



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p263-276

Sala aberta

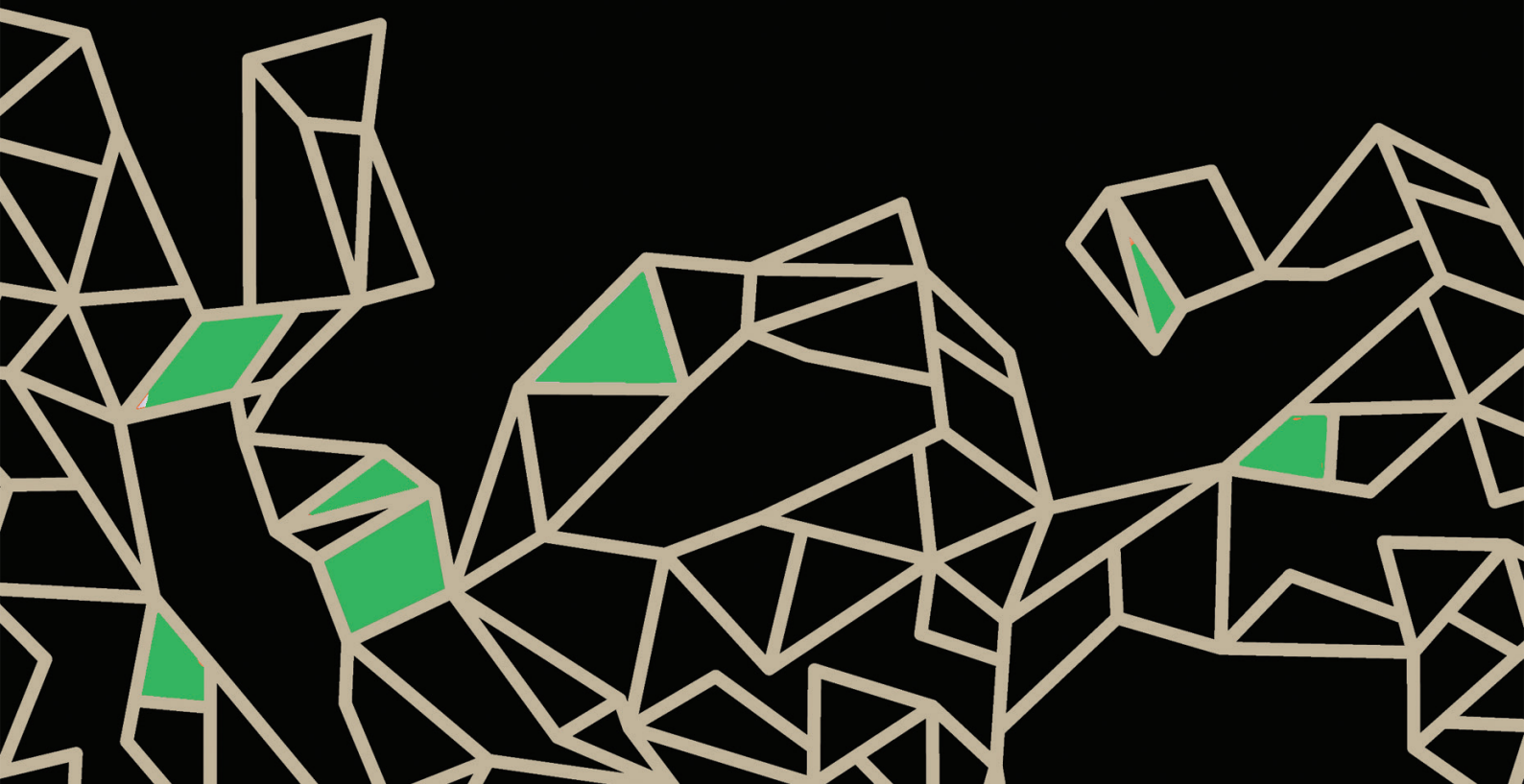
Pesquisando Soffredini: um mergulho por seu acervo e na história da publicação de um autor “quase” popular

Researching Soffredini: an immersion in his patrimony and in the history of the publication of an “almost” popular author

Lígia Rodrigues Balista

Lígia Rodrigues Balista

Doutoranda em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).



Resumo

Este artigo apresenta o processo de pesquisa realizado nos originais do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini, assim como em outros documentos profissionais e pessoais do autor, para desenvolver uma análise da representação do caipira e para a organização da coleção de livros inéditos (*Soffredini: obras principais*), publicada em março de 2017. Optou-se aqui por uma espécie de narrativa reflexiva sobre o fortalecimento mútuo entre os dois processos, já que foi a pesquisa sobre textos não publicados que me levou inicialmente ao acervo do autor, mas foram as etapas de organização dos livros, com as quatro peças escolhidas, que ampliaram as reflexões sobre a importância de coleta de materiais e da prática da pesquisa documental, além da própria difusão e preservação desse patrimônio, que contribuiu para a construção da história e da crítica sobre o teatro brasileiro.

Palavras-chave: Carlos Alberto Soffredini, Pesquisa documental, Publicação de teatro, Manuscritos, Teatro brasileiro moderno.

Abstract

This article presents the research conducted using the original writings of Carlos Alberto Soffredini, as well as other professional and personal documents of the author, to analyze the representation of the *caipira* (rural men) and to organize the collection of his unprecedented books (*Soffredini: obras principais*), published in March 2017. It was chosen to develop a reflective narrative about the mutual strengthening between two processes, since it was the research on unpublished texts that initially led me to the author's private collection, however, it was the books' organization stages, with the four plays chosen, which broadened the reflections on the importance of collecting materials and on the practice of documentary research – as well as the diffusion and preservation of this patrimony – which contributed to the construction of history and criticism about Brazilian theater.

Keywords: Carlos Alberto Soffredini, Documentary research, Theater publication, Manuscripts, Brazilian modern theater.

Carlos Alberto Soffredini começou a ser um interesse meu de pesquisa em 2011 e, na época, a dificuldade de acesso a seus textos marca de partida

minha trajetória como atual pesquisadora (agora em fase final do doutorado) desse dramaturgo – tão importante para a história do teatro brasileiro na segunda metade do século XX, mas, até 2017, sem ter tido suas obras organizadas e publicadas. Após encontrar referências vagas e textos publicados na internet, nos quais não podia exatamente depositar total confiança para a análise crítica da dramaturgia a que me propunha iniciar, tive o primeiro acesso a uma peça completa por meio de uma atriz, que me emprestou uma cópia de uma versão datilografada de um dos textos do qual dispunha consigo¹. Em 2014, conheci Renata Soffredini², filha do dramaturgo e herdeira responsável pelas obras do pai, com quem já havia iniciado um diálogo virtual que me possibilitou acessar outras obras. A partir de então, a possibilidade de pesquisar diretamente no acervo do dramaturgo se instaurou – salto gigante nos possíveis ganhos tanto para minha pesquisa de doutorado, que já havia se iniciado, quanto para o que mais tarde conseguimos concretizar na publicação dos livros. Essa pequena narrativa introdutória diz muito sobre meu processo de pesquisa e sobre o que pretendo expor e debater neste artigo.

Escolher fazer pesquisa acadêmica sobre um autor não publicado nos coloca diante desse primeiro desafio: a busca pelo acesso aos textos. É um caminho que nos obriga a basear a pesquisa na busca por documentos: a princípio, os próprios textos (originais ou versões mais confiáveis que as primeiras encontradas). Posteriormente, a depender da escolha metodológica de pesquisa, outros documentos do acervo do dramaturgo, como diários, fotos e anotações do autor, passam a compor também o caminho de investigação – comentarei adiante como esse material impactou aspectos da minha pesquisa. Todavia, destaco por ora como essa primeira etapa é fundamental para que a pesquisa avance com rigor e seriedade quanto ao corpus: é preciso encontrar e definir os textos com os quais se vai trabalhar.

No recorte que me propus investigar – a representação do caipira em Soffredini – três peças do autor foram selecionadas como centrais para pesquisa sobre essa temática: *Na carrêra do divino*, de 1979, *Auto de natal caipira*,

1 Meu agradecimento à Marília Emília Pinto por esse gesto e pelo diálogo que travamos na época.

2 A quem também agradeço muito pela confiança e pela parceria de trabalho nesse tempo, incluindo a organização das obras principais para publicação.



de 1992, e *A madrasta*, de 1995. Passados cerca de dois anos do início da pesquisa, consegui acesso a um quarto texto que passou a incorporar esse núcleo central de peças soffredinianas que tratam da temática rural popular brasileira: *Estrambótica aventura da música caipira* tinha já no título referências a Cornélio Pires (a um de seus livros mais conhecidos: *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo*), porém, sem ter acesso ao texto integral, tudo que eu tinha eram os comentários da pesquisadora Eliane Lisboa, que aponta em sua tese ser este um trabalho de “colagem” de músicas e outras obras. Segundo ela, *Estrambótica* não pode ser considerado “um texto de criação autoral, mas sim de um roteiro para um show musical, como outros que Soffredini desenvolveu” (LISBOA, 2001, p. 304).

Quando finalmente consegui acesso ao original da peça e pude avaliar, mesmo que em uma primeira leitura, quais eram as escolhas de poesias e músicas que entravam nessa dramaturgia, e como se dava o alinhar entre elas, passei a discordar da referência vaga que a via apenas como colagem (aproximação e/ou sobreposição de músicas) e, por isso, não exatamente como criação autoral. De fato, talvez seja problemático insistir na classificação desse espetáculo como uma peça autoral como as outras; todavia, seja pelas escolhas das referências, seja pela maneira como as organiza para narrar a tal história da música caipira, ficou claro que não se trata de mero “roteiro para show”, mas que podemos investigar também essa obra para o melhor entendimento de como a cultura caipira se inseriu definitivamente, e com importância, na representação cênica dos trabalhos de Soffredini. Assim, diante do meu recorte de pesquisa, no interesse pela representação artística do caipira, passou a ser fundamental olhar com atenção para esse texto de 1990, que leva ao palco sessenta anos de trajetória da música rural paulista, homenageando Cornélio Pires, mas não só: o espetáculo coloca em cena poemas de Oswald de Andrade, a música “Viola Quebrada”, de Mário de Andrade, “Trenzinho Caipira”, de Heitor Villa-Lobos com letra de Ferreira Gullar, dentre outros. Passou a ser, então, de extrema importância para minha pesquisa que essa obra – encontrada por uma insistência diante do acervo de Soffredini – integrasse o corpus principal dos textos de Carlos Alberto a serem analisados.

Esse episódio, que de fato alterou o recorte de meu objeto central de estudos, mostra como a pesquisa documental e o acesso direto a acervos

são cruciais no desenvolvimento da pesquisa acadêmica sobre as artes teatrais brasileiras: meu objeto se alterou quando consegui o contato com uma fonte primária – alteraram-se, portanto, também algumas de minhas perguntas diante da obra investigada. Até então, havia no meu horizonte somente referências indiretas a esse texto. Seguindo por elas, não poderia acrescentar nada aos estudos desse autor, nesse sentido – e mais: meus apontamentos sobre a representação do caipira, a serem apresentados futuramente na tese, seriam com certeza alterados. Estava evidenciada, portanto, a importância da etapa de pesquisa documental para seguir investigando essa dramaturgia.

Assim, um aprendizado importantíssimo dessa etapa de pesquisa refere-se à preservação do patrimônio documental do teatro. Cerca de dois anos se passaram entre as conversas iniciais que tive com a herdeira do dramaturgo, envolvendo muitas tentativas com editoras variadas até conseguirmos finalizar o longo processo de organização dos livros (que contou com financiamento do Proac/SP), até finalmente sair, no início de 2017, a coleção com as quatro peças selecionadas como “Obras principais”. Contando com prefácio de professores convidados, um breve texto sobre a história de produção de cada peça, posfácio analítico, um álbum de imagens relacionadas à peça e uma cronologia sobre vida e obra do autor, o intuito foi disponibilizar aos leitores, além do texto dramaturgicamente em si, mais materiais sobre aquela produção teatral. Estava em jogo a chance de marcar, de alguma forma, a preservação dessa produção artística e a transmissão de um patrimônio do teatro e da cultura brasileira.

A formação que pude ter nesse processo, que sem dúvidas engrandeceu enormemente meu caminho enquanto pesquisadora de pós-graduação, decorre dessa imersão na obra do dramaturgo, para além de meu recorte de pesquisa. Nesse sentido, pensar a publicação de um autor é também processo de mergulho nos documentos e no acervo pessoal, além de processo de decisão: desde detalhes da edição propriamente dita dos textos dramaturgicamente, até quanto ao que tornar público dentre os materiais biográficos lidos e pesquisados – que ultrapassam, por certo, o que acabou indo à edição final dos livros.

As escolhas que tivemos que fazer diante dos documentos pesquisados – refiro-me aqui tanto a questões textuais internas às obras publicadas



quanto a informações extratextuais, como datas e contexto de produção das peças – acabam sendo também escolhas diante de uma narrativa em relação ao teatro brasileiro e sua história. Relembro, neste caso, o que Sábado Magaldi aponta para se pensar uma História do Teatro Brasileiro: a necessidade de um “levantamento completo de textos” e a importância da “busca paciente em arquivos” (MAGALDI, 1962, p. 271). Soffredini, que passou apenas muito recentemente a ser objeto de estudos nas universidades e que tinha somente uma peça publicada (*O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e que acabou como acabou, num dia de carnaval*), quando recebeu o primeiro prêmio no Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1967, ganha agora um horizonte mais amplo para circulação – e até um reconhecimento, digamos, institucional para compor a história do teatro brasileiro publicado. É com estatuto de coleção com quatro livros que, quase 16 anos após sua morte, sua obra pode circular para além de trocas pontuais de textos entre indivíduos: possibilitar a preservação desse patrimônio artístico e o acesso mais amplo a essa obra foi parte fundamental do trabalho de recuperação da dramaturgia de Soffredini. Buscamos o máximo de rigor nesse processo, já que é a primeira edição organizada das obras do dramaturgo: foi necessário retomar constantemente os originais do autor e, junto com Renata Soffredini, tomar decisões sobre variados aspectos para a versão a ser publicada. Esperamos, assim, contribuir para a divulgação e circulação da obra de Soffredini, além de expandir o debate crítico possível em torno dessa dramaturgia.

No caso específico de minha pesquisa, como tratou-se de acervo pessoal, que se encontra prioritariamente no domicílio de uma das filhas do dramaturgo, e como a produção da coleção de livros contou com essa parceria direta com a Renata, o contato com os documentos foram todos permeados por muita conversa com ela, que a cada foto, ou diário, ou programa de peça encontrado “completava” os sentidos do material com algum comentário. Dados biográficos, por exemplo, que ela foi compartilhando comigo nesse processo acabaram não entrando no livro e não entrarão na minha tese, textualmente. Mas compõem os conhecimentos mais amplos que formo hoje sobre esse autor e sua obra. A figura do autor ganha, assim, certa unidade aos

olhos de quem pesquisa, o que, com certeza, aproximou-me de uma maneira muito particular do que antes era um objeto de estudo mais impessoal.

A leitura de alguns de seus diários foi exemplo disso: neles, anotações pessoais e profissionais se misturam. Aliás, no acervo encontram-se também anotações sobre alguns ensaios de peças, o que colabora para expandirmos a imagem “desabitada” da instância do autor para uma figura mais completa enquanto profissional e mesmo como homem. Anotações como estas podem, inclusive, interessar para quem pretende estudar esse artista como diretor – outra faceta que vai mostrando a complexidade do objeto de estudo.

Várias das informações que pude inserir no texto de contextualização sobre a história de produção da peça *De onde vem o verão* (SOFFREDINI, 2017a) – como a reformulação que o dramaturgo faz do projeto inicial que tinha escrito à pesquisa “Melodrama resgatado”, de 1988 – foram resultados dessa pesquisa documental. Foi também essa pesquisa com base em documentos guardados pelo autor, e hoje por sua herdeira, que me permitiu observar os diferentes títulos pensados a algumas peças. *De onde vem o verão*, por exemplo, teve antes os seguintes títulos: *Uma andorinha não faz verão* e *Lugar de onde vem o verão* – ambos ainda relacionados ao texto final da peça, mas poeticamente diferentes na criação de sentidos para interpretarmos a peça. Já *Na carrêra do divino* chegou a ter como título, conforme nos conta um dos originais do autor, *Narração visionária do Velho Nhô Roque Lameu*, o que seria uma referência (e talvez homenagem) mais explícita ao relato apocalíptico do caipira Nhô Roque, registrado no livro *Os parceiros do rio Bonito*, de Antonio Candido – uma das fontes principais de pesquisa para Soffredini na produção dessa peça. Essa referência acabou se mantendo como subtítulo da peça na montagem de 1979, mas não na montagem de 1987, dirigida pelo próprio Soffredini.

Outro dado que a pesquisa documental nos manuscritos e datiloscritos me permitiu observar foi o fato de várias dessas peças serem, inicialmente, muito maiores – algumas, tendo muitas páginas a mais, como em *De onde vem o verão*, que tem versão, datada pelo autor como “janeiro de 1990”, com mais de 170 páginas. A versão final acabou ficando com aproximadamente 70 páginas – ou seja: mais da metade dessa outra variante da peça não permaneceu na versão final. Sobre essa diferença, podemos explorar outros

sentidos que haveria nessa peça mais longa, ou mesmo fazer uma leitura comparativa das versões, analisando as cenas e diálogos cortados – o que apenas lanço como hipótese de pesquisa, já que não é exatamente meu objeto de investigação, mas foi uma dentre tantas perguntas que surgiram durante o trabalho com o acervo. Esse texto de Soffredini, em especial, marca um exercício de reescrita constante: ele foi durante muito tempo reformulado pelo autor, o que é um dado importante a se levar em conta quando partimos para a análise de uma peça. No caso de *Na carrêra*, por exemplo, a narrativa que se tem sobre a produção escrita da peça é bem diversa: o texto foi produzido em muito menos tempo e foi sendo levado aos atores que o montariam por partes, conforme eram escritas.

Ainda nos materiais reunidos da peça *De onde vem o verão* encontramos experimentações sobre a história da personagem Marlene em forma de poema – o que pode ser também campo de estudo sobre a produção poética desse autor para além das letras de canções que ele fazia para compor suas peças. Ou ainda os estudos sobre vocabulário para construção e caracterização dos personagens, como uma longa lista de expressões marcantes da década de 1960 no Brasil, que Soffredini usaria para construir as falas de determinada personagem nessa obra. Aliás, esse recurso de criar/reunir uma lista específica de vocabulário como material de apoio à criação de personagens parece-me, por outras referências que encontrei na pesquisa dentre os documentos, recurso recorrente na prática de Soffredini: há muitas anotações desse tipo no material de *Na carrêra do divino* também, e essas anotações talvez atestem a importância do trabalho de pesquisa para esse dramaturgo. Não por acaso, o trabalho com a linguagem na criação dos personagens caipiras, de fato, é dos pontos altos da peça *Na carrêra*.

A pesquisa documental confirmou também um procedimento de criação do autor: montar um tipo de esquema prévio com a estrutura geral da peça, como um esqueleto que mapeia as diversas partes e cenas pensadas para aquela produção. Soffredini costumava numerar internamente essas anotações esquemáticas e ia relacionando (ou refazendo) os diversos eixos pensados para cada peça. Trata-se de um procedimento que marcou a produção de peças muito diferentes. Alguns desses esquemas acabamos reproduzindo nos livros *Vem buscar-me que ainda sou teu* (SOFFREDINI, 2017d) e *Pássaro*

do poente (SOFFREDINI, 2017c). Mas há outros, por vezes mais complexos e completos, que podem nos ajudar na análise da dramaturgia das peças, confirmando esquematizações que o pesquisador observa, ou ainda mostrando os problemas em certas estruturas planejadas.

Outra informação encontrada nos manuscritos, que diz respeito diretamente à minha pesquisa no doutorado e foi também objeto de nossa reflexão e decisão durante a organização do livro, envolve uma cena alterada entre versões na peça *Na carrêra do divino*. Logo na primeira parte da peça, quando ainda se apresentam os caipiras e seus costumes, há uma cena intitulada “A noite” que menciona uma das lendas do universo caipira. O manuscrito trazia uma versão de diálogo entre o menino Pernambi e sua irmã Mariquinha, enquanto outras duas versões já datilografadas do texto traziam outras falas para a mesma cena, mas com cortes assinalados de caneta. A etapa de edição da peça exigiu comparar e definir qual sairia como a versão final para o livro. Comento, neste caso, o que parece trivial a qualquer processo de estabelecimento de texto e edição, mas que, para o olhar de pesquisadora, vai dando pistas sobre o processo criativo do autor e abrindo novas perguntas sobre os sentidos do texto analisado e os diferentes efeitos produzidos.

Nesse sentido também, um dos maiores achados que a pesquisa documental me propiciou, pensando especificamente na análise que proponho em meu doutorado, foi o acesso ao registro do estudo que Soffredini fez de *Os parceiros do rio Bonito*, de Antonio Candido. São vinte páginas de anotações esquemáticas sobre conteúdos e reflexões lidas pelo dramaturgo na pesquisa de Candido a respeito do universo caipira. Já é quase ponto comum na crítica apontar o quanto *Na carrêra do divino* tem dessa importante leitura que Soffredini fez para produzir esse texto. Porém, a maneira como a crítica avalia essa incorporação ainda varia muito – podendo inclusive ser elogiada por funcionamentos opostos: uns argumentam que o dramaturgo transpôs esta obra científica, erudita, de grande valor, para um teatro popular; enquanto outros valorizam que Soffredini absorveu as informações dos caipiras populares investigados por Candido, mas realizou um teatro aos moldes dos melhores modelos da cultura erudita. Pensar essa relação é, portanto, um espaço de disputa sobre esses significados: sobre o quanto o teatro de Soffredini é popular e sobre o que seria o popular no teatro brasileiro dessa época. Acredito,



assim, que incluir as anotações de pesquisa do dramaturgo no espectro da análise possa contribuir para avançar nesse sentido (Figura 1).

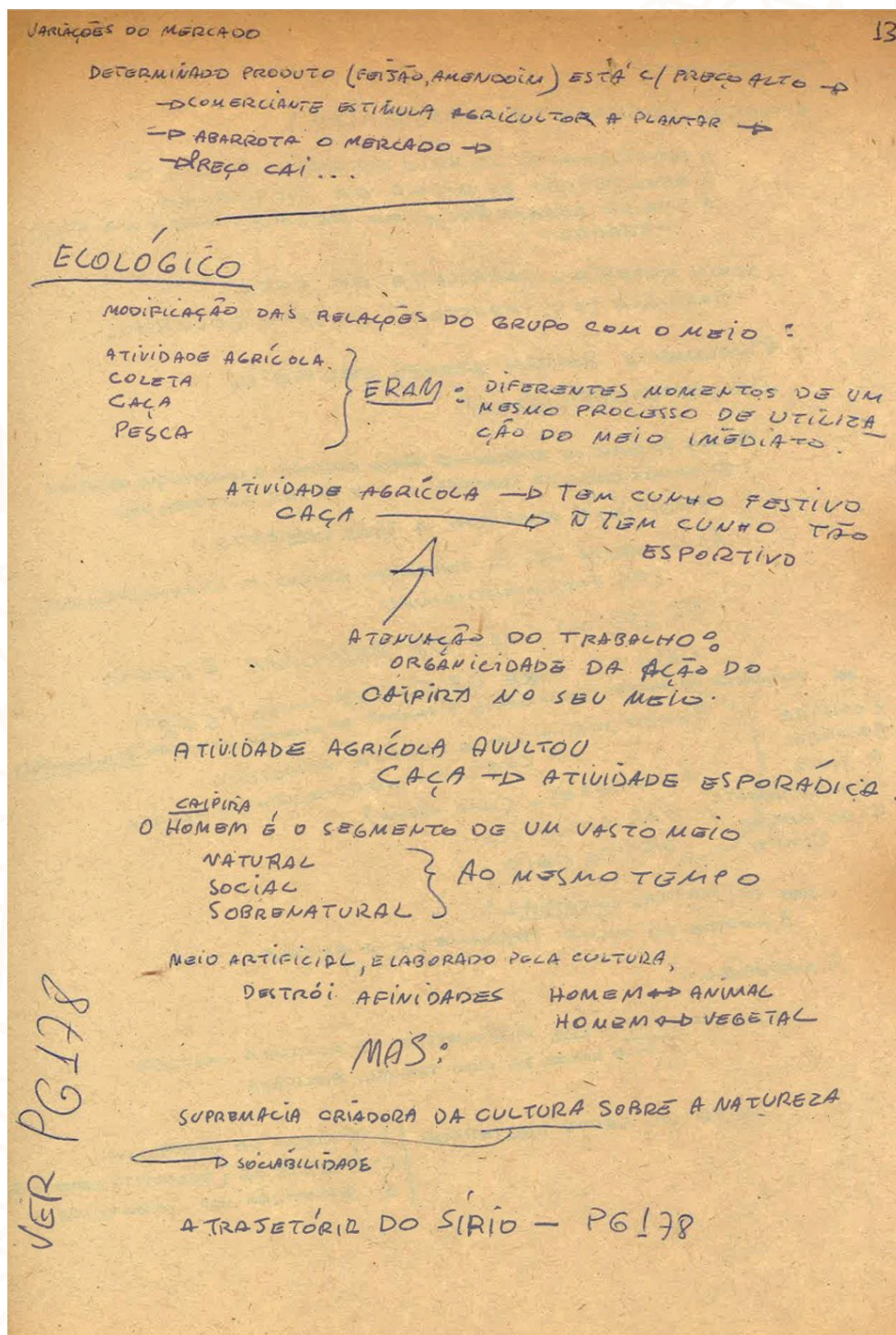


Figura 1 – Página das anotações de estudo de Soffredini sobre *Os parceiros do rio Bonito*, de Antonio Candido.

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Alberto Soffredini, 1979. Digitalizado em maio de 2016.

Tentarei justificar, brevemente, essa afirmação. Há, nessas anotações, um destaque a algumas palavras-chave do texto de Candido que o dramaturgo incorporou como termos estruturantes para sua peça, nomeando cenas ou partes da peça (como na terceira fase da cena XI: “A fome psíquica” – termo dos estudos de Candido que está destacado duas vezes nas anotações de Soffredini), mas não é uma formulação ou imagem incorporada explicitamente nos diálogos. Ou seja: é conceito fundamental, estruturante na criação da peça, mas que não é exposto ao espectador. Ao mesmo tempo, parte dessas anotações de estudo constitui-se da seleção de elementos e imagens que caracterizam a vida do caipira, seja na alimentação, como nota-se com as diversas listas de substantivos que Soffredini fez, ou em práticas do plantio, da colheita ou do lazer. Essas referências foram também fundamentais para a composição do universo caipira, sendo já explicitadas no texto: viraram parte dos diálogos e dos conflitos escolhidos para serem encenados. Além das próprias referências aos tipos de alimento, que permeiam a peça toda, exemplo disso seria a incorporação da figura do mascate sírio (“trajetória do sírio”, como registrada pelo dramaturgo) como elemento que compõe o universo de relações do interior paulista com o mundo urbano, ou a questão do plantio do feijão, como o dramaturgo destaca dentre o que leu nos estudos de Candido (página 13 das anotações, reproduzida na Figura 1) e que virou o centro do conflito das cenas XII (em que o Cidadão indica que Jeca faça o plantio do feijão) e XIII (quando o preço caiu e Jeca sofre as consequências negativas daquela relação comercial).

Trecho da cena XII, de *Na carrêra do divino*:

JECA – Vancê s’alembra daquele nhô moço, lá?

NHÁ RITA – S’alembro.

JECA – Pui’ele falô... Ele falô cumigo nesses artigo!

CIDADÃO – Plante feijão, Nhô Jeca. Feijão tá em falta no mercado. Lá na cidade está se pagando uma fortuna pela saca de feijão. O senhor pode

vender o feijão, ali na vendinha, por até cem mil réis a saca. Já pensou? Então planta feijão. Planta muito que se a colheita for das boas, quem sabe

o senhor pode até comprar as suas terras, hein, Nhô Jeca? (SOFFREDINI, 2017b, p. 99)

Trecho da cena XIII:

NHÁ TEORFA – Iss'era a verdade intêra si ua saca custasse cem mirréi.

JECA – I custa!

NHÁ TEORFA – Num custa não.

JECA – Tô siguro n'ua mente qui custa!

NHÁ TEORFA – Ua saca di feijão tá custano vinte mirréi a tansamente.

JECA — Num ateime, Nhá Teórfa... Ói, foi inté Nhô moço ali qui mi disse: Prante feijão, Nhô Jeca... Nhô pode vendê o feijão li na vendinha do Nhô Juca...

CIDADÃO – ... Por até cem mil réis a saca...

JECA – Foi!

CIDADÃO – Mas isso foi no ano passado, Nhô Jeca.

JECA – Ano passado?

CIDADÃO – É que no ano passado havia falta de feijão no mercado, e uma saca alcançou o preço de pra mais de cento e cinquenta mil réis. E por isso mesmo todo mundo plantou feijão no ano passado. Resultado: este ano a safra foi grande demais e tem feijão a dar com pau no mercado... O preço da saca caiu pra vinte mil réis.

JECA – (apreensivo) Caiu? Mai' num é possíve... (SOFFREDINI, 2017b, p. 107)

Dessa forma, o encontro com esses documentos confirma uma hipótese sobre quando o uso de fontes pesquisadas é bem realizado pelo autor: parece-me acertada a análise que Magaldi faz sobre o “rigor científico” presente na condução dos episódios escritos por Soffredini nessa peça, mas com o desaparecimento da sustentação dessa estrutura, permitindo que o que fique seja de fato a ficção. Para o crítico, “pela primeira vez, o ponto de vista sociológico não anulou a beleza ficcional” (MAGALDI, 2015, p. 651). Creio que este é um dos pontos de destaque nessa obra de Soffredini: se a pesquisa é fundamental em seu processo de criação, a matéria social conseguiu ser incorporada em *Na carrêra do divino* a ponto de realmente ser transformada em forma artística autônoma. O que o público assiste é de fato ficção, mas com lastro na pesquisa rigorosa.

Interessa-me contribuir com esse debate e poder apontar alguns aspectos em que a pesquisa documental talvez ajude a avançar na construção de uma análise sólida dessa dramaturgia, assim como das afirmações colocadas pela crítica para a história do teatro brasileiro no século XX. Pensar

a relação com a pesquisa e com o popular é um dos imperativos quando se estuda Soffredini – um autor que se empenhou na busca para a construção de um teatro brasileiro e que por vezes é considerado “popular”, seja pela escolha em representar personagens populares, ou no alcance de público de algumas de suas peças, ou ainda pelo empenho em determinado campo de pesquisa; porém, é autor que ainda busca espaço para circulação de suas peças e como objeto de pesquisa acadêmica.

Nesse sentido, minha experiência com seu acervo foi de fortalecimento mútuo entre os dois processos: construção de uma pesquisa acadêmica sobre uma obra até então inédita e tentativa de expansão da circulação da obra com a publicação. Hoje, estando nas etapas finais da pesquisa, não posso deixar de lembrar que, com o processo vivido diante dos documentos do autor, meu objeto de investigação se alterou: nessa aproximação interessante para qualquer pesquisador, da qual não se sai ileso. Depois do mergulho no acervo de Soffredini, é sem a ilusão de que seja possível uma postura neutra diante do objeto de estudo que sigo as investigações da pesquisa. Não no sentido de uma parcialidade, já que continuo perseguindo um rigor crítico, mas com a clareza de quem passa a entender mais sobre essa instância que organiza o todo dos textos. Nesse sentido, tratando-se de um autor com produção tão vasta e heterogênea, conhecê-lo para além dos textos de temática caipira é fundamental.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, A. **Os parceiros do rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- LISBOA, E. T. **A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini**. 2001. 338 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- MAGALDI, S. Na carrêra do divino. In: _____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Sesc Edições, 2015. p. 651-652.
- _____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difel, 1962.
- PIRES, C. **As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o queima campo)**. São Paulo: Imprensa Methodista, 1927. 164 p.
- SOFFREDINI, C. A. **A madrasta**. São Paulo, 1995. Manuscrito digital. Acervo pessoal do autor.

- _____. **Auto de Natal caipira**. São Paulo, 1992. Manuscrito digital. Acervo pessoal do autor.
- _____. **Estrambótica aventura da música caipira**. São Paulo, 1990. Datiloscrito. Acervo pessoal do autor.
- _____. **De onde vem o verão**. São Paulo: Giostri, 2017a. (Coleção Soffredini: obras principais).
- _____. **Na carrêra do divino**. São Paulo: Giostri, 2017b. (Coleção Soffredini: obras principais).
- _____. **Pássaro do poente**. São Paulo: Giostri, 2017c. (Coleção Soffredini: obras principais).
- _____. **Vem buscar-me que ainda sou teu**. São Paulo: Giostri, 2017d. (Coleção Soffredini: obras principais).

Recebido em 24/09/2017

Aprovado em 21/10/2017

Publicado em 26/12/2017