

AS CONFRARIAS OU O TEATRO COMO PARÁBOLA DA ILUSÃO

Antonio Cadengue¹

*Hoje somos mais vivos do que nunca.
Mentira, estarmos sós.
Nada, que eu sinta, passa realmente.
É tudo ilusão de ter passado.*

Carlos Drummond de Andrade, *Não passou*²

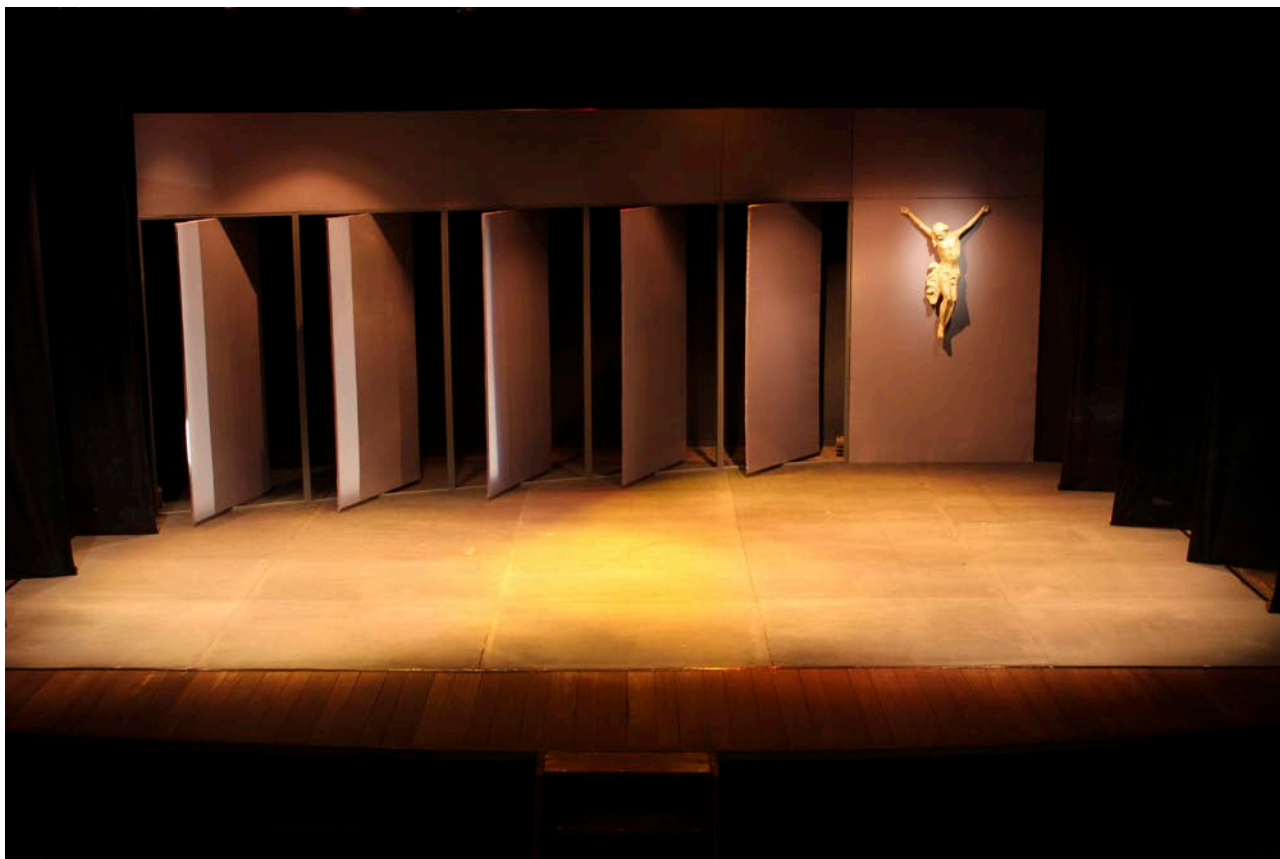
A ação de *As Confrarias*, de Jorge Andrade, se passa em Vila Rica (hoje Ouro Preto, em Minas Gerais), ambientada no século XVIII, à época da Inconfidência Mineira. O autor põe em cena uma mulher, Marta, carregando seu filho morto, o ator José, para ser enterrado em algum solo sagrado, sob as bênçãos de alguma confraria. Como não havia cemitérios públicos, o morto deveria pertencer a uma confraria para ser inumado. Na peça, elas são condensadas em quatro: a Irmandade do Carmo (Confraria dos brancos), a Irmandade do Rosário (Confraria dos negros puros), a Irmandade de São José (Confraria dos pardos, que aceita artistas, pintores, escultores, trabalhadores) e a Ordem Terceira das Mercês (mistura de negros, brancos e mulatos).

Se, na peça *O Sumidouro*, Jorge Andrade já colocava em evidência a figura do dramaturgo em crise no seu processo de criação, em *As Confrarias*, ele traz para o centro do palco o ator e suas metamorfoses, ampliando a discussão do papel da arte e, sobretudo, do teatro na contemporaneidade. Para tanto, o autor vale-se da estratégia de transportar a fábula para outro tempo e lugar, sem perda de sua historicidade. Tal procedimento equivale ao “Distanciar é ver em termos históricos” (Apud ROSENFELD, 1985, p. 155), como escrevera Bertolt Brecht. Mas, na cena, também nos valem de recursos, dir-se-iam, “bizarros”.

Tal “distanciamento” ou “estranhamento”, de natureza épica, é um dos recursos estilísticos usados por Jorge Andrade nesta peça. A personagem Marta mostra a hipocrisia de cada confraria, a partir de um jogo dramático, encadeado rigorosamente, entre o passado e o presente. Toda a peça se passa em um dia. No entanto, neste único dia, são revividos vários dias do passado da protagonista. A sua narrativa torna o passado, presente, colocando

¹ Antonio Cadengue é diretor teatral pernambucano. Ver neste número os artigos relativos à sua montagem de *As Confrarias*, de Jorge Andrade, em junho de 2013, em Recife, em estreia mundial.

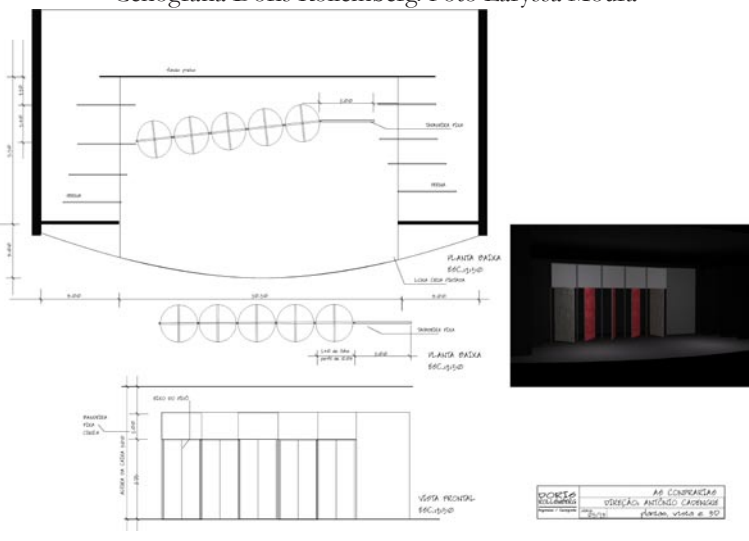
² Poesia Completa. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p. 1.419.



Cenografia Doris Rollemberg. Foto Laryssa Moura

em cena momentos diversos vividos por ela, seu marido Sebastião, o filho José e Quitéria, amante de seu filho. A cada confraria salienta-se o objetivo maior desta encenação: pôr a nu a sociedade por meio do teatro, talvez por um impulso, dir-se-ia, utópico. À medida que Marta argumenta com os confrades, mais se percebe o quanto há de jogo teatral em seu discurso. A linguagem dá voltes para alinhar o agora, com os dois momentos que conformam a peça: o seu presente (Marta em confronto com as irmandades) e o passado (a memória que se presentifica para melhor esquadriñar a rememoração).

A cenografia de Doris Rollemberg retoma ideias que celebram o palco à italiana: estruturas que for-



Croquis da cenografia de Doris Rollemberg

mam coxias, entradas, revelando ou ocultando os cortes/quadros da caixa cênica, por meio de portas, dando a ver e entrever cenas no meio do palco e nas suas margens. O teatro como caixa de ressonância da memória que não se deixa calar. Portas que, como diria Roger Bastide (2011),

em seu belo artigo “Variações sobre a Porta Barroca”, não apenas abrem ou fecham, impedem a passagem ou a protegem; é como se fossem tampas de um cofre que guarda segredos. Enfim, pergunta e responde Bastide: “O que é a porta? Um vão. Mas um vão que separa dois domínios: o domínio dos deuses e o dos mortais – a porta do templo; o domínio da vida privada e o da vida pública – a porta da casa; a cidade e o campo – a porta da muralha”



(2011, p. 133). A cenografia reverbera o artigo de Bastide e as portas de *O Inspetor Geral*, de Gogol, realizado por Meierhold, em 1926, na Rússia, com dispositivos cênicos de V. Kissiéliov. Nesta nossa montagem de *As Confrarias*, cada entrada e saída implica um *rito de passagem*. Ou numa “cena muda”. Ou em *tableaux vivants*, que por vezes se movem, aliás, se movem quase sempre.

Os figurinos e adereços de Anibal Santiago e Manuel Carlos têm apenas a aparência de um incerto despojamento. Neles, o presente mistura-se com o passado, como se fosse possível compendiar mais de duas dezenas de espetáculos que fizemos juntos: os irmãos das confrarias vestem-se de terno e de opas, cada uma delas de cor diferente, possibilitando a mutabilidade do elenco e evidenciando o signo que deve falar de imediato, embora se barroquize, por vezes, seja na própria indumentária, seja através de um andor, de Nossa Senhora dos Passos, logo na primeira confraria. Tudo e todos, de alguma forma, fazendo ecoar certa elegância de dignitários de ontem e de hoje: pelo porte, pela imagem de simulacro deles mesmos e pela dissipação de uma comicidade rarefeita, apesar de um incerto *pathos* fictício. Marta, José, Sebastião e Quitéria têm roupas tanto atuais quanto de “outrora”, sendo Marta interpretada por duas atrizes como a se espelham: uma, a que se confronta com as irmandades; e a outra, que aparece nos *flashbacks*. Marta como espectadora de si mesma. Ou como duplo que o teatro se permite, para melhor alçar voos à imaginação dos espectadores. A iluminação de Saulo Uchôa e Dado Sodi vem como que para redesenhar essa geografia mítica desta nossa Vila Rica, num processo denotativo que irrompe pleno de teatralidade com a consciência da representação. Visualidades fragmentadas, claro-escuros, recortes luminosos a esconder e a dar transparência ao que se pensa opaco. A trilha sonora de Eli-Eri Moura não acompanha simplesmente as situações dramáticas; ela atua como um elemento a mais na construção do espetáculo, cruzando referências da música barroca com a música moderna, elementos dos cânticos sacros do Ocidente com sonoridades do Oriente. Misturas, entrecruzamentos musicais, como se fizesse coincidir tempo e espaço por intermédio de sons, timbres, ritmos, melodias, em múltiplos planos e movimentos.

A interpretação do elenco foi construída a partir de minuciosa análise do texto, de seus sentidos submersos, buscando-se assim, por meio das palavras, uma poética para a voz e o corpo. A ênfase de encontrar no trabalho com o elenco uma individualidade análoga à do personagem que cada um deles interpreta, seja no gesto, no corpo, ou na música das falas, fez com que pudéssemos nos exprimir por meio de uma “totalidade da personalidade carnal e psíquica”, tal como professa Grotowski na leitura de Odette Aslan (1994, p. 282). Dominar o corpo, as sensações e enunciar cada palavra em sua essência. Para que tal expressão estética fosse valorizada em suas principais linhas, seja no corpo, seja na voz, o espetáculo contou com a experiência e o estilo de Paulo Henrique Ferreira e de Leila Freitas. Eles procuraram criar conosco, um processo em que a enunciação vocal e os movimentos corporais, de cada um dos que compõem o elenco, estivessem sob rigorosa disciplina, acentuando seu caráter “teatral”. Ficção, parábola, poesia. A esses esforços, a essas criações, se junta um grupo de atores inteiramente entregues ao espetáculo, encarando com paciência e talento a extrema complexidade desta aventura: Alexsandro Marcos, Brenda Lígia, Carlos Lira, Gilson Paz, Ivo Barreto, Lúcia Machado, Marcelino Dias, Marinho Falcão, Mauro Monezi, Nilza Lisboa, Ricardo Angeiras, Roberto Brandão, Rudimar Constâncio e Taveira Júnior.

Neste tear de idiosincrasias, foi possível manter uma das diretrizes que a Companhia Teatro de Seraphim preza desde o seu surgimento em 1990: reunir atores com experiência a jovens que se iniciam. Sem esta troca de experiências, não pode haver crescimento na formação e na consolidação do ofício do ator no Recife, assim acreditamos. E em todo este “ateliê” de cruzamentos, não deixamos de ficar atentos à metamorfose e ao distanciamento que todos vivem em cena, inclusive por intermédio da “ilusão”. **Ilusão** que garante não a mimese absoluta, mas aquela mais próxima de sua etimologia latina (*in-lusum*), que expressa sem maior ostentação a situação daquele que (ou do que) **está em jogo**. A “ilusão” como uma maneira de vermos pelo avesso outros sentidos das palavras e das imagens. Uma ação por meio da qual nos é mostrado o que está “através”, o que parece “não ser” e, no entanto, “é”: este é o *leitmotiv* de nossa *As Confrarias*. Isso eviden-

cia que a montagem é uma celebração ao teatro como uma arte da metamorfose, como bem acentua Anatol Rosenfeld, no seu livro *Prismas do Teatro*: “É no estado da exaltação, fusão e união mística, do entusiasmo, isto é, do ‘estar-em-deus’ ou do ‘deus-estar-em-mim’ – é neste estado de êxtase



Passagem da 1 para a 2 Confraria, com Brenda Ligia Miguel segurando a rede. Foto Americo Nunes

(do ‘estar-fora-de-si’) que o crente se transforma em outro ser, se funde não só com os companheiros, mas com o próprio deus chamado à presença pelo ritual” (1993, p. 22). Sabemos que a metamorfose não é real, a mimese não se completa, tudo se dá no nível do simbólico, do imaginário, por isso a capacidade do teatro de se revelar em sua metamorfose na própria origem do homem, na medida em que se separa de si mesmo e se identifica com o outro, no dizer de Rosenfeld (1993).

Marta vislumbra no filho o gérmen que alimenta a arte do ator (o talento dele para a representação), quando José ainda era muito jovem, e por mais que o queira em baixo de suas asas, como mãe, ela vai incitá-lo a vivenciar os mais diversos personagens, quando este abraça o ofício de ator. Especialmente os mais rebeldes, os heróis em sua vontade inquebrantável, ou aqueles sobre os quais pesa uma consciência desmedida. Mas também José aprende o que há de fragilidade na comédia, o quanto a vida é precária por meio de seus anti-heróis, como Fíguro, da peça de Beaumarchais. E chega mesmo, em alguns momentos, a embaralhar vida e arte, sendo capaz de, em trajes de Bufão, dizer textos com melancolia mesclados de outras intensidades existenciais. No entanto, a mãe o conduz à morte, pelos personagens que o incita a representar, dando sentido à vida na sociedade em que vivem. Porém, o morto não ficará insepulto. Será enterrado, depois de provocar e desnudar cada uma das confrarias, pois serão elas, as confrarias, que se juntam para enterrar José e, nesse momento, Marta encontra o sentido da vida: “*Sabe por que o deixei naquele adro? Por que usei seu corpo? De repente, compreendi que quanto mais plena de sentido, quanto mais ligada a uma existência*

humana for a vida, tão menos terrível é a morte. E porque... se eu o enterrasse com minhas mãos, esqueceriam que você viveu... e porque morren”.

Neste contexto, a morte já vem carregada de festa pela expressão mesma de alguém superar a si mesmo e, desta forma, conquistar sua identidade. José perdeu-se na arte e em si mesmo, por meio de uma

autoconsciência que supõe identificação e distanciamento. Identidades várias, como as que vivenciamos no teatro, na vida. José aprendeu o jogo da arte do teatro, da interpretação, como sendo uma metáfora maior desta peça que se dirige ao público, seu/nosso contemporâneo. É como se nos dissesse que *o teatro ainda é necessário*. Mas é Marta quem engendra nele (e nos espectadores) a capacidade de lutar para que algo novo brote deste complexo jogo de dar vida aos papéis. E assim transitamos entre a metáfora e a metonímia: nosso *punctum*, falando à maneira barthesiana (BARTHES, 1984).

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX – Evolução da técnica/problema da ética*. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTIDE, Roger. *Variações sobre a Porta Barroca*. In: _____. *Impressões do Brasil*. Org. e prefácio Fraya Frehse e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011. p. 133-143.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Prefácio de Sábato Magaldi. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.



AS CONFRARIAS – MONTAGEM DE RECIFE (EM 2013)

FICHA TÉCNICA ELENCO/ PERSONAGENS

ALEXSANDRO MARCOS: Juiz da Irmandade do Rosário; Definidor 2 da Ordem Terceira das Mercês

BRENDA LIGIA: Quitéria

CARLOS LIRA: Sebastião; Juiz da Irmandade de São José; Martiniano

GILSON PAZ: Anjo Negro de Mapplethorpe; Provedor da Irmandade do Rosário; Tesoureiro da Ordem Terceira das Mercês

IVO BARRETO: Ministro da Irmandade do Rosário; Definidor 1 da Ordem Terceira das Mercês

LÚCIA MACHADO: Marta 1

MARCELINO DIAS: Ministro da Ordem Terceira do Carmo; Padre na Ordem Terceira das Mercês

MARINHO FALCÃO: Ator/ Catão; Provedor da Irmandade de São José; Definidor 3 da Ordem Terceira das Mercês

MAURO MONEZI: Tesoureiro da Ordem Terceira do Carmo; Provedor da Ordem Terceira das Mercês

NILZA LISBOA: Marta 2

RICARDO ANGEIRAS: Provedor da Ordem Terceira do Carmo; Ministro da Ordem Terceira das Mercês

ROBERTO BRANDÃO: José; Ator/ Marco-Bruto/ Bufão

RUDIMAR CONSTÂNCIO: Manoel de Abreu; Pároco da Irmandade de São José, Soldado 1

TAVEIRA JÚNIOR: Pároco da Irmandade do Rosário; Ministro da Irmandade de São José; Soldado 2

Texto: **JORGE ANDRADE**

Adaptação: **ANTONIO CADENGUE, LÚCIA MACHADO E IGOR DE ALMEIDA SILVA**

Encenação: **ANTONIO CADENGUE**

Assistência de Direção: **LÚCIA MACHADO E DIOGO TESTA**

Cenografia: **DORIS ROLLEMBERG**

Figurinos, Adereços e Maquilagem: **ANIBAL SANTIAGO E MANUEL CARLOS**

Trilha Sonora Original: **ELI-ERI MOURA**

Gravação da Trilha Sonora: **ELI-ERI MOURA E MARCELO MACEDO (ESTÚDIO PEIXE-BOI)**

Músico (Violino e Viola): **RENATA SIMÕES**

Músico (Tenor): **EDD EVANGELISTA**

Iluminação e Operação de Luz: **SAULO UCHÔA E DADO SODI**

Preparação Vocal: **LEILA FREITAS**

Coreografias, Direção de Movimentos e Preparação Corporal: **PAULO HENRIQUE FERREIRA**

Programação Visual: **CLAUDIO LIRA**

Fotografias para divulgação: **AMÉRICO NUNES**

Filmagem e Fotografias (Registro): **ANTÔNIO RODRIGO MOREIRA**

Cenotécnica: **MARC AUBERT**

Assistência de Cenotécnica: **KLEBER MACEDO, RAFAEL FIRMINO E FÁBIO FONSECA**

Serralharia: **RONALDO SOUZA**

Confecção de Figurinos: **ANIBAL SANTIAGO, MANUEL CARLOS, MARIA JOSÉ ARAÚJO, JOSEFA DE SOUZA E SILVA, HELENA BELTRÃO, IRANI GALDINO E SUELI DA CONCEIÇÃO**

Confecção de Adereços: **MANUEL CARLOS, PAULA TAVARES, GABRIEL SANTOS, JERÔNIMO BARBOSA, NAGILSON LACERDA E CHARLY JADSON**

Cabelos de Marta 1 e 2: **IVAN DANTAS**

Operação de Som: **DIOGO TESTA**

Maquinaria: **GAGUINHO E GILVAN DESIDÉRIO**

Produção Executiva: **CARLOS LIRA**



Assistência de Produção: **ELIAS VILAR**
Assessoria de Comunicação: **GIANFRANCES-
CO MELLO**
Produção: **COMPANHIA TEATRO DE
SERAPHIM**
Direção Geral: **ANTONIO CADENGUE**
Realização: **LÚCIA MACHADO**

Projeto patrocinado pelo FUNCULTURA 2012/2013, do Governo do Estado de Pernambuco, através da Secretaria de Cultura e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe).

Nota da Encenação: Alguns diálogos de Terra em Transe, citados na montagem, estão contidos em: ROCHA, Glauber. Roteyros do Terceiro Mundo. Org. Orlando Sena. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1985, p. 288, 300 e 301. Também há um trecho do poema Balada, de Mário Faustino. In: FAUSTINO, Mario. Poesia Completa / Poesia Traduzida. Introdução, organização e notas de Benedito Nunes. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1985, p. 115.

