

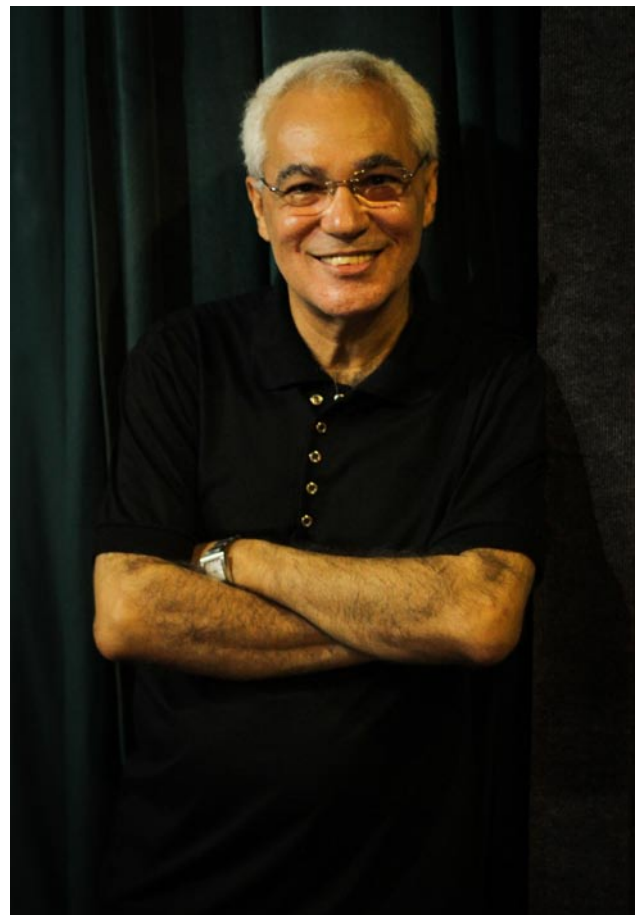
ANTONIO CADENGUE - A ENCENAÇÃO & SEU DUPLO, OU, O ATELIÊ DA COMPANHIA DE TEATRO DE SERAPHIM

Diogo Testa¹

O teatro é maravilhoso porque é justamente o ponto de encontro entre as grandes questões da humanidade – a vida, a morte – e a dimensão artesanal, extremamente prática. É como fazer louça de barro.

Peter Brook, *A porta aberta*²

Antonio Edson Cadengue nasceu em Lajedo, Pernambuco. Licenciado em Psicologia pela Faculdade de Ciências Humanas de Olinda (Facho), é convidado para dirigir um grupo na faculdade, quando ainda cursava a graduação. Mas, talvez, o que predomine em sua trajetória seja o seu trabalho quase simultâneo de artista e pedagogo. Torna-se professor substituto na Universidade Católica de Pernambuco, vai para João Pessoa realizar um curso de direção, que o leva a estudar crítica no Rio de Janeiro; volta, durante a ditadura, como professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e, pos-



Antonio Cadengue. Foto Americo Nunes

teriormente, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); realiza mestrado e doutorado sobre o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) na USP; o protagonismo que teve no Curso de Formação do Ator (CFA), da UFPE, e depois na Fundação Joaquim Nabuco, em meados dos anos 1980, no Curso de Iniciação à Interpretação Teatral.

¹ É estudante de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco, escritor, ator e assistente de direção da montagem de *As Confrarias*, pela Companhia Teatro de Seraphim.

² BROOK, Peter. *A porta aberta*: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Trad Antonio Mercado. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 52.

Também contribui com outros grupos, em decisivos momentos históricos do teatro pernambucano. Entre eles, a Companhia Praxis Dramática, a Aquarela Produções Artísticas, o Grupo de Teatro Vivencial e, a partir dos anos 1990, com a Companhia de Teatro Seraphim, da qual é cofundador. Entre os autores que já levou às tábuas do palco, destacam-se Luigi Pirandello (*Esta Noite Se Improvisa*), Eugène Ionesco (*A Lição e A Cantora Careca*), William Shakespeare (*Sonho de uma Noite de Verão*), Molière (*O Burguês Fidalgo*), Frank Wedekind (*O Despertar da Primavera*), Jean Genet (*O Balcão e Os Biombos*), João Silvério Trevisan (*Em Nome do Desejo, Churchi Blues e Hoje é Dia do Amor*), Luís Augusto Reis (*A Filha do Teatro, Thy Name e A Morte do Artista Popular*) e Nelson Rodrigues (*Toda Nudez Será Castigada, Valsa nº 6, Senhora dos Afogados e Perdoa-me por Me Traíres*), entre mais de 40 realizações.

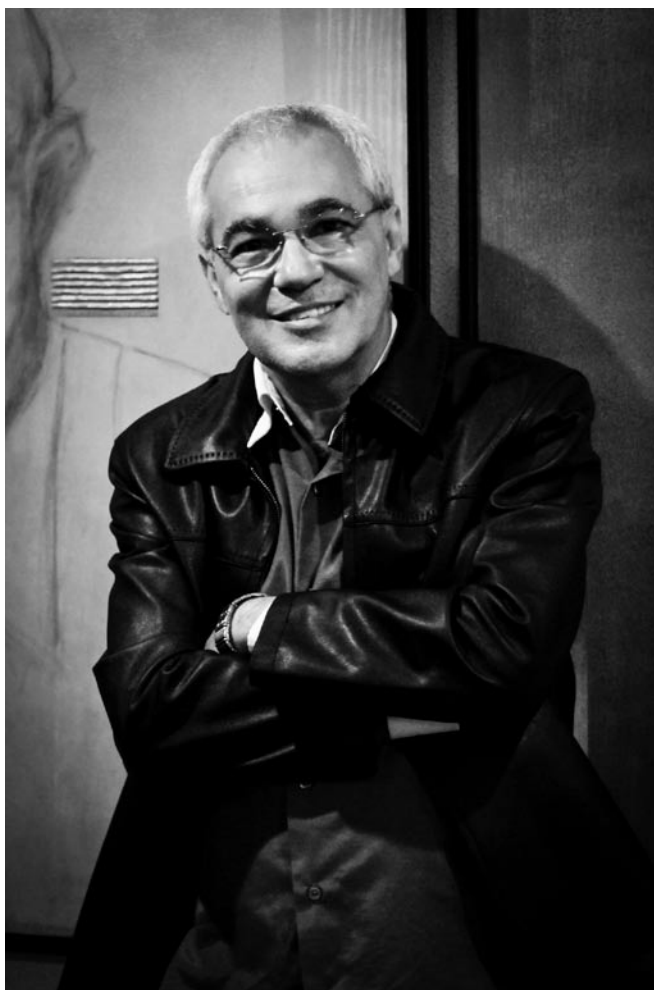
Como se tornou encenador, não por impulso, mas por necessidade, um tanto da noite para o dia, é contraditório que continue a exercer esta função ainda hoje. De 1975 aos dias atuais, este ofício alia-se ao de professor que, nele, parece mais um chamado do que uma escolha. De qualquer forma, as duas funções não se distinguem completamente; de fato, parecem definir-se uma pela outra. Não por acaso vem formando atores e atrizes no Recife, há quatro gerações, desde os tempos da bolsa de estudos para concluir sua graduação em Psicologia na Facho, até sua passagem pela UFPB, UFPE, CFA e, mais recentemente, sua parceria com o SESC Piedade.

Cadengue chega a afirmar que cada peça é como uma tese, comparando o trabalho de sua realiza-

ção com o de um longo e rigoroso estudo, principalmente se entendermos estudo como pulsão e busca. É uma boa chave para compreendermos seu processo de encenação. Contudo, esse processo não se efetiva de forma partimentada e estritamente consecutiva, como será apresentado, mas com ferramentas de trabalho constantes, usadas para estudar e propor problemas e questões que se apresentam à realização do fenômeno teatral na materialidade do espetáculo.

As etapas podem ser divididas, a partir da observação de seu método de trabalho em:

1) escolha e análise do objeto; levantamento de hipóteses; 2) definição de referencial teórico; 3) estudo de textos de suporte; 4) ensaios em processo que constrói e reconstrói a cena a cada momento, com a finalidade de mantê-la viva, pulsante e 5) apresentação de trabalhos, lidos ou pensados para a cena, tendo em vista a direção estabelecida pela encenação. Não se pode deixar de mencionar que este processo inclui economia plástica, aclimação ao espaço cênico/cenografia e indumentária, foco no conjunto dos atores em cena para dar visibilidade à plateia do que se passa no palco e, ao



Antonio Cadengue. Foto Americo Nunes

mesmo tempo, conferir expressividade à ação dramática a fim de garantir a harmonia e o ritmo da montagem, construindo a cena em cortes cinematográficos.

As Confrarias é uma peça que nunca teve uma montagem profissional da qual se tenha conhecimento no Brasil. Até porque o autor sabia, de antemão, com qual material dramaturgicamente a equipe responsável iria se defrontar, a exemplo de problemas





Elenco, direção e assistentes. Foto Americo Nunes

com a Censura Federal (à época da fatura da peça, 1969), obstáculos vários pela complexidade mesma da tessitura narrativa e, sobretudo, pela questão maior de ser uma produção “economicamente inviável”, pelos padrões do teatro profissional brasileiro. Faz parte de um ciclo de sua obra chamado “Ciclo do Enclave”, composto de quatro peças metalinguísticas – *A Escada*, *Rasto Atrás*, *O Sumidouro* e *As Confrarias* –, estudadas de modo perspicaz por Catarina Sant’Anna, em seu fundamental livro *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*.

Além da metalinguagem, a apresentação de extensa pesquisa histórica misturada ao grande exercício de autobiografia, ambos direcionados aos temas do conflito entre gerações, da exploração dos homens e sua organização em facções são traços marcantes deste ciclo. *As Confrarias*, por exemplo, passa-se no século XVIII, em Minas Gerais, à época da Inconfidência Mineira, que lhe serve de pano de fundo: uma mãe carrega seu filho morto de igreja em igreja, esperando que alguma confraria aceite enterrá-lo em solo sagrado. Enquanto isto, a peça vai descortinando a personagem José, filho de Marta, que queria desvendar o mundo. Em sua

busca, abandona os pais para tornar-se ator na cidade e, por fim, acaba morto em uma rede.

A partir do texto dramático, o encenador coloca para o grupo de cocriadores questões muito simples a serem pensadas: o quê, quem, quando e onde. E propõe uma combinação incalculável de por quês. Levantadas as dúvidas de maior verticalidade, parte-se em busca de referências, vestígios em diálogo com o objeto estudado, seja por estreita afinidade entre informações históricas e textos de suporte à montagem, seja pela obsessão pessoal do encenador, que costuma se valer da teatralidade inerente ao texto, indicando estratégias para enfrentar os problemas identificados e redimensioná-los com maior nitidez, mas também obscurecendo alguns de seus signos mais íntimos (afinal, ele tem especial atenção pela presença do inconsciente que irrompe em cena). Por vezes, transcendendo-os como no caso de suas inserções, na própria encenação: são “procedimentos” que costuma chamar de surprises, que se dão nesta montagem, em pelo menos dois momentos:

1) O primeiro deles é a presença de uma personagem inserida na encenação: a figura de um anjo,

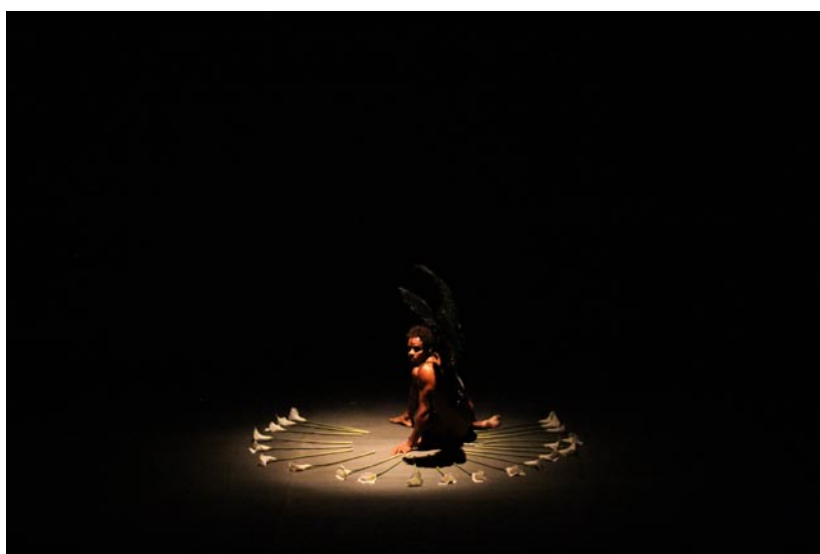
aqui denominado de **Anjo Negro de Mapplethorpe**, por prestar um tributo ao fotógrafo americano Robert Mapplethorpe (1946-1989), que, com sua arte, transgrediu valores ultraconservadores, por meio de uma representação intertécnica e de uma estética explicitamente homoerótica, num momento em que a diversidade sexual e racial lutava para ser reconhecida nos Estados Unidos da América. Aqui, este anjo também remete, de alguma forma, à Companhia Teatro de Seraphim, que tem o anjo de fogo a abrir caminhos como ícone. Aliás, em algumas de suas montagens, foi recriado a partir de sua particular significação. Agora, Antonio Cadengue o concebe como um Eros a sobrenadar o Tântatos, devolvendo à plateia algo que vibra e dá vivas ainda à vida. Mas



Ao centro, Carlos Lira, Gilson Paz e Lúcia Machado. Foto Laryssa Moura



Roberto Brandao, Brenda Ligia Miguel e Nilza Lisboa. Foto Americo Nune



Gilson Paz. Foto Américo Nunes

também se pode vê-lo como signo de estranhamento, que causa interrupções na fábula, quebra o efeito do real, possibilita ruptura com a linearidade do discurso e o substitui por uma realidade em fragmentos.

2) A última aparição de José na peça, quando participa de uma reunião em que ele conclama os presentes a não se dispersarem, mas a se juntarem a ele na luta pela **liberdade, posto que tardia**. Refrão de Virgílio, repetido por duas vezes na peça. José inquietta-se nestes seus últimos momentos e isto lembra a figura do poeta Paulo Martins, interpretado no filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, por Jardel Filho. Parte importante do filme analisa a produção poética do personagem-poeta Paulo Martins, a partir de trecho do poema de Mário Faustino: “Não



conseguiu firmar o nobre pacto / Entre o cosmos sangrento e a alma pura / Gladiador defunto mas intacto [...] / (Tanta violência mas tanta ternura)”. Neste filme, as ideias do drama político-poético de Glauber Rocha, diferem pouco do universo d’As Confrarias. Enquanto a peça se passa em Vila Rica, Minas Gerais; *Terra em Transe* leva sua ação para um país imaginário, Eldorado, onde o poeta Paulo Martins, com profunda frustração enquanto militante político, acaba levando às últimas conseqüências seu encontro (ou sua busca) com a morte. Há um jogo de espelhos entre José e Paulo Martins. O encenador então retoma o filme na montagem do espetáculo, por meio da substituição de uma cena por outra, construída por meio do roteiro do filme, mas com a mesma estrutura da peça. Esta cena, por si só, já causa estranheza no contexto geral da montagem, embora perfeitamente em consonância plena com os princípios que regem o **inconsciente** do encenador e suas memórias, sempre perpassadas pela poesia.

Traçadas as estratégias, os planos são postos em prática. Esta é a fase mais delicada de qualquer processo, por ser essencialmente uma fase de antítese, em que o empírico é posto à prova e o imaginário se choca com o real.

Iniciam-se os ensaios e todos os planos deverão sobreviver ao início da cena, para chegarem à próxima etapa. É também aqui onde a encenação cristaliza todo o material reunido antes: o texto passa a ser contorcido para as necessidades da cena, que passa a considerá-lo não somente literatura, mas textura cênica, jogo imbuído de teatralidade, com a *performance* dos atores, as possibilidades cenográficas, a trilha sonora e a iluminação do espaço.

Uma das constantes marcas estilísticas em Antonio Cadengue e sua obra é a ambigüidade. Seja na tensão de manipular as *performances*, sugerir e supervisionar a confecção da ambiência e caracterização (sua presença e autoria não parecem decisivas em nenhuma destas variáveis, entretanto sua influência se faz sentir firme em todos os tempos-espacos), seja nas referências à estética barroca, que vão desde a escolha da peça aos figurinos, sonoplastia e iluminação, ou no tom obsessivamente cinematográfico da *mise en scène* de seu teatro. Cadengue, como mestre do jogo em processo, orquestrando, propondo,

questionando e testando hipóteses e estudos ao longo de ensaios, procura expressar significação ao que faz como encenador. Há de se convir que essa atividade não é tão distante da tarefa de um educador, o que o levou a dizer que seu processo de trabalho jamais se fecha em uma síntese, visto que, ao fechar uma forma, Cadengue a deixa tão carregada de contradições que dela é possível se extrair sentidos múltiplos, polifônicos.

À primeira vista, essa atitude é avessa à função “clássica” do encenador, que seria convergir sentido, ao invés de divergi-lo; porém, é na riqueza das contradições que o encenador se vê como professor, no sentido de dar

espaço para que seus alunos aprendam por si mesmos. É neste jogo de duplos, máscaras e sombras, que o pedagogo se dispersa no encenador. Talvez seja este o aspecto mais interessante em seu trabalho no teatro.

Porque no fim, talvez, o encenador saiba nada haver feito de concreto para a realização do espetáculo; mas, ainda assim, carrega o terrível fardo de ser o responsável por tudo.



Roberto Brandao, Nilza Lisboa e Brenda Ligia Miguel.
Foto Laryssa Moura