

Cadernos

letra e ato

A trama da trama: *Vem buscar-me que ainda sou teu* e seus níveis de ficcionalização

Maria Emília Tortorella Nogueira PINTO¹

A obra do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini em geral se constrói a partir de uma ou mais obras anteriores, as quais ele usa como base para uma reflexão temática. Isso levou a pesquisadora Eliane Lisbôa (2001) a denominá-la de *obra parafrásica*: “O trabalho de Soffredini aproxima-se da bricolagem, mas sua capacidade de reaproveitamento do material escolhido faz com que este se constitua como originalidade no novo contexto que se emprega” (LISBÔA, 2001, p.73).

É importante frisar que o autor não faz transposições paródicas do material que escolhe para sua “obra parafrásica”. A relação estabelecida com o texto original é de afirmação da ideia primeira, numa atitude de respeito, homenagem e reconhecimento da obra anterior. Ademais, Soffredini nunca teve intenção de mascarar as relações com os textos originais, ao contrário, sempre as evidenciou. No caso de *Vem buscar-me que ainda sou teu*, o ponto de partida foi a peça *Coração materno*, de Alfredo Viviani, e também a canção homônima de Vicente Celestino.

Essa peça surge de um processo de pesquisa que se inicia em 1975, sendo que, a partir de 1976, a pesquisa é realizada junto a uma equipe de técnicos e atores do Grupo de Teatro Mambembe. Nessa época, Soffredini dedicava-se a um aprofundado estudo acerca do universo dos circos-teatros existentes na periferia de São Paulo: entrevistava os artistas; assistia aos espetáculos, por vezes mais de uma vez; dissecava o processo de montagem e mantinha contato com o antes e o depois desse fazer teatral. Queria entender a origem e a

¹ Atriz-pesquisadora, bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp e mestranda em Artes da Cena pela mesma Universidade, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão. Possui formação em técnicas circenses, principalmente acrobacias aéreas. E-mail: mimi.tortorella@yahoo.com.br.

formação, a estrutura e a linguagem dessa teatralidade, e também conhecer o ator popular do circo-teatro, a fim de encontrar uma verve genuína onde apoiar a moderna criação e interpretação teatral brasileira.

(...) aqui e ali, no mundo, surgem periodicamente diretores e/ou grupos que empreendem experimentações no Teatro. No Brasil, fiel ao seu destino de colônia cultural, os resultados dessas experimentações chegam em forma de ‘ondas’, cada uma delas sendo o definitivo caminho do Teatro Moderno (!). (...) Mas me ficou sempre, feito uma minhoca, a necessidade de procurar a forma brasileira de fazer Teatro (SOFFREDINI, 1980).

A peça *Vem Buscar-me que ainda sou teu*, que estreou em 1979, é considerada a síntese desses anos de pesquisa e sua grande homenagem ao artista popular. Como já foi dito, a peça é baseada num trecho da peça de circo-teatro *Coração materno*, escrita por Alfredo Viviani, e na métrica e na rima da canção homônima, de Vicente Celestino. O enredo da peça de Soffredini baseia-se no dia a dia de uma quase falida companhia mambembe de circo-teatro, que tem em seu repertório de representações justamente a peça de Viviani. Inteiramente metateatral, na vida das personagens de *Vem buscar-me...* acontecem episódios semelhantes aos presentes na trama que elas mesmas encenam em seu teatro, os episódios melodramáticos de *Coração materno*.

Com este trabalho, seu exercício de criação parafrásica ampliou-se bastante. Segundo Lisbôa (2001), entre os papéis de Soffredini encontrava-se a cópia do poema *La chanson de Marie des Anges*, de autoria do poeta francês Jean Richepin, a partir do qual, acredita-se, Vicente Celestino criou sua canção². Embora este nunca tenha feito menção ao poeta francês, ao se comparar o poema à canção, há pouquíssimas diferenças. O verso apoteótico, “Vem buscar-me que ainda sou teu”, entretanto, não consta na versão francesa, sendo, provavelmente, autoria do cantor brasileiro.

O texto da peça de Carlos Alberto Soffredini se abre com as seguintes palavras:

Este trabalho é resultado de um contato sincero com o artista ambulante. Fui lá procurando a essência da linguagem teatral brasileira. E encontrei pessoas. Procurando as ideias e encontrei a vida. Não dedico essa peça a

² A obra já havia sido traduzida para a língua portuguesa por Guilherme de Almeida, em 1936, publicada sob o título *A canção de Maria dos Anjos*.

eles porque eles jamais a lerão. E se a lessem não se interessariam por montá-la. E eles sabem o que fazem³.

Essa epígrafe é reveladora de como o dramaturgo se apropriou da teatralidade circense para criar sua dramaturgia. A pesquisa em fontes populares estabelecidas por Soffredini ao longo de sua carreira possibilitou que ele gerasse, formal e esteticamente, um teatro próprio, nacional e diferenciado.

Seu primeiro impulso para pesquisar o circo foi sua indagação sobre qual seria a genuína linguagem teatral brasileira, mas logo percebeu que lá havia “pessoas vivendo”, fazendo teatro quase que por hereditariedade, porque lá haviam nascido. Encontrou sim uma tradição genuinamente popular brasileira, mas não pretendeu reproduzir a linguagem, mas sim refletir sobre o que encontrou:

(...) *Vem buscar-me que ainda sou teu* é uma reflexão. Essa pesquisa não é popular, discute coisas que interessam ao público normal de teatro, ao público jovem. Esse trabalho traz uma discussão sobre a cultura, as linhas rompidas com o teatro a partir das experiências estrangeiras. Não é que eu negue esse teatro novo, mas retomo o fio anterior, o teatro que ficou na periferia e que é nosso (SOFFREDINI, 1979 – Folha de São Paulo).

Na tradição do circo-teatro, cada ator, de acordo com seu temperamento, especializava-se na representação de um personagem específico dentre os tipos-fixos das peças que encenavam, tradição essa que muito se assemelha com a da *commedia dell'arte*. Em geral, toda companhia de circo-teatro tinha dentre seus integrantes uma dama-galã, um galã, uma ingênua, um cômico, um baixo-cômico e um vilão.

A partir desses tipos-fixos e de algumas outras variações, Soffredini sugere quem faz qual personagem, propondo, assim, que o elenco apresente-se como a própria companhia de circo-teatro do texto:

DA COMPANHIA

A Dama-Galã deverá viver MÃEZINHA (Aleluia Simões), que é a dona de uma Companhia de Teatro de Variedades.

O ex-Menino Prodígio da Companhia viverá CAMPÔNIO, que é o filho de Dona Aleluia, tem quase trinta anos e parece que tem problemas.

A Cínica fará AMADA AMANDA, que diz que fez sucesso no rebolado na Argentina.

Se a Companhia tiver um Galã passadão, ele fará RUY CANASTRA, que parece que se passa por qualquer meio litro de cachaça.

³ Abertura encontrada em uma versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp.

A Ingênua deverá viver CACIONINA SONG, que tem um pai que é podre de rico e que depois muda o nome para CACIONINA ARTES, porque é mais adequado.

O Vilão viverá LOLOGIGO VALADÃO, que com esse nome dispensa maiores apresentações.

A Sobrete fará DONA VIRGÍNIA, que fica muito amiga de dona Aleluia e que mora perto do teatro.

O Cômico da Companhia viverá BRILHANTINA, que quase sempre movimentava o spot-móvel, é uma espécie de faz-tudo e anda louco por uma chance.

Logo em seguida, o autor apresenta o plano da peça, que se constitui de quatro partes, com vinte e uma cenas que se ramificam, em alguns casos, em até oito fases. O plano da peça, que contém o título de cada parte, cena e fase, funciona como um roteiro de ação, como pode se observar na titulação das quatro partes:

1. “Na qual se apresentam os artistas, as personagens que elas vão viver e a história que se vai contar”.
2. “Na qual se veem os personagens em ação”.
3. “Na qual se trama o assassinato”.
4. “Na qual se conclui a história e os artistas agradecem”.

A peça apresenta grande complexidade estrutural, interpondo diferentes níveis de ficcionalização, já que a peça trabalha com a metateatralidade. Os atores do elenco que encena o texto representam “personagens de uma companhia circense (tipos fixos) que, por sua vez, representam os seus números e dramas, (...) constituindo-se assim em três níveis distintos” (COSTA, 1990, p.494).

Uma vez que o autor propõe que o elenco do grupo que escolheu montar sua peça apresente-se como a ficcional Companhia de Teatro de Variedades do texto, há, então, uma realidade pré-estabelecida entre atores e texto. Os atores se apresentarão com seus verdadeiros nomes e dirão quais personagens representarão.

Claro que, mesmo dizendo seus verdadeiros nomes, os artistas não deixam de estar representando nessa cena, apenas são atores “interpretando a si mesmos”, dentro de uma convenção, num momento de grande epicidade de uma peça que é claramente épica, em vários sentidos, sendo a metateatralidade apenas um deles.

Além dessa realidade pré-estabelecida, existe outro nível de realidade, que é, já dentro da ficcionalidade da trama, o dia a dia da Companhia de Teatro de Variedades: os entra e sai dos bastidores, os camarins, as intrigas, os amores, as superstições etc.

Mais um nível de metateatralidade se dará sempre que tais artistas estiverem representando trechos da peça *Coração materno* ou dramatizando canções; ou, também,

sempre que forem representar alguma cena ou atração típicas do teatro de variedades. Seria esse um nível de “ficcionalidade dentro da ficção”, por ser o teatro dentro do teatro.

Para pensar os tais diferentes níveis de ficcionalização trabalhados na peça, criei a seguinte denominação: “a realidade combinada” (fora da ficcionalidade da trama, épicamente, os artistas “reais” apresentam-se como os próprios artistas da ficcional Companhia de Teatro de Variedades e dizem qual personagem irão viver na trama da peça); “o real ficcional” (o cotidiano dos tais personagens); e “o ficcional da ficção” (as representações dramáticas da Companhia de Teatro de Variedades). Com o desenrolar da história, esses níveis vão se misturando, sendo essa uma de suas chaves poéticas.

Para o início do espetáculo, Soffredini sugere no texto que os artistas recebam o público tal como uma companhia circense e que haja tabuletas anunciando “HOJE, CORAÇÃO MATERNO”. Ou seja, o espetáculo inicia-se, na “realidade combinada”, muito antes da história a ser contada na peça:

Os artistas devem estar nos seus afazeres normais: a que fará Mãezinha na bilheteria, o que viverá Brillantina recebendo os ingressos, etc... O ator que viverá Campônio, com um tabuleiro, pode estar vendendo pirulitos de caramelo (daqueles cônicos, que se vendem em circos). A atriz que fará Amada Amanda pode estar vendendo retratos autografados. E vende assim: ela joga um lenço no ombro do cavalheiro; quando ele se volta, então ela mostra o retrato.

Ruy Canastra, o “galã passadão”, é quem inicia a Primeira Parte ao cumprimentar a plateia com um “Boa Noite”, que, segundo o texto, é respondido com um silêncio absoluto. Esse é o mote para seus desabafos sobre os sacrifícios que um artista tem de fazer para poder estar em cena (ensaios, produção, concorrência). Inconformada com os disparates pronunciados, Mãezinha, a dona da Companhia, entra em cena para tentar contornar a situação, mas Canastra provoca-a tanto que ela perde a compostura e parte para cima dele. A companhia toda entra em cena, então, para separar a briga. Esse é o fim da Cena I, que o autor denominou *Avant-prólogo*.

Desse modo, enquanto o público entra no teatro e se acomoda, temos a “realidade combinada”, os atores “reais” recebendo o público, cada um com uma função diferente. No entanto, logo em seguida, Ruy Canastra e Mãezinha iniciam a cena de fato, como personagens do texto, então essa cena desenvolve-se no “real ficcional”.

Na cena seguinte, no entanto, ocorre a chamada *Abertura propriamente dita*, na qual os atores voltam ao palco para serem devidamente apresentados:

CANASTRA

(...)

Em primeiro lugar,
Quero lhes apresentar
Aquele que, como não?
Dispensa apresentação...
Uma das mais conhecidas,
Das artistas mais queridas
Do teatro nacional

(*Ênfase*)

Nossa estrela principal:

(*Com grande ênfase, diz o nome da atriz que viverá o papel de Mãezinha*).

Essa cena funde a “realidade combinada” com o “real ficcional”: “realidade combinada” porque os atores “reais” estão se apresentando como integrantes da ficcional Companhia de Teatro de Variedades com seus verdadeiros nomes e indicando qual personagem irão interpretar na peça. Entretanto, de certo modo, eles já estão agindo de acordo com a personalidade e as relações interpessoais de seus personagens, principalmente por revelarem, já nessa cena, as intrigas do “real ficcional”, como, por exemplo, a antipatia de Mãezinha por Amada Amanda ou os sacarmos de Ruy Canastra com Campônio, o “menino prodígio de trinta anos”.

MÃEZINHA

Ela veio da Argentina...

CANASTRA

E é uma BOA menina.

MÃEZINHA

Pra Amada Amanda viver

CANASTRA

Menos pra VI que pra VER

MÃEZINHA

(*Diz rapidamente e sem ênfase o nome da atriz que viverá Amada Amanda. Os que estão em cena puxam aplausos, menos Mãezinha*).

A Primeira Parte encerra-se, na 3ª fase da Cena II, no nível do “ficcional da ficção”, com a dramatização da música *Coração materno*, de Vicente Celestino, por Mãezinha, Amada Amanda e Campônio, com narração de Ruy Canastra. Dessa maneira, o autor lançou mão de um recurso que Costa (1990) chamou de “espécie de *trailer*” da história, pois conseguiu apresentar resumidamente os pontos-chaves da história de *Coração materno*, que, como já sabemos, se repetirão na vida dos próprios atores da Companhia.

A história é contada em três partes, guiadas pela narração do apresentador. Na primeira parte – *Telão I, paisagem campestre* –, Amada exige que Campônio traga o coração de sua própria mãe como prova de seu amor. Ele corre até sua casa – *Telão II, choupana* –, encontra sua mãe rezando, e arranca-lhe o coração. Apressado, no meio do caminho

tropeça, cai e deixa o coração rolar – *Telão III, barranco*. Nesse mesmo instante, a imagem de Mãezinha surge no telão, por entre as pedras do barranco, por efeito de iluminação e transparência, a perguntar “*Machucou-se, pobre filho meu?*”. A ilusão cênica é rompida ao entrar toda companhia para a apoteose final:

COMPANHIA

Aqui estou para te dar, por momentos,
Ilusão, vida, encantamento,
Vem buscar-me depressa, pois eu...
Passo rápido...
Sou cômico...
Sou trágico
(...)
Vem me amar
Vem buscar-me que ainda sou teu.

A Segunda Parte da peça vai mostrar, basicamente, o dia a dia desses artistas da Companhia de Teatro de Variedades, ou seja, a movimentação nos bastidores e camarins e, também, os números e representações. É aqui também que começa a se delinear a trama que permeará a história. Esta parte mescla, principalmente, cenas do “real ficcional” com cenas do “ficcional da ficção”.

Através de Dona Virgínia, personagem cômica que é moradora dos arredores do teatro onde a Companhia se instalou e é muito fã de teatro, o autor nos revela o difícil cotidiano dos artistas mambembes. Dona Virgínia, representando o universo do *voyeur* (COSTA, 1990), aborda Mãezinha em seu camarim, quando ela está, ao mesmo tempo, despindo-se do figurino do número anterior e preparando algo no fogão.

Ao acompanhar Mãezinha durante o dia todo, Dona Virgínia fica sabendo das rivalidades no teatro, quando Amada Amanda tenta abordar a dona da Companhia para perdi-lhe a oportunidade de um número novo e é ignorada. Também fica sabendo da sobrevivência no teatro quando Mãezinha revela-lhe que está fritando croquetes para vender ao bar de Seu Adalberto, a fim de ajudar no orçamento da Companhia, que mal sobrevive com o dinheiro da bilheteria. E acompanha também o antes e o depois dos números de palco.

Rompendo a ilusão que começava a se instaurar, do cotidiano da Companhia de Teatro de Variedades, há a *Cena IV – O medo*, na qual, hibridizando o “real ficcional” com o “ficcional da ficção”, a personagem Dona Virgínia, que não é artista, ganha um número musical só pra ela. Diante do público, acompanhada pela banda e coro de dançarinos, Dona Virgínia começa a cantar sobre as coisas que lhe causam medo, num tom explicitamente cômico.

Uma das cenas que se passa unicamente no “ficcional da ficção” é a VII, com o número musical *Alegoria dos temperos*, em que os artistas representam o Açúcar, o Sal, a Canela, o Cravo e a Pimenta em uma disputa para saber qual deles agrada mais. Soffredini retirou esse número da revista portuguesa de enorme sucesso no Brasil em fins do século XIX, *Tim tim por tim tim*, de Sousa Bastos (LISBÔA, 2001).

Os outros números musicais desse segundo segmento da peça serão os de Cancionina Song, uma jovem menina endinheirada que quer realizar seu sonho de ser artista e fará sua estreia na Companhia de Mãezinha. A cena de sua apresentação também é uma cena híbrida, pois ao final de sua conversa com Mãezinha, no “real ficcional”, acende-se o *spot-móvel*, entra um suave acompanhamento musical e ela canta ao público:

CANCIONINA

Boa Noite!
Eu sou uma personagem
Sem mensagem,
Que entro
Num momento da história
Sem glória
E canto
Pra fazer conhecida
Minha vida.
(...)

Cancionina ainda protagonizará os quadros musicais *A estação* e *No tempo antigo*, produzidos especialmente para ela, já que Mãezinha, enxergando na menina rica uma saída para sua falida Companhia, quer seduzi-la a ficar trabalhando com eles. As reações que essa bajulação desperta nos demais artistas da Companhia serão os ingredientes catalisadores da trama que se desenvolve em seguida.

Mesmo com tanta adulação, após a estreia, Cancionina informa Mãezinha que vai deixar a Companhia. Ela diz que o teatro que eles fazem é errado, ou, ao menos, não tem mais sentido nenhum. A menina ainda indaga a velha atriz:

CANCIONINA (*seca*): A senhora já ouviu falar em técnica de interpretação? Técnica de corpo, de voz, imitação, dinâmica, plasticidade. O que é que você sabe sobre Stanislavski, Grotowski... sobre métodos de interpretação?

MÃEZINHA: (*fica olhando pra ela*)

(...)

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 num palco, meu amor, nem me lembro quando foi a primeira vez que...

(...)

CANCIONINA: Ter nascido num palco não te dá de maneira nenhuma o direito de permanecer nele a vida toda.

(...)

Através dessa personagem contrastante, que traz para o conjunto circense um outro modo de ver a vida e o teatro, o autor evidencia uma das proposições de suas obras, a de fazer um teatro que se discute enquanto teatro. Sabendo também do descontentamento do autor em relação a certa submissão do teatro brasileiro perante o teatro europeu, que se limitaria a incorporar novas técnicas estrangeiras ao invés de pesquisar uma própria, é possível perceber o tom de ironia pretendido com essa cena.

Trata-se, também, de uma cena bastante reveladora do crescimento de um novo tipo de pesquisa teatral no Brasil, do qual Soffredini faz parte, que vinha se desenvolvendo desde final dos anos 50, seguindo uma linha que, na verdade, se iniciara junto com nosso teatro, a exemplo das peças de Martins Pena. Seria a pesquisa de fontes populares brasileiras não só para fazer um teatro diferenciado, mas também, agora, para criar novas práticas de interpretação, dramaturgia e cena, a partir de outras matrizes que não as que vinham de outros países.

Retornando à trama da peça, Amada Amanda está dominada pela inveja perante todas as regalias que a novata está recebendo. Seu amante, Lologigo Valadão, dizendo-se possesso com a ideia de ter feito figuração de ovelha para Cancionina, prepara suas malas e diz que vai embora sozinho. Amada se desespera e implora-lhe para que fique. Ele, então, impõe sua condição: que matem Mãezinha e fiquem com a Companhia. O instrumento pelo qual conseguirão tal façanha será Campônio, que é loucamente apaixonado por Amada.

Ao longo da peça Campônio trava diversas discussões com sua mãe, o que faz com que ele alimente grande raiva contra ela. Os títulos dessas cenas, inclusive, denotam a importância desses conflitos para o desenvolvimento da trama: *Cena IX – Como se cria um assassino, primeira parte* e *Cena X – 6ª fase – Como se cria um assassino, segunda parte*. A terceira e última parte (*Cena XIV*) será justamente Amada Amanda envolvendo e ludibriando Campônio para que mate sua mãe e dê sua Companhia a ela.

O assassinato se dará em cena, em meio à representação de *Coração materno*, justamente na cena em que o Filho Torturado tiraria o coração de sua mãe para levá-lo à sua amada. Ou seja, o ápice melodramático da trama que se desenvolve no “real ficcional” ocorre dentro do “ficcional da ficção”.

Dois policiais chegam para prender o menino, mas uma carta deixada por Mãezinha, encontrada por Ruy Canastra, absolve-o. Num momento muito fantasioso,

enquanto Ruy lê a carta, a imagem de Mãezinha aos poucos vai aparecendo nas pedras do barranco pelo mesmo efeito de luz e transparência da Cena II, descrita acima.

Mas o desfecho da trama do “real ficcional” não é o final da peça de Soffredini. Após esse ápice melodramático, que possivelmente procurou reproduzir o efeito patético do gênero, uma brusca mudança de tom poético introduz a Cena XXI, a última. O apresentador Ruy Canastra entra em cena para anunciar o fim do espetáculo:

CANASTRA

E assim, senhoras, senhores,
Vai chegando ao final
Este drama musical
Contamos com seus louvores
Pois esta noite fizemos
O melhor que pudemos
(...)

A Companhia toda volta à cena, há três figuras femininas representando a tragédia e três masculinas representando a comédia. Para encerrar essa apoteose final, a atriz que viveu Mãezinha volta para o palco, vestida de coração. Ela recita, acompanhada pelo coro:

O CORAÇÃO

Torno, aqui, vida em encantamento
Meu alento eu lhe empresto, não mais
Como a vida, a cena é um momento
Está passando, não volta jamais
Mas vem já,
Vem ver,
Vem rir,
Vem chorar,
Vem me amar,
Vem buscar-me que ainda sou teu

A cena final é, portanto, um retorno ao plano da “realidade combinada”, quando todos os atores, independentemente do que lhes aconteceu dentro da trama nos outros planos, voltam à cena para agradecer e prestar homenagem ao público.

Desse modo, o espetáculo abre e fecha com a “realidade combinada”, enquanto se desenvolve alternando as cenas do “real ficcional” com as cenas do “ficcional da ficção”. Ou seja, alterna cenas em que o elenco representa os atores da Companhia de Mãezinha com cenas em que o elenco representa os atores em cena no circo-teatro da ficção, formando duas camadas de metateatralidade, englobadas pela terceira, a da “realidade combinada”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- COSTA, Felisberto Sabino da. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. 1990. Dissertação (Mestrado em Artes) São Paulo, ECA/USP.
- LISBÔA, Eliane Tejera. *A Teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/UNICAMP.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. *De um trabalhador sobre seu trabalho*. In: Revista Teatro. São Paulo: ano I, n° 0, jun/jul de 1980. Gentilmente cedido por SOFFREDINI, Renata.
- _____. *Vem buscar-me que ainda sou teu*. Versão obtida no Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, s/d.
- _____. In: *Folha de São Paulo*, 30/10/1979.

Abstract: This paper aims to analyze the different levels of fiction in Carlos Alberto Soffredini's play *Vem buscar-me que ainda sou teu*, from 1979.

Keywords: *Vem buscar-me que ainda sou teu*; Carlos Alberto Soffredini; Grupo de Teatro Mambembe.