

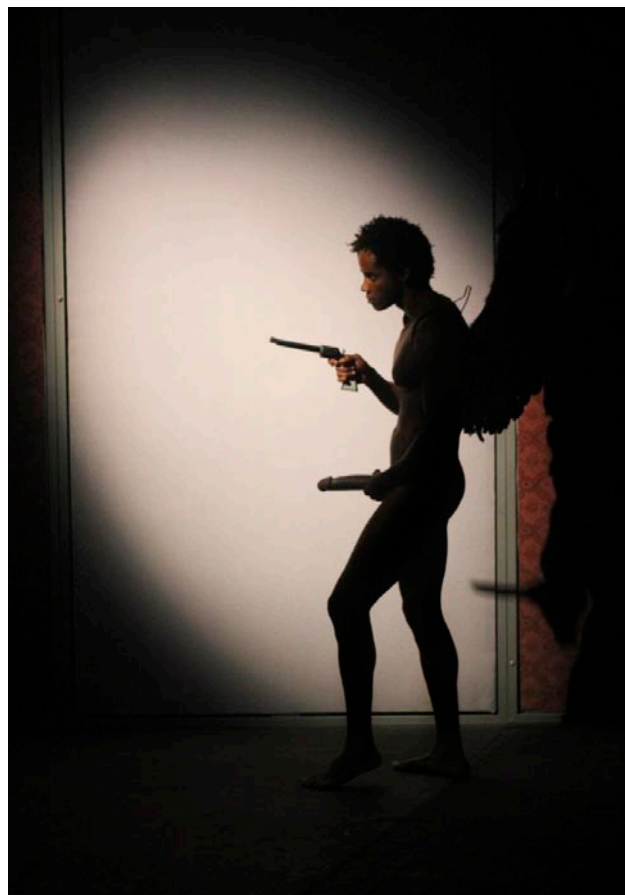
# JORGE ANDRADE: CORPO, POLÍTICA E TENSÕES BARROCAS\*

Catarina Sant'Anna<sup>1</sup>

Em 1969, quando Jorge Andrade (Aloísio Jorge Andrade Franco; 21/05/1922-13/03/1984) terminou de escrever *As Confrarias*, o movimento libertário de “Maio 1968” resplandecia na Europa, mas, nós brasileiros, porém, já amargávamos desde 1964 o golpe militar e, desde 13 de dezembro de 1968, um segundo golpe (“golpe dentro golpe”), com a violência da instauração do AI-5.

\* Texto apresentado no I Colóquio Internacional de Artes Cênicas, Imagem e Imaginário, coordenado por Catarina Sant'Anna, no Teatro Martim Gonçalves, da UFBA, Salvador, Bahia, dias 21 e 22 de outubro de 2013, com apoio do PPGAC-UFBA, CAPES-Proex e Université de Lyon.

<sup>1</sup> 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.



Gilson Paz. Foto Laryssa Moura

Nesse sentido, *As Confrarias*, peça eivada de erotismo, de religiosidade, de arte e política – e tudo isto muito bem entrelaçado – faz uma correspondência engenhosa com o ambiente histórico-social das Minas Gerais do século XVIII, quando se sonhava ardentemente com a liberdade, mas se vivia em verdade curvado sob o jugo da tirania dupla (ou tripla) do governo colonial português (e inglês como pano de fundo) e da Igreja Católica.

Jorge Andrade põe em cena o corpo humano aprisionado por mandamentos religiosos e por leis estatais, ambos, religião e Estado, tanto temerários quanto temerosos em relação ao homem “livre” – livre por habitar um corpo, apesar de tudo, livre, na intimidade das casas e de outros lugares possíveis, clandestinos. Veja-se que as quatro confrarias da peça, apresentadas em sucessão como em quatro



“atos teatrais”, se especificam quanto à cor dos corpos de seus membros afiliados, e abrangem em seu conjunto o espectro de cores dos habitantes do Brasil Colonial (exceção aos índios...). Temos assim a “Confraria do Carmo”, composta por brancos, a Confraria do Rosário, integrada unicamente por negros, a “Irmandade dos Pardos de São José”, a reunir os mulatos e, por último, a “Ordem Terceira das Mercês”, onde convivem igualmente brancos, negros e mulatos.

A rígida hierarquia no seio dessas confrarias reflete-se na multiplicidade de funções internas que enche o palco (da vida e do teatro) de personagens hieráticos, em suas vastas vestimentas religiosas – as tais “opas” –, num entra e sai, senta e levanta, agrupa e dispersa, avança e recua, ri, ameaça, pragueja ou murmura, em coro, com expressões faciais e corporais ricas de emoções, fingidas ou verdadeiras, espontâneas ou arquitetadas para causar efeito, como assinala o texto escrito por Jorge Andrade. Um rico balé gestual cheio de ademanos e reverências para acompanhar uma linguagem verbal que mais esconde idéias e intenções do que mostra. Assim desfilam pressurosos pelo palco provedores, ministros, juizes, tesoureiros, priores, síndicos, secretários, definidores, além de párocos ou curas.

Certamente um bom jogo cênico de luzes apropriadas inspiradas no claro-escuro barroco, com algum reflexo dourado, criado por meio do uso de espelhos ocultos nos bastidores, ou luz de “velas” (lanternas frágeis), meios-tons, sobretons, pudessem contribuir para trazer ao palco a luminosidade misteriosa, urbana ou rural, e a dos locais religiosos das Minas do Brasil Colonial, mesmo num palco praticamente limpo sem pretensões realistas. Pois esse texto de Jorge Andrade tudo permite; aliás, o próprio dramaturgo sempre fez sugestão de projeção de imagens em seus textos, além de ter trabalhado bem a questão das sonoridades sugestivas.

Para completar os traços eloquentes dessa espécie de “teatro ritual” ou “teatro sagrado” de vanguarda, termo de Christopher Innes,<sup>2</sup> observe-se

que este longo dia cheio de peripécias na vida dramática dos personagens constitui igualmente um dia de festas. Festas religiosas fora de cena, as grandes festas do Brasil Colonial, com suas procissões cheias de fausto, com os cortejos ricos em ouro e prata das procissões com seus cânticos, andores, danças, carros alegóricos bem trabalhados etc., que foram aliás os precursores de nossos atuais desfiles carnavalescos. Festas entrevistas a partir das falas de alguns personagens. Pois Jorge Andrade não esquece até mesmo da sabida competição existente entre as diferentes confrarias, na tentativa de exibir o melhor e o mais rico desfile. Já no início do texto, o cenário conta com um “suntuoso andor sobre quatro cadeiras”. Como diz na peça o Provedor do Rosário dos Pretos: “Quando sairmos hoje nas ruas, a cidade vai ficar deslumbrada com a nossa riqueza. Vocês brancos querem humilhar a nossa irmandade, mas a humilhação será imposta por nós” (ANDRADE, 1970, p. 38). Mais à frente, vemos um personagem dizer: “A irmandade do rosário era um tesouro caminhando” (ANDRADE, 1970, p. 46). Ou referências como: “cerimônia pagã”; “festa africana”; “Tive impressão de estar em plena Guiné”; “As escravas das minas vão sair na procissão com os cabelos empoados de ouro. Depois lavarão os cabelos na pia, deixando o ouro como donativo à Virgem” (ANDRADE, 1970, p. 38); “A festa que vamos promover quando a nossa igreja passar a Capela Real, será ainda mais suntuosa” (ANDRADE, 1970, p. 46).

Essas são muitas das contradições barrocas, como está na metáfora “*theatrum mundi*” (o mundo como teatro, como espetáculo), que implica certas dicotomias em tensão contraditória como aparência/essência, fora/dentro, mostrado/oculto, falso/verdadeiro, corpo mortal/alma imortal, felicidade terrena ilusória e fugaz e felicidade celestial plena e eterna, crença e descrença, ambas fervorosas e plenas de angústias. Nisto se funda a grande contradição bem barroca de negar a vida carnal, terrena, pessoal, dos sentidos, aqui-agora, em favor de uma vida etérea, indistinta, impessoal e assexuada, de uma prometida existência além da morte e na qual se deveria crer com fervor religioso. Veja, aliás, o cântico de que Jorge Andrade se utiliza no primeiro episódio da peça: “Canto: (Na igreja) “Pois toda a carne é como a erva, e toda gló-

<sup>2</sup> Christopher Innes, *El Teatro sagrado – El ritual y la Vanguardia*. Trad. do inglês por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 283 p. [1ª ed. em inglês, *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981].

ria como a flor da erva; seca-se a erva e cai a flor”,<sup>3</sup> passagem emprestada da Bíblia, da “Primeira carta de Pedro”, 1 Pedro 1:24.<sup>4</sup>



Rudimar Constancio, Taveira Junior e Marcelino Dias.  
Foto Americo Nunes

A presença do nu na peça é bem compreensível e remete à exaltação da vida e do prazer, concomitantemente ao temor da morte, dos castigos certos e das graças incertas. Lembremos aqui o pensamento bem barroco do grande filósofo espanhol Miguel de Unamuno, em seu livro *O Sentimento Trágico do Mundo*,<sup>5</sup> em seu capítulo “O homem de carne e osso”, que comenta o sentimento cruel da dúvida oriundo do paradoxo de devermos obrigatoriamente desejar morrer para podermos, enfim, nos tornar imortais; daí a famosa fórmula barroca que expressaria toda a ansiedade de uma alma verdadeiramente cristã: “Muero porque non muero”. Para sintetizar, diríamos que a tese de Unamuno é a de que a imortalidade prometida não é de fato “imortalidade” real, já que o homem não seria mais ele mesmo lá no além, uma vez que perderia seu eu singular, seu passado, sua consciência de ser si mesmo, como perderia igualmente o corpo onde se assenta sua diferença. Unamuno defende, então, que a outra vida deveria ser um prolongamento,

aperfeiçoado, desta vida aqui-agora, com suas alegrias e suas dores bem humanas. Esta seria, em suma, a condição trágica e melancólica da existência humana: o corpo mortal, terrestre, é o único conhecido pelo homem consciente, mas este corpo é-lhe apresentado justamente como um corpo não válido; e este fato imporá à vida o dever moral de sua própria destruição, ou seja, o dever de desejar a morte desse corpo não válido, material, terrestre, para aceder a um outro corpo, etéreo, o único válido, celeste, espiritual.



Brenda Lígia Miguel à esquerda Laryssa Moura

Mas a outra face do barroco, aquela caracterizada por uma autoderrisão, expressa por uma crença descrente, galhofeira e carnavalesca, que se pode ver em Gregório de Matos,<sup>6</sup> por exemplo, que pretende, num soneto sarcástico, pecar bastante para poder aumentar assim a graça de Deus ao lhe perdoar. Ora, dentro dessa lógica tortuosa (e espirituosa), quanto maior fosse o pecador a ser redimido/resgatado por Deus, maior seria, por conseguinte, a grandeza divina ao perdoar e salvar esse pecador.

<sup>3</sup> Jorge Andrade. “As Confrarias”. In: \_\_\_\_\_. Marta, a Árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 35.

<sup>4</sup> Conferi esse trecho em: Première Lettre de Pierre. 1 Pierre 1:24, trad. Jean-Luc Benoziglio et Pierre Debergé. LA BIBLE. Nouvelle Traduction. Paris: Bayard, Montreal; Médiaspaul, 2001. p. 2.663.

<sup>5</sup> Miguel de Unamuno. *Del sentimiento trágico de la vida* – en los hombres y en los pueblos. 7ª reimpressão. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

<sup>6</sup> “Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,/ Da vossa alta clemência me despido; / Porque, quanto mais tenho delinqüido, / Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto pecado, / A abrandar-vos sobeja um só gemido; / Que a mesma culpa, que vos há ofendido, / Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha já perdida e já cobrada / Glória tal e prazer tão repentino / Vos deu, como afirmais na sacra história, Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada, / Cobrai-a; e não queirais, pastor divino, / Perder na vossa ovelha a vossa glória.” Gregório de Matos, *Poemas Escolhidos*. 2ª edição. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 297.



Voltando à construção desse “teatro ritual” que é *As Confrarias*, a figura impressionante de Marta não fica atrás: é construída como um grande e desafiador enigma ambulante, que os religiosos das quatro confrarias vão tentando, em vão, decifrar passo a passo. Jorge Andrade, além de marcar nas indicações cênicas o modo de interpretar esse grande personagem feminino, também o descreve nas falas dos religiosos, como para ter certeza de que a figura feminina com que sonhou no papel tivesse a maior probabilidade possível de ser realmente desenhada pelos futuros encenadores de seu texto, ou seja, de chegar aos olhos (ou ao menos aos ouvidos) do público a Marta que imaginou. Que bela estratégia esta, de não confiar, de certo modo, no desempenho dos atores e, para tal, fazer o público ser embalado, enfeitiçado pelas falas dos demais personagens em torno de Marta, a sublinhar, sobretudo, suas mudanças de olhar e de atmosfera – melhor dizer, de “aura”. Sendo assim, mesmo quando Marta está calada, parada, ou ausente da cena, sua presença é constante e inflada magnificamente pelos comentários dos demais personagens.

Muito teria a ser comentado sobre a grande presença do ouro nas transações pecuniárias, por vezes escusas, no seio das Confrarias, bem como sobre as maquinações e manipulações, de todos por todos, em busca de mais e mais poder. O episódio de Marta com seu saquinho cheio de areia em vez de ouro, ou aqueles dois outros entrecos envolvendo as opas – primeiro, rasgada, e, depois, atirada ao chão –, tudo isto põe em xeque ambições bem terrenas e o anseio por uma vida mais autêntica e justa. O clima de “inquietação surda que anda por aí”; “certas reuniões na calada da noite, em casa de conhecido poeta”; um verso “preferido por todos: A liberdade, posto que tardia!” (ANDRADE, 1970, p. 38), tudo é constituído pelo pano de fundo histórico das vésperas da “Derrama”, quando o governo colonial daria um *ultimatum* ao povo, em geral, para que pagasse, sob ameaça de violências atroz, o já impossível de ser pago: o imposto do “quinto de ouro”. A época retratada já denota a crise na exploração do ouro de superfície. Começa a decadência do ciclo do ouro e, conseqüentemente, a perda de poder político por parte da Coroa portuguesa. A fala dos membros das Confrarias está prenhe de termos como fiadores, hipotecas, capi-

tal, cofres, devedores, caução, régio erário, dízimos, dentre outros. Mas também ocorrem, correlatos, termos como conjura, delação, sedição, e expressões veladas de igual denotação.



Brenda Lígia Miguel e Roberto Brandao.  
Foto Marcelo Pinheiro

### A montagem de Antonio Cadengue

Segundo Gaston Baty, “O poeta sonha com uma peça. Ele põe no papel o que é reduzível a palavras, as quais não podem exprimir senão uma parte de seu sonho. O resto não está no manuscrito. Cabe ao encenador restituir à obra do poeta o que se perdeu no caminho do sonho ao manuscrito”.<sup>7</sup> Ora, *As Confrarias* não tinham ainda subido ao palco e a peça dormia inédita há 44 anos – desde 1969. O mérito de Antonio Cadengue e de sua Companhia Teatro do Seraphim é, sobretudo, este: levar ao palco um dos mais belos textos do teatro brasileiro, mostrando plenamente sua encenabilidade, ao preservar ao máximo o texto integral – pois ouvimos em cena praticamente o texto em sua integralidade.

O espetáculo de junho de 2013, no Recife, consegue detectar e pôr em relevo a questão do erotismo como sendo também uma atitude de subversão política. Questão esta muito atual e que se reveste, pelas mãos de Cadengue, de um tratamento cênico de gosto bem atual, ao estabelecer relações intertextuais com a arte contemporânea da dança, do cinema e da fotografia. Mas antes, assinalemos primeiro que Eros e Tanatos constituem forças que

<sup>7</sup> Gaston Baty e René Chavance. *Vie de l'art théâtral – des origines à nos jours*. Paris: Librairie Plon, 1932. p. 57.

regem em contraponto essas visualidades cênicas: o tema jorgeandradiano do corpo morto, exposto em sacrifício, acha-se desdobrado sob o signo do sagrado (uma grande escultura dourada de Cristo crucificado, no canto direito do palco, presa permanentemente à parede, à direita da plateia, e iluminada conforme a atmosfera de cada cena), e sob o signo do profano (os corpos nus de José e Quitéria enlaçam-se numa bela e longa cena de alcova, quase muda, em variadas coreografias esculturais íntimas, eróticas, valorizadas por uma luz doce e poética, tendo a imagem do Cristo ao fundo). Aliás, o prólogo do espetáculo preparado por Cadengue, como veremos mais à frente, já eterizara a sensualidade de Quitéria e regea ritualisticamente, ritmicamente, o avanço dos confrades na direção dela.

O corpo morto de José, além da relação simbólica com o Crucificado, reverbera igualmente a morte do próprio pai de José, Sebastião, morto também pelas forças policiais da Colônia (“Vai ser enforcado e ficará exposto. Quando enterrar, ninguém poderá acompanhar [...]./ “A casa será destruída e este lugar salgado”<sup>8</sup>), que descobriram sua ação de resistência à exploração do ouro. Esses corpos já mortos, porém, ficam fora da cena recifense: apenas entrevemos, por desvãos, passar na “rua” – em verdade uma área cênica mais clara localizada por detrás das grandes portas das confrarias, a rede em que está José, enquanto que a morte de Sebastião fica restrita à narração, entre dolorida e revoltada, de Marta (a atriz Lúcia Machado). O diretor Cadengue privilegiou “cenas de interior”, fechadas, de tonalidade íntima, entre quatro paredes e de iluminação difusa, reservando um foco mais forte, notadamente para os confrades em bloco, ou José, ou um “Anjo Negro”.

Diríamos que sagrado e profano, mesmo contrastantes, não se opõem na cena de Cadengue, antes se entrelaçam, se intercomunicam dialeticamente por meio da profanação do sagrado e simultaneamente da sacralização do profano. Note-se, aliás, a referência que faz Jorge Andrade, logo no começo da didascália que situa o terceiro “ato”, ou, episódio – o da Irmandade de São José: “Ouvem-

se cânticos na igreja que lembram “missa luba”,<sup>9</sup> enquanto os irmãos desaparecem. [...]”<sup>10</sup> Muito embora se trate aí de um anacronismo em relação ao século XVIII, a referência, contemporânea, do dramaturgo, resulta apropriada.



Brenda Ligica Miguel Roberto Brandao e Nilza Lisboa.  
Foto Marcelo Pinheiro

Esse gosto de Jorge Andrade pelo enriquecimento de seus textos com empréstimos tomados a diferentes linguagens artísticas parece agradar aos diretores teatrais, que se sentem à vontade para agir do mesmo modo. Cadengue desenha a cena do prólogo mudo e altamente visual de seu espetáculo, inspirando-se nas coreografias da alemã Pina Bausch (1940-2009), em seu espetáculo *Rite of Spring* (1975), no qual uma performer dançarina, em primeiro plano e à esquerda da plateia, interpreta uma vítima sacrificial prestes a ser linchada por uma multidão, que avança coreografada do fundo da cena à direita.<sup>11</sup> A cena, que sugere violência contra a mulher, foi tomada ao balé musical *A Sagração da Primavera*, coreografado por Nijinsky (1890-1950), em cima da música de Igor Stravinsky (1882-1971), cujos efeitos da estreia, em 29/05/1913, podem ser vistos em um filme de 2009 (*Coco Chanel & Igor Stravinsky*). Veja-se que o espetáculo de Stravinsky, por sua vez, se inspirou em uma série de cerimônias

<sup>9</sup> “Missa luba”, missa católica integrando canções tradicionais do Congo, colhidas e arranjadas pelo padre belga e missionário franciscano Guido Haazen (1921-2004) e gravada pela primeira vez em 1958.

<sup>10</sup> Jorge Andrade. “As Confrarias”. In: \_\_\_\_\_. *Marta, a Árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 45.

<sup>11</sup> Esta cena pode ser vista no filme *Pina*, de Wim Wenders, 2011, um documentário de 11 minutos.

<sup>8</sup> Jorge Andrade. “As Confrarias”. In: \_\_\_\_\_. *Marta, a Árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 42.



da antiga Rússia – ritual pré-cristão, de fertilidade, um rito propiciatório em que uma jovem dança até à morte, oferecida em sacrifício ao deus da primavera. Em *As Confrarias*, Cadengue apresenta assim a relação entre Quitéria e os confrades – enquanto ela executa um solo com véus, à esquerda, os confrades, vestidos em vermelho, avançam pela direita, em compasso marcado, com figurinos pesados e que parecem não aderir a seus corpos – corpos volumosos, em bloco estático, estilizado, evoluindo de perfil. A música de fundo é minimalista, semelhante às de Philip Glass. Quitéria já começa o espetáculo, portanto, como que alçada a um primeiro plano. De coadjuvante de José, no texto de J. Andrade, ela passa a integrar uma espécie de alegoria, que louva o corpo nu liberto por meio do erotismo (Quitéria é negra alforriada e cortesã, amante de José), nesse ambiente político-social-religioso sufocante da sociedade colonial.



Gilson Paz - Foto Hans von Manteuffel

Outra referência de Cadengue é ao trabalho fotográfico do americano Robert Mapplethorpe (1946-1989). A colagem da figura do “Anjo Negro”, em diversos momentos-chave do espetáculo, consegue uma alegoria eficaz que remete também à arte barroca brasileira, das Minas Gerais do Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa; 1730-1814; arquiteto, escultor, entalhador de Via Rica, MG) e do pintor Mestre Ataíde (Manuel da Costa Ataíde; 1762-1830; Mariana, MG). Esse “Anjo Negro” inunda imagisticamente o palco, de uma maneira expressionista, ressuscitando, no corpo vivo exuberante de um jovem artista negro (o dançarino e performer Gilson Paz) em cena, justamente aquele corpo morto dentro da rede que nenhuma das

quatro *Confrarias* quer enterrar e cuja decomposição, nós na plateia, preferimos não ver. Aliás, esse “Anjo Negro” foi realmente um grande achado de Antonio Cadengue, pois reverbera uma dessas temáticas meio obsessivas que vão passando quase despercebidas nos textos de Jorge Andrade, e que só no seu romance *Labirinto*<sup>12</sup> soube encontrar uma expressão mais evidenciada – como de resto também a questão do erotismo e da ambiguidade sexual. A interpretação do anjo é neutra, face imutável e de ar infantil, gestos graciosos, olhar vago e ausente, como a viver numa dimensão outra, desengajada com a cena. Sua presença relativiza cada cena onde surge, como se fosse um comentário, uma afirmação político-poética do corpo negro, como a anunciar, lá no século XVIII, as conquistas do século atual, o XXI, ou como a figurar o desejo (e também medo) em relação aos negros, aos corpos negros, esses sentimentos e pulsões, tão sufocados e travestidos de violência e desprezo no Brasil Colonial, e que não desapareceram de todo.

Quanto à exploração cênica da figura do ator José como bufão, note-se que desde a abertura da peça, Cadengue antecipa com tintas fortes de derrição a tragédia desse militante político recalcitrante, que só queria exercer com liberdade e certo hedonismo a sua profissão de ator, mas acaba instigado por sua mãe Marta a assumir o papel de militante político contra o domínio colonial, sem estar preparado para tal. Ao fazer destoar do conjunto o figurino de Jovem, vestido como um jovem moderno atual, com mochila, moletom e tênis, Cadengue parece apontar para a falta de referências ou de engajamento do jovem de hoje, comparativamente aos jovens dos anos 1960. A citação do cinema de Glauber Rocha – última cena de *Terra em Transe* (1967, 110 minutos, em preto e branco, com Jardel Filho no papel do poeta Paulo Martins) – é cruzada com a cena da morte do ator José de *As Confrarias*, que Cadengue põe em relevo, coreografando-a tal como no referido filme, em que Jardel Filho, capa acinzentada e metralhadora em mãos, “figura humana de pé na linha do horizonte, apontando a

<sup>12</sup> Jorge Andrade. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 224 p.

arma para o céu. Dobra o corpo, ajoelha”.<sup>13</sup> Assim fez o ator José sob a direção de Cadengue.

A tonalidade do espetáculo de Cadengue é a do ritual (cerimônia, poses hieráticas, contenção, elegância, pompa), mas com distanciamento/frieza dos atores confrades, a contrastar com a interpretação dramática das duas Martas: a jovem, Marta 2, interpretada pela atriz Nilza Lisboa, é a do campo, mãe protetora e politicamente ingênua; enquanto que Marta 1 (Lúcia Machado), é madura, urbana, já viúva e politizada, e lança o filho à aventura da rebelião e à morte – Cadengue optou por um certo estiramento no tempo entre campo e cidade.

O palco pequeno do Teatro Barreto Júnior acentuou a atmosfera de huius clos emanada do cenário, cujas portas altas e potentes, largas, pivoteantes, ao fundo, barravam o horizonte externo da rua (em verdade, apenas a iluminação mais clara ou mais escura fazia diferença entre o dentro e fora). A luz um tanto assombreada,<sup>14</sup> nas bordas laterais e frontal do palco (por vezes encobrindo um pouco a própria Marta madura), completou essa impressão de sufocamento, de bastidores do poder, em que Marta se debate para subverter o jogo da dominação e injustiça colonial. A majestade do conjunto poderá todavia crescer em palco ou área cênica mais ampla.

Trata-se de um espetáculo de câmara, de cunho mais intimista, quase em close, bem estilizado e sóbrio, nisso ajudado grandemente pela trilha musical bela, tensa, ascendente, transcendente, de Eli-Ari Moura, que contou com violino e viola e com o tenor Edd Evangelista.

Uma rica experiência teatral em benefício do renascimento do teatro de Jorge Andrade em moldes bem diferenciados. Que seja uma tendência promissora.

## Referências

- ANDRADE, Jorge. “As Confrarias”. In: \_\_\_\_\_. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 224 p.
- TUCCI-CARNEIRO, Maria Luiza. *Preconceito racial em Portugal e Brasil Colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. 136 p.
- LA BIBLE. Nouvelle Traduction. Paris: Bayard; Montreal: Médiaspaul, 2001. 3.186 p.
- ROCHA, Glauber. Terra em Transe. In: \_\_\_\_\_. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilmes, 1985.
- SANT’ANNA, Catarina. “Jorge Andrade: corpo, política e tensões barrocas”. In: ANDRADE, Jorge. *As Confrarias*. Encenação de Antonio Cadengue. Programa da peça. Recife, junho de 2013. p. 10-15. 32 p.
- SANT’ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. 2. ed. Prefácio de Sábato Magaldi. São Paulo: Perspectiva, 2012. 326 p.
- TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000. 176 p.

<sup>13</sup> ROCHA, Glauber. Terra em Transe. In \_\_\_\_\_. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilmes, 1985. p. 324.

<sup>14</sup> Diga-se que assim ocorreu na noite de 13 de junho de 2013, quando lá estive como espectadora. Não significa que a temporada tenha sido toda assim.

