

A CARPINTARIA DRAMATÚRGICA EM *DE ONDE VEM O VERÃO* PELO VIÉS DA
MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA

Igor Fernando de Jesus NASCIMENTO¹

Resumo

Utilizando o conceito de “Espaçamento do Texto” de Sarrazac (1981) esse artigo propõe uma leitura da peça *De onde vem o verão*, de Carlos Alberto Soffredini (2017), a partir da carpintaria do texto, ou seja, da fragmentação das cenas e de seus elementos internos (rubrica, réplica, descrição de personagem etc.) utilizando como baliza o conceito de montagem intelectual cunhado por Eisenstein.

Palavras-chave: dramaturgia textual ; montagem cinematográfica ; Soffredini

Abstract

Using Sarrazac’s (1981) concept of “Text Spacing”, this article proposes a reading of Carlos Alberto Soffredini’s (2017) *De onde vem o verão*, for its textual style. That is, the fragmentation of the scenes and their internal elements (rubric, replica, character description, etc.) using as a basis the concept of intellectual montage coined by Eisenstein.

Key-Words: textual dramaturgy ; movie montage ; Soffredini

1. Doutorando em Artes da Cena do Instituto de Artes (Unicamp), Mestrado em Cultura e Sociedade (UFMA, 2015). Formado em Letras. Diretor e Dramaturgo. E-mail: rogi_fer@hotmail.com

Introdução

A peça de dois atos *De onde vem o verão* (2017) é considerada, pelo próprio autor, Soffredini, um grande exercício da carpintaria do texto dramático. Ao escrever a peça, o dramaturgo trabalhou fortemente a justaposição das cenas e das falas, tendo como resultado uma obra que foge aos parâmetros clássicos, ou seja, das unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação. A escrita livre de amarras – ou com outras amarras que não as do drama tradicional – se insere no campo da dramaturgia moderna e contemporânea, no qual:

A obra dramática já não é essa espécie de alambique que sublimaria o real em uma mônade de atos exemplares e de personagens típicas; doravante, ela pressupõe a heterogeneidade do material elaborado e do material bruto – uma miscelânea. (SARRAZAC, 1981, p. 64)

Assim, ao levar em conta a heterogeneidade da escrita dramática e suas infinitas possibilidades de composição, o dramaturgo atua como um escritor-rapsodo, ou seja, aquele que rasga, desliga e liga pedaços de textos heterogêneos (SARRAZAC, 1981). Nesse contexto, a amarração da obra dramática não esconde mais suas suturas. A ação dramática, o tempo e o espaço se fragmentam. Os cortes, os rasgos, as elipses, as transições são assumidos pelo dramaturgo e fazem parte da estrutura textual.

Esta operação criativa, que leva em conta os rasgos, os cortes e as emendas, nos leva para outro campo da arte: o da montagem cinematográfica. Tal como o dramaturgo (na concepção aqui abordada), o montador *corta e junta* pedaços de filmes (tomadas) heterogêneos. Se dermos, por exemplo, para dois montadores o mesmo material bruto (tomadas filmadas ainda sem o trabalho de edição), teremos como resultado dois filmes diferentes (MURCH, 2004), posto que cada artista levaria em consideração suas referências, seus gostos, sua bagagem particular etc. Dessa forma, o corte e a junção dos planos revelam escolhas e estratégias poéticas do montador cinematográfico. O processo de montagem do material bruto é decisivo e pode comprometer ou favorecer o produto final.

É, pois, na aproximação desses dois fazeres, o do dramaturgo e o do montador de filmes, que instalamos nossa leitura da peça *De onde vem o verão*. Para tanto, tomamos de empréstimo o conceito de “espaçamento do texto” (SARRAZAC, 1981) para, em seguida, tecer um paralelo com alguns pressupostos da montagem cinematográfica.

O “espaçamento do texto” se refere à fragmentação do mesmo, ou seja, a forma como o dramaturgo desconstrói a linearidade lógico-causal das falas e das cenas, para deixar escapar, ali, uma terceira voz: a voz do dramaturgo. No drama clássico, qualquer narração, fragmentação de tempo, espaço e ação é ocultada para que a ação dramática tenha um andamento orgânico, ou seja, um começo, um meio e um fim. Na contramão, o drama moderno e contemporâneo assume livremente as narrações, aos quadros, a descontinuidade dos diálogos, a multiplicidade dos pontos de vistas, entre outros recursos. A manipulação explícita de tais elementos revela,

pois, a voz dramaturgo que antes era camuflada nos diálogos e na relação intersubjetiva das personagens do drama clássico (SZONDI, 2001).

Voltando para o terreno da sétima arte, o corte entre um plano e outro também era ocultado para assegurar o desenvolvimento lógico-causal do enredo. Com o rompimento dos movimentos estéticos e teóricos com a montagem clássica, surgem novas possibilidades de junção e agenciamento entre planos. Em tais rupturas, o tempo, o espaço e ação também se fragmentam. A título de exemplo, tomemos esta sequência hipotética de um personagem, denominado “X”, saindo de casa. Numa montagem clássica veríamos:

PLANO 1 – “X” toma seu café da manhã.

PLANO 2 – “X” se arruma.

PLANO 3 – “X” abre a porta da frente da casa.

PLANO 4 – “X”, do lado de fora, fecha a porta de entrada.

Em outro tipo de abordagem, podemos quebrar essa sequência e, entre o plano 3 e o plano 4, podemos colocar um outro plano, plano A, totalmente fora da ordem lógica causal:

PLANO 1 – “X” toma seu café da manhã.

PLANO 2 – “X” se arruma.

PLANO 3 – “X” abre a porta da frente da casa.

PLANO A – “X” está na beira de um penhasco. Ele está prestes a se jogar.

PLANO 4 – “X”, do lado de fora, fecha a porta de entrada.

Nesse último exemplo, a montagem não se limita a reconstituir o todo orgânico, ou seja, a saída do personagem “X” de sua casa. A montagem se deixa contaminar por outros elementos que não o desenvolvimento do arco dramático, esfarelado-se, adquirindo, assim, como no texto teatral, uma infinita possibilidade de costuras e combinações. Entre as várias escolas teóricas do cinema, escolhemos para este artigo a Montagem Intelectual proposta por Eisenstein (1990).

Segundo o autor, a montagem dos planos pode seguir, em vez de uma ação, uma ideia. Em nosso exemplo acima, a hipotética montagem dos planos não fala apenas de um personagem saindo de casa. Ao inserirmos o plano A, entre o plano 3 e plano 4, estávamos nos baseando na ideia de que sair de casa é como saltar de um abismo. Nesse ponto, podemos estabelecer o cruzamento entre carpintaria dramática e montagem cinematográfica proposto pelo artigo.

A carpintaria

O melodrama é o gênero abordado por Soffredini em *De onde vem o verão*. Trata-se de uma vertente ‘marginal’ da literatura, porém, suas características principais atravessam várias obras. Entre os eixos de composição mais utilizados, temos: a valorização da ação, o embate entre o vício e a virtude, o laço estreito com a plateia, o confronto entre realidade e o sonho e o jogo de revelações (surpresas) nos pontos de virada (HUPPES, 2000).

Apesar desses traços fixos, o melodrama é bem livre em sua forma. Não há limitações do espaço-tempo, o que permite, por exemplo, no âmbito do circo-teatro, adaptações de filmes para o palco, preservando os cortes, as elipses e as mudanças de cenários (PINTO, 2015). A manipulação dos eventos e cenas é flagrante em várias obras. Em vários casos, quebra-se a quarta parede para obter um contato direto com espectador. Em suma, é um gênero que, a despeito de suas características fixas, sempre está se atualizando.

Tal abertura formal é amplamente usada por Soffredini em *De onde vem o verão*, a ponto de o autor reverter algumas das qualidades fixas do melodrama, conforme exporemos mais na frente. Tal manipulação não se dá de forma explícita, ou seja, por meio de um narrador ou um personagem porta-voz do autor. Ela é construída através da montagem dos quadros que dão vazão a recursos típicos do cinema, tais como *flashbacks* e *flashforwards*.

Há, também, a repetição de algumas cenas, porém o dramaturgo insere algumas mudanças e adiciona novos eventos e ações a cada repetição. Soffredini cria um verdadeiro mosaico de cenas e produz várias versões de um mesmo fato. A primeira cena, por exemplo, é um *flashforward* de jantar, no qual Marlene serve um mocotó para Natalino. Essa cena acontece mais uma vez, no segundo ato, mas com um desenrolar diferente, muda: em vez de servir um mocotó para Natalino de forma casual, em uma atmosfera bem afetiva, Marlene serve o mocotó com veneno e lamenta, a todo instante, o fato de matar seu único sonho:

MARLENE

Ai, Natalino, no sonho que eu te falei

Tu me dava o teu desejo

E eu abria as janelas

E o teu verão me explodia

Em plena raiz do corpo !

(olhando ele pôr um bocado [de mocotó envenenado] na boca)

Ai que pena, Natalino,

Que eu tô matando o meu sonho. (SOFFREDINI, 2017, p. 84)

A fragmentação do tempo, do espaço e da ação quebra a organicidade da peça, aproximando-se do que Brecht (2005) denomina de “teatro de possíveis”. Nesse caso, a fábula deixa de seguir um curso linear no qual os acontecimentos são encadeados e se desenvolvem progressivamente até alcançar um ponto máximo (o clímax) e chegar ao desfecho. Em *De onde vem o verão*, a ação dramática, em vez de progredir, retrocede. Para cada volta, como vimos no exemplo acima, há um desenvolvimento diferente da ação. Ao insistir nessa “remontagem” dos fatos, o dramaturgo cria tensões e incertezas sobre o que de fato aconteceu.

Outro exemplo esclarece melhor tal procedimento. No primeiro ato, Natalino aparece com a toalha na sala e é deixado na sala uma hora com Cacá; outra, com Alicinha e, outra, com Magda. Cada repetição prevê um desenrolar diferente para o enredo. Cada versão do fato não permite que o espectador entre na história em si, ou seja, num possível caso de Natalino com cada uma das personagens. Ao instaurar tal confusão, entramos no jogo da imaginação de Marlene: ela cisma que Natalino a trai. Dessa forma, os quadros da peça não

se ligam para permitir o desenrolar linear da história, mas para entrar na esfera do devaneio e do ciúme, de modo que a junção dos quadros é fruto de uma decupagem que não prioriza o andamento aristotélico da fábula. Nesse jogo, cada quadro possui um valor em si, formando o grande mosaico do sonho de Marlene.

Aproveitando a ideia de quadros independentes, podemos fazer um pequeno paralelo com a história da montagem cinematográfica. O cinema, não obedecendo mais à santíssima trindade aristotélica, começa, também, a tratar cada plano de forma isolada. Em suas reflexões sobre a montagem, Eisenstein (1990b) defende a ideia de que cada plano possui um valor em si. Na montagem do filme, é o conjunto desses planos, a forma como eles são ligados, que produz um sentido: “de um modo ou outro, a série de idéias é montada, na percepção e na consciência como uma *imagem total*, que acumula elementos isolados.” (EISENSTEIN, 1990b, p. 20, grifo nosso).

A “imagem total” mencionada por Eisenstein não parte necessariamente de um fato com começo, meio e fim retirado da realidade. As junções das representações (dos planos) podem montar a imagem de uma ideia. Em *Outubro* (1928), por exemplo, é possível ver na junção dos planos a ideia de que Deus é uma construção dos homens. Isso porque, em determinado trecho, Eisenstein intercala planos de vários deuses posando triunfantemente com imagens de ditadores cruéis também em postura triunfante. Essa aproximação de planos independentes em diferentes tempos e lugares gera no espectador a ideia de que os deuses do imaginário popular possuem alguma relação com os homens que foram considerados deuses em suas respectivas épocas. Por partir de uma ideia, em vez de um acontecimento realista, esse tipo de montagem foi denominado de Montagem Intelectual.

Em tal montagem, é praticada uma sistemática ‘disjunção’: (1) Na evolução de um acontecimento, é aberta uma brecha na cadeia que liga as várias ações, e temos a inserção de imagens não pertencentes ao espaço da ação, construções metafóricas tendentes a comentar determinados fatos particulares, (2) Na própria ‘representação dos fatos’ não é obedecido o critério naturalista – a interpretação dos atores é estilizada no sentido de compor uma tipologia dos agentes históricos e a montagem de planos é feita de modo descontínuo, com repetições do mesmo gesto, fixações de um instante através da multiplicação de detalhes que distende a temporalidade de um acontecimento. (XAVIER, 1977, p. 108).

Considerando cada quadro de *De onde vem o verão* como um plano isolado na montagem intelectual, abordaremos a peça a partir de sua estrutura. A peça é dividida em duas partes e vinte cenas. Cada uma com seu respectivo título. As representações (pegando aqui o termo lançado por Eisenstein), ou seja, os quadros, ‘montam’, pouco a pouco, a imagem do melodrama da paixão de Marlene por Natalino. Porém, seria o cerne da peça retratar, passo a passo, essa mal resolvida história de amor? Ou seria, antes, a relação de Marlene com a janela de sua casa e todo o devaneio que ela “vive”, olhando a rua através de uma moldura? Trabalhemos nessa última hipótese.

A cada repetição, alguns elementos, tais como a toalha, as andorinhas que anunciam o verão, as violetas e a janela, são evocados pelo dramaturgo. Entre eles, o que mais nos chamou atenção foi a janela: pela janela Marlene vê Natalino pela primeira vez, em um prédio que se ergue sobre o que um dia foi a casa da vizinha, Dona Candinha; pela janela Marlene vê Natalino por diversos ângulos (diante de uma fogueira, falando com Magda, trabalhando da construção, cantando etc.); pela janela Marlene vê o verão chegando e ouve as andorinhas.

O que é visto pela janela contamina o lado de dentro da casa. Do lado de dentro, temos os elementos estáticos, as violetas, a TV e a própria personagem da Mãe, que “vai como sempre: lá na saleta, envelhecendo. E eu [Marlene] nem percebi” (SOFFREDINI, 2017, p. 20). Do lado de fora, enquadrados pela moldura da janela, vemos os elementos móveis: o prédio em construção, o vai-e-vem de Natalino, a vida dos outros.

Explorando a abertura que Eisenstein nos fornece, as repetições de alguns ‘planos’ em *De onde vem o verão* – aqui, ações, falas e elementos do cenário levantados pelo texto – adquirem um sentido diferente na medida em que são constantemente utilizados pelo dramaturgo. A ação dramática cujo curso seria o casamento de Marlene com Natalino é retardada. Como desfecho, não há nem o casamento, nem o rompimento do casal. No movimento insistente de repetição, os elementos que compõem as cenas adquirem tonalidades diferentes. Entre eles, a cerveja, o terno, o vestido de noiva, o mocotó, as crianças com o brilho no sorriso, os “músculos de sol” de Natalino, o verão, as andorinhas entre outros.

A montagem dos quadros (e dos elementos que o constituem) possui uma inteligência própria que não se limita à fragmentação da ação dramática para que seja esta reconstruída pelo espectador. Tais elementos, constantemente evocados, conferem à peça uma “amarração” diferente do drama tradicional e das linhas fixas do melodrama. Ao nosso entender, a peça de Soffredini se configura como um “drama da imobilidade” (SARRAZAC, 1981): uma ação imóvel em que o tempo para na moldura de uma janela e no qual toda a história (a fábula) é fruto da imaginação de Marlene. Para tanto, o fim da primeira cena nos dá um indício:

MARLENE – (Triste) Uma mulher sozinha na janela só tem fome... e sonhos... e coisas para lembrá

CORO DO VERÃO

Marlene é aquela

Mulher ou fotografia

Revelada no fim do dia

Olhando pela janela (SOFFREDINI, 2017, p. 21).

E, igualmente, o desfecho, insiste na mesma premissa:

MARLENE

(...) (Canta) Ai será que dá
pra senti tanta saudade
do que nunca se viveu.

CORO DO VERÃO

Marlene é aquela

Mulher ou fotografia

Revelada no fim do dia

Olhando pela janela (SOFFREDINI, 2017, p. 94).

A peça começa na janela e termina na janela. É como se a história acontecesse num espaço-tempo inexistente, nesse lugar, entre a rua e a casa, em que a saudade do que nunca se viveu cria morada. Se a “história” é essa, que importância tem remontar a fábula, uma vez que ela nunca aconteceu? Dessa forma, a montagem dos quadros e de seus elementos possui uma inteligência que lhe é própria:

En outre, lorsqu’il voit jouer une pièce contemporaine, le spectateur ne se contente pas de reconnaître un style et de retenir une histoire ; il entre également dans l’intelligence du montage. Raconter simplement une pièce de Deutsch, de Lassalle, de Vinaver ou de Wenzel sans tomber dans l’anecdote tient de la gageure. Pour évoquer convenablement ces pièces, vous ne pouvez vous contenter d’en restituer innocemment le récit. Vous ne pouvez faire l’économie du montage². (SARRAZAC, 1981, p. 65)

Sendo assim, começamos a interpretar *De onde vem o verão* de acordo com as fragmentações que o texto propõe e com as questões que elas nos lançam. Tais quebras extrapolam o enredo e atingem questões de ordem macrocósmica nas quais os próprios elementos considerados fixos no melodrama são postos em xeque. Se em tal gênero não há virtude sem recompensa e crime sem castigo, o que acontece, pois, com Marlene depois de envenenar Natalino? Se, para agradar ao público, o melodrama exige um retorno ao Éden, ou seja, que o personagem entre numa situação conflituosa, que sofra o pão que o diabo amassou, para, no fim, ter um final feliz (geralmente unido ao par perfeito e gozando de uma vida confortável), por que Soffredini opta por um melodrama daquilo que nunca se viveu?

E se há um conflito entre o sonho e a realidade, o que é, ali, de fato, realidade? Insistindo ainda nas indagações, se o melodrama rompe com o tempo linear, com essa flecha temporal lançada rumo à morte, e nos assegura um tempo cíclico no qual retornamos ao Éden ou à infância (tempo em que as horas são ou parecem eternas), por que Soffredini para no tempo da janela e dali não sai como se fosse o texto uma fotografia ou “teatros possíveis” da mesma?

As fragmentações também se estendem também para os elementos internos do texto, não se limitando apenas aos quadros. Algumas falas não partem do mesmo ponto de enunciação e, por vários instantes, os personagens falam em tempos e locais diferentes, embora estejam na mesma cena.

2. Além disso, quando uma peça contemporânea é encenada, o espectador não se contenta em reconhecer um estilo e em reter uma história; ele entra igualmente na inteligência da montagem. Contar simplesmente uma peça de Deutsch, de Lassalle, de Vinaver ou de Wenzel sem cair na anedota é um desafio. Para evocar convenientemente essas peças, você não pode se contentar em restituir inocentemente a narração. Você não pode descartar a montagem. (tradução minha)

MARLENE

(Não, eu não quero!

Ele disse nas palavras da canção

Que ele também é um homem sem lugar

Então é aí que nós vamos se encontrar

No sem lugar)

ALICINHA

Sim, eu sei que esse esquema de vestido-de-noiva pra você é de repente uma coisa de realização pessoal, tipos uma coisa uterina até, mas se nego não extravasa as suas potencialidades, a nível de permanecer bitolada (*vendo o torcer e retorcer de mão da outra*) Olha aí como cê tá.

MARLENE

Eu?! (SOFFREDINI, 2017, p. 39).

Aqui, a voz da personagem invade o espaço da rubrica e vários discursos se interpolam. Esse trecho é só uma amostra das várias fragmentações dentro do corpo do texto. Na obra há diálogos internos, coros, mistura de tempos (tempo do passado e tempo da imaginação), réplicas que não produzem um diálogo conectado (como se dois personagens falassem no mesmo local, mas sem se escutar), narrações etc. Trata-se de uma multiplicidade de quebras, de pequenos quadros dentro dos quadros maiores. Nesse conjunto de rupturas, destacamos a apresentação dos personagens que não são expostos como *dramatis personae*, mas como “figuras” da lembrança e figuras da vida.

FIGURAS

Da lembrança:

BETO: que passava pra aula de inglês, se casou com a Regina da Dona Dolores e era a cara do Natalino;

GLORINHA: que era uma menina de morte e era a cara de Magda;

UMA FREIRA: de ideias pedagógicas muito avançadas e que às vezes era a cara da Alicinha, às vezes da mãe;

O PROFESSOR de português: que parece que não regulava bem da bola e era o Cacá cuspidor e escarrador;

Da vida:

A MÃE: que foi fazendo crochê e ficando velha e ninguém percebeu;

ALICINHA: que era a única amiga e sempre foi muito moderna;

MAGDA: que morava bem em frente e não estava nem aí pra nada;

O DOUTOR CACÁ: que gostava das boas coisas da vida e acabou ficando muito amigo;

NATALINO: que queria ver o bom que pode ter na outra ponta das estradas deste mundo;

e

MARLENE: que naquele verão se pôs a ter devaneios na sua janela. (SOFFREDINI, 2017, p. 16-17)

Nessa configuração, logo de entrada, é possível ter uma noção de que tais personagens atravessam planos e, diferente do arco dramático de um personagem tradicional – no qual a ação se desenvolve progressivamente –, as “figuras” de Soffredini são estáticas. Esses

personagens, ou “figuras”, não partem de uma situação complicada e terminam em outra, equilibrada. O único elemento “móvel”, então, é o devaneio de Marlene e é sobre ele que a carpintaria da peça se constrói.

As fragmentações não almejam montar um todo conciso. Não reconstituem, como foi dito, uma historinha. A ação dramática (imóvel) proposta por Soffredini, em vez de procurar uma solução para conflito, mais abre questões do que fornece respostas.

Derrière l'action, il y a l'implicite de la mimésis. À vrai dire, tant que l'on reste dans la possibilité de une fiction mimétique, si affaiblie soit-elle, de la dramaturgie peut continuer a exister sans trop de peine. La grande coupure se situe lorsqu'on est en deçà (ou au-delà) du mimétique: lorsque le théâtre, regardant du côté de la danse ou de la performance, ne cherche plus à représenter mais à *présenter* des mouvements, de pures actions scéniques, hors toute *mimésis*³. (DANAN, 2010, p. 47).

Ao romper com “ficção mimética”, o dramaturgo se fixa no que poderíamos considerar como “ação do devaneio” ou “ação de um sonho”. *De onde vem o verão* conta a fábula de sonho natimorto. O ir e vir constante dos quadros com suas respectivas mudanças entram no jogo dos volteios da imaginação da personagem principal.

Do sonho natimorto de Marlene, brota um drama da ausência. O fora, o que é visto pela janela, não chega a contaminar ou mudar o espaço de dentro: a casa. A janela, por onde Marlene vê a vida passar, é um quadro fixo. Dentro dele, as violetas, os azulejos, a pintura da parede, a TV, a mãe (que envelheceu e ninguém notou) e o olhar de Marlene (fotografia revelada no fim do dia) se deixam levar pelo tempo.

Nessa vivência, nessa existência passiva do olhar, a vida que passa pelo lado de fora não se desenvolve no lado de dentro. Um prédio novo se ergue na frente da janela e, sem perguntar, ignora as visões do passado e finca suas vigas no presente. E mesmo o futuro, projeção da imaginação, sucumbe a tal ausência. Marlene alega ter saudade do futuro e o mata. Mata-o com veneno. O Natalino, que nunca existiu, morre. O tempo estagna na janela. E, sobre o quadro do olhar de Marlene, o desejo se esfuma no mesmo instante em que aparece.

Considerações finais

Ao longo desse artigo desenvolvemos uma leitura na qual associamos o texto *De onde vem o verão* a um drama cuja ação dramática é imóvel. Para tanto, nos baseamos no grau de abertura que a própria obra fornece à subjetividade. Tal conclusão – longe de ser fixa – partiu de uma visão breve dos elementos estruturais isolados, deixando de lado, em parte, o contexto

3. Atrás da ação há o implícito da mimese. A bem dizer, contanto que se fique na possibilidade de uma ficção mimética, por mais enfraquecida que ela seja, a dramaturgia pode continuar a existir sem muita dificuldade. O grande corte se situa quando estamos para cá (ou para além) do mimético: quando o teatro, observando pelo viés da dança e da performance, não procura mais representar movimentos, mas a “*presentificar*” movimentos, ações cênicas puras, fora de toda mimeses. (Tradução minha).

de criação do autor. Apesar do tom subjetivo, as balizas partem de pistas fornecidas pelo dramaturgo e se remetem à inteligência da montagem dos fragmentos associada à montagem intelectual (EISENSTEIN, 1990b). Tal leitura é possível quando deixamos de lado o desenvolvimento aristotélico da fábula e nos voltamos para a “amarração” da peça, para o desenho do texto e as impressões que ele provoca.

Referências

- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?*. Arles: Actes-Sud Papiers, 2010.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. *O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini*. 114 folhas. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2015.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du Drame : Écritures Dramatique Contemporaines*. Lausanne (Suisse): Editions De L'Aire, 1981.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. *De onde vem o verão*. São Paulo: Giostri, 2017.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.