompe com a unidade de espaço e sugere a utilização de soluções cênicas para abarcar os planos de fundo da ação que se desenvolve na história. Distante do previsto por Aristóteles, essa opção, contudo, não resultou em confusões acerca do conteúdo por trás da ação, posto que a experiência de Chico de Assis como autor e diretor fez com que a visualização das cenas do modo como foram construídas se tornasse orgânica e eficiente. A figura já citada do narrador também contribuiu, certamente, para que a caminhada do protagonista ao longo do sertão

fosse transmitida de maneira clara e a plateia permanecesse engajada na solução do conflito. Esta habilidade de transitar entre elementos que vão além dos estabelecidos pela dramaturgia tradicional conduz a análise ao próximo ponto: o hibridismo genérico bastante presente na obra do autor.

A literatura de cordel tem por principais características a liricidade, a musicalidade, e a marcante presença de temas regionais e folclóricos. Assim, uma vez que a proposta de Chico de Assis era trazer esta essência da cultura popular para o palco, foi mais do que natural a absorção de muitas particularidades desta forma artística na peça “O Testamento do Cangaceiro”. Em primeiro lugar, a escolha do protagonista ser um nordestino em busca de ganhar a vida no sertão já coloca em questão um modo de vida pertencente a uma relativa parcela da população brasileira, cuja linguagem não costumava ressoar nos palcos nacionais. Depois, a musicalidade e a utilização de monólogos interiores, que deixam à mostra as motivações e sensações mais internas de Cearim, apontam para uma liricidade entremeada nesta dramaturgia, algo que ocorre com frequência na contemporaneidade. Além disso, pode-se entender as personagens da Madrinha e do Cachorro como sendo subdivisões do caráter de Cearim, seu lado bom e seu lado mal, algo que ressalta ainda mais a questão da subjetividade lírica inserida no gênero dramático, como no excerto abaixo.

“CEARIM - Madrinha... Só ouça, não aparece aqui não, que o lugar não é de respeito. Mas é possível bondade pureza e auxílio se ninguém é besta e está sempre todo mundo na espera que o cristão feche o olho pra num zás se valer contra ele... É possível? Me desculpe Madrinha, mas eu vou mudar de jeito nessa vida, se bem que não tenho dinheiro nem nada, que roubaram tudo... Não tem importância, até peço que de agora em diante não me ajude, faça o favor de fechar os olhos para certas safadezas, com perdão da palavra, que eu vou praticar.” (DE ASSIS, 2009, p.55)

Por fim, o rompimento com a unidade aristotélica de tempo reafirma a identidade de Chico de Assis como autor representante da contemporaneidade dramática brasileira. A história contada em “O Testamento do Cangaceiro” tem sua progressão ao longo de vários dias, nos quais uma série de intempéries ocorrem ao protagonista e aos demais personagens antes que a vontade última do Cangaceiro seja cumprida. Portanto, a ideal pré-estabelecido na dramaturgia tradicional de que a peça deveria transcorrer em um intervalo de vinte e quatro horas é aqui, mais uma vez, desconstruído.

Assim, e uma vez que as características analisadas acima se mantêm presentes em outros trabalhos do autor, conclui-se que estamos diante de um dramaturgo consciente de sua carpintaria teatral e engajado na descoberta de possibilidades novas de significação por meio da escrita para teatro.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo do presente trabalho foram explanadas as principais características que configuram uma dramaturgia como pertencente à contemporaneidade, em especial a desconstrução dos padrões pré-estabelecidos pela Lei das Três Unidades de Aristóteles e por sua também Teoria dos Gêneros Literários. Posteriormente, foram analisados trabalhos referentes a três importantes expoentes da contemporaneidade dramática brasileira, sendo eles Carlos Alberto Soffredini, Naum Alves de Souza e Chico de Assis. Finalmente, por meio do estudo sobre suas respectivas obras, “Vem buscar-me que ainda sou teu”, “A aurora da minha vida” e “O testamento do Cangaceiro”, pôde-se formular conclusões a respeito do fio condutor

que une as dramaturgias contemporâneas apesar de suas particularidades e diferenças.

Apesar de muitos caminhos diferentes terem sido utilizados por estes autores visando um teatro brasileiro o mais inserido possível nos contextos sócio-políticos e culturais nacionais, ainda é possível perceber que a estrutura dramática segue uma tendência que se mantém nos mais diversos estilos. Isso porque o que ocorre nos trabalhos aqui analisados e, por extensão, em muitos outros exemplares da dramaturgia contemporânea, é o claro rompimento com as unidades aristotélicas de tempo e espaço e, por outro lado, a conservação consistente da unidade de ação dramática. A presença do conflito como motor central da progressão da história e, ainda, de seu desenrolar pautado em nascimento, desenvolvimento, eclosão e resolução, fazem com que a ação representada assuma, portanto, um caráter unitário. Situação esta que não ocorre de forma equivalente com o espaço-tempo, que se distancia de sua unicidade e assume seu caráter múltiplo e diverso ao longo da ação que se desenrola.

Por fim, percebe-se que a busca por ampliar as significações da escrita teatral exige dos dramaturgos uma consciência a respeito das regras e dos parâmetros que se deseja desconstruir em sua carpintaria teatral. E que, além disso, os vastos campos de experiência artística dos três autores aqui citados, contribuiu para sua visão estética transparecer na dramaturgia e sugerir soluções cênicas eficientes para os experimentalismos de forma e conteúdo. Assim, a contemporaneidade na dramaturgia brasileira mostra-se diversa em suas possibilidades e apresenta-se como um material rico de estudo para quem busca fazer do teatro nacional uma arte inserida histórica e esteticamente no que é essencialmente brasileiro.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Edipro, 2011.

ASSIS, Chico de. **O Teatro de Cordel de Chico de Assis**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. **Vem buscar-me que ainda sou teu**. São Paulo: Editora Giostri, abril, 2017.

SOFFREDINI, Renata. **Carlos Alberto Soffredini: Serragem nas Veias**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SOUZA, Naum Alves de. **A aurora da minha vida**. São Paulo: Editora Salamandra, 2003

## FONTES

**Chico de Assis | Biografia**. Disponível em  
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa388588/chico-de-assis>>

Acesso em 20/11/2020

**Naum Alves de Souza | Biografia**. Disponível em  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4333/naum-alves-de-souza>>

Acesso em 20/11/2020