

CAPRICCI E VEDUTE NA MONTAGEM BAIANA DE AS CONFRARIAS, DE JORGE ANDRADE, POR PAULO CUNHA*

Catarina Sant'Anna¹

Não basta que haja excelentes textos escritos para o Teatro. É preciso que esses textos subam continuamente aos palcos, para permanecerem vivos. Gaston Baty já dizia, em 1932, no livro *Vida da Arte Teatral – das origens aos nossos dias*: “O poeta sonha com uma peça. Ele põe sobre o papel o que

é reduzível a palavras, as quais só podem exprimir uma parte de seu sonho. O resto não está no manuscrito. Cabe ao diretor teatral restituir à obra do poeta aquilo que se perdeu no caminho do sonho ao manuscrito”².

Muito se disse sobre Jorge Andrade (21/04/1922-13/03/1984), sobretudo sobre a sua resistência ao teatro político de combate e sobre o seu “sentimentalismo”. Mas os sentimentos do autor são muito bem controlados e teatralmente muito bem administrados. Sua poética tem até mesmo certo foro retórico, que deixa entrever a ambição de um espírito de análise crítica, por parte do autor. Entenda-se, desse modo, que a expressão “fazer do teatro psicanálise”, presente nas confissões do dramaturgo à imprensa, não nos autoriza pensar em transbordamentos pessoais nem em *pathos* que escapasse ao crivo seguro de uma arquitetura dramática bem forjada em diálogos e tramas bem urdidos – como todos, aliás, já reconhecem como características desse autor.

* Artigo escrito a partir de nosso texto “Jorge Andrade continua vivo 30 anos depois”. In: *As Confrarias. Da obra literária de Jorge Andrade para o palco do Teatro Martim Gonçalves* (Programa da peça). Salvador, UFBA, ago. 2014. p. 5.

¹ Catarina Sant'Anna é professora Associada IV, de Estudos Teatrais, e atua no Departamento de Fundamentos do Teatro e no PPGAC – Programa de Pós-Graduação da Escola de Teatro da UFBA. Tem Doutorado e Pós-Doutorado pela USP e Pós-Doutorado em Dramaturgia pelo Institut d'Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Coordena o ARTCRI – Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas, Imagem e Imaginário/PPGAC-UFBA-CNPq, desde 2002. Criou (em 1998) e dirigiu o GT Dramaturgia- tradição e contemporaneidade da ABRACE, no biênio 2000-2001 e o coordenará no biênio 2015-2016. Lecionou e pesquisou na Universidade Lyon II/França. É tradutora do teatro francês contemporâneo [Michel Vinaver. *Dissidente. Programa de televisão*. São Paulo: Edusp, 2007]. Publicou mais recentemente: *Para Ler Gaston Bachelard* [Salvador: Edufba, 2010] e *Metalinguagem e Teatro: a obra de Jorge Andrade*. 2 ed. Prefácio de Sábato Magaldi. São Paulo: Perspectiva, 2012. 326 p.

² Gaston Baty e René Chavance. *Vie de l'art théâtral - des origines à nos jours*. Paris, Librairie Plon, 1932. 308 p. p. 57.



É que outra ambição ladeava essa vertente de cunho intimista e consistia justamente na consideração do teatro como uma arte capaz de contribuir para a análise da História e da sociedade e, assim, estender ao dramaturgo o atributo de um verdadeiro “historiador”. Nesse ponto, em que pese evidentemente certo exagero – muito próprio, aliás, daqueles anos em que o autor viveu –, é louvável o grande serviço que Jorge Andrade atribuía à arte teatral, num país como o nosso em que a memória não teve até agora (já rumo aos meados do século XXI) o tratamento devido de registro, análise, debate e ampla divulgação.

São essas duas vertentes de Jorge Andrade – a poética e a crítico-analítica – que emprestam ao seu teatro uma singularidade que conseguiu livrá-lo da datação/prisão a uma época específica. Seu teatro transcende, e permanece atual, devido a um inspirado tratamento de temas de perene interesse humano que atravessam épocas e geografias: os conflitos do indivíduo *versus* Estado; do indivíduo *versus* o destino coletivo (família, sociedade, nação); do indivíduo *versus* divindade e *versus* seu próprio corpo perecível, *versus* enfim suas próprias contradições internas.

Mas a grande angústia central no teatro de Jorge Andrade diz respeito ao anseio de realização artística em um meio adverso. Nesse sentido, a grandiosa peça *As Confrarias* (1969) reúne as temáticas aqui referidas e ainda consegue, em seu louvor à arte teatral, lembrar-nos de que a vida é teatro – *theatrum mundi* –, mas que os sonhos nem sempre “sonhos são” e podem, ao contrário, interferir efetivamente na realidade ao nosso redor. Eis o teatro “político” e poético com que sonhou Jorge Andrade.

Mas para começar a examinar mais de perto a montagem baiana de *As Confrarias*, sob a direção do talentoso Paulo Cunha, que escolheu esse texto para a 45ª encenação da Companhia de Teatro da UFBA (que completa 35 anos de existência), comecemos pelo aspecto da metalinguagem.

As Confrarias na obra de Jorge Andrade: porta de entrada do ciclo de Marta. O trabalho cênico de metalinguagem construído pela equipe de Paulo Cunha

As Confrarias abrem a tetralogia metalinguística (com *A Escada*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*) e simultaneamente o “ciclo de Marta”, ou “ciclo 1”, ou “ciclo do passado”, ou seja, o conjunto de dez peças intitulado *Marta, a Árvore e o Relógio* (Editora Perspectiva, 1970). Essa tetralogia incrustada no ciclo maior o impregna de uma visão teatral/anti-ilusionista do mundo ali retratado, e no qual o personagem Vicente, duplo de Jorge Andrade, dramatiza ao mesmo tempo o ato de criar teatro e o ato de criar para si próprio uma personagem, para vivê-la. Em tal situação de liminaridade, própria de uma obra autobiográfica, a metáfora *theatrum mundi* (mundo como teatro) opera à larga um duplo processo de desvelamento e de ruptura: tanto com relação ao passado pessoal e familiar do autor, quanto com o passado histórico-cultural que é seu contexto.³ Processo estampado justamente no ator José, de *As Confrarias*, “um homem sem rosto com o rosto de cada um”, numa busca angustiada e difícil de ser verbalizada, muito própria a um ser sem tempo e sem espaço, um estrangeiro em sua casa, um exilado, entre o real e o irreal, num continente estranho, continente do sonho, enfim, uma espécie de “monstro dividido em mil pedaços”, sem idade, homem e mulher, tudo e nada, como consta nas belas falas da peça. Na corda bamba entre teatro e vida, nessa dilaceração do eu facilmente plasmável em outrem, José se perde nos personagens que interpreta diante de um público que ele deveria, ao contrário, incitar à rebelião (contra a “Derrama”, na Minas Gerais do século XVIII). Também a ruptura campo-cidade, vivida pelo mesmo José e por sua mãe Marta, mostra-se análoga àquela experimentada pelo próprio Jorge Andrade, entre a fazenda paterna em Barretos e a grande metrópole São Paulo: está em jogo uma busca de afirmação e de realização pessoal, artística. Mas nesse emara-

³ Ver o capítulo: “Metalinguagem: teatro e vida”, in *Metalinguagem e teatro*. A obra de Jorge Andrade. 2ª ed. Prefácio de Sábato Magaldi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 129-151.

nhado de imagens e de contraimagens do mundo barroco de aparências versus a essência, da peça, é Marta que se sai melhor. Força iconoclasta, Marta vai habilmente explorando à exaustão todas as contradições presentes no discurso das quatro Confrarias da colonial Vila Rica (Ouro Preto), até chegar à cena máxima, em que sua indignação explode ao constatar o arranjo/manobras dos definidores para resolver legalmente o enterro do filho discriminado:

(Apavorados, os Irmãos espalham-se em todas as direções. Marta corre e sobe no altar.) [...] Irmãos: (Agrupam-se, apavorados) Não! Afaste-se! Saia daqui! Esta é a nossa obra mais rica! Leve seu filho para longe de nós!

Marta: (Atira a imagem aos pés do definitório): Arranquem o medo da alma! Esse Deus está morto. Não sentem o cheiro de sua decomposição? Está aqui na igreja! [...].⁴

Cena de grande efeito na montagem baiana, em que uma imensa imagem em vídeo, projetada no alto, ao fundo do palco, e figurando um vitral gótico tripartite, formado por centenas de fotos 3X4, se despedaça e despenca ao som de vidro quebrado, após o gesto arrebatado de Marta em sua direção.

Na tetralogia, aliás, esse deicídio de *As Confrarias* (1969) ladeia um triplo parricídio teatral, pois a “morte do Pai” ocorre em *A Escada* (1960), no ato simbólico de internação em asilo; em *Rasto Atrás* (1966), na morte física de João José, pai de Vicente; e, em *O Sumidouro* (1969), na morte “histórica” do bandeirante mítico Fernão Dias, perpetrada dramaturgicamente por Vicente, em favor da recuperação da imagem do filho bastardo de Fernão – o mameluco José Dias. Em *As Confrarias*, no entanto, a figura de Sebastião é altamente idealizada como a de um pai muito sensível e compreensivo (frente às escolhas do filho ator José), tal como sonhara certamente Jorge Andrade. Não obstante, Sebastião é sacrificado (enforcado) pelas forças políticas coloniais, cabendo, então, a Marta, signo de “mudança” no ciclo, lutar contra a “árvore genealógica”, pela “árvore”/agricultura ao tempo das minas, e contra o “relógio” parado da inércia e do conformismo,

ao enfrentar as artimanhas do poder colonial encarnado nas confrarias.

Os recursos cênicos agenciados por Paulo Cunha e sua equipe de montagem para reverberar a poética textual barroca e metalinguística do *theatrum mundi* incluem o uso de máscaras de *Comédia dell'arte*, o uso de espelhos empunhados contra as faces dos confrades e até mesmo virados na direção do público, assim que uma referência à cena de Hamlet a contemplar uma cabeça de esqueleto (cena de José em suas interrogações de cunho identitário), a utilização de altos andaimes feitos de tubos de alumínio nas laterais da cena – concebidos pelo cenógrafo Rodrigo Frota, a remeter inclusive ao ambiente urbano da construção civil em que os negros continuam protagonistas e subalternos. Também o uso de um “apresentador”, *meneur de jeu*, mascarado bufão que vai enunciando verbalmente, com gestualidade farsesca, ao público, todas as didascálias do texto de Jorge Andrade, inclusive as “mutações” – um excelente achado de Paulo Cunha para esta montagem, que outorga também ao elenco inteiro em cena o privilégio de anunciar, em coro, ao público, a sucessão dos quatro episódios (as quatro confrarias). Sem falar também das escadarias, concebidas por Rodrigo Frota ao fundo do palco, entre as duas colunas laterais de andaimes, já citadas, e que permitiram a prática metalinguística do “teatro dentro do teatro”, ao se transformarem em arquibancada para parte do elenco figurar diferentes tipos de platéia - notadamente a das sessões do Congresso Nacional, nas cenas em que reagem aos debates travados sucessivamente nas quatro confrarias.

O texto de Jorge Andrade, nesse aspecto metalinguístico, permitiu ainda a Paulo Cunha outras ousadias cênicas. Nas cenas intertextuais, em que o dramaturgo paulista usou, por exemplo, muitos trechos de *As Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, a encenação baiana lançou mão da linguagem circense, pondo no palco, no alto de cada andaime, à esquerda da plateia, uma Marta debochada e obscena (Jacyan Castilho) e à direita a figura do “leão do imposto de renda” (da propaganda oficial anual da cobrança deste imposto no Brasil), para repetirem duas vezes os versos em que são criticadas as duas formas diferenciadas de tratamento, de ricos e pobres, no momento de tal cobrança: o leão

⁴ Jorge Andrade, *As Confrarias*, in Marta, a Árvore e o Relógio. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 67.



ruge para os pobres, mas mia para os ricos. Aliás, essa questão da cobrança escorchante de impostos pelo governo brasileiro, na contemporaneidade, fazendo eco ao caso histórico da “Derrama”, no centro de *As Confrarias*, volta numa grande alegoria expressionista final, já rumo ao encerramento do espetáculo, na forma de uma projeção, ao alto e no fundo do palco, do vídeo do “Impostômetro” – um enorme placar existente num certo site web da internet, que registra em tempo real e com muitas dezenas de dígitos, o montante de impostos que o povo brasileiro está pagando, a cada segundo, no Brasil; isto enquanto na cena em penumbra, as escadarias já citadas são tomadas por fantasmáticos mendigos e moradores de rua, com luzinhas improvisadas aqui e ali remetendo ao uso de crac, e sons de crianças choramingando, sobre o fundo de sonora tempestade.

Para ser breve, outra cena intertextual de Jorge Andrade, que se beneficiou cenicamente de grande ampliação por Paulo Cunha, foi a de *As Bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, que fora usada pelo autor paulista para criticar em 1969 a existência de censura política no Brasil, tal como o autor francês, por sua vez, fizera em seu texto de 1783, para denunciar (e foi preso por isto) a censura político-religiosa ao teatro e à imprensa, na França da época. A cena em que o ator José lê para Quitéria os referidos trechos ocorre sobre um tapete à esquerda da cena. José atua de forma jocosa para arrancar risos de Quitéria (inclusive marcando bem o trecho que cita Alah e conflitos de religião), mas termina por cantar a ópera de mesmo título, em grande estilo, acompanhado de todo o elenco da montagem em cena, numa grande celebração coletiva à arte do teatro. Penso aqui nos lamentos autobiográficos de Jorge Andrade, através de seu duplo, o personagem dramaturgo Vicente, em *Rasto Atrás*, quanto ao fato de não ter podido fruir discos de ópera, julgados pejorativamente na fazenda da família como rodas de carroça enguiçada ou quebrada.

Festa, sensualidade e racismo em cena

O foco na questão racial foi muito marcante na montagem baiana de *As Confrarias*, assim como o fenômeno da festa; como não poderia deixar de ser, em se tratando da cidade de Salvador, em que

vejo daqui de minhas janelas já há duas décadas passarem procissões como as de São Roque e de São Lázaro, por exemplo, sobretudo em janeiro e agosto, com uma efusão de batuques, agogôs, fanfarra de metais, aos passos do afoxé, do samba-reggae, ao som de canções devotas em louvor aos santos sincretizados com os orixás daomeanos Omulú e Obaluaiê, em torno de andores floridos, com santos católicos, mas com a presença discreta também de pequenos totens, e com baianas carregando às cabeças enormes cestos enfeitados de rendado branco e cheíssimos de pipoca branca sem óleo e sem sal – “comida de orixá”, tudo isto junto a padres com alto-falantes e coroinhas misturados ao povo negro a orarem e cantarem em exortação à fé. Sagrado e profano habitam as ruas de Salvador, hoje, tal como nos velhos tempos coloniais, carnalizando hoje as procissões sagradas e sacralizando o carnaval (aqui, por exemplo, os misteriosos e belos “afoxés” e “blocos-afros” – a exemplo do Afoxé Filhos de Gandhy, do Ilê Aiê, do Olodum, do Malê de Balê, dentre tantos outros).

A montagem baiana leva à cena o que no texto de Jorge Andrade surge apenas mencionado/citado nas falas dos confrades: são menções desabonadoras e preconceituosas às procissões religiosas profanadas, mas ao mesmo tempo o gosto de competição das confrarias ao organizarem procissões faustosas, para exibição de poder e riquezas. Vê-se no palco irromperem em *flashes* vivos procissões como a da “lavagem” (belas baianas de turbantes a dançar com cestos de flores, potes de água de cheiro, imagens sacras etc.) e uma, assumidamente carnavalesca, ao som do Miserere Nobis (canção de Gilberto Gil e José Carlos Capinam), com celebração do elenco em dança com grandes tambores, que, aliás, vão enveredar também em outro momento por toques e passos de maracatu.

Essa opção fundamental por abrir a cena fechada das confrarias ao além-muros, à cidade, contou com a cenografia ampla de Rodrigo Frota (leiam seu artigo neste número da *Repertório*). É útil ressaltar aqui que essas grandes cenas coletivas urbanas incluem também aspectos constrangedores de nossa História, como a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, passeata de 500 mil pessoas empreendida em São Paulo, no dia 19/03/1964, após o comício de João Goulart no Rio, e contra

o “perigo comunista”, fato que deu aval ao golpe militar do dia 31 daquele março. Paulo Cunha põe em cena dois grupos rígidos que marcham sérios em cena, sem se deslocar, de face para a plateia: à esquerda, o grupo agita maquinalmente bandeirinhas do Brasil; enquanto do lado direito, o outro grupo traz o enorme estandarte vermelho da TFP, ilustrado com enorme leão dourado, e ao toque de bumbos e foles acompanhando o canto do hino “Levantai-vos, Soldados de Cristo!”⁵. Isto em complemento à cena de Sebastião perseguido e enforcado pelas forças coloniais, em cenas violentas nos dois andaimes metálicos já citados. Um corte é feito por uma cantora lírica local, que entoa as “Bachianas” de Vila Lobos, no centro do palco em silêncio, ao mesmo tempo em que uma das três Martas (a coreógrafa, performer, dançarina e atriz Marta Saback) faz evoluções de lamento encerrada dentro de um de saco de malha vermelho, ao fundo, nas escadas, numa citação do solo coreográfico do balé “Lamentações”, de 1930, da norte-americana Marta Graham.

Esse teatro expandido emancipa espaço e tempo trazendo também outra citação, desta vez das artes plásticas, com a figura triunfal de Quitéria (Evana Jeyssan) ao fundo e ao alto, a desfraldar de forma épica e ritmicamente, com um dos seios desnudo, a bandeira da Inconfidência, tal como no

⁵ Comentário: note-se que os dois grupos bem poderiam figurar também a confrontação, na época, entre “católicos de esquerda, progressistas”, de um lado, e os “católicos tradicionalistas, conservadores”, de direita, de outro lado, destacando-se dentre estes últimos a TFP- Sociedade Tradição, Família e Propriedade. A “Marcha da Família com Deus Pela Liberdade” ocorreu em 19/03/1964 (dia 19/03 é dia de S. José, padroeiro da família justamente), entre a Praça da República e a Praça da Sé, em São Paulo, e legitimou o golpe posterior com essa passeata de 500 mil pessoas. Já a passeata cênica da montagem em pauta, em seu conjunto, poderia remeter igualmente à “Marcha da Vitória”, que reuniu no Rio de Janeiro no dia 20/04/1964, um milhão de pessoas para comemorar o golpe militar já deflagrado no dia 31/03/1964. Mas houve também, quatro anos depois, diga-se, já em 26/06/1968, a “Passeata dos Cem Mil”, no Rio de Janeiro (Cinelandia), contra a ditadura militar, após o famoso episódio da morte do estudante Edson Luís, do enorme movimento estudantil no final de março do mesmo ano de 1968. Veja-se, por exemplo, *Nosso Século*, volume V (1960-1980) Sob as Ordens de Brasília. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 289 p. P. 1-104.

quadro “Liberdade Guiando o Povo”, de Eugène Delacroix (1798-1863), pintor romântico que comemorou assim a “revolução de julho de 1830”, fazendo eco à Revolução Francesa de 1789. Nesse intertexto visual criado por Paulo Cunha, a “Marianne” (figura alegórica, símbolo da República Francesa), torna-se negra e baiana, e condensa Vila Rica (Ouro Preto), Paris e Salvador; e os séculos XVIII, XIX, XX e XXI, em torno da questão-chave da liberdade de um povo.

Quanto ao racismo, diga-se que essa Quitéria baiana, nada diáfana – diferentemente da Quitéria pernambucana do diretor Antonio Cadengue (ver textos e belas imagens dessa 1ª montagem mundial de *As Confrarias*; junho, 2013, Recife, neste mesmo número de *Repertório*) –, imprimiu um toque carnavalescamente selvagem e politicamente desafiador à sensualidade da personagem, fazendo eco aos clamores das três Martas (Jacyan Castilho, Vivianne Laert e Marta Saback), contra o racismo e o cinismo dos clérigos, tal como registrado no texto de Jorge Andrade. Destaquemos aqui as três diferentes interpretações de Marta: enquanto Jacyan Castilho empresta às suas falas uma tonalidade de vigor físico, desafio, deboche, cinismo, distanciamento crítico e sentimentos nus de mulher-terra, a atriz Vivianne Laert, mesmo irada, compõe em sua fragilidade e delicadeza física uma aura dramática cheia de compaixão, enquanto Marta Saback vai pelo caminho do inefável, do insondável, do lírico, coreografando delicadamente gestualidade e máscara facial; em suma, em seu conjunto, as três artistas souberam compor, de forma tripartite, a imagem total da Marta jorgeandradina em destaque no “ciclo de Marta”.

Capricci e vedute no palco do Martim Gonçalves: as escolhas de Paulo Cunha

Para concluir, podemos dizer que, diferentemente do “teatro de câmara”, de cunho mais intimista (termos nossos) da montagem de Antonio Cadengue, no Recife, em junho de 2013, que trabalhou quase em close as microrrelações tortuosas e sufocantes entre as quatro paredes de cada confraria e, ainda de forma reclusa e intimista, as cenas de família ou amorosas, a “montagem operística ou sinfônica” (termo nosso) de Paulo Cunha, em



agosto de 2014, em Salvador, parece ter ambicionado um *puzzle* do Brasil colonial.

A acomodação, numa mesma moldura, de imagens espacialmente e temporalmente disparatadas como as do congresso nacional em Brasília, de ruas de Salvador (“procissão de lavagem”, arquibancadas metálicas para desfiles de rua ou apoio de obras da construção civil), de Recife (maracatu), de São Paulo (Marcha da Família com Deus), de Vila Rica (as confrarias de Ouro Preto, Minas Gerais), de zona rural (milharais ou corte de madeira) etc., lembra a técnica do *vedutismo* praticada por certos pintores na Itália do século XVIII, notadamente em Veneza, e que colavam lado a lado, mediante arranjo da perspectiva, vários ângulos superpostos da cidade que, em verdade, não caberiam na superfície de uma tela. Os *vedutes* não somente reuniam monumentos e vistas não contíguas da cidade, como também se esmeravam em pinturas comemorativas. Curiosamente, diga-se, aliás, que, no século XVIII, o pai do pintor veneziano Giovanni Canal (este grande representante do *vedutismo*) pintava cenários para teatro e óperas, fato que levou o filho, seu ajudante, a imprimir precisão de luz e de atmosfera à geometria dos *vedutes*.

Ora, na montagem baiana de *As Confrarias*, esse trabalho de *vedutismo* é feito a várias mãos, pois, ao diretor Paulo Cunha, vêm se associar, por convite, o designer de luz e pesquisador de visualidades no teatro, Eduardo Tudella, como também o talentoso cenógrafo Rodrigo Frota, além do *performer* musical e percussivo Elinaldo Nascimento, sob a direção musical geral do consagrado compositor Luciano Salvador Bahia, sem falar nos aportes de figurinos, adereços e máscaras de Agamenon de Abreu e Hamilton de Lima ... E aqui cabe assinalar que essas “vistas ideais” urbanas representadas nos *vedutes* comportavam inexatidões fantasistas, imaginárias, tal como na montagem de Paulo Cunha.

Nesse ponto, para terminar, evoquemos os *capricci*, que melhor se aplicam à referida montagem baiana, já que o *capriccio* ocorria não só na pintura dos séculos XVII/XVIII, como também na música, remetendo a uma espécie de espontaneidade e ar de improviso oriundos dos “caprichos” do artista, que fazia irromper na obra realista um toque de fantasia, de ficção, de fantástico:

Na literatura artística italiana, e antes de tudo na de Vasari, capriccio é sinônimo de invenção original ou bizarra. [...] strani capricci que ele expressa na pintura; isto é, ideias fantásticas, estranhas, que o pintor transpunha em seus quadros.

[...] o capricho como obra nascida na imaginação do pintor, de uma ideia súbita (improvisada). O capricho seria doravante a própria obra, não a ideia que a suscitou.⁶

É curioso que, já no século XVIII, havia um tipo de *capriccio* mais lúgubre, desenhando “o visionário, o pavor, a opressão, o sentimento de desumanidade da modernidade”,⁷ tal como vemos nas últimas cenas já descritas aqui da montagem baiana que ora examinamos. E essa dominância dos “caprichos” estava bem presente na massa sonora sempre imprevista do espetáculo baiano, como já citamos, e pode ser conferida em sua “ficha técnica” (cf. neste número 22 de *Repertório*). Ora, *capriccio* (italiano, do latim *capra*) é segundo o Littré, uma “Vontade súbita que vem sem nenhuma razão. [...] composição em que o artista escreve ao sabor de sua inspiração, sem se assujeitar às formas dos diferentes gêneros. Inconstância, irregularidade, mobilidade”.⁸

Mas se consultamos, todavia, Etienne Souriau,⁹ o termo “capricho” remete a “ações imprevisíveis e fantasiosas”, bizarras, a “toda ação não estereotipada, realizada espontaneamente por um impulso ilógico”, podendo aplicar-se, por seu aspecto psicológico, ao romance e, sobretudo, ao teatro – concernindo aos personagens femininos e aos desenvolvimentos inesperados e pitorescos da ação dramática. Souriau cita, na música, o violão e o piano como “dois instrumentos que se prestam melhor a esse gênero de *capriccio*”, enquanto que

⁶ Verbetes *capriccio*, Cf. Encyclopaedia Universalis. Disponível em: <www.universalis.fr/encyclopaedia/capriccio-genre-pictural>. Assinala-se aqui que os “vedutes” (vistas de uma cidade) deram origem ao cartão postal e que os primeiros vedutistas remontam ao século XVII, da ópera, teatros, dançarinos, mágicos, carnaval etc., no final do barroco, época do rococó, rumo ao pitoresco, ao lírico. Acesso em: 30 ago. 2014.

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ “Caprice”, in: *Le Nouveau Littré*. Édition augmentée du Petit Littré. Paris: Garnier, 2004.

⁹ Souriau, 2004, p. 308-309.

no jazz o “capricho instrumental” seria produzido especialmente no trompete e no saxofone. Como exemplos de obra que “se evade da realidade e dá livre curso à imaginação”, Souriau¹⁰ lembra os “Caprichos” de Goya, os *Caprichos de Marianne*, peça teatral de Alfred de Musset, e os *capricci* dos pintores italianos dos séculos XVII e XVIII – como já citamos mais acima.

Fica evidenciado que *As Confrarias* (e não só), de Jorge Andrade, é um texto suficientemente rico em movimento, imagens e imaginário, para continuar provocando engenhosas montagens, tais como as referidas aqui e expostas na capa dessa revista Repertório n. 22. Que possam vir outras montagens igualmente engenhosas e desafiadoras.

Referências

ANDRADE, Jorge. “As Confrarias”. In: _____ . *Marta, a Árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. Disponível em: <www.universalis.fr/encyclopaedia/capriccio-genre-pictural>. Acesso em: 29 ago. 2014.

LE NOUVEAU LITTRÉ. Édition augmentée du Petit Littré. Paris: Garnier, 2004. Article “Caprice”.

NOSSO SÉCULO, volume V (1960-1980) Sob as Ordens de Brasília. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 289 p.

SANT’ANNA, Catarina. “Jorge Andrade continua vivo 30 anos depois”. In: *As Confrarias. Da obra literária de Jorge Andrade para o palco do Teatro Martin Gonçalves* (Programa da peça). Salvador: UFBA, ago. 2014. p. 5.

SANT’ANNA, Catarina. *Metalinguagem e Teatro: A Obra de Jorge Andrade*. 2 ed. Prefácio Sábato Magaldi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 326 p.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d’Esthétique*. 2è édition. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. 1.415 páginas.

¹⁰ Etienne Souriau. *Vocabulaire d’Esthétique*. 2è édition. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. 1.415 páginas.

