UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Título:

A dinâmica da Palavra na Dramaturgia de Joaquim Cardozo: inter-relações entre o espaço da escrita e o espaço da cena

Por:

ANA CAROLINA DO RÊGO BARROS PAIVA

Orientadora: Profª. Drª EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA

Rio de Janeiro-RJ
Março de 2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

ANA CAROLINA DO RÊGO BARROS PAIVA

Orientadora: Prof[a]. Dr[a] EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA

Rio de Janeiro-RJ
Março de 2009

Paiva, Ana Carolina do Rêgo Barros.
P149 A dinâmica da palavra na dramaturgia de Joaquim Cardozo : inter-relações entre o espaço da escrita e o espaço da cena / Ana Carolina do Rêgo Barros Paiva, 2009.
235f.

Orientador: Evelyn Furquim Werneck Lima.
Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Cardozo, Joaquim, 1897-1978 – Crítica e interpretação. 2. Teatro (literatura) – Técnica. 3. Espaço e tempo na literatura. 4. Representação teatral. 5. Gestos. 6. Voz. I. Lima, Evelyn Furquim Werneck. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Teatro. III. Título.

CDD – 808.2

ANA CAROLINA DO RÊGO BARROS PAIVA

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof[a] Dr[a] Evelyn Furquim Werneck Lima (presidente)

_____

Prof[a] Dr[a] Maria de Lourdes Rabetti – Beti Rabetti (Unirio)

_____

Prof. Dr José Coelho Ligièro-Zeca Ligièro (Unirio)

_____

Prof. Dr. Narciso Telles (UFU)

_____

Prof[a] Dr[a] Vânia Chaves (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Rio de Janeiro - RJ
Março 2009

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de Joaquim Cardozo, um homem brilhante em todas as áreas em que atuou, cuja obra teatral me fascinou desde a primeira leitura. À minha filhinha Cecília, que me estimulou diariamente com sua doçura, os seus carinhos e sua legítima demanda de atenção para si, que só me fortalecia sempre, para que eu retornasse com fôlego e entusiasmo redobrado para este trabalho. À memória de meu pai, Carlos Paiva, pessoa tão querida e especial na minha vida, que está presente em tanto do que penso, em tanto do que sou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha orientadora Evelyn Furquim Werneck Lima, por seu respeito e entusiasmo pelas minhas idéias, além da enorme experiência como investigadora, que me deram segurança e estimularam as minhas práticas mentais em torno do assunto que propus a investigar.
Ao meu co-orientador em Lisboa, José Camões, que leu minha tese com grande interesse e atenção, me apresentando a teóricos e pesquisadores da cena lisboeta e ibérica que tanto contribuíram para as minhas discussões e reflexões posteriores.
Ao CNPq, cuja bolsa me permitiu realizar o curso e concluir a pesquisa.
À CAPES, cuja bolsa de estágio de doutorado sanduíche me permitiu estudar em Lisboa e enriquecer minhas investigações durante quatro meses.
Aos pesquisadores da obra de Joaquim Cardozo, João Denys Araújo Leite e Maria da Paz Ribeiro Dantas, que além da atenção dispensada a mim nas entrevistas, me cederam material precioso sobre a vida e a obra do autor pernambucano.
Aos amigos, todos, em especial a Alberto Seabra Rosmaninho, que gentilmente despachou d'além mar alguns vocábulos que somente havia encontrado no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* de António de Moraes Silva e que tanto enriqueceram o glossário desta tese.
À minha irmã, Maria Rêgo Barros, e seu companheiro Olivier Benoit, que foram pais dedicados e amorosos da minha filha Cecília em Barcelona, onde moram, durante a minha estadia em Lisboa.
À minha mãe, Risalva Rêgo Barros, que me apresentou com entusiasmo e paixão aos poetas pernambucanos.
À vovó, Evalda Barreto do Rêgo Barros, minha grande companheira e amiga, por seu carinho, sua sabedoria, suas tapioquinhas e sucos de mangaba nos meus refúgios ensolarados em Recife.
À Cecília, minha menina, por me inundar diariamente com o seu sorriso radiante.

"Mas senti que eram gestos, e gestos são palavras".

Joaquim Cardozo em *A Nuvem Carolina*.

RESUMO

Este trabalho pretende contribuir para as discussões sobre a relação do texto dramatúrgico com a cena. Através do estudo das peças do autor pernambucano Joaquim Maria Moreira Cardozo, entendemos que há em seus textos uma dinâmica na palavra que a remete à voz da rua, ao processo de oralidade presente na estética espetacular popular, com seus códigos próprios inerentes ao estatuto da cena: os gestos, a ação, a utilização dos espaços. Além disso, verificamos que o autor urde um discurso dialógico, marcado pelos efeitos formais do verso, que se destaca como uma das principais engrenagens para a composição e para o movimento dos personagens no tempo e no espaço da construção dramatúrgica.

Palavras-Chave: Discurso Dramatúrgico, Cena, Gesto, Voz, Espaço, Ação.

ABSTRACT

This work is intended as a contribution to the discussions on the relationship of dramaturgic text with its scene.
By studying the plays of the Brazilian (Pernambuco) author Joaquim Maria Moreira Cardozo we observe in his texts a word dynamic that relates to the street scene, to the vocal process present in the popular show aesthetic, with their own codes inherent in the scene's attributes: the movement, the action, the use of space.
Furthermore, we understand that the author weaves a spoken dialogue, marked by the formal characteristics of the verse, which is highlighted as one of the main elements in the composition and in the movement of the characters through time and space of the dramaturgic construction.

Key-Words: Dramaturgic Speech, Scene, Gesture, Voice, Space, Action.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO **11**

CAPÍTULO I–Um Olhar Metodológico: o texto como signo pulsante 19

1.1. A palavra espetacular 19
1.2. Dialéticas para Situações-Limite 29
1.3. Extrapolando a Perspectiva Gráfica 33
1.4. O Espetáculo Invade o Texto 34
1.5. As Origens das Fontes 38

CAPÍTULO II – Um Teatro de Vozes: o pensamento como ação 48

2.1. As Teorias sobre a Ação na Fala 48

2.2. Uma Palavra Monumentalizada 50

2.3. A Consciência da Ideologia Popular 59
2.4. Entre o Real e o Verdadeiro: a palavra denegada 68

CAPÍTULO III – A Concentração na Palavra em Meio à Celebração 77
3.1. Os Movimentos no Espaço da Palavra 77
3.2. Ecos de Espaços 89
3.3. Espaços, Tempos, Imagens 104

CAPÍTULO IV – A Arquitetura dos Personagens *Cardozianos* **130**

4.1. **A Palavra como Impulso do Gesto 130**

4.2. **Personagens Mortos que Despertam no Mundo das Palavras 136**

4.3. Do Personagem Lugar ao Personagem Canção 148

CONCLUSÕES 169

BIBLIOGRAFIA 176

ANEXOS 190

1. **Sinopse das peças** 190
2. **Glossário** 199

3. **Entrevistas** 206

António Braz Teixeira

João Denys Araújo Leite

Luiz Francisco Rebello

Maria da Paz Ribeiro Dantas

4. **Ilustrações** 218

INTRODUÇÃO:

O pernambucano Joaquim Maria Moreira Cardozo foi um homem de múltiplos talentos. Na sua juventude se dedicou a escrever contos, foi crítico literário e desenhista.[1] Graduou-se em Recife como engenheiro calculista e ao mudar-se para o Rio de Janeiro conheceu Oscar Niemeyer. Em parceria com o arquiteto, criou os mais significativos monumentos arquitetônicos brasileiros do Modernismo Tardio, inclusive a cidade de Brasília e foi um dos relevantes nomes da vanguarda da concepção estrutural em concreto. Anteriormente a esta parceria com Niemeyer, ainda no ano de 1934, destacou-se como um dos engenheiros calculistas a projetar a Estrada Rio-Petrópolis.

A poesia foi sua grande paixão e os críticos literários costumam filiar sua obra poética à segunda geração do Modernismo (1930-1945). Sabe-se que muitos de seus poemas foram guardados de memória, visto que para este autor a poesia era sempre concebida em sua oralidade. Consta que sabia em torno de quinze línguas, entre elas o russo, o alemão, o chinês, o árabe e o grego antigo e quando trabalhou como crítico de arte da Revista *Paratodos* no Rio de Janeiro foi responsável pela tradução do poema *A Moça Afogada* de Bertholt Brecht, em 1956.

Todavia, o nosso objeto de estudo pretende voltar-se especificamente para mais uma de suas aspirações: o teatro. Cardozo é autor de uma dramaturgia que se resume a apenas seis peças - que foram encenadas poucas vezes - mas que,

[1] Joaquim Cardozo nasceu em 1897 em Recife-PE e morreu em 1978 em Olinda-PE. Iniciou sua carreira de crítico literário e desenhista a bico de pena na *Revista do Norte* em Recife, no ano de 1924. Seu primeiro conto, aos 16 anos, foi escrito para o jornal *O Arrabalde* em 1913.

entretanto, merecem uma atenção especial por sua originalidade, pela qualidade dos textos e pelo aspecto contemporâneo que apresentam, embora tenham sido escritas entre as décadas de 1960 e 1970.[2] As principais encenações de seus textos de teatro foram realizadas no Rio de Janeiro, em Recife e em Belo Horizonte, justamente nas décadas de 1960 e 1970.

Destaca-se entre as principais montagens de sua dramaturgia a peça *O Coronel de Macambira* montada pela primeira vez em Recife, em 1965, pelo Teatro dos Estudantes da Escola de Belas Artes do Recife (Dir.: Maria José Selva e música de Capiba), remontada em 1966 em Juiz de Fora pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Juiz de Fora (Dir.: Maurí de Oliveira e música de Maurício Tapajós). Uma terceira montagem desta peça ocorreu em 1967, no Rio de Janeiro, pelo Teatro Universitário Carioca (Dir.: Amir Haddad e música de Sérgio Ricardo). Outra montagem histórica foi a encenação da peça *O Capataz de Salema*, no Rio de Janeiro (Dir.: Sérgio Mambert e música de Aristides Guimarães e Wagner Tiso), em 1997, na comemoração do centenário de nascimento do autor.

Identificamos alguns estudos acadêmicos voltados principalmente para a poesia e a dramaturgia de Joaquim Cardozo e alguns destes trabalhos tecem relações entre a poesia, o teatro e o cálculo arquitetônico. Dentre os trabalhos sobre a sua poesia destacamos o estudo permanente da poetisa e pesquisadora paraibana Maria da Paz Ribeiro Dantas. Além de Dantas, esta pesquisa deparou-se com os trabalhos acadêmicos de Moema Selma D'Andrea e os de José Ricardo Guimarães de

---

[2] *O Coronel de Macambira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963; *De uma Noite de Festa*. Rio de Janeiro: Agir, 1971; *Os Anjos e os Demônios de Deus*. Rio de Janeiro: Diagraphis, 1973; *O Capataz de Salema*. Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1975; *Antônio Conselheiro*. Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1975; *Marechal, Boi de Carro*. Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1975.

Sousa e Manoel Ricardo de Lima, estes últimos recentemente concluídos, respectivamente em 2007 e 2008.[3]

João Denys Araújo Leite, Vilani Maria de Pádua e Érico José Souza de Oliveira realizaram pesquisas específicas sobre os textos dramatúrgicos de Cardozo e que, ao lado dos trabalhos acadêmicos que abrangem o estudo de sua poesia - alguns apresentando vínculos com a profissão de engenheiro calculista, são as fontes secundárias de nossa pesquisa, enriquecendo o estudo analítico das fontes primárias que se concentram nas seis peças do autor, mas que se expandem à sua poesia e às suas realizações como engenheiro.[4]

Cabe salientar que tivemos ocasião de buscar subsídios para fomentar nossas hipóteses através do método da história oral, entrevistando na cidade de Recife dois importantes estudiosos da obra de Joaquim Cardozo: o principal pesquisador de sua obra teatral, João Denys Araújo Leite e Maria da Paz Ribeiro Dantas, a maior

---

[3] D´ANDREA, Moema Selma. *A Cidade Poética de Joaquim Cardozo: elegia de uma modernidade.* Tese (Doutorado) - Depto. de Teoria Literária. Campinas: IEL/Unicamp, 1993.
DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *O Mito e Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo: uma leitura barthesiana.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Recife: FUNDARPE, 1985; *Joaquim Cardozo: contemporâneo do futuro.* Recife: Ensol, 2003; *Joaquim Cardozo: ensaio biográfico*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.
DE LIMA, Ricardo Manoel. *Joaquim Cardozo: um encontro com o deserto*. Tese de Doutorado Apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.
DE SOUZA, José Ricardo Guimarães. *O Homem e a Morte: um estudo de Trivium de Joaquim Cardozo.* Dissertação de Mestrado Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

[4] LEITE, João Denys Araújo. *Um Teatro da Morte–Transfiguração Poética do Bumba-meu-Boi e Desvelamento Sociocultural na Dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003; *O Teatro Luminoso de Joaquim Ca*rdozo. In: *Revista Folhetim* (número 11) Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, set-dez de 2001.
OLIVEIRA, Érico José Souza de. *Antônio Conselheiro: poética intertextual na dramaturgia de Joaquim Cardozo.* Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.
PÁDUA, Vilani Maria de. *Tradição e Modernidade em O Coronel de Macambira, um Bumba-meu-boi de Joaquim Cardozo.* Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo-USP, 2004.

especialista na poesia deste autor. Foram ainda realizadas, na cidade de Lisboa, entrevistas com destacados vultos portugueses das áreas teatral e acadêmica, com os quais foram discutidas as origens do teatro lusitano e ibérico e a estética teatral ainda nos seus primórdios, o que inclui o romanceiro, a poesia oral, os cordéis e os jograis. O primeiro entrevistado foi António Braz Teixeira.[5] Em seguida, entrevistamos Luiz Francisco Rebello[6] e os contatos se estenderam a João David Pinto Corrreia.[7] Tais entrevistas proporcionaram a discussão sobre a fixação de alguns gêneros populares de teatro brasileiro, recuperados por Joaquim Cardozo.

As peças de Cardozo são caracterizadas por possuírem fortes laços com o vasto repertório de imagens, espetáculos e ritos que formam os gêneros espetaculares e literários da cultura popular brasileira, com personagens típicos, linguagem em verso, uma narrativa epopéica feita de sucessivos acontecimentos, além de um roteiro definido, com partes fixas e sem uma trama específica. Três de suas seis peças: *De uma Noite de Festa*, *O Coronel de Macambira* e *Marechal, Boi de Carro* seguem o modelo do Bumba-meu-boi e *Os Anjos e os Demônios de Deus* possui a estrutura formal do Pastoril. *O Capataz de Salema* e *Antônio Conselheiro* não são construídos a partir do modelo específico destes conhecidos espetáculos, não obstante, sua estrutura formal e sua temática também pertencem à estética da

---

[5] Atualmente Presidente da Imprensa Nacional Casa da Moeda, instituição na qual tem desenvolvido um programa de edições de obras de pensadores e autores portugueses, tendo criado uma coleção de divulgação de obras significativas da cultura brasileira.

[6] Rebello foi durante longos anos Diretor da Sociedade Portuguesa de Autores e autor de uma vasta obra, tanto de criação teatral quanto de teoria, crítica e história teatral.

[7] Professor Catedrático do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, diretor do Centro de Tradições Populares Portuguesas da mesma Faculdade, investigador da literatura oral e do romanceiro ibérico pré-renascentista.

grande *festa popular*.[8]

Referimo-nos até então aos aspectos mais genéricos da dramaturgia do autor pernambucano, porém, o que se revela num mergulho mais aprofundado, aponta uma obra teatral aberta a incalculáveis possibilidades artísticas, que está longe de ser completamente esgotada numa tese. Entre tantas possibilidades destacamos uma em especial: a condição espetacular de suas palavras.

O espírito dos espetáculos, ritos e festas populares de origens ancestrais está presente o tempo todo e vai constantemente se recriando nas seis peças do autor. O princípio de seus diálogos está nesta palavra ancestral, que se desloca no tempo e no espaço, uma palavra que carrega em si corpo, voz e espacialidade imbricados num único princípio. Este princípio contido em seus diálogos é uma continuação na escrita da dinâmica própria das manifestações espetaculares de rua, que são re-acionadas e ao mesmo tempo recriadas em sua obra. Por outro lado, o texto gráfico, marcado por construções poéticas que conduzem à reflexão e ao pensamento solitário do leitor-espectador, é o principal suporte da palavra, tendo em vista que o autor valoriza a palavra como debate filosófico, como pensamento dialético.

Contudo, há diversas camadas subjacentes em seus diálogos nas quais o leitor-espectador consegue sentir a pulsação física dos atores, seus gestos, sua movimentação pelos espaços, sua ação no mundo. A palavra proferida em seus

---

[8] A pesquisa faz uso do conceito de *festa* empregado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin e seus sinônimos: *celebração* e *carnavalização* para caracterizar os espetáculos populares brasileiros, que são herança dos mais diversos gêneros do fenômeno cultural da festa popular desde a Antiguidade. Estes espetáculos populares têm diversas determinações aqui no Brasil como folguedos, bailados, danças dramáticas e *brinquedo*, que remete não só à noção de jogo como atividade cultural, mas ainda a *jeu*, que literalmente significa jogo, uma palavra medieval francesa para o ato de representar, referente a auto. (Cf. ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.)

diálogos se projeta nos principais signos de teatralidade: ação, espaço, tempo e personagem. Segundo Dantas, amigos do autor costumavam tomar notas quando o poeta recitava suas poesias para poderem publicá-las, confirmando sua ligação intrínseca com a palavra recitada, daí sua obra teatral também possuir esta marca.[9]

Mas como identificar no corpo do texto gráfico estas camadas de espetacularidade? Este será o desafio de nosso estudo, cuja metodologia alia a análise dos textos teatrais ao suporte teórico de disciplinas como a semiologia, a antropologia, a filosofia, a fenomenologia, a crítica literária, os estudos culturais e as teorias teatrais. Estas disciplinas teóricas estão representadas neste trabalho por autores como Mikhail Bakhtin, Paul Zumthor, Anne Ubersfeld, Jean-Pierre Ryngaert, Raymond Williams, Stuart Hall, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Michel Foucault.[10]

---

[9] DANTAS op.cit, 1985, p.41.

[10] ADORNO. Theodor W. *Notas de Literatura I.* Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003; *Filosofia da Nova Música*. Trad.: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad.: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992; *Problemas na Poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005; *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi. São Paulo: Ed. Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993; (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad.: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984; *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad.: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005; *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad.: Adelaine La Guardiã Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasilia: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006; *O Olho e o Espírito*. Trad.: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro: Cultura e Crítica*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996; *Ler o Teatro Contemporâneo*. Trad.: Andréa Stahel M. da Silva. São

A integração da poesia erudita ao modelo espetacular popular confere a alguns signos de teatralidade tensões bastante significativas no campo da forma. Por exemplo, com relação aos personagens, percebemos que estes são concebidos com aspectos alegóricos e vão adquirindo uma dimensão mais realista à medida que o seu discurso é evocado. O personagem do Retirante de *O Coronel de Macambira* e os Cabanos, de *De uma Noite de Festa* são a personificação dos caminhos, funcionam como espaços de ação para a recepção. São construídos de modo a descrever tanto a paisagem concreta e visual quanto a paisagem social, transmitidas por intermédio do anúncio das ideias pensadas pelo autor e de sua sofisticação linguística. Os personagens só se movem no tempo e no espaço porque estão pensando e revelando os seus pensamentos no momento em que os enunciam em seus diálogos.

Estas primeiras impressões e questionamentos serão discutidos e desdobrados ao longo desta tese que se organiza num capítulo teórico e em mais três capítulos analíticos. No capítulo teórico (primeiro capítulo), buscamos referências teóricas e metodológicas que pudessem nos auxiliar na construção de uma pragmática para a nossa hipótese, partindo do pressuposto de que a investigação faz uma análise do texto aliada a um exercício de imaginação da cena.

No segundo capítulo vamos nos ater à ideia da palavra como ação, no sentido de que o próprio pensamento contido na palavra é voz, e é, portanto, carregado de ação.

Paulo: Martins Fontes, 1998.
UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. Trad.: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
WILLIAMS, Raymond. *Drama in Performance*. London: Open University Press, 1991.
ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997; *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*. Trad.: Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O terceiro capítulo propõe discutir o gesto, o tempo e o espaço teatral, apresentados e dinamizados a partir do registro da palavra e inseridos no âmbito de um modelo espetacular de celebração pública.

Finalmente o quarto capítulo debruçar-se-á sobre o estudo dos personagens no teatro de Joaquim Cardozo, que foram "arquitetados" e "calculados" pelo autor de modo a se apresentarem como personagens-lugares, personagens coletivos, personagens mortos, personagens duplos, personagens-canção.

Nosso intuito será o de tecer uma análise mais descritiva destes elementos em processo de investigação, sem a pretensão de conclusões normativas e oferecendo possibilidades novas de leituras para o gênero teatro dentro do suporte do texto. Neste sentido enveredamos, quiçá, por um caminho inverso ao da corrente contemporânea, buscando apresentar a possibilidade concreta da evocação de elementos espetaculares da palavra em um texto dramatúrgico, independente de qualquer proposta de encenação.

CAPÍTULO I: Um Olhar Metodológico: o texto como signo pulsante

1.1. A Palavra Espetacular

Ainda que numa primeira leitura das peças de Joaquim Cardozo fique evidente a clareza da temática engajada politicamente, aos poucos compreendemos que o autor arquiteta uma estrutura dramatúrgica, onde a palavra acumula à sua condição de discurso a composição do desenho, do movimento, do espaço e do tempo das peças. Em resumo, a palavra tecida pelo autor compõe um *todo* semiológico que ultrapassa as barreiras da comunicação verbal, sendo trabalhada em diversos níveis de ação, função e significação. Tal multifuncionalidade nos remete à ideia de *movimento* ou *dinâmica* da palavra.

A palavra no teatro deste autor se destaca como um elemento para onde convergem todos os outros signos de teatralidade. Para muitos de seus personagens ela é a única forma restante, a condição essencial para a sua existência. A pesquisadora Vilani Maria de Pádua assim descreve a ação do personagem Soldado da Coluna da peça *O Coronel de Macambira*: *"Voltando ao soldado, está claro, neste pequeno canto de sua entrada, não só pela letra do poema, mas também pelo ritmo dado na repetição da expressão 'o soldado', que o militar vem em marcha e que participou de um combate".*[11]

Não é novidade o reconhecimento de que a palavra enunciada tem grande poder de evocação tanto figurativa quanto de outras ordens. As teorias teatrais já

[11] PÁDUA, op.cit, 2004, p. 116.

abordaram esta questão. Não obstante, este trabalho pretende esmiuçar todos os meandros encontrados nesta ideia, além de trazê-la para o âmbito nacional, observando o rico material estético proveniente da cultura tradicional e que é a fonte da teatralidade de Cardozo.[12]

Já há algum tempo se discute no campo da teoria e da prática teatral a necessidade de elaboração de uma escritura dramatúrgica que demonstre maiores afinidades com a cena. Em trecho de seu ensaio *La Palabra, Ave Fénix del Teatro* o teórico do teatro e autor espanhol Jerónimo López Mozo destaca a importância de se elaborar, no âmbito do teatro ocidental, uma escrita dramatúrgica renovada, que seja capaz de provocar, entre outras coisas, um ritmo que elimine qualquer rastro de naturalismo. Ele fala nas *"novas formas de pontuação não ajustadas a normas estabelecidas que modificam o valor prosódico das palavras e o sentido das frases,"*[13] e acrescenta ainda que:

> A fragmentação facilita os saltos temporais e espaciais da ação, freia a progressão dramática e, em geral, produz a sensação de que, por defeito ou descuido do autor, faltam cenas ou as obras estão incompletas. [...] Mas a realidade é que se tem dado importantes passos até um teatro que não se limita a tirar o espectador do papel passivo que este vinha jogando e exige ainda, sua plena colaboração.[14]

Ao voltarmos o olhar sobre o nosso objeto de estudo nos deparamos com uma

---

[12] Nos primórdios do teatro moderno a dramaturgia simbolista já propunha a evocação da palavra enunciada no palco em lugar da utilização de um cenário ilusionista e muitos textos de teatro contemporâneos apresentam grandes experimentos no trato com a palavra (Cf ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Trad.: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 e RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Trad.: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998).

[13] MOZO, Jerónimo López. *La palabra, Ave Fénix del Teatro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, p.10.

[14] Ibidem, p. 11.

dramaturgia que é concebida com base no discurso verbal, que entretanto apresenta em suas camadas subjacentes uma série de referências ao estatuto da cena, de um modo diferente daquele identificado pelo teórico espanhol, mas que, sobretudo, apresenta o mesmo efeito identificado em diversas escrituras cênicas do teatro mundial da pós-modernidade.

Joaquim Cardozo parece utilizar uma lente panorâmica que percorre espaços e cria imagens e ações, retornando por vezes o seu olhar pelos caminhos onde passou ou direcionando o seu foco para ações e imagens específicas. Esta "lente oculta" é intermediada pela palavra.

Após uma análise minuciosa, não resta dúvida que os textos de Cardozo foram "alimentados" pela estética espetacular popular, na qual o autor encontrou condições apropriadas para dar um tratamento diversificado à sua dramaturgia. Como já se sabe, os espetáculos construídos com base nesta estética revelam movimentos grandiosos no tempo e no espaço, são transmitidos por um número enorme de personagens que se transformam por intermédio de máscaras e recursos corporais, entram e saem de cena e mantêm uma constante e estreita troca com o público, não existindo separação entre ambos. Estas marcas tão características do espetáculo popular demandam um tratamento diferenciado à palavra, pois o seu poder de ação é muito diferente daquele que esta exerce no drama convencional ou na literatura.

A partir destas construções formais próprias dos gêneros populares, a palavra dentro da dramaturgia de Cardozo imprime uma ideia de caminhada sem fim, de história que sempre recomeça, numa contínua transfiguração. Nos moldes desta estética, a recepção pode partilhar do *espírito do devir,* condição identificada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, para o qual:

> Todos os elementos próprios da praça pública ligam-se à alegre matéria do mundo, ao que nasce, morre, dá a vida, é devorado e devora, mas que definitivamente cresce e se multiplica sempre, torna-se sempre cada vez maior, melhor e abundante. Essa alegre matéria ambivalente é ao mesmo tempo o túmulo, seio materno, o passado que foge e o presente que chega.[15]

O *espírito do devir*, condição inerente à espetacularidade pública, quando aplicado especificamente à voz proferida pelos atores de rua, oferece a esta voz condições de extrapolar o nível do entendimento ideológico, fazendo com que esta chegue ao ponto de atingir uma dimensão material. De acordo com Bakhtin: "*todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer.*"[16] Esta "encarnação" material ocorre no teatro de Joaquim Cardozo sobretudo porque o autor dá autonomia à palavra proferida por seus personagens, liberando-a de uma fórmula dramatúrgica e trabalhando com ela mais livremente, aproveitando as influências formais da estética popular, sem que isto anule o seu entendimento ideológico.

O autor dinamiza os conteúdos de seus diálogos de maneira que estes se inserem naturalmente no espírito da praça pública, em sua dinâmica espetacular, portanto formal e material, permitindo que os elementos da tradição encontrados nas manifestações populares revelem o seu sentido mais profundo, o qual se apresenta em formas concretas que são identificadas e retrabalhadas. Há uma relação direta aqui entre a força dos elementos da tradição, que se perpetuam de alguma maneira pelas transmissões atávicas dos atores e receptores de diversas manifestações

---

[15] BAKHTIN, op.cit, 1993, p. 169.

[16] BAKHTIN op.cit, 1997, p.33.

espetaculares públicas através dos tempos e as formas esboçadas por estes elementos, que se traduzem em dinâmica específica na apresentação dos diálogos projetados pelos personagens nas peças deste autor.

No Bumba-meu-boi *De uma Noite de Festa*, as Cantadeiras anunciam a chegada de quatro marionetes - que são conhecidas como mamulengos no nordeste brasileiro - figuras esquisitas, monstruosas e deformadas, que representam empresas estatais: SUNAB, IPASE, DASP e DNOCS.[17] As marionetes falam uma língua que não é nem um pouco entendida pelo povo, pois tudo o que dizem se limita a uma grande quantidade de siglas, denotando o linguajar especializado e específico dos poderosos, que foge à compreensão dos não letrados.

Ora, este não entendimento da palavra de modo algum anula a crítica política e social dentro da escrita dramatúrgica que investigamos, pelo contrário, aumenta mais ainda a sua força, sendo importante ressaltar que a palavra ganha autonomia e certa "encarnação" material, mas não se fisicaliza como na *escritura do grito* pensada por Antonin Artaud, segundo o qual um sistema codificado de onomatopéias, expressões e gestos representaria para o teatro uma linguagem concreta, sem palavras, uma linguagem física à base de signos e não mais de palavras.[18] Na dramaturgia de Joaquim Cardozo o texto escrito traz à tona uma fluidez material extra-literária que é identificada na projeção do discurso contido nos diálogos.

---

[17] **SUNAB**: Superintendência Nacional de Abastecimento; **IPASE**: Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado; **DASP**: Departamento de Administração do Seviço Público; DENOCS: Departamento Nacional de Obras Contra as Secas.

[18] DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.143.

Na esteira de Artaud, diversos pensadores das vanguardas teatrais buscavam uma libertação da linguagem mediante o despojamento de todo o seu poder significativo. Henry Béhar, um profundo conhecedor do teatro Dadá e Surrealista, declarou que a força da palavra deve residir no ritmo, na entonação e no grito para que volte ao seu estado selvagem: *"Unicamente rompendo a argola etimológica que aprisiona as palavras e deixando que joguem umas com as outras se chega a uma produção de imagens sem precedentes."*[19]

Levaremos às nossas discussões subsequentes a questão de que a palavra dentro da escritura cênica não se torna necessariamente um fator limitante para a recepção do leitor-espectador. O poder significativo das palavras de modo algum reduz as reações físicas do público, principalmente quando se lida com uma escrita dramatúrgica que se apropria das possibilidades da espetacularidade das ruas, do discurso oralizado que é concebido contíguo à gestualidade e ao aproveitamento dos espaços. Nesta escrita dramatúrgica o estatuto da palavra não se limita ao pensamento e, portanto, de nenhum modo, volta as costas às necessidades físicas da cena.

A pesquisadora portuguesa Maria João Brilhante em sua tese de doutorado sobre o teatro de Paul Claudel encontrou na análise dos diálogos deste autor pontos de concordância com o que vislumbramos na palavra concebida nos textos teatrais de Joaquim Cardozo. Ela se refere por exemplo à possibilidade do sentido da linguagem ser retirado das sonoridades no processo de leitura, já que, segundo ela, Claudel se cerca de uma linguagem universal, das origens, que seria a configuração

[19] BÉHAR, Henry. Apud MOZO, op.cit, p. 04.

da poesia.[20] Este sentido retirado dos sistemas rítmicos manifestaria o caráter oral da linguagem verbal quando em sua dinâmica elocutiva, gerando um programa de proferição que deveria contar com o corpo do falante.[21] Respondendo a alguns críticos que acusavam Claudel de não ser um conhecedor da arte da escrita teatral, a pesquisadora rebate que raras vezes a crítica se referia *"à teatralidade inscrita em seus textos, pois não é capaz de detectar marcas como sejam a inscrição de ritmos do corpo projetados no discurso das personagens."*[22]

Os diálogos de Joaquim Cardozo não estão atrelados à existência empírica dos personagens que os enunciam, oferecendo assim novas possibilidades formais ao texto dramatúrgico e consequentemente, à cena. Liberto da prerrogativa de delinear a psicologia e a trajetória de vida do personagem, o diálogo permite que o leitor-espectador perceba em sua enunciação aspectos que ficaram ofuscados pela função de apresentação do personagem, no gênero dramático.

Ao se referir a uma crise da objetividade literária, tomando como exemplo específico o romance, o crítico literário Theodor W. Adorno descreve que o comentário narrativo poderia vir entrelaçado na ação, portanto, livre das convenções da representação do objeto, já que estas informações são excessivamente oferecidas hoje em dia pelos mais variados meios de comunicação, concluindo que *"o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do*

---

[20] BRILHANTE, Maria João. *A Invenção Poética no Teatro de Claudel*. Lisboa: Tese de Doutoramento em Literatura Francesa Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988, p.89.

[21] Ibidem, p. 151.

[22] Ibidem, p. 158.

relato."[23]

A não representação do objeto e a não apresentação da situação dentro de um texto dramatúrgico permite que a palavra no diálogo se torne independente do discurso do autor e de seu ponto de vista em relação ao mundo. Bakhtin descreve este fenômeno quando faz uma análise dos diálogos no romance de Dostoiévski: *"a palavra do herói é criada pelo autor de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e a sua autonomia enquanto palavra do outro, enquanto palavra do próprio herói."*[24]

No caso dos textos de Dostoiévski a ideia da autonomia da palavra do herói é um recurso formal do autor para destruir o seu campo de visão monológico. O teórico russo afirma que Dostoiévski não constrói seus personagens com palavras estranhas a eles, muito menos com definições neutras, pois para Dostoiévski não existe a possibilidade de construção de uma imagem objetiva do herói, mas a construção da palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo. Bakhtin conclui que o personagem de Dostoiévski é na verdade um discurso pleno, uma voz pura e que tudo o que é lido e sabido a seu respeito é secundário e absorvido pela palavra como matéria sua ou permanece fora dela como fator estimulante e excitante. [25]A compreensão dos seus diálogos é marcada pelo dialogismo e pela polifonia, em que cada personagem expressa por seu discurso específico as vozes e ideologias diferentes que co-existem numa sociedade. Este processo é uma característica essencial dos espetáculos cujo processo de criação é feito sobre o espírito da

[23] ADORNO, op.cit, 2003, p.56.

[24] BAKHTIN, op.cit, 2005, p.65.

[25] Ibidem, p. 53.

carnavalização.

Tanto em Cardozo quanto em Dostoiévski o personagem não tem relevância física e psicológica, ele é o resultado das ideias contidas em seus diálogos, de sua própria definição ideológica do mundo, que Bakhtin chama de *cosmovisão.*

No romance de Dostoiévski e no teatro de Cardozo os personagens não absorvem simplesmente as palavras como no mundo real, tornando-se entidades objetivas. Eles "transportam" estas palavras no tempo e no espaço e simultaneamente debatem os seus conteúdos na frente de toda a recepção.

Mas quais seriam as especificidades do gênero teatral no âmbito desta discussão? Ora, no que se refere à obra teatral, percebe-se que quando a palavra se afasta da narrativa mimética e da situação dramática e se concentra na mensagem ideológica, no conteúdo mundano, alguns aspectos formais começam a ser destacados. O discurso puro, embalado pelo ritmo do verso, suscita um universo ainda pouco explorado de concepções formais que são reconhecidas na leitura oralizada, ou seja, na palavra tornada voz, representada ao lado dos elementos cênicos, recitada ou mesmo imaginada na leitura silenciosa do texto pelo leitor.

Os personagens construídos pelo autor pernambucano - herdeiros de uma tradição popular - representam as ideias contidas em seu próprio discurso e por outro lado oferecem a sua compleição física e espacial e o seu simbolismo ao discurso que geram e enunciam, já que são depositários de conceitos e imagens de origens antigas e que se perpetuam tradicionalmente. Assim, tornam-se para a recepção verdadeiros arquétipos destas matrizes culturais que se propagaram não somente nos espetáculos, mas em ritos, festas e costumes do imaginário cultural

popular no Brasil.

Com relação ao processo de devassamento entre festa e espetáculo, constatamos a urgência de desenvolver mais pontualmente uma discussão norteadora para o entendimento destas duas instâncias.

O estudioso do teatro medieval Francesc Massip pensa a instância da festa como um momento coletivo de elevada intensidade, onde o participante experimenta um estado de ânimo próximo à vivência do extraordinário, já que são abolidas as barreiras da cotidianidade.[26] Por outro lado, o estudioso brasileiro Gerd Bornheim considera os ritos, festas e manifestações como estatutos de um teatro pré-burguês:

> O espetáculo pré-burguês se concentrava em dois lugares básicos: o culto divino e a festa, ou seja, espetáculos que exigiam uma participação muito mais ativa, e até mesmo direta por parte do público. Então se entende, por aí, que eram espetáculos que se caracterizavam por uma síntese de base, por uma participação muito mais extrovertida entre o público e o espetáculo.[27]

Entretanto, observa-se que Bornhein registra uma certa descrença no valor da festa, das manifestações e dos ritos folclóricos em relação ao estatuto do teatro:

> Uma coisa é o folclore em estado bruto, que se repete tal como surgiu no passado e que, bem ou mal, continua se mantendo vivo. E outra coisa bem diferente está naquilo que o teatro pode fazer com o folclore, servindo-se dele como ponto de partida para a instauração de um teatro popular. Esse teatro 'supera' o folclore em dois sentidos. Em primeiro lugar, procurando dar forma artística ao que não a tem ou só a tem de modo inferior, a fim de ampliar a força expressiva de um determinado conteúdo; e, em segundo lugar, trata-se de 'trabalhar' esses conteúdos do folclore de modo a inseri-los no contexto social contemporâneo.[28]

---

[26] MASSIP, Francesc. *El Teatro Medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos, 1992, p. 132.

[27] BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: A Cena Dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 115.

[28] BORNHEIM, op.cit, 1983, pp. 31-32.

De qualquer modo, compreendemos que a dramaturgia de Cardozo se alimenta tanto da festa quanto do espetáculo popular propriamente dito e ambas as instâncias apresentam características estéticas e espetaculares que engendram forma e conteúdo ao nosso objeto de estudo.

O ritmo e as expressões usados nos diálogos em verso, o sotaque dos personagens que falam a língua melódica dos cordelistas - descrevendo problemáticas locais e universais -, bem como a movimentação espacial dos personagens aproximam o leitor-espectador de um universo espetacular bem próximo da realidade vivida pelo público que participa das representações populares. Neste sentido a importância que o autor dedica à palavra é a mesma que lhe dedica o ator popular desde há muitos séculos, quando a palavra escrita se encontrava muito ligada à voz pública, a qual por sua vez nascia já com elementos de teatralidade no corpo do ator e na exploração dos espaços, pois sabe-se que em períodos antigos e no Medievo a palavra se tornou mais íntima do espectador que não sabia ler, através da sua divulgação oral, do que dos próprios eruditos, que dominavam a escrita.

1.2. *Dialéticas para Situações-Limite*

Nas seis peças de Cardozo alguns personagens podem ser caracterizados como arquetípicos: o personagem-chão, o personagem-povo, o personagem-morte,

que se responsabilizam por dar vitalidade e atualidade a dualidades universais, tais como as forças alto e baixo/ bem e mal/ local e universal/ profano e religioso/ individual e coletivo/ privado e social. Por se encontrarem numa situação de limiar, ou seja, em momentos cruciais de sua existência, compõem a massa orgânica do *espírito do devir*, que é condição essencial de personagens gerados na praça pública. Portanto, tudo pode se transformar em sua realidade no momento em que projetam os seus pensamentos para o mundo exterior.

Ao fazer um paralelo entre a antiga Sátira Menipéia e o romance de Dostoiévski, ambos marcados pela atmosfera da *carnavalização*, Bakhtin discute a *situação de limiar* pela qual passam alguns personagens:

> Lembremos que a Menipéia é o gênero universal das últimas questões. Nela a ação não ocorre apenas 'aqui' e 'agora' mas em todo o mundo e na eternidade: na terra, no inferno e no céu. Em Dostoiévski, a menipéia se aproxima do mistério, pois este nada mais é que uma variante dramática medieval modificada da menipéia. Em Dostoiévski os participantes da ação se encontram no limiar (no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura). E aqui eles são apresentados como vozes que ecoam, que se manifestam diante da terra e do céu.[29]

Na peça *O Capataz de Salema*, que Cardozo subintitula: *uma conjectura dramática*, a protagonista Luzia encontra-se no limiar entre aceitar sua condição de miserável, sem qualquer perspectiva de mudança dentro de uma realidade social desequilibrante, que explora a pobreza, e permanecer no seu local, preservando suas tradições e suas referências culturais, ou partir com o Capataz e ver-se num local hostil como o outro, o imigrante, o subdesenvolvido.

Não importa nesta peça demonstrar a trajetória da vida dos personagens, mas

[29] BAKHTIN, op.cit, 2005, pp. 147-148.

os limites a que a vida leva estes personagens. A situação de Luzia não é específica. Ela é a alegoria, a personagem-limite de muitas outras Luzias. A ação dos personagens diante destes limites existenciais dá o tom da escrita do autor, que coloca no anúncio do discurso de seus personagens a situação-limite em que se encontram.

Quando finalmente a personagem se recusa a partir com o Capataz, mesmo depois da morte de sua avó, já muito velha e doente, participamos intensamente da problemática proposta por Cardozo: a intimidade das relações sociais, culturais e econômicas nas regiões pobres do Brasil. O que se extrai desta situação-limite como mensagem ideológica é que o deslocamento de um indivíduo do seu ambiente cultural não resolve o problema da pobreza de todos os outros e muitas vezes o simples afastamento - as migrações, geralmente para a região sudeste, no contexto brasileiro, ou mesmo para outros países desenvolvidos - não é garantia de um futuro melhor e o indivíduo deslocado acaba por perder suas referências culturais ou até mesmo sua própria identidade.

A compreensão da *situação de limiar* vivenciada por alguns personagens criados pelo autor brasileiro é imprescindível para um maior aprofundamento da ideia norteadora deste trabalho: da palavra como dinamizadora, propulsora e fomentadora da ação, dos personagens e dos espaços nos textos teatrais deste autor. Neste sentido a palavra se insere como a forma dialética para as situações-limite pelas quais passam alguns desses personagens. O debate traz como consequência a possibilidade de transformações e renovações que se apresentam através de soluções formais reveladas nestes diálogos.

Na cena espetacular popular um ator se transforma em vários personagens e

no meio da feira ou da praça visita o mundo inteiro usando como veículo apenas o seu “canto” (palavra), que, sem dúvida, exerce uma função primordial neste tipo de espetáculo. A feira e a praça - símbolos do caráter público - são o ambiente ideal para que os personagens possam vivenciar o tempo de crise, visto que neste ambiente específico a espetacularização apresenta-se sempre alheia a qualquer possibilidade de vivência do tempo real.

No espetáculo popular o tempo de crise é vital. É ele quem dita as regras através de uma vertiginosa condução de acontecimentos transportados por um ritmo em que caibam estes acontecimentos. Tempo e espaço possuem convenções muito próprias neste tipo de espetáculo, onde não existe a possibilidade de transformação total dos personagens. Quase tudo o que ocorre acontece às vistas do espectador e é marcado, portanto, por um caráter teatral profundo, que não tem a pretensão de mimetizar a realidade. Deste modo, não havendo a possibilidade de identificação subjetiva da recepção nem com os acontecimentos, nem com os personagens, o que sobressai neste tipo de espetáculo é o tempo de crise.

O espaço público não é apenas um espaço para a fruição de um trabalho artístico, é um espaço de comunicação com um público específico, que recebe o espetáculo através de um duplo emissor: o personagem arquetípico é ao mesmo tempo o homem histórico, pois ator e personagem se confundem. Além do que a comunicação de ideias impregnadas de arcaísmos é ao mesmo tempo repleta de problemáticas atuais.

Estas são condições próprias do espetáculo popular. Ocorre que Cardozo realiza experimentos com esta herança estética, chegando ao ponto de realizar uma verdadeira transfiguração de seus personagens, ao mesmo tempo em que os

espaços que estes habitam ganham outros tons, outras texturas, as suas ações tomam outros rumos e finalmente os tempos onde vivem suas histórias, ganham novos ritmos, que se unem ao ritmo da poesia popular.

1.3. Extrapolando a Perspectiva Gráfica

A palavra, tanto na cena quanto na leitura de uma peça, tem condições de extrapolar sua perspectiva gráfica, seja através da imaginação da recepção - leitor ou espectador - seja através da forma como é trabalhada dentro do texto ou da cena e não somente quando chega na voz do ator. Antes mesmo de ser apropriada pela dicção, portanto ainda na imaginação do leitor, a palavra apresenta certa independência da linguagem gráfica, que se revela em ritmo, movimento espacial e concretude visual.

Richard Demarcy profere que a linguagem visual teatral ocupa uma posição intermediária entre a linguagem visual escrita e a linguagem visual cinematográfica, que se alimentam no real percebido a fim de se construírem como linguagem. Ele dá o exemplo de que a escritura serve-se da palavra *exército* para fazer surgir o exército no espírito do leitor, enquanto que o teatro poderá, sem dúvida, fazer com que essa palavra seja dita por um ator.[30] Quando a palavra é dita por um ator, ela já pode ser considerada um elemento extra-literário e isto pode ocorrer em qualquer tipo de escritura. Portanto, o que nos interessa neste estudo é identificar e revelar os

[30] DEMARCY, Richard. *A Leitura Transversal.* In: *Semiologia do Teatro*. Trad.: J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978, p.27.

elementos extra-literários que se encontram subjacentes na construção linguística dos textos teatrais de Joaquim Cardozo, porque a sua existência já é ponto pacífico.

Em seu apêndice de *A Obra de Arte Literária,* Roman Ingarden alega que a língua tem, dentro do teatro, quatro funções: "representação" (que suplementa o mundo concreto oferecido pela encenação); "expressão" (que definiria as experiências e as emoções dos personagens); "comunicação" (entre os personagens e entre estes e o público) e "influência" (sobre as ações dos personagens), mas acrescenta que a língua também teria a função de ação. Segundo Ingarden, tanto o teatro aberto quanto o teatro fechado na forma exige dos espectadores uma atitude especial em relação à língua e que a língua invocaria também outros níveis de consciência. Ingarden exemplifica sua teoria citando a fala altamente estilizada do drama poético: *"No drama poético os personagens se comportam como se não tivessem consciência de que aqueles versos e declamações são frequentemente inadequados à situação."*[31] Por sua vez Jean-Louis Barrault se refere a uma "alquimia da palavra", *"não enquanto ideia, mas ação e gesto"*[32].

1.4. O Espetáculo Invade o Texto

Como teremos ocasião de verificar no decorrer desta análise, o estudo da dinâmica da palavra na dramaturgia de Cardozo não se limita ao campo textual, mas se refere também ao campo da cena, levando-se em consideração que a sua

[31] INGARDEN, Roman. Apud: CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.* Trad.: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1995, p.426.

[32] BARRAULT, Jean-Louis. Apud: CARLSON, op.cit, 1995, p. 384.

dramaturgia é ao mesmo tempo um roteiro de encenação de uma narrativa espetacular popular, que é reconhecida pelo grande público como espetáculo, ou seja, como cena.

Cardozo dá um novo tratamento ao espetáculo popular, mas seguramente não desvincula os textos de seu domínio estético. Evidentemente a tarefa de encenar seus textos é uma escolha autônoma dentro das mais diversas linhas de direção teatral, mesmo porque suas peças não são espetáculos que foram simplesmente transcritos para um papel. Todavia, elas possuem marcas de uma cena espetacular popular que são marcas bastante fortes, se considerarmos que fazem parte de uma estética com referências muito antigas. Por outro lado, estes elementos da cena popular que compõem as peças de Cardozo precisam e devem ser investigados à luz de uma análise textual, pois estamos lidando com textos, com palavras dialogadas por personagens. Acreditamos que na construção destes diálogos estão os indícios de uma literatura espetacular, impressa como palavra. Daí surge a originalidade da obra teatral deste autor: sua palavra, antes de ser grafada, pode simplesmente ser ouvida, já que possui a essência de uma palavra efêmera e carregada de vitalidade, de uma voz espetacular, que por sua vez encontra-se no suporte do texto.

O medievalista Paul Zumthor, ao tecer as relações entre letra e voz na sociedade medieval, se refere à voz da seguinte maneira:

> A voz é o outro da escritura; para fundar sua legitimidade, assegurar a longo prazo sua hegemonia, a escritura não deve reprimir de cara esse outro, mas primeiro demonstrar curiosidade por ele, requerer seu desejo manifestando uma incerteza a seu respeito: saber mais dele, aproximar-se até os limites marcados por um sensor invisível.[33]

[33] ZUMTHOR, op.cit, 1993, p. 121.

A valorização desta voz espetacular corrente na praça pública se reflete na escrita dramatúrgica de Joaquim Cardozo sob as suas mais diversas formas, que não apresentam limites entre o anúncio do discurso e a representação espetacular revelada a partir deste discurso. Seus textos se apropriam da condição espetacular da voz própria das apresentações de rua em diversos tempos e lugares, cujo poder de reunir, concentrar e propagar implicava numa forte ligação com o corpo do *performer* e com a utilização do espaço. A pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, referindo-se ao estudo de Zumthor, expressa o seguinte:

> Desde trabalhos de muitos anos atrás, Zumthor nos diz que a poesia medieval, em certo sentido, se aproxima dos *mass media*; que o texto trazido por ela se dirige a um público formado pelas artes de representar e pelos ritos, olhar e gesto. A voz geraria a terceira dimensão deste espaço para uma sociedade praticamente analfabeta, no Medievo. Mesmo hoje, muitas das obras poéticas escritas com que lidamos talvez devessem ser lidas levando-se mais em conta as várias possíveis gradações da inscrição vocal na escritura, a par da importância concedida às relações semióticas dos níveis sonoro, gráfico e visual.[34]

No caso das peças de Cardozo nos referimos à sua associação a uma estética espetacular pré-existente aos textos, onde palavra e cena estão intimamente relacionadas. O teórico francês Roger Chartier tratou bem desta questão quando discutiu o trabalho de Molière, cuja dramaturgia estava ainda muito atrelada às apresentações teatrais populares, indicando que a pontuação de suas primeiras peças editadas apresentava forte ligação com a oralidade, *"por permitir que o texto impresso fosse recitado ou lido em voz alta, ou por dar aos leitores que o liam silenciosamente a possibilidade de reconstruir para eles mesmos o ritmo e as pausas*

[34] FERREIRA, Jerusa Pires. In:. ZUMTHOR, op.cit*,* 1993, p.288 (posfácio).

da performance dos atores."[35] Chartier acrescenta que o estudo da peça *George Dandin* de Molière demonstra a existência de uma espécie de "negociação" entre as formas da publicação impressa e suas condições de transmissão e de representação, visto que nas próprias edições impressas era demonstrado o intercâmbio do teatro com o mundo social, com suas linguagens e suas práticas rituais, revelando que a circulação da energia social deveria propor a inscrição da vitalidade textual.[36]

Quando Artaud afirma que o palco dominado pela vontade da palavra é governado por um autor-deus (*um logos primeiro*), e que por isso não pertence ao lugar teatral, ele não pode se referir a uma dramaturgia que nasce da cena de rua, da *performance* dos artistas anônimos da rua e que por este motivo encontra-se muito distante da "vontade soberana" de seu autor, [37] como é o caso das cenas criadas por Cardozo, as quais, de nenhum modo poderiam ser reconhecidas como a ilustração de um discurso autoral. Pelo contrário, o autor deixa a cargo dos seus personagens o encaminhamento do discurso, na medida em que este é conduzido e criado dentro de uma estética espetacular com suas específicas convenções e seus próprios códigos, mitos e arquétipos, que diverge substancialmente da estética de um texto dramatúrgico construído sob moldes oficiais.

1.5. As Origens das Fontes

---

[35] CHARTIER, Roger. *Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Trad.: Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 32.

[36] Ibidem, p.63.

[37] DERRIDA, op.cit, 1995, p. 154.

Considerando-se que nosso objeto de estudo se alimenta de uma estética de reflexos muito antigos que chegou ao Brasil via Península Ibérica, torna-se necessário, pois, uma investigação mais aprofundada destas fontes literárias, espetaculares e plásticas, que são a origem da cena popular brasileira, levando em conta a sua transformação natural aqui no Brasil por conta das influências autóctones e africanas. Vamos então abordá-las.

O estudioso do teatro regional brasileiro Joel Pontes discute a ideia do *drama coletivo* existente nas relações do homem do campo e das vilas, afirmando que somente o campo e as vilas deixam entrever uma cultura de acento universal e um povo dotado de características homogêneas, formando uma ordem, que se constitui em tradição, que servirá de sustentáculo para as mais violentas revoluções estéticas. [38]

O campo é o local onde uma cultura não-oficial tem ainda condições de perdurar e se desenvolver. Este drama coletivo de acento universal de que fala Joel Pontes nada mais é do que uma extensão do fenômeno da *carnavalização*. Para entender o drama coletivo nos campos e nas vilas do Brasil será preciso entender o poder paralelo e não oficial da cultura popular que foi tão bem esmiuçado por Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: *o contexto de François Rabelais*. Neste livro o autor russo se refere à *carnavalização* como a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. Uma vida festiva, que teria a propriedade de todas as formas de ritos e espetáculos populares. Bakhtin explica as origens do fenômeno da *carnavalização* da seguinte forma:

---

[38] PONTES, Joel. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966, pp. 139-140.

> Quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais aos aspectos sérios e cômicos, de modo que as formas cômicas adquirem um caráter não oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. [39]

Daí Bakhtin conclui que a noção de *carnavalização* mesmo se originando nos rituais e espetáculos cômicos da Antiguidade, que se opunham aos espetáculos e rituais trágicos e sérios, não pode ser unilateralmente cômica. Ela é muito mais complexa, pois o cômico nascido da esfera popular, segundo Bakhtin, está muito mais ligado ao realismo grotesco, aos Mimos de Sófron, aos Diálogos de Sócrates, à literatura dos simpósios (que descreve os festins e bebedeiras na Grécia antiga), à Sátira Menipéia e muitos outros gêneros que estavam em oposição aos gêneros sérios como a epopéia, a tragédia, a história, a retórica clássica, mas principalmente estavam em oposição à sua ideologia oficial.

A *carnavalização*, que nasceu dos ritos e espetáculos cômicos, acabou por originar o gênero sério-cômico, se afastando completamente da arte e da cultura oficial. Por isto a *carnavalização* não tem nada de leve ou ingênua, mas se associa muito mais fundamentalmente a um ideal de vida não oficial. *"As festividades* – escreve Bakhtin - *tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo. [...] A sua sanção deve emanar não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daquele dos fins superiores da existência humana, isto é, do mundo das ideias. Sem isto, não pode existir nenhum clima de festa."*[40]

---

[39] BAKHTIN, op.cit, 2003, p.05.

[40] BAKHTIN, op.cit, 2003, pp. 07-08.

É a partir deste sentido profundo que emana do mundo das ideias, esta *cosmovisão* carnavalesca capaz de gerar uma segunda vida não-oficial, que nos foi legada e se mantém viva até a contemporaneidade, uma grande variedade de formas artísticas, que se refletem em diversos espetáculos brasileiros: o Bumba-meu-boi, o Reisado, o Auto da Nau Catarineta, o Pastoril, a Chegança de Mouros, além das pelejas, dos repentes, a performance dos feirantes, o teatro de feira, as paródias, o circo, o teatro-circo, o carnaval de rua, os festejos de tipo carnavalesco e a própria literatura antiga e medieval popular que assimilou as influências estéticas e culturais brasileiras gerando o nosso romanceiro popular, que possui uma marca espetacular muito forte pelo fato da sua transmissão ser fundamentalmente oral. O próprio Bakhtin confirma a indestrutibilidade do princípio da *festa popular* ou *carnavalização*, reiterando que mesmo encontrando-se reduzido e debilitado ele continua a fecundar diversos campos da vida e da cultura.[41]

A pesquisa encontra nos modelos escolhidos para a fomentação dos textos dramatúrgicos de Joaquim Cardozo uma associação profunda com um gênero literário de origens muito antigas – o sério cômico – que se caracteriza por dois eixos perpendiculares que se confluem: a forma espetacular das palavras e o seu poder contra-ideológico.

Feito este paralelo, nosso intuito será entender como Joaquim Cardozo conduz a sua palavra no suporte destes gêneros espetaculares tradicionais. E como uma estrutura espetacular que traduz o ambiente da praça pública, marcada pelo improviso e pela espontaneidade, recebe em seu suporte diálogos densos, de

[41] Ibidem, p. 30.

esmerada estrutura linguística, criados por um autor erudito, poliglota, cientista e que dominava a arte poética?

Torna-se necessário, pois, consultar novamente o estudo de Bakhtin no sentido de entender um pouco mais as condições da concepção dramatúrgica de Joaquim Cardozo.

O teórico russo percebe nos gêneros espetaculares do Medievo e do Renascimento, que tanto a imagem quanto a palavra possuem uma relação especial com a realidade, afirmando que quando a palavra é aplicada dentro destes gêneros, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo são debilitados, rompendo-se, portanto, com um código social pré-estabelecido anteriormente pela cultura oficial. Na prática, esta ruptura se refletiria numa politonalidade da linguagem popular, na fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico. Nos espetáculos populares as palavras nascem em um território não-oficial, a praça pública, que é dominada por um tipo especial de comunicação. Na expressão de Bakhtin:

> A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento é um mundo único e coeso onde todas as tomadas de palavra (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade.[42]

Estas rupturas na comunicação não são aleatórias ou abstratas, elas nascem de uma concepção de mundo concreta e social que é inseparável da prática corrente e da luta de classes. Joaquim Cardozo capta e entende este espírito e o porquê desta ruptura na linguagem, trazendo-o para a sua dramaturgia e imprimindo-o nas

[42] BAKHTIN, op.cit, 2003, p. 132.

palavras de seus personagens à luz das práticas culturais e sociais brasileiras. Portanto, torna-se assaz coerente o esmero linguístico e a densidade de alguns embates dialógicos, que se unem a um linguajar vulgar, por vezes escatológico. Esta foi uma das maneiras do autor adaptar a sua composição dialógica a esta concepção específica da praça pública para as tomadas de palavras.

No código linguístico de comunicação da praça pública não há espaço para a ingenuidade verbal. Sob um olhar atento de fora é possível sentir os limites desta linguagem popular, que no plano artístico e ideológico, segundo o próprio teórico, se revela numa excepcional liberdade das imagens e das suas associações a ponto de adquirir uma forma plástica, que rompe com todas as regras verbais e com toda hierarquia linguística em vigor.[43]

Em linhas gerais, Cardozo toma emprestada esta liberdade com a linguagem transformando o código ideológico imediato num código verbal, que por se apropriar tão profundamente da concretude social, mundana e cultural, chega a ponto de tornar-se palpável e ganhar plasticidade. A mesma plasticidade do código verbal prevista por Bakhtin se reflete na dramaturgia do autor brasileiro como dinâmica teatral, que se manifesta em quatro frentes, com diversos desdobramentos: a palavra como ação, a palavra como espaço, a palavra como tempo e a palavra como imagem. Mais uma vez é o teórico russo quem descreve uma valiosa pista para o nosso problema através do que ele chama de uma "espacialização interna do código verbal":

A criação verbalizada não constrói forma espacial externa, porquanto não opera com material

[43] BAKHTIN, op.cit, 2003, p. 415.

> espacial como a pintura, a escultura, o desenho; seu material é a palavra, material não-espacial pela própria substância. No entanto, o próprio objeto estético, representado pela palavra, evidentemente não se constitui só de palavras, embora haja nele muito de puramente verbal, e esse objeto da visão estética possui uma forma espacial interna artisticamente significativa, representada pelas palavras da mesma obra (enquanto na pintura essa forma é representada pelas cores, no desenho pelas linhas, de onde tampouco se conclui que o objeto estético correspondente seja constituído apenas de linhas ou apenas de cores; trata-se precisamente de criar um objeto concreto de linhas ou cores). Portanto, a forma espacial contida no objeto estético, traduzido no discurso de uma obra, não levanta dúvidas. Outra questão é saber como se realiza essa forma espacial interna: deve ela reproduzir-se numa representação puramente visual, nítida e completa, ou só se realiza o seu equivalente volitivo-emocional, o tom sensorial que lhe corresponde, o colorido emocional, sendo que a representação visual pode ser descontínua, fugidia ou até estar ausente, substituída pela palavra?[44]

No universo estético das camadas populares, literatura e espetáculo encontram-se em estreita ligação. A literatura popular antiga e medieval recebe influência direta dos gêneros espetaculares e ao absorver a essência espetacular desses gêneros acaba por tornar-se dinâmica, adquirindo uma forma extra-literária. Do outro lado desta via estavam as linguagens espetaculares em contato direto com a literatura, que por não ser inteligível para a maioria da população, precisava sempre do auxílio da voz espetacular. Bakhtin revela que quando transpostas para a linguagem da literatura, as formas carnavalescas acabaram se convertendo em poderosos meios de interpretação artística da vida, através de uma linguagem especial forjada de palavras e formas de força simbólica excepcional e complexa em que muitos aspectos essenciais da vida somente podem ser expressos e conscientizados por meio dessa linguagem.[45]

Não pairam dúvidas de que a esfera popular oferece um rico material linguístico que se revela em formas concreto-sensoriais simbólicas que transitam livremente entre as formas literárias e espetaculares. O fato é que Bakhtin analisa o

---

[44] BAKHTIN, op.cit, 1992, p. 85.

[45] BAKHTIN, op.cit, 2005, pp. 158-159.

tempo todo as interferências das formas carnavalescas nos limites da literatura e neste veículo de comunicação o teórico chega à conclusão de que a influência destas formas costuma se limitar ao conteúdo das obras literárias, carecendo portanto de força formadora de gênero.[46] Na Europa, o teórico russo identifica o escritor François Rabelais como o principal representante dos gêneros do sério-cômico, ou seja, dos gêneros criados na esfera da vida não oficial da Antiguidade, Idade Média e Renascimento na literatura.

Face a estes dados, ousamos afirmar que o processo criativo de Cardozo apresenta força de gênero, na medida em que o tratamento dado à palavra em sua dramaturgia redimensiona a forma espetacular popular, que geralmente é inserida na literatura como elemento ilustrativo e ingênuo de uma tradição, atualizando-a e lhe proporcionando um valor renovado, reincorporando o seu efeito antigo, de signo de enfrentamento ideológico.

Assim, suas palavras problematizam o que hoje em dia na temática popular já é muitas vezes neutralizado. A introdução do discurso ideológico deixa de ser um elemento estranho à estética popular para se configurar como o elemento que ativa uma estilística da voz, desta voz arcaica cheia de símbolos e arquétipos, repleta de teatralidade. A transformação não é uma imposição de classe, o autor dá condições a esta palavra popular de revelar os seus significados que estavam latentes, mas não haviam chegado à superfície.

O encadeamento das palavras aplicadas em seus diálogos gera um ritmo poético com as mais diversas imagens e conteúdos. Este mecanismo implica numa

[46] BAKHTIN, op.cit, 2005, p. 132.

recriação nos limites da literatura dramática e consequentemente da cena. É a palavra que integra os elementos da cena popular e os dinamiza dentro da dramaturgia de Cardozo, gerando assim um gênero teatral específico.

Feita esta delimitação inicial do campo de estudo, concluímos que não é de interesse da pesquisa discutir se a representação necessita efetivamente do texto para existir ou se o texto é apenas uma das partes da representação, mas afirmar a importância do texto escrito para a cena. Compartilhamos assim do ponto de vista de Anne Ubersfeld, quando conclui que existem no interior do texto teatral matrizes textuais de "representatividade" e que o leitor do texto deve fazer uma análise de acordo com procedimentos específicos que iluminem os núcleos de teatralidade dentro deste texto, pois mesmo que se possa construir uma semiologia restrita ao texto, desconsiderando os significados da cena que estão latentes nos enunciados, não há como compreendê-la se estiver dissociada de uma pragmática que determine as condições de exercício da palavra discursiva.[47]

No caso particular da dramaturgia de Joaquim Cardozo, percebemos que entre outros elementos que podem ser considerados matrizes de "representatividade" o principal deles é a fonte espetacular popular, possuidora de códigos e símbolos próprios da cena, que "contaminam" fundamentalmente o texto dramatúrgico.

Deste modo, a hipótese original da pesquisa, ou seja, a dinâmica da palavra nas peças de Joaquim Cardozo, será investigada à luz de uma metodologia que leve em consideração os aspectos da cena, mesmo que o objeto de investigação seja constituído pelos textos das peças e não pelas peças montadas, pois não estamos

[47] UBERSFELD, op.cit, 2005, p. 06.

lidando com o estudo isolado da palavra pura, mas com *"a imagem visual plástica e dinâmica das redes textuais."*[48]

Este método de análise implica num exercício de imaginação. Para tanto, a proposta de imaginar a cena tomando como ponto de partida o texto escrito já havia sido sugerida por Raymond Williams, que em seu livro *Drama in Performance* se refere à possibilidade de se imaginar a representação na análise de um texto teatral, afirmando que na impossibilidade de análise da representação real das cenas de um texto antigo, o exercício de imaginação deverá aproximar cada cena de um número de aspectos e assim reconstruir a unidade essencial da representação.[49]

Esta pesquisa ancora-se no texto e na palavra e neste sentido se propõe a estabelecer um debate com as correntes teóricas e as realizações práticas do teatro contemporâneo, onde a palavra muitas vezes é vista como um elemento que já não contribui tanto como um signo da teatralidade. Assim, são apresentados ao público espetáculos que privilegiam mais as relações do ator e seu corpo com outros elementos cênicos – como luz, cenário, figurino.

Entendemos que, ainda que a teatralidade não tenha a obrigatoriedade de estar diretamente associada à palavra, esta pode contribuir muito com a criação de importantes e genuínos caminhos para a cena. O ponto de vista de Anne Ubersfeld reflete o nosso pensamento:

> A moderna desvalorização da palavra no teatro, na esteira de Artaud, é uma atitude singularmente paradoxal quando se pensa em todo o esforço do pensamento contemporâneo

[48] UBERSFELD, op.cit, 2005, p.104.

[49] WILLIAMS, op.cit, 1991, p. 05.

> para mostrar o quanto a maior parte das grandes atividades humanas depende da linguagem. Talvez valesse a pena lembrar que o teatro é precisamente o lugar onde se pode ver, analisar e compreender a relação da palavra com o gesto e a ação.[50]

Finalmente, acreditamos que alguns tratamentos dados à linguagem escrita são capazes de produzir uma outra dimensão a esta linguagem, que instantaneamente a remetem à esfera da pulsante realidade. A simples leitura em voz alta já é suficiente para que a linguagem escrita remeta à ação, ao tempo, ao movimento dos personagens e à construção das suas imagens.

Aqui concluímos o nosso capítulo teórico. O que temos em vista será aclarado pelas nossas análises subsequentes, cujos métodos e aplicações teóricas serão produzidos e verificados concomitantemente a um estudo aprofundado das seis peças teatrais do autor pernambucano.

[50] UBERSFELD, op.cit, 2005, p. 87.

CAPÍTULO II – Um Teatro de Vozes: o pensamento como ação

2.1. *As teorias sobre a ação na fala*

A arte teatral ao longo dos séculos já passou por tantos experimentos nos limites do texto e nos limites da cena que as teorias contemporâneas podem atestar que o público e o leitor de teatro já viram um pouco de tudo. A ideia de ação dramática marcada pela tensão do conflito e pela ação interior dos personagens, que ainda hoje se aprende nas escolas de interpretação através dos métodos sobre a criação do ator e que é a base de diversos textos dramatúrgicos, não é mais a pedra fundamental da arte teatral.

O teatro contemporâneo aponta outras possibilidades para a construção da ação teatral, indicando que ela também pode ser gerada dentro das relações concretas do texto: no ritmo e nas imagens reveladas nos diálogos entre os personagens, nas relações do diálogo com a espacialidade proposta pelo texto ou pela encenação e ainda nas condições de enunciação do texto que acabam por reestruturar os diálogos e, por conseguinte, a ação dos personagens. Enfim, existem muitas possibilidades neste sentido.

Pensemos então numa dramaturgia onde a fala é trabalhada de forma a impulsionar a ação da cena. Este processo existe em muitos textos contemporâneos, marcados pela conversação. Jean-Pierre Ryngaert escreve em *Ler o Teatro Contemporâneo: "Um teatro da conversação é um teatro em que as trocas e as circulações de palavras prevalecem sobre a força e o interesse das situações, um*

teatro em que nada ou quase nada é 'agido', em que a fala, e somente ela, é ação."[51]

O teórico atesta que muitos textos contemporâneos de teatro têm-se voltado para o campo da fala e de tudo que a cerca. Por exemplo, o assunto do teatro de Nathalie Sarraute encontra-se em uma encenação da fala, liberada do peso dos personagens. Em sua dramaturgia, o interesse dos diálogos também está *"na maneira como as coisas são ditas, nas entonações, nas hesitações, nos silêncios, nos suspiros, na moderação, no exercício performativo da linguagem e, de um ponto de vista teórico, na pragmática que estuda o caráter factual da fala."*[52]

O brasileiro Joaquim Cardozo, de um modo análogo, propõe que em suas seis peças o embate dialógico impulsione a ação, de maneira que os diálogos - construídos sobretudo a partir de uma dialética originada entre o ritmo dos versos e o conteúdo expresso - passam a assumir o papel do conflito dramático. Daí se percebe que a expressão, o valor poético e a ideia, contidos nas falas, se sobressaem ao encadeamento dos assuntos, o que nos leva a perceber que a ação provém da materialidade linguística dos diálogos e segundo Patrice Pavis, desta materialidade linguística construída a partir do caráter artificial do texto e não de uma realidade exterior a ele, são produzidas situações de linguagem.[53]

Voltemos novamente ao nosso paralelo, a escrita de Nathalie Sarraute. Ela representa um exemplo importante dentro das criações dramatúrgicas da contemporaneidade, que busca caminhos alternativos para a palavra no teatro. Na

---

[51] RYNGAERT, op.cit, 1998, p.137.

[52] Ibidem, p. 151.

[53] PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 362-363.

compreensão de Ryngaert, as inovações de Sarraute no campo da palavra podem ser percebidas na proposta de um enfraquecimento do personagem no sentido tradicional do termo, em benefício da interação verbal que o caracteriza tão bem quanto qualquer outro sinal, dando à fala cênica seu peso imediato de teatralidade. *"Em seu teatro, mais do que em outros lugares, a fala é ação e os conflitos se ligam no próprio cerne da atividade linguística."*[54]

No contexto dos textos teatrais do modernismo tardio e da contemporaneidade, se percebe que existem diversos pontos de convergência entre a escrita da autora francesa e a escrita do autor brasileiro, porém as condições propostas nos diálogos de Cardozo apenas se aproximam da perspectiva proposta por Sarraute. Enquanto a autora constrói diálogos intimistas numa linguagem indisfarçadamente artificial, marcada por uma atmosfera urbana, Cardozo cria situações de ação a partir da matéria prima da literatura e dos espetáculos orais populares, cujos ritmos, imaginários e ideários se refletem nos seus diálogos.

2.2. *Uma Palavra Monumentalizada*

Joaquim Cardozo se apropria das várias possibilidades formais encontradas nas manifestações espetaculares populares, como a linguagem narrativa, o didatismo e a ausência de qualquer naturalismo, para revelar sua "intimidade" com uma palavra que sempre insistiu em ser revelada mesmo fora do suporte gráfico, da fixidez da escrita e que se tornou monumento através de um outro suporte: o ator. A

[54] RYNGAERT, op.cit, 1998, pp. 152-153.

palavra em seu teatro é antes de qualquer coisa uma voz espetacular, um reflexo daquela voz, praticamente independente da escrita, que fora monumentalizada pelo *performer* ou ator das ruas e das praças em períodos distintos da história, mas principalmente na Idade Média e no Renascimento. A esse respeito o medievalista Paul Zumthor defende o seguinte argumento:

> De todas as partes, naquilo que para nós se tornou penumbra, agita-se uma humanidade tagarela e barulhenta, para quem o jogo vocal constitui o acompanhamento obrigatório de toda ação, de toda palavra, de todo pensamento, mesmo abstrato, desde que sejam sentidos e desejados como o reflexo de uma imanência, imunizados contra a deterioração das circunstâncias e do tempo. Não há arte sem voz. No século XV, em Namur, chamavam cantor de gesta um porta-voz público, cuja função, definida por esse nome, consistia em monumentalizar todo discurso. Assim se desenha um traço fundamental de uma cultura. A voz poética se inscreve na diversidade agradável dos ruídos, por ela dominados na garganta e no ouvido humanos.[55]

Torna-se necessário discutir este pensamento de Zumthor no sentido de nos aproximar mais de nossa hipótese. Quando o teórico se refere a uma monumentalidade do discurso e à não existência de arte sem voz, ele confirma que no Medievo a palavra tinha um grande peso nas apresentações espetaculares do espaço público, cuja dinâmica diverge da palavra aplicada no contexto oficial. Esta palavra nasce junto com o gesto e com a movimentação cênica, visto que o corpo e a voz estão imbricados nas performances públicas.

Aliando a ação e a multiplicidade de assuntos do espetáculo popular com o pragmatismo e a funcionalidade da poesia oral e associando estes modelos aos seus próprios experimentos dramatúrgicos, como a construção de diálogos em versos, o autor propõe que o foco da atenção de suas peças esteja nas ideias apresentadas

[55] ZUMTHOR, op.cit, 1993, pp. 72-73.

nos diálogos, valorizando os desdobramentos formais que são revelados dentro do principal veículo destas ideias: a palavra.

A teatralidade revelada através de palavras que foram monumentalizadas por atores ou *performers* de rua através dos tempos se perpetua nas mais diversas manifestações públicas que viajaram no tempo e no espaço. O Bumba-meu-boi, espetáculo-modelo de três peças de Cardozo, apresenta muitos personagens que são típicos representantes do espaço público, com características e funções atinentes a este espaço, onde a ideia de espetacularidade vem quase sempre contígua à noção de utilidade, propaganda, debate ou enfrentamentos públicos. Deste modo a palavra torna-se concomitantemente o elemento gerador da cena e da ação social.

Tomemos como exemplo a figura do curandeiro, personagem que povoa os tempos desde, pelo menos, a Idade Média. Em lugares específicos como os pregões de Paris, lá estava este *performer* vendedor de drogas medicinais, o nosso Doutor do Bumba, utilizando uma linguagem espetacular para vender suas ervas e derivados. Sua ação nas três peças de Cardozo: *O Coronel de Macambira*, *Marechal, Boi-de-Carro* e *De uma Noite de Festa,* surge de sua própria apresentação e falação, na medida em que o público já subentende quais desdobramentos de ação e de deslocamento espacial a sua presença na cena irá gerar. Por conhecerem intimamente este personagem, não é do interesse dos espectadores o seu percurso antes de sua entrada em cena e depois de sua saída de cena, importando efetivamente o poder de ação revelado no momento do anúncio de suas palavras, quando o personagem faz uso de todos os recursos corporais e vocais possíveis para descrever a sua "propaganda."

Aqui conclui-se que se instaura uma instância metateatral onde podem

conviver paralelamente, neste ambiente ambíguo que é o espaço público, momentos de teatro e de realidade dentro da representação teatral, já que o sentido de alteridade do personagem com relação ao ator público, o qual faz parte de uma comunidade que lhe pode reconhecer sob o disfarce, se dissipa. Neste ambiente, o sentido de espetacularidade encontra-se em muitos aspectos assemelhado às representações da ritualidade primitiva, onde o fundamental da experiência estética encontra-se mais ligado ao respeito à tradição e à continuidade do que à novidade da representação. Uma linha bastante tênue separa a celebração da representação teatral no ambiente popular. Aos poucos, os *performers* vão se transformando de celebrantes em atores, que, na opinião de Francesc Massip, passam de delegados da coletividade a uma categoria separada que tende a transmitir uma cultura, um saber e um patrimônio de técnicas que se excluem dos espectadores, estabelecendo-se assim, uma crescente separação.[56]

Ocupar-nos-emos de um trecho de *Marechal, Boi-de-Carro*, onde o curandeiro ou ervanário é identificado como Rezador e numa fala cheia de ironia distende o poder gerado por suas palavras, que adquirem os mesmos contornos formais identificados no curandeiro público. Este personagem não precisa de apresentação para a audiência e sua fala encontra-se já atrelada a signos de ação e de espacialidade estabelecidos tradicionalmente. Neste sentido, é possível identificar a partir da fala os outros signos da cena, já que esta sintetiza o circuito de ação desenvolvido por este personagem:

[56] MASSIP, op.cit, 1992, pp. 131-132.

Rezador:

Meu capitão, é costume

Em momentos como este

Se procurar um doutor

Em medicina legal;

Ou um grande operador

Que a mesa de operação

Põe no centro da plateia

De algum teatro de arena

Como se fosse um toureiro

Mas não sei se isso convém.[57]

Mais à frente o autor descreve numa rubrica o modo como a ação dos personagens concentra-se e converte-se em palavra tão naturalmente dentro da cena popular. Aqui a própria ação advém do processo utilizado pelo autor de chamar a palavra à ação: *O rezador tira do pescoço um saquinho e abre. Como saindo do saco, a oração vem na voz do rezador.* Em seguida o Rezador diz:

Rezador:

[...] Meu corpo guarde e vos guarde

[57] CARDOZO. *Marechal, Boi-de-Carro*, p. 255.

E guarde quem seja mais

Que por mim peça ou proteja

E o leve são e bem salvo

Até às portas da igreja

Até a noite chegar

De viver-sobreviver

A noite! Do último dia.[58]

Na esteira dos personagens-tipos da praça pública, encontramos alguns personagens nas peças de Joaquim Cardozo que em sua linguagem revelam características bem peculiares que apresentam algumas semelhanças com o *Coq-à-l'âne* (disparate), uma forma popular de linguagem da praça pública, desprovida de um sentido imediato. Segundo Bakhtin:

> Trata-se de um gênero de non-sense cômico intencional, de linguagem deixada em liberdade. [...] Havia um gênero especial de disparate chamado fratasie, que eram poesias formadas pela reunião sem sentido de palavras ligadas por assonâncias ou rimas, e que não possuíam nenhuma relação de sentido ou unidade de tema.[59]

O recurso do disparate funcionaria como uma "*recreação das palavras"*, que seriam tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica; todavia, o teórico esclarece que tal recurso não teria nada de ingênuo ou aleatório:

---

[58] CARDOZO. *Marechal, Boi-de-Carro*, pp. 260-261.

[59] BAKHTIN, op.cit, 1993, pp. 370-371.

> A coexistência, por mais efêmera que seja, dessas palavras, expressões e coisas fora das condições correntes, termina por renová-las, por desvendar a ambivalência e a multiplicidade das significações internas que lhes são inerentes, assim como as possibilidades que contém e que não se exteriorizam nas condições habituais.[60]

Ora, qualquer semelhança não é mera coincidência com a linguagem feita de siglas dos mascarados em *De uma Noite de Festa*. Segundo a descrição de Mateus e Bastião, personagens fixos do Bumba-meu-boi e que se encontram presentes neste e nos outros dois bumbas de Cardozo, os mascarados vêm atrás dos sinos de Nazaré para assistirem à missa da Natividade. Quando estes personagens mascarados dialogam entre si suas palavras não possuem sentido imediato, porém o autor faz uso de frases interrogativas, exclamativas, siglas de empresas estatais, universidades, associações não-governamentais, todas intercaladas por palavras que indicam ações verbais um tanto desconexas, mas que apresentam uma lógica própria, como as que estão grifadas no diálogo abaixo. O aparente *non sense* do que dizem aos poucos revela coerência e teor crítico: Entram os mamulengos:

Dasp:

-OEA COCEA, DENOCS, ESSO IST KAMI NAZARÉ?

Dnocs:

-COCEA SUPRA, DASP, KAMI NAZARÉ KOME COM UNESCO

IAA IAPI IRGA CADE

[60] BAKHTIN, op.cit, 1993, p. 371.

Sunab (*pára, escutando; parece ouvir som de sino*)

-ORIT! ORIT! SAM CINIC IRGA NAZARÉ?

Ipase (*fazendo gestos de precaução*)

-PUC! PUC! COSIGUA! IN ET TERR TIEMP TRA, SUDENE, UNE COBRA SESI[61]

As frases formadas por palavras aparentemente sem sentido nos dão pistas da proposta de imprimir ação nos próprios diálogos que são revelados por personagens completamente estranhos àquele ambiente, que somente se entendem entre si e não são entendidos pelos outros personagens. A ação e a situação dos mascarados dentro da peça são a princípio identificadas a partir do estranhamento que causam aos outros personagens no momento de sua fala e ao mesmo tempo encontram-se na sua própria composição física, gestual e espacial: uma orquestra de sons estranhos composta por seres mascarados, cujas palavras empregadas aleatoriamente são conhecidas de algum modo pela coletividade, já que são siglas de empresas e de entidades públicas e privadas, nacionais e internacionais.

Cardozo revela no prefácio da peça a sua intenção de discutir o problema da intervenção simbólica nas mentes humanas desta linguagem de siglas que, como ele próprio prevê, vai muito além da linguagem dos computadores: a pouca leitura, a leitura apressada, o advento da televisão e do computador trazem problemas para a escrita, para as discussões humanas, para um entendimento mais abrangente da realidade que cerca o homem. Esta problemática pensada por Cardozo no fim do século passado pode ser discutida nos dias atuais, haja visto que a comunicação

[61] CARDOZO. *De uma Noite de Festa*, pp. 34-35.

entre os jovens está cada vez mais truncada e codificada. Um exemplo disso são as mensagens SMS e na internet. Nas palavras do próprio autor:

> A segunda nova entrada em cena é a dos mamulengos que surgem falando numa linguagem constituída de siglas, numa crítica a essa nova linguagem, que, com a dos computadores (Cobal, Fortran, etc.), e ainda os signos das lógicas simbólicas, trarão, brevemente, um aspecto caótico e ridículo à linguagem humana.[62]

Para tratar deste problema o autor põe em cena um código visual forte: personagens com máscaras grotescas que surgem a certa altura da peça para dar um recado, para transmitir uma ideia às avessas. Justamente pela pouca claridade das ideias ou até mesmo pelo hermetismo transmitido, estes personagens despertam um interesse especial em sua linguagem e é neste ponto que a ação se manifesta mais potencialmente.

A ação ideológica por trás deste recurso de linguagem do *disparate* encontra-se articulada com outros códigos e convenções do ambiente público, marcados por signos visuais, rítmicos e espaciais e que, assim como ocorre com o personagem do Rezador, contaminam o discurso escrito do autor pernambucano. Assim, nestas duas peças de Joaquim Cardozo a ação dramática nasce condicionada pelas ações ideológicas mundanas, destacadas do ambiente popular, cujas convenções espetaculares são sintetizadas no discurso.

O recurso formal do disparate é apenas um dos muitos recursos da praça pública que se insere no sistema de referências simbólicas da estética espetacular tradicional, que são reveladas por intermédio da linguagem. Esta dinâmica presente

---

[62] CARDOZO. *De uma Noite de Festa*, p.10 (Prefácio).

nas trocas verbais do espetáculo popular que, segundo Bakhtin, possui efeito transformador em relação ao pensamento dominante, ao ser transportada para uma obra dramatúrgica adquire uma variedade de revelações formais. Este aglomerado de símbolos que ao longo dos séculos se perpetuaram na memória popular adquire um poder transformador mais contundente dentro da sociedade quando revelado por via da voz e do corpo do ator e encontra-se inscrito no contexto dialógico dos textos teatrais de Cardozo. Todavia, para entender a fundo estas transformações percebidas no campo estético será preciso entender a ação da ideologia popular na esfera pública.

2.3. *A Consciência da Ideologia Popular*

Este tipo de discussão é assaz polêmico, contudo, não há como entender num sentido *lato* a ação da ideologia popular no âmbito da esfera pública ignorando as filosofias políticas. Sendo assim, é fato que há um pensamento ideológico dominante que, visando fomentar as consciências das massas, costuma classificar as tradições populares como algo que ninguém sabe o que são de verdade, que apresentam um certo deleite estético, de gosto duvidoso e são carregadas de ingenuidade. Torna-se necessário, portanto, ultrapassar esta ideia transmitida e decifrar o que se encontra subjacente no que diz respeito à tradição popular.

Sabe-se que os espetáculos populares possuem estreitas relações com o passado histórico, o qual é revelado por intermédio da memória de alguns realizadores destes espetáculos e que é capaz de gerar uma força "desequilibrante"

frente ao pensamento hegemônico, visto que a sociedade que lida com a memória, ainda que esta memória esteja impregnada de fantasias e recriações em cima dos fatos reais, é capaz de resgatar a todo instante o seu passado histórico, a sua própria identidade. Não seria por este motivo que o pensamento dominante insiste em "esvaziar" o sentido da tradição popular ao propagar ideias tão equivocadas a seu respeito?

Verificou-se através dos estudos do antropólogo Néstor García Canclini que as sociedades massificadas são praticamente *a-históricas* e vão perdendo cada vez mais a sua capacidade de construir ou reconstruir sua identidade nacional, ficando à mercê do que lhes é oferecido como realidade histórica.[63] Em contrapartida, na medida em que o espetáculo popular resgata algo da história local e nacional, ele se transforma também numa *força histórica*, que ao lado de alguns movimentos religiosos e políticos resiste ao processo homogeneizador e massificante das culturas que dominam o mercado e a consciência coletiva.

Por meio de seu pensamento marxista sobre as relações políticas, econômicas, sociais e culturais, Walter Benjamin alerta para que o indivíduo comum se aproprie das reminiscências do passado, usando-as como ferramenta para reconhecer algumas marcas do passado que possam ter sido forjadas pelo pensamento ideológico de um grupo dominante, o qual costuma repetir de geração em geração as suas próprias "verdades" inventadas e transferidas de acordo com os seus interesses, encobrindo os reais acontecimentos. Ele diz o seguinte:

---

63 CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos*. Trad.: Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, pp-197-198.

> Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico. [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.[64]

Entendemos que o que mais importa dentro do trabalho de criação artística no que toca às reminiscências do passado é a possibilidade de representá-las de acordo com os sentidos do tempo presente, renovando os diálogos com o passado histórico. Este é fundamentalmente o trabalho de Cardozo em cima de um material artístico que já vem sendo trabalhado por conta própria no sentido de renovar o pensamento de um público que não tem quase nenhum poder econômico e de ação dentro da sociedade. É evidente que o discurso popular argumenta com o discurso dominante e reconhece diversas camadas do pensamento histórico, portanto não se pode falar em ingenuidade ou passividade da tradição popular.

A palavra como o principal suporte da literatura oral converge em si uma opinião sobre o mundo através de suas mais variadas formas de expressão, até mesmo quando "brinca" com o seu próprio sentido, como no caso do *disparate*. Esta palavra contém a opinião e a expressão dos estratos inferiores das sociedades antigas, passou por diversas transformações no decorrer do caminho, mas chegou até nós trazendo consigo, por via mnemônica, a sua dinâmica espetacular.

A investigação permitiu verificar que há uma simbiose entre literatura e espetáculo na esfera pública, formando-se um gênero que é concebido numa aglutinação da palavra com o gesto, propondo na própria expressão do seu discurso renovações em sua significação ideológica, buscando sempre a verdade nos fatos

---

64 BENJAMIN, op.cit, 1985, p. 224.

históricos. E deste trabalho de pensar a realidade surgem concomitantemente, como não poderia deixar de ser, renovações de ordem estética. Por intervenção de uma palavra que se move historicamente, Joaquim Cardozo dá movimento às engrenagens de suas peças, dá-lhes ação.

Na peça *Os Anjos e os Demônios de Deus* nos deparamos novamente com um embate dialogado, desta vez entre personagens "bons e maus", os anjos e os demônios, que protagonizam este texto criado nos moldes do Pastoril, um espetáculo tradicional fomentado por uma estética e uma ideologia religiosa com origens nos autos da natividade e nos vilancicos portugueses.[65]

Os dois personagens da mitologia cristã aqui se desmembram em catorze: oito anjos e seis demônios, que nunca se tocam, nunca se vêem e são identificados através de cores. A função de cada um deles é apresentar, sem maniqueísmos, suas teses sobre o caráter do homem, analisando o porquê da degradação da própria humanidade e do planeta, discutindo diante do público, que é uma parcela desta humanidade, os próprios planos de Deus. Esta visão da peça coloca em contexto uma discussão sobre as reverberações da disposição dos diálogos com a recepção. Não há uma convenção explícita no texto de que é o público o interlocutor dos anjos e dos demônios, como parcela desta humanidade, mas há alusões implícitas.

Anjos e demônios nunca se encontram, dialogam entre si por intermédio de um terceiro elemento: o leitor-espectador. Sua fala é sempre voltada para o público, todavia, não se trata de uma narrativa em 3ª pessoa como se estivessem a contar uma história. É como se eles realmente aguardassem uma resposta de alguém que

---

[65] Os vilancicos portugueses são poemas dialogados e musicados sobre motivos religiosos e profanos. Cf: ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet Editores, 1942.

eles sabem que os escuta. Ambas as categorias de personagens se encontram sempre muito próximas, mas seu encontro é mutuamente evitado. A invasão do palco por uma determinada cor representante de um tipo de personagem é a deixa para que o outro abandone o palco. Suas ações são sempre intermediadas pela recepção que, numa "irônica convenção" do texto nada respondem, pois em nada podem interferir, já que não participam da ação da peça, ainda que o tema da peça seja o destino da humanidade. Mesmo assim, anjos e demônios continuam a sua insistente luta verbal, expondo os seus pontos de vista. Destacamos dois diálogos, um do demônio Azael e outro do Anjo Anael, cujas falas são emitidas diretamente para o público:

Demônio Azael:

As Pastoras acabaram de cantar, há alegria em tudo

A terra é realmente muito bela, com suas estações:

Inverno, verão, outono, primavera;

Há muito, porém, se sabe disso, não compreendo

O entusiasmo dessas Pastoras,

A não ser que... bem...

Parece que alguma coisa de novo vai acontecer...

Toda essa alegria é prenúncio de coisas graves

Anjo Anael:

O Padre Eterno para aqui me enviou

E me deu conselhos, conselhos muito

Necessários e especiais,

Sobretudo me aconselhou a ter precaução

Com o meu modo de falar, com o que devo dizer:

Vim ver de perto a situação

Estamos de fato, diante de um caso muito difícil.[66]

As Pastoras estão fora deste jogo com o público. Elas são o elemento mais característico da religiosidade do espetáculo, narram as passagens bíblicas, sempre evidenciando as belezas do mundo e lamentando as misérias do homem. Representam a esperança na humanidade, se opondo ao pessimismo dos anjos e dos demônios. São personagens atemporais que carregam em si as reminiscências de antigas tradições, cujo espírito permanece no espetáculo do Pastoril. Sua função dentro deste espetáculo popular, levada para a peça de Joaquim Cardozo, é contar sempre a mesma história de maneiras diferentes, assim como as musas épicas da mitologia grega, filhas de Zeus e da Memória, que eram capazes de prever o futuro através de suas belas vozes em coro. Na associação feita por Benjamin, as musas épicas são a própria representação da continuidade das ideias através da força mnemônica - por serem filhas da Memória - e pela sua capacidade de preverem o futuro. Deste fato, o pensador deduz que a reminiscência é fundadora da cadeia da

[66] CARDOZO. *Os Anjos e os Demônios de Deus*, pp. 25-26.

tradição, a qual transmite os acontecimentos às gerações. Por corresponder à musa épica no sentido mais amplo, a reminiscência inclui em si todas as variedades da forma épica, estando em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. "*Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si.*"[67]

Benjamin quer dizer que a memória, ou musa da narrativa, não se prende a uma história oficial perpetuadora, visto que o ouvinte da narrativa – ele se refere à narrativa antiga, que ainda possui alguns vestígios nos campos e nas vilas - partilha a história com o narrador e os outros ouvintes, tendo inclusive condições de debatê-la, enquanto o leitor de um romance é solitário, e se apodera da matéria de sua leitura como algo que de forma alguma é transformável.[68]

Em *Os Anjos e os Demônios de Deus* a narrativa das Pastoras sobre a história mais conhecida de todos os tempos, a história bíblica do nascimento de Jesus Cristo, é "invadida" pelos anjos e pelos demônios, personagens que dominam a ação verbal. Do momento de sua entrada em diante, eles passam a "avisar" ao público que as histórias descritas na bíblia não são exatamente como nos foram contadas e que a humanidade ainda tem muito a aprender. A ação da peça concentra-se então no embate verbal de anjos e demônios dentro de uma estrutura narrativa tradicionalmente transmitida há alguns séculos dentro do Pastoril.

Não há condições de recuperação de um passado intacto e homogêneo, entretanto é possível recuperar uma síntese do passado em forma de reminiscência. A narrativa das Pastoras no Pastoril continua a tradição das musas gregas,

---

[67] BENJAMIN, op.cit, 1985, p. 211.

[68] Ibidem, p. 213.

representando aqui a transmissão da verdade histórica encoberta pela tradição assimilada pelo pensamento dominante e oficial. Na peça de Cardozo abre-se um portal dentro da narrativa das Pastoras, onde são inseridos outros personagens que passam a dominar a cena, realizando uma parceria verbal com a recepção. Assim, as Pastoras carregam em sua doce melodia o desafio cortante das vozes, em nada melodiosas, dos anjos e dos demônios. Daí delineia-se um novo quadro em que as Pastoras, responsáveis por transmitir a história e as circunstâncias do nascimento de Cristo dentro do Pastoril, permitem que alguns fatos sejam contados por outros personagens e aí então toda a trajetória do Pastoril é alterada.

São produzidas duas trajetórias de ação dentro desta peça. Em primeiro lugar identificamos a narrativa cantada das Pastoras, que descrevem os poderes de Deus e as maravilhas do mundo, mas ao mesmo tempo são as mestras de cerimônia dos anjos e dos demônios, personagens contestadores na cena do Pastoril de Cardozo. Logo em seguida anjos e demônios iniciam um diálogo, cada um deles em separado, com o leitor-espectador, formando uma tríplice relação com a intervenção das Pastoras no início de todas as jornadas do Pastoril. Esta é a trajetória de ação da peça, acrescida com a entrada de mais dois personagens, o velho Bedegüeba e a Diana, que fazem respectivamente duas e uma entradas incidentais. Desta simples estrutura dramática, onde a palavra e somente ela tem o poder de conduzir a ação, extrai-se um grande conflito teatral proveniente do diálogo de entidades míticas com a humanidade, a recepção, elemento essencial na proposição da narrativa da peça.

Anjos e demônios discutem os acontecimentos bíblicos apresentados pelas Pastoras e relativizam estes acontecimentos no passado e no presente. Com a entrada dos anjos e dos demônios, o assunto da Natividade e sua mensagem

moralizante passa a ser tratado sem os dogmas religiosos, possibilitando transformações na realidade presente. No seu discurso, estes personagens afirmam que a história e a religião não são imutáveis, que tudo depende do modo de agir e de pensar dos homens, que a crença na chegada de um Redentor de forma alguma vai resolver todos os seus problemas mundanos. A construção dos diálogos não se apresenta como trajetória de acontecimentos, mas problematiza diversos questionamentos do passado e do presente histórico com o leitor-espectador.

Algumas cenas demonstram claramente que os personagens passam a ter noção de que estão dentro de um brinquedo popular, com suas regras próprias, bastante conhecidas do público que assiste a estes espetáculos. A principal delas é o recurso do distanciamento explicativo, onde os personagens cumprem a função de explicar para o leitor-espectador a própria ação da peça e o que farão os outros personagens dentro da trama e diante de um novo fato.

Zumthor afirma que a obra performatizada, apoiada numa livre troca com o espectador, será sempre um diálogo, mesmo que um único participante seja detentor da palavra. Assim descreve:

> Desde que exceda alguns instantes, a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis porque o verbo poético exige o calor do contato. [...] O ouvinte-espectador é, de algum modo, co-autor da obra.[69]

Deste modo, percebemos que o Anjo Natanael fala diretamente com a recepção:

---

[69] ZUMTHOR, op.cit, 1993, p. 222.

Anjo Natanael:

Devemos aguardar ainda para combinarmos

Depois como será a nossa atitude diante do que

Vai acontecer

As Pastoras voltarão a cantar[70]

2.4. Entre o Real e o Verdadeiro: a palavra denegada

Alguns momentos específicos nas peças de Cardozo são marcados por imagens sonhadas e lembranças que se sobrepõem à narrativa principal. Este recurso do sonho e da lembrança é aplicado por Cardozo mais pontualmente em três peças: *De uma Noite de Festa*, *Marechal, Boi de Carro* e *Antônio Conselheiro.* Nestas peças, tal recurso vai se revelando aos poucos como o elo de ligação entre o sentido de brincadeira e o descompromisso do espetáculo popular e a crítica social contundente do autor. É em momentos como esses que o debate mais interfere no enredo das peças.

Patrice Pavis descreve o processo de denegação, termo retirado da psicanálise, que implica em trazer à consciência do paciente elementos reprimidos que são por ele negados, e que por sua vez pode ser ativado artificialmente no teatro:

[70] CARDOZO. *Os Anjos e os Demônios de Deus*, p. 41.

> A situação do espectador que experimenta a ilusão teatral embora tendo a sensação de que aquilo que está vendo não existe realmente, constitui um caso de denegação. [...] A denegação faz a cena oscilar entre o efeito de real e o efeito teatral, provocando alternadamente identificação e distanciamento. É nesta dialética que reside, provavelmente, um dos prazeres sentidos na representação teatral.[71]

Anne Ubersfeld, por outro lado, argumenta que é no ponto máximo da identificação da recepção diante da obra que aumenta a distância entre esta e o teatro e que a total identificação com a narrativa teatral seria capaz de anular a ação do homem no mundo*: "É o ponto em que o teatro, por assim dizer, desarma os homens diante do próprio destino."*[72]

O teatro naturalista mimetiza em cena uma certa imagem das condições sócio-econômicas e das relações entre os homens, que se reflete numa imagem construída em conformidade com as representações do pensamento de uma camada social dominante. Todavia, o processo de denegação pode ser ativado no teatro de forma invertida. Ubersfeld parte do princípio de que a fantasia onírica, ou mesmo a simples descrição não realista dos acontecimentos, desperta no leitor-espectador a verdade pensada pelo autor, originando paradoxalmente dentro da fantasia um sentido de não ilusão e por conseguinte, acionando um estado crítico.

Na acepção de Ubersfeld: *"Sabemos a partir de Freud que, quando sonhamos que estamos sonhando, o sonho que está dentro do sonho diz a verdade. Por uma dupla denegação, o sonho de um sonho é o verdadeiro. Do mesmo modo, o teatro*

---

[71] PAVIS, op.cit, 1999, pp. 89-90.

[72] UBERSFELD, op.cit, 2005, p. 23.

no teatro diz não o real, mas o verdadeiro."[73]

Constatou-se que a dramaturgia de Joaquim Cardozo apresenta claramente a sua condição de teatralidade, no sentido de que deixa transparecer o jogo, sobretudo porque segue um modelo específico de teatro onde as mudanças de cena, a sonoplastia e o manuseio de adereços são apresentados e narrados diante de toda a recepção. Identificamos nas três peças supracitadas algumas cenas em que a narrativa é interrompida para se inserir um estado de sonho ou lembrança. O debate crítico está presente em inúmeros momentos dentro dos diálogos de Cardozo, porém nestes momentos específicos o autor retém o andamento da narrativa, lhe dedicando um novo tempo, um novo espaço, um outro enfoque.

Nas peças *Marechal, Boi de Carro* e *De uma Noite de Festa*, o autor aproveita estes momentos de sonho e de lembrança para extrair do próprio imaginário e ideário popular discussões mais sérias, denúncias reais. Nestas duas peças este recurso ocorre somente com dois personagens típicos do Bumba-meu-boi original: Bastião e Mateus.

Em *De uma Noite de Festa*, há uma pausa na procura pelo boi: o sonho de Bastião, um personagem negro que dentro deste espetáculo popular é divertido e brejeiro, mas quando sonha se vê como um macaco discriminado, na representação onírica da história do macaco que não é convidado para uma festa no céu. Neste momento da peça a ação dramática muda completamente o seu enfoque, visto que a mensagem do sonho se define como uma ação no mundo, consequentemente a ação no sonho se sobrepõe à narrativa original e real. É uma cena tão longa que às

[73] Ibidem, p. 25.

vezes nos esquecemos que se trata mesmo de um sonho. Aqui novamente Cardozo aplica a lógica *carnavalesca*, ou seja, a lógica da crise, da mudança e por vezes da inversão, sendo que a criação onírica é um estado que entra em acordo com esta lógica. O mesmo se passa com o processo utilizado por Bakhtin quando analisa o sonho de Raskólnikov no romance *Crime e Castigo* de Dostoiévski, onde uma velha assassinada e diversas outras pessoas que aos poucos se transformam numa multidão riem cada vez mais alto e mais forte enquanto sobem uma escada em direção ao protagonista, que fica acuado no patamar. Este momento do sonho é, segundo o pensador russo, uma imagem de ridicularização pública, vivenciada pelo personagem.[74]

Todos os critérios e justificativas para que o macaco não fosse convidado são descartados pela onça e pelo próprio macaco no sonho de Bastião. No final o macaco, fantasiado de *bicho foiará* dá o troco por ter sido expulso da festa do céu e diz descaradamente a São Pedro que o chão da lua, de onde ele afirma ter vindo, é feito de excrementos. Dentro do sonho o macaco discriminado enfrenta de forma debochada o poder religioso representado na peça por São Pedro e o poder social, representado pelas "elites" do mundo animal. Ao ser empurrado do céu pelos "capangas" de São Pedro, as folhas que estavam pregadas em seu corpo caem antes dele no chão e amortecem sua queda como se fosse um verdadeiro milagre. A história da festa do céu se transforma numa pequena parábola sobre a situação dos brasileiros discriminados.

No segundo quadro da peça *Marechal, Boi de Carro* o processo de dupla

[74] BAKHTIN, op.cit, 2005, p. 171.

denegação inicia-se quando os personagens estão sentados em torno de uma mesa de um pequeno hotel de beira de estrada e como já é muito tarde todos resolvem não dormir para chegarem à feira de manhã cedo, onde o boi Marechal será leiloado e vendido para o açougue. Neste caso, o estilo narrativo sobressai no diálogo e como nas antigas narrativas é marcado por uma grande riqueza de detalhes, por diversos caminhos que perpassam o cerne da história contada.

O narrador Mateus "incorpora" o personagem Macunaíma - aquele mesmo criado por Mário de Andrade - ao narrar suas histórias para os seus amigos e para o público. O autor expõe intenções de fala para Macunaíma, no meio da fala de Mateus:

Mateus (*continuando*)

Depois de curto silêncio

Disse o moleque capenga:

Como isto aqui anda mal!

Seu Mateus, quem tem a culpa?

Depois de tanta pendenga (*meio pensativo*)

Tudo isto aqui anda mal

E o sem caráter sou eu!

O que sucede na terra fica gravado no espaço

No além dos mundos se inscreve

E o que lá chega da terra

Da verdade inteira e firme

É ridículo bagaço

Vou lhe contar uma que bem revela o que eu digo

Que bem revela o que temos em matéria de estadistas (*pausa, desolado*)

Tudo isto aqui anda mal.[75]

A realidade da trama se alterna com uma outra realidade paralela. Na narrativa sobressaem aspectos do passado no presente quando Mateus diz:

Mateus:

Naquele momento ouviu-se

Um canto cantar ao longe

E a escritura de Cardozo segue assim: "*Ouve-se um canto de Cantadeiras ausentes*"[76]

O personagem Macunaíma, por intermédio da narrativa de Mateus vai contando casos reais que sempre se referem ao descaso dos políticos com o povo. Primeiro ele conta a história de um estadista cearense que manda trazer da Europa

[75] CARDOZO. *Marechal, Boi de Carro*, p. 208.

[76] Ibidem, p. 209.

uma máquina de quebrar gelo para acabar com os incêndios lá ocorridos e em seguida conta a história de outro estadista que manda construir uma ponte onde somente navios queimados a carvão pudessem arribar onde estava a ponte, caso contrário a inauguração da mesma não poderia ser realizada.

A transição entre a narrativa de Mateus e a de Macunaíma parece não ser explicada propositalmente pelo autor, que compõe a narrativa presente e a passada sem criar nenhum subterfúgio que indique a transição. Ambas se fundem através de dois recursos: o canto de Cantadeiras ausentes e a fala de Mateus, que de repente se transforma na fala de Macunaíma.

Este recurso dramatúrgico aproxima ainda mais o leitor-espectador do conteúdo das palavras, que são sobrepostas de modo a ativar ao mesmo tempo sua imaginação e sua reação crítica. Macunaíma, um elemento estranho à narrativa original e pertencente ao passado na narrativa concebida por Cardozo, é incorporado na peça para trazer à tona denúncias reais e relativas ao presente.

Fenômeno semelhante pode ser percebido no primeiro quadro do segundo ato de *Antônio Conselheiro,* quando o General Artur Oscar, após ligeiro cochilo, abre os olhos e vê o corpo do Coronel Moreira César, escanchado numa árvore, decapitado e quase esquelético, deslizar pelo chão, apanhar a própria cabeça, colocá-la entre os ombros e em seguida aproximar-se do local onde está o General. De repente o Coronel Moreira César começa a falar como se fosse ele próprio e o General Artur Oscar, simultaneamente. Neste diálogo entre dois personagens, que neste momento se transformam em um só, o autor descreve nitidamente as diferenças de classes e ideologias, que foram as principais geradoras do massacre de Canudos:

General:

E existe o céu?

Coronel:

Existe. Cada um de nós possui um céu e um inferno

O céu para nós, para os nossos parentes

E os nossos amigos

O inferno para os indiferentes

E os nossos inimigos

Fui vencido pela vontade do céu de Antônio Conselheiro.[77]

O que chamamos de "processo de dupla denegação" institui um precedente para se debater a ideia de dualidade dentro do discurso do autor, onde se percebem categorias simbólicas marcadas pela dualidade: há o *tradicional* em contraponto ao *moderno*; o *local* e *regional* se contrapondo ao *nacional* e ao *universal*; as *ideologias medievais* - heranças do espetáculo popular - contrapondo-se ao *político* e *engajado.* Dentro destas categorias simbólicas revelam-se diversos experimentos formais em termos de criação dramatúrgica.

Bakhtin/Volochínov considera que, *"o signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se,*

[77] CARDOZO. *Antônio Conselheiro*, pp. 105-106.

degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais instrumento racional e vivo para a sociedade."[78] Sendo assim, Cardozo procura resgatar nas alegorias, nos arquétipos, nos tipos populares, nas lendas e casos regionais o pensamento histórico e social, acreditando que por trás do espírito lúdico, do deboche ou do escatológico existiu e sempre existirá a luta entre ideologias que se opõem. Na evocação do sonho e da lembrança, o autor apresenta um poderoso recurso para discutir este embate ideológico construindo personagens dotados de uma dupla função: interagem ao mesmo tempo dentro do enredo e da própria sociedade. Este "processo de dupla denegação" se articula a tantas outras formas criadas pelo autor, cujos efeitos parecem gerar no leitor-espectador esta verdade que o autor tanto deseja evocar, uma verdade que se diluiria caso fosse empregada de forma direta.

[78] BAKHTIN, op.cit, 1997, p. 46.

CAPÍTULO III - A Concentração na Palavra em meio à Celebração

3.1. Os Movimentos no Espaço da Palavra

Em *Drama in Performance,* Raymond Williams discorre sobre a existência de um padrão formal no canto de lamento das três Marias: Maria Madalena, Maria, mãe de Thiago e Maria Salomé no túmulo de Jesus Cristo, ao propor um exercício de imaginação da cena do drama medieval inglês. Ele percebe que a palavra intercalada das três mulheres produz uma espécie de desenho de vozes e que este desenho, presente de modo geral em todo o teatro medieval, *"é uma espécie de ação dramática que algumas modernas definições de ação costumam excluir inteiramente: a ação de uma estrutura de sentimento, expressada em um padrão rítmico de ação dramática."*[79]

O pensamento de Williams com relação à palavra em algumas situações do drama medieval inglês apresenta alguns pontos convergentes com a escrita teatral de Joaquim Cardozo. Por exemplo, em *O Coronel de Macambira* há um esquema estrutural em que a Aeromoça e o Soldado da Coluna participam ao lado dos outros personagens de uma espécie de orquestra composta por diversas convenções rítmicas. A relação entre o que se fala (discurso engajado) e quem fala (dois personagens mortos), revelada dentro do contexto do brinquedo popular - o Bumba-meu-boi -, ao lado do arranjo da intercalação da fala dos personagens mortos com a fala dos personagens vivos, acabam por gerar uma convenção formal rítmica que

[79] WILLIAMS, op.cit, 1991, p. 36.

conduz grande parte da ação desta peça. Como elemento estrangeiro dentro do brinquedo popular, o soldado da coluna invade a cena emitindo estas palavras:

O Soldado:

Nessas paisagens que andei

Pelas estradas do mundo

Em meio das multidões

De pobres e vagabundos

Reinavam grandes silêncios...

Mas dos silêncios no fundo

Havia pontos de som;

Em cada silêncio havia

Havia sons diminutos

Que somados uma voz faziam

Fazia. Essa voz ouvi...

Ao terminar sua fala os outros personagens apenas repetem, extasiados, a última fala dita pelo soldado:

Mateus:

Essa voz![80]

As palavras do soldado, intercaladas pela repetição de sua última fala pelos outros personagens, descrevem um ritmo que pode ser interpretado como uma marcha militar onde um soldado exclama uma ordem para um outro soldado num tom antinatural, quase melodioso e o outro responde uma frase mais curta, normalmente aceitando uma ordem. Além disso, origina-se ainda uma comoção gerada tão somente pela dramaticidade deste jogo de palavras entre os personagens, que é repetido por mais duas vezes. O diálogo se transforma à medida que é invadido por esta convenção formal, ganhando um tom grave, pesado. Depois de Mateus é a vez de Bastião e Catirina responderem ao soldado e este jogo poderia continuar infinitamente, pois parece se deslocar do todo e se tornar independente daquele tempo e daquele espaço.

A concepção do cortejo é a base da escritura teatral de Joaquim Cardozo. A música e os mais variados sons são elementos que interferem em quase todas as mudanças de cena, bem como a entrada das vozes das Cantadeiras e a pequena banda musical que acompanha os personagens. Os diálogos nas cenas criadas associam-se sempre a um determinado som, que é construído como o caminho para o diálogo intervir em cada cena. O esquema sonoro orquestra as cenas, dita os ritmos e torna-se um elemento essencial dentro das peças. Algumas vezes ele é bem delineado, outras vezes pontua algumas cenas.

Em determinados momentos de *O Coronel de Macambira* faz-se silêncio e constrói-se um desenho de vozes onde um destoante refinamento poético desloca-se

[80] CARDOZO. *O Coronel de Macambira*, pp. 75-76.

do todo como solos que se destacam na orquestra, criando-se ação. Na rubrica do autor fica claro o desenho da transição da celebração do Bumba-meu-boi para a palavra solitária da Aeromoça:

(*O Cavalo Marinho, que dançando vai recuando aos poucos diante da figura da Aeromoça que avança, pára de repente*)

Capitão:

Quem és tu? De onde vens?

Aeromoça:

Diante de vós eu sou uma

Forma constelada

Diante de vós, agora

Falo com a voz queimada

Deixei as graças da terra

Naquela terrível prova

Agora nos céus longínquos

Sou filha da lua nova.[81]

E então a Aeromoça prossegue, agora cantando, junto ao cortejo de

[81] CARDOZO. *O Coronel de Macambira*, p. 63.

Cantadeiras.

No quarto quadro de *Antônio Conselheiro,* intitulado *O Museu de Cabeças*, recria-se uma cena de cortejo, onde um casal de namorados desfila por seções de um museu de cabeças gerando novamente uma convenção de ação por meio de um desenho de vozes. O desenho construído a partir das ideias contidas no diálogo dos dois namorados é determinante no urdimento dos tempos e dos espaços. Para entender melhor este pensamento é preciso citar a trajetória desta dinâmica:

1ª Parte da Trajetória

Há um silêncio; o par de namorados continua a percorrer a galeria; ilumina-se agora uma vitrina, dentro dela está a cabeça com longos cabelos e barbas pretas.

Alto Falante:

Devem se aproximar para

Ver melhor, pois esta cabeça

É de um homem

Que sonhou com a liberdade,

E morreu por ela

Foi despedaçado, mas, em vão...

De seu corpo só restou esta cabeça

Que é daquele que em vida se chamou

Joaquim José da Silva Xavier,

O “Tiradentes”; aproximai-vos, olhai!

2ª Parte da Trajetória

Entra Maria, sem pausa ou qualquer convenção que indique uma ação ou mesmo um pensamento anterior.

Maria:

Aquilo que nos prende

Que nos prende um ao outro

É o que se chama: liberdade

3ª Parte da Trajetória

Maria (*só*):

Sou o vôo, és as minhas asas

João (*só*):

És uma pluma

Sou o sopro que te leva

Os Dois:

A liberdade em mim vem de ti somente

Maria (*só*):

Sou uma flor, és o vento

João (*só*):

És a terra, sou a semente

Os Dois:

Marchando em ti

Não morrerei.[82]

Os personagens Maria e João percorrem espaços infinitos partindo do ambiente concreto onde se encontram. Neste trecho da peça o esquema dialógico dado pelas inflexões e ritmos das palavras e até pela escolha dos verbos, substantivos e adjetivos, denota movimentos ligeiros e largos quando cada namorado fala sozinho e toma para si o foco da palavra.

O que se extrai de fundamental neste capítulo do trabalho pode ser sintetizado na ideia do efeito produzido pelas convenções do teatro medieval, que parece se afinar ao estilo de construção dramatúrgica de Cardozo. Diante do exposto, revelou-se para a nossa pesquisa que há como que uma agregação de elementos no teatro medieval que leva ao momento de carisma místico, cuja "alavanca" primordial é a palavra que mediatiza os outros elementos: as imagens, as palavras, os espaços. Na expressão da pesquisadora espanhola Evangelina Rodrigues Cuadros sobre o encontro de Jesus Cristo e Maria Madalena na Homilía atribuída a

[82] CARDOZO. *Antônio Conselheiro*, pp. 133-134.

San Anselmo de Canterbury é identificado este efeito produzido no teatro medieval:

> Assim, a cena feita teatro deverá garantir que só quando a divindade se mostra através da espiritualidade da palavra (Maria!) o reconhecimento místico é possível. [...] A grande aventura do teatro medieval é fundir o ponto de partida e de chegada, fazer possível a progressiva agregação de elementos, mediatização ou mediação de imagens, palavras, signos em definitivo, para que o carisma da mensagem bíblica do chamamento divino se represente em uma estrutura significante (que por acaso pode chamar-se teatro)[83]

Sabe-se que no universo popular existe uma linha muito tênue que separa o gênero dramático do gênero poético e do gênero narrativo. Os versos populares, os cordéis, as baladas e as gestas medievais eram contados no meio da rua por artistas que lançavam mão de diversos recursos espetaculares para chamar a atenção do público.

Os relatos em verso, segundo Zumthor, foram de extrema importância não só para a perpetuação da literatura e dos espetáculos orais até os nossos dias - pois o verso instaura uma relação privilegiada com a voz - mas também como um ingrediente essencial para a performance dos atores, influenciando o seu gestual e seus movimentos coreográficos nas ruas através da transmissão do seu padrão rítmico.[84] Zumthor entende inclusive que se deve rever o olhar sobre os textos poéticos, no sentido de perceber que sua esfera de ação ultrapassa a sua escritura: *"A estruturação poética resulta menos de procedimentos de gramaticalização do que de uma dramaturgia do discurso. A norma se define em termos mais de dramaturgia*

---

[83] CUADROS, Evangelina Rodrígues. *Homilía Atribuída a San Anselmo de Canterbury sobre el Encontro de Jesus Cristo y Maria Madalena.* In: *Cultura y Representación en la Edad Media*. València: Albert, 1994, p.24.

[84] ZUMTHOR, op.cit, 1993, p. 207.

do que de linguística."[85] É evidente, pois, que Zumthor percebe a condição de teatralidade do verso, a sua capacidade de ampliar o jogo vocal e gestual, o seu poder de associar a escritura à performance, pois não se trata de uma voz cotidiana que dispersa as palavras. A voz da poesia oral necessita da presença do ator, que, mesmo fugidia, dá conta de tudo o que escapa da fixidez da escrita.[86]

A palavra que nasce na praça pública encontra no verso uma maneira mais apropriada de ser entendida e apreciada em sua plenitude, pois a enunciação do verso requer ritmo e ação, elementos teatrais que são revelados nos espaços públicos. Além disso, o verso possui estreitos laços com as formas mnemônicas, pois o seu caráter fundamental e a valorização dada por ele a certas medidas de linguagem em detrimento de outras, estão em sua própria ordem, a do dizer e do ouvir, diretamente relacionadas com as "artes da memória"[87] A teatralidade no Medievo, portanto, não estava de forma alguma atrelada ao drama: para autores, atores e público ela estava muito mais associada à linguagem lírica e narrativa.

Cabe observar que as teorias teatrais evidenciam pontos de convergência entre os gêneros dramático e poético. Em seu livro *A Compreensão do Drama* Cleanth Brooks e Robert B. Heilman consideram que o drama estaria mais próximo da poesia do que da prosa de ficção pelo fato de ambos, poesia e drama, compartilharem uma elevada concentração de efeito na linguagem e ao mesmo tempo serem rigorosamente controlados pelas restrições da forma.[88]

---

85 ZUMTHOR, op.cit, 1993, p. 214.

86 Ibidem, p. 139.

87 Ibidem, p. 173.

88 BROOKS, Cleanth & HEILMAN, Robert B. Apud CARLSON, op.cit, 1995, p. 388.

A poesia concebida nos moldes de uma estética espetacular proveniente da esfera popular não possui os mesmos efeitos da lírica pura que se propõe a suscitar um espaço mental individualista onde são abrigadas as subjetividades do receptor. Na esfera popular a poesia se torna ao mesmo tempo discurso e ação, cercando-se de todos os efeitos estéticos deste espaço público e retratando tanto para o leitor quanto para o espectador as mais diversas imagens, ações e tempos contidos na audição de suas formas poéticas. Ao descrever as razões do sucesso da poesia no teatro, Pavis as encontra na origem do gênero poético, marcada pela oralidade:

> Por que o teatro teima hoje em montar poesia? A princípio, porque a poesia obriga o espectador a uma outra escuta, o que beneficia tanto a poesia quanto o teatro. A poesia reencontra a oralidade, a corporalidade, a humanidade de textos quase sempre condenados ao segredo do papel e da voz interior. [...] Assim, o teatro abre uma outra via à poesia: ao teatralizar-se, ao enunciar-se em público, a poesia reencontra suas origens na poesia oral ou no conto de certas culturas orais remanescentes...[89]

Os personagens de Cardozo são construídos sob o frescor deste modelo estético, entram e saem de cena sem compromissos com a narrativa da história, mas em compensação todo o seu compromisso concentra-se na sua fala ou no seu canto. Para tanto, os versos constituem o cartão de visita de sua ação teatral, eles dão embalo e lançam imagens, confrontam ou se associam à temática, percorrem os espaços geográficos das cenas e principalmente, embalam os ritmos.

Em suas peças Cardozo tece os diálogos fazendo uso dos gêneros lírico e narrativo, aliando estes formatos ao seu discurso social e às suas referências estéticas. A lírica e a narrativa são gêneros que abrigam reminiscências passadas,

---

[89] PAVIS, op.cit, 1999, p. 295.

pensamentos e arquétipos que são revividos e reavaliados no presente, formas que se harmonizam com a proposta dramatúrgica do autor.

Novamente em *O Coronel de Macambira*, a ideia de celebração, com danças e passos, sons de instrumentos, as vozes das Cantadeiras, a molecagem de Mateus e Bastião e suas bexigadas nos outros personagens, é constantemente interrompida pelo verso contundente e o silêncio que lhe antecede, lhe acompanha e se instala na pausa da brincadeira.

O ritmo dos versos é capaz de amplificar a trajetória dos personagens no âmbito das cenas. O personagem Soldado da Coluna percorre na sua fala o passado e o futuro e os questionamentos relativos ao seu universo subjetivo são substituídos pela discussão da realidade coletiva:

O Soldado:

Nessas paisagens que andei

Pelas estradas do mundo

Em meio das multidões

De pobres e vagabundos

Reinavam grandes silêncios...

Mas do silêncio no fundo

Havia pontos de som,

Em cada silêncio havia

Havia sons diminutos

Que somados uma voz faziam

Essa voz ouvi...[90]

A análise dos diálogos desta peça e de todas as outras peças de Cardozo - em diferentes escalas - nos permite entender que o ritmo, a entonação, o gesto, a energia dos versos estão atrelados ao pensamento revelado nos diálogos, que por sua vez evoca a teatralidade, as necessidades físicas da cena.

O Soldado da Coluna é concebido como mito recolhido de um passado histórico recente no Brasil - o Movimento Tenentista e a Coluna Prestes - e sua fala sintetiza e se destina a um pensamento coletivo. Conduzido como um foco específico dentro do cenário de uma dramaturgia concebida como celebração, este personagem está morto como persona e vivo como alegoria.

Para a nossa discussão em torno do verso, presença constante e definitiva na dramaturgia de Joaquim Cardozo, a observação estabelece que por intermédio da disciplina da fenomenologia se torna possível tratar alguns pontos esclarecedores com relação a esta problemática. Na *Poética do Espaço*, Gaston Bachelard afirma que: *"O verso tem sempre um movimento, a imagem se escoa na linha do verso, levando a imaginação, como se a imaginação criasse uma fibra nervosa."*[91], nos permitindo entender que no impulso causado pelo verso salta uma imaginação que

[90] CARDOZO. *O Coronel de Macambira*, p.75.

[91] BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, sd.

se autonomiza e se transforma em outra substância, a fibra nervosa de que fala Bachelard.

No nosso contexto, que é essencialmente a matéria dos diálogos de Joaquim Cardozo, o discurso em verso se consubstancia em todos os outros signos dramatúrgicos, gerando nos diálogos a atmosfera do efêmero evento da celebração que passou e que contudo permanece, invadindo o discurso-palavra, com todas as suas inerentes propriedades e possibilidades.

3.2. *Ecos de Espaços*

Na leitura e análise dos diálogos criados pelo autor verifica-se que a ideia de espaço cênico está diretamente relacionada com o espaço circular da praça, ambiente próprio do espetáculo popular, onde a palavra, tornada voz, se movimenta pelos mais variados espaços físicos e alegóricos que são descritos nas seis peças.

Neste sentido, somos levados a discutir a ideia de espaço partindo do desenvolvimento do discurso dramatúrgico das peças. Assim, recolhemos os três conceitos norteadores de espaço teatral descritos por Patrice Pavis:

> **Espaço Cênico**: Espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público.;
>
> **Espaço Dramático**: Espaço dramatúrgico do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação;

Espaço Textual: Espaço considerado em sua materialidade gráfica, fônica ou retórica.[92]

Verificamos que há nas peças uma íntima interligação entre os três conceitos de espaço descritos acima: a palavra enunciada aglutina em si o espaço cênico, o espaço dramático e o espaço textual, já que nos próprios diálogos se instalam o ritmo, a fluidez, o improviso e o movimento itinerante encontrado no espaço cênico das praças, das ruas e das feiras e é através destes espaços, que emergem dos diálogos, que são descritos tanto os acontecimentos do presente quanto aqueles oriundos de outros tempos e de outros lugares que se presentificam no anúncio do texto.

Destacamos nesta parte do estudo a ideia de que a palavra dialogada pelos personagens nas seis peças de Joaquim Cardozo é capaz de trazer à superfície da escrita o ambiente das praças, das feiras e das ruas. Os diálogos são pontuados pelas mais variadas convenções estabelecidas no espaço social público como forma de espetacularização. Dentre tais convenções destacamos: a linguagem de cordel, o coro de Cantadeiras com a intervenção de orquestra musical, a concepção dos personagens com base em tipos característicos que se fizeram conhecer ao longo dos séculos pelo público, a movimentação específica com correrias, bailados, cortejos e a invasão do espaço da recepção.

Como já havíamos aventado anteriormente, entendemos que esta matéria-prima espetacular, proveniente dos espaços públicos e formada por significações simbólicas ancestrais e universais, foi apropriada e transformada nas representações

[92] PAVIS, op.cit, 1999, pp. 132-133.

públicas - teatrais ou parateatrais - dentro do contexto nacional e sua essência, que além de simbolismos é também composta de convenções estéticas, se revela nos textos teatrais do autor brasileiro.

Em verdade, o autor cria camadas em seus diálogos onde é possível para o leitor-espectador sentir a pulsão física dos personagens, seus gestos, sua movimentação pelos espaços, sua ação no mundo, concentrando o foco das cenas no anúncio dos diálogos, fazendo com que as imagens do significante se projetem na leitura. Ainda que silenciosa, a leitura desperta sensações de espacialidade e sonoridade somente encontradas quando a palavra se descola da perspectiva gráfica e adquire o estatuto de voz, assim como na literatura oral, que tem sua origem no suporte da escrita gráfica, contudo já é construída com fortes influências do movimento espacial dos espaços públicos.

A palavra ganha destaque nos textos teatrais de Joaquim Cardozo na medida em que as ações propostas nas rubricas confluem para o momento do seu anúncio, que se distende em diálogos grandiosos que parecem se perpertuar no momento de sua enunciação. O conteúdo do discurso é debatido através de uma palavra que é construída para o espaço da cena, não para o espaço do texto. Contudo, é no próprio texto que são percebidas camadas extra-literárias, de onde se deduz que no grafismo das palavras construídas no teatro deste autor, encontra-se ainda vivo e pulsante o alvoroço da praça pública.

O processo da escrita teatral de Cardozo apresenta-se como presentificação das reminiscências de alguns espaços públicos por intermédio da escrita. Num certo sentido, seus textos são tecidos de maneira que os diálogos conduzam a movimentos como se estivessem nos limites e em direção ao espaço público das praças, das ruas,

das feiras. Além das convenções que já foram destacadas, o autor trabalha primordialmente com duas convenções de espaço pertencentes à esfera pública: o movimento circular e o movimento de cortejo ou procissão.

A forte marca de oralidade é seguramente o elemento que favorece a projeção destes espaços públicos para o interior dos textos do autor pernambucano, fomentando o caráter adormecido desses espaços de uso comunitário. O eco das vozes dos personagens criados pelo autor recupera algumas formas de utilização dos espaços públicos citados, revelando precipuamente a relação desses espaços com os modos de espetacularização pública.

No que toca à prática mental de pensar a transferência do ambiente das praças, das feiras e das ruas para dentro dos diálogos teatrais de Cardozo nos deparamos com as teorias relativas à fenomenologia do lugar. O fenomenólogo Christian Norberg-Schulz introduz nos seus debates sobre arquitetura a antiga noção romana do *genius loci*, que se resume no argumento de que cada lugar possui um espírito próprio que guarda relações com o sagrado. O autor destaca que na Roma Antiga acreditava-se que todo o ser independente possuía um espírito guardião - conhecido como *genius* - que dava vida às pessoas e aos lugares, acompanhando-os do nascimento à morte e determinando ainda seu caráter e essência. Norberg-Schulz acrescenta que os antigos prezavam a prática de entrar em acordo com o *genius* da localidade onde viviam, pois a sua sobrevivência dependia de uma boa relação com o lugar, no sentido físico e psíquico. [93]

Isto posto, destacamos ainda nas teorizações de Norberg-Schulz que há uma

[93] NORBERG-SCHULZ, Christian. *O Fenômeno do Lugar*. In: NESBITT, Kate (org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965–1995.* São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 454.

ideia de "caráter" associada à ideia de "espaço": *"Espaço indica a organização tridimensional dos elementos que formam um lugar. Caráter denota a atmosfera geral que é a propriedade mais abrangente de um lugar"*[94] Neste sentido, na noção ampla de espaço encontra-se intrínseca a sua organização tridimensional e a sua atmosfera.

A atmosfera de um lugar, que de nenhum modo é marcada pela concretude deste lugar, mas principalmente por sua essência, pode se perpetuar por um processo mnemônico e vir a habitar as mentalidades, de onde se funda o pensamento de que o lugar público não se define apenas como um lugar material e estático, mesmo porque a noção de deslocamento já se encontra na raiz do *espírito do lugar*. Dentro do espaço urbano este *espírito* é capaz de se deslocar em determinadas ocasiões, gerando uma magia específica que se apropria de certas áreas da cidade, segundo estudo da pesquisadora Evelyn Furquim Werneck Lima.[95] Deste modo, o próprio espaço escolhido para abrigar uma construção arquitetônica não é reconhecido apenas como um espaço geográfico fixo e despersonalizado, mas como um local habitado por uma entidade que lhe dá personalidade e significação. Desse delineamento inicial, emerge a possibilidade de propor o devassamento da ideia de espaço e pensá-la de maneira mais abrangente.

Para fomentar esta discussão consideramos as principais noções sobre o espaço da praça, símbolo do caráter público e ambiente ideal de espetáculos e manifestações, que servem de modelo para a escrita dramatúrgica que analisamos.

---

[94] NORBERG-SCHULZ, op.cit, 2006, p. 449.

[95] LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 21.

Segundo observação de Michael Darin: *"A praça é uma forma urbana prestigiada na história morfológica das cidades. Cada vez que a narrativa sobre a cidade atinge um clímax, o narrador detém-se sobre o estudo de alguma praça, segundo sua própria preferência."*[96] Deslindando o conceito de Darin, Werneck Lima acrescenta que a praça é uma forma urbana que ultrapassa o âmbito morfológico. Ainda que em seu texto fique claro a importância da praça como uma forma urbana tridimensional e sobre sua condição de objeto arquitetônico, a autora acrescenta que pelo fato dos fenômenos físicos não agirem sozinhos torna-se necessário conceber uma relação constantemente renovada entre a morfologia da praça, a morfologia social e as representações. Em linhas gerais Werneck Lima trabalha com três categorias de espaço: espaço urbano, espaço arquitetural e espaço social de acordo com alguns argumentos defendidos por Michel de Certeau que *"permitem discutir as representações que as práticas imprimem ao espaço sob múltiplas interpretações"*[97] considerando *"ser o espaço um lugar praticado."*[98]

Aí reside o princípio do fio condutor de nosso exercício mental: o espaço como um lugar praticado e não estritamente um espaço estático concebido sob o solo geográfico. A autora segue identificando que as transformações materiais do espaço público se desenvolvem de acordo com as transformações socioculturais e que tanto nas mutações espontâneas quanto nas ditadas pelo poder, existe sempre um conteúdo simbólico imbricado na formação dos espaços urbanos. Segundo a classificação de Françoise Choay, o traçado urbano está sempre imbuído de uma

---

96 DARIN, Michel. Apud LIMA, op.cit, 2000, p. 22.

97 LIMA, op.cit, 2000, p. 22.

98 CERTEAU, Michel de. Apud LIMA, op.cit, 2000, p. 22.

ideologia.[99]

A pesquisadora faz um levantamento histórico da evolução do espaço de algumas praças públicas no Rio de Janeiro de acordo com a evolução da sociedade e detecta que após a década de 1950 houve uma reviravolta, devida à uma nova cultura capitalista urbana que criou signos de uma vida pública muito individualizada e vazia, o que resultou na morte destes espaços, que acabaram por perder a sua significação. Deste modo, constata-se que algumas praças e ruas, que eram centros de vivência e integração, transformaram-se em zonas de passagem.[100]

Por outro lado, a autora esclarece ao longo de seu estudo que o *espírito do lugar* público presente nas praças focalizadas em sua pesquisa não se dissipa completamente diante da ausente efemeridade do evento público que era, digamos, o que dava vida àqueles espaços públicos.

Entendemos, pois, que a essência simbólica da praça e igualmente das ruas e feiras permanece até os dias atuais, mesmo que atualmente estes espaços estejam relegados a lugares de passagem. Deste modo, ainda apresentam resquícios de um *genius loci* da espetacularidade pública que costumava se revelar por meio dos gestos e das palavras de uma variedade de personagens públicos que passavam por estes lugares, se apresentavam para uma plateia e cumpriam um ritual de espetacularização dentro destes espaços que estava completamente fora das regras e das convenções do espaço teatral oficial. Não obstante, torna-se necessário lembrar que esta relação entre o espaço público e a espetacularização não se extinguiu completamente, a exemplo das diversas celebrações e espetáculos

---

[99] CHOAY, Françoise. Apud LIMA, op.cit, 2000, p. 23.

[100] LIMA, op.cit, 2000, p. 309.

populares existentes em todo o Brasil.

No sentido de pensar a continuidade destes espaços simbólicos na contemporaneidade, mesmo que tenham sido de certa forma descaracterizados com o advento da cultura capitalista urbana, buscou-se refletir sobre até que ponto os valores culturais predominantes podem influenciar a força simbólica das tradições populares. Assim, encontramos em um capítulo de *Da Diáspora,* do estudioso dos estudos culturais Stuart Hall uma discussão teórica que nos convida a aprofundar esta questão.

Hall reflete, valendo-se dos conceitos contidos no texto de dois estudiosos contemporâneos: Peter Stallybras e Allon White, sobre como as forças carnavalescas foram aos poucos suprimidas pelas elites burguesas e acabaram ressurgindo de forma deslocada e distorcida como objetos de aversão fóbica e desejo reprimido tanto na literatura quanto na psicopatologia.[101] A noção de Stallybras e White de *transgressão* se funda nas teorias de Bakhtin, que considera a existência do popular como um domínio e uma estética totalmente alternativos, capazes de subverter os modelos de decência e os ideais clássicos e que o sentido de transbordamento da energia libidinal associado ao momento do *carnaval* o transforma numa metáfora poderosa de transformação social e simbólica.[102]

Hall sintetiza que o *carnaval* de Bakhtin possui a imagem da cosmologia medieval do mundo, que é tanto ordenada em ápice e base, como em alto e baixo ao longo de um caráter vertical que projeta tudo para cima e para fora do movimento do tempo. Revela ainda que este caráter vertical é confrontado pelo impulso para

[101] HALL, op.cit, 2003, p.211.

[102] Ibidem, p. 225.

baixo do popular que apresenta um outro tempo e um outro espaço e relativiza tudo aquilo que se representava a si mesmo como absoluto e completo.[103]

Empregamos novamente em nosso estudo as teorias de Bakhtin, desta vez através da intervenção de mais três pensadores, para entender melhor a capacidade de transmutação do espaço simbólico público. A discussão sobre a permanência de alguns espaços públicos, ainda que no plano do simbólico, como espaços de trangressão e resistência histórica dá sustentáculo à nossa teorização sobre a migração destes espaços e todo o seu conteúdo estético e ideológico para os diálogos do autor Joaquim Cardozo, que trabalha conteúdos ideológicos contemporâneos dentro do suporte de uma palavra que integra os espaços simbólicos relacionados precipuamente ao universo cosmológico medieval, cujos reflexos estão nas representações espetaculares públicas no Brasil.

O teatro sempre esteve intimamente ligado aos avanços e recuos da sociedade e a relação entre a espetacularização nos espaços públicos e a sociedade é fundamental e constante. De onde se deduz que o teatro oferece subsídios para alimentar a sociedade e vice-versa. Acrescentamos a isso a discussão do conceito de espaço para Gropius que revela as teorizações sobre espaço, teatro e sociedade da pesquisadora Werneck Lima:

> O espaço para Gropius não é nada em si: é uma extensão ilimitada, sem definição. Começa a existir, a delimitar-se, a tomar forma quando vem considerado como dimensão virtual da ação ordinária, projetada, formativa de um grupo social. E por social não se entende a sociedade estratificada, mas poucas ou muitas pessoas que vivem em conjunto uma experiência formativa, seja a que trate dos membros de uma família, dos alunos de uma escola, dos operários de uma fábrica, dos espectadores de um teatro ou dos habitantes de um bairro.[104]

---

[103] HALL, op.cit, 2003, p. 233.

[104] LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Concepções Espaciais: o teatro e a Bauhaus.* In*: O Percevejo-*

Ao observar o pensamento de Gropius a pesquisadora sugere que o espaço teatral encontra-se substancialmente comprometido com as transformações da sociedade, razão pela qual ele ultrapassa a dimensão material para alcançar uma dimensão ideológica, podendo se refletir na tessitura de um discurso social que é capaz de projetar uma trajetória espacial e temporal.

No intuito de enriquecer este debate, recolhemos algumas observações do filósofo-fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty. Seus estudos introduzem a ideia do espaço concebido a partir da experiência humana e suas possibilidades de conhecimentos referentes ao espaço, se propondo a investigar a experiência originária do espaço para aquém da distinção entre forma e conteúdo. O filósofo explica a necessidade de um espaço que não escorregue nas aparências, ou melhor, que se ancore nelas e se faça solidário a elas. Porém, não deve ser dado com as aparências à maneira realista, de modo que assim possa sobreviver à subversão destas aparências. [105]

O princípio proposto por Merleau-Ponty denota que o espaço não é nem um objeto, nem um ato de ligação do sujeito, pois está suposto em toda a observação e lhe é essencial *"e é assim que magicamente ele pode dar à paisagem as suas determinações espaciais, sem nunca aparecer ele mesmo."*[106] Deste modo, o espaço e a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento e de sua perpétua contribuição corpórea, numa comunicação com o mundo mais velha que o

Revista de Teatro , Crítica e Estética (número 7, ano 7). Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós Graduação em Teatro, Uni Rio, 1999, p. 59.

[105] MERLEAU-PONTY, op.cit, 2006, p.334.

[106] Ibidem, pp. 342-343.

pensamento.[107] O filósofo explica que a percepção dá ao sujeito um campo amplo que se estende através de duas dimensões: a dimensão aqui-ali e a dimensão passado-presente-futuro.[108]

Para ilustrar as potencialidades inerentes à percepção de espaço, Merleau-Ponty contrapõe dois exemplos: a noção de espaço para o homem primitivo e a noção de espaço para o homem esquizofrênico, que se revelam como exemplos concretos de espaço virtual criado pelo homem em determinadas condições por ele vividas. Ainda segundo o filósofo os primitivos vivem no mito e não ultrapassam esse espaço existencial, como se houvesse uma consciência no homem primitivo ágil e livre em relação a todos os conteúdos que tem a capacidade de os desdobrar no espaço*, "é por isso que para eles os sonhos contam tanto quanto as percepções. [...] Há um espaço mítico em que as direções e as posições são determinadas pela residência de grandes entidades afetivas."*[109]

Por outro lado, no distúrbio da esquizofrenia há um segundo espaço que se dissocia do mundo objetivo e se transforma num projeto perpétuo do esquizofrênico. *"O esquizofrênico não vive mais no mundo comum, mas em um mundo privado, ele não vai mais até o espaço geográfico: ele permanece no espaço da paisagem."* No entendimento do filósofo, este *espaço da paisagem* é recortado pelo esquizofrênico do mundo comum e se torna consideravelmente empobrecido.[110]

Toda esta reflexão crítica nos permite entender que há um constante

[107] MERLEAU-PONTY, op.cit, 2006, p. 342.

[108] Ibidem, p. 357.

[109] Ibidem, p, 383.

[110] Ibidem, pp. 385-386.

intercâmbio entre os espaços físicos e os espaços simbólicos e que os espaços específicos que destacamos, como a praça, as ruas e as feiras, habitam numa matéria estético-espetacular que se perpetua no pensamento atávico, na relação profunda do homem com suas tradições, inscrevendo-se na história contemporânea. Tal proposição leva-nos a confirmar a hipótese de que são reveladas nos textos de Joaquim Cardozo formas espaciais, provenientes de espaços geográficos dos tempos presentes e dos tempos passados, que se substanciam através da expressão verbal refletida nos diálogos criados pelo autor. Dito isto, a pesquisa se vale novamente das reflexões de Bakhtin no que se refere à incorporação, dentro dos mitos, dos recantos geográficos:

> Nesse sentido, era muito característico o uso dos mitos locais em solo antigo por Píndaro. Através de um entrelaçamento complexo e hábil dos mitos locais com os mitos universais do helenismo, ele incorporou cada recanto da Grécia, com a manutenção de toda a sua riqueza local, à unidade do mundo grego. Cada nascente, colina, mata ou meandro da faixa litorânea tinha a sua lenda, a sua memória, o seu acontecimento, o seu herói. [111]

As mitologias presentes nas manifestações da esfera pública são incorporadas às peças de Cardozo, que acaba por forjar diálogos com grande variedade formal proveniente dos espaços públicos, que são transportados para as peças: o uso do verso, da repetição, a aplicação de palavras sem sentido, ditas como impropério, como escárnio, enfim, a construção dialógica prositadamente artificial, que estimula na palavra uma dimensão que revela ao mesmo tempo o pensamento e o movimento dos espaços públicos outrora mencionados.

A composição destes diálogos é independente do contexto da fábula contada, ainda que esteja inserida nela, pois revela um modo de pensar e agir contextualizado

[111] BAKHTIN, op.cit, 1992, p. 257.

num tempo e num espaço que se perpetuam na tradição, onde as apresentações espetaculares estavam intimamente relacionadas com mitos e arquétipos do homem público.

Todas estas perspectivas e discussões teóricas sobre a compreensão do espaço para além de sua compleição geográfica ou material nos levam a um entendimento mais abrangente da prática de pensar o renascimento de determinados espaços públicos no espaço da palavra. As afirmações abordadas no decorrer desta análise se vinculam à ideia da existência de um espaço retórico das palavras, capaz de envolver tanto a linguagem falada quanto a linguagem escrita. Este tal espaço retórico das palavras as torna repletas de mobilidade, como um espaço tropológico na acepção de Michel Foucault, *"onde podem encontrar o seu local de origem, deslocar-se, voltar-se sobre si mesmas e desenvolver lentamente toda uma curva."*[112]

A observação em torno da linguagem nos revela, partindo do aprofundamento teórico de Foucault, que dentre todos os signos, a linguagem possui a propriedade de se estender em sonoridades sucessivas em oposição à simultaneidade da representação, mesmo que se apresente como sonoridade latente através da escrita.[113] Num certo sentido, a linguagem sempre vem depois da representação e acrescenta algo novo através da extensão sonora, algo que lhe é inerente, enriquecendo desta forma o objeto de representação que lhe é apresentado.

Nossa reflexão sobre a possibilidade dos espaços públicos serem evocados pela linguagem - oral ou escrita - encontra nas observações de Foucault uma lógica

[112] FOUCAULT, op.cit, 1999, p.162.

[113] Idem, ibidem.

interna que permite associar as teorias sobre espaço com as teorias sobre a linguagem.

O espaço torna-se objeto de representação da linguagem e se dinamiza na medida em que se faz presente pela linguagem num processo onde a recepção, no caso a recepção de um texto de teatro que pode ser lido ou encenado, é também co-autora neste processo.

No que diz respeito a este aspecto do processo criativo de Cardozo, consideramos válido para as nossas conclusões aplicar aqui o pensamento do autor como engenheiro calculista, já que buscamos elementos que devam ser acrescidos à ideia norteadora de que existe numa escrita teatral a evocação de espaços específicos.

Cardozo entendia a arquitetura como uma arte de criar lugares que favorecessem a existência humana e se opunha definitivamente à ideia da arquitetura apenas como a projeção de espaços funcionais, apesar de ser esta uma das tônicas do Movimento Moderno e de Cardozo ser um Modernista. Em trechos transcritos numa aula aberta dos cursos de 1939 da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco, faz observações sobre a sua experiência na DAU (Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, chefiada pelo arquiteto Luiz Nunes, de 1934 a 1937 no Recife) e revela alguns aspectos de sua ampla visão sobre arquitetura e espaço de onde se podem extrair alguns reflexos desse pensamento teórico no campo da forma arquitetônica para o campo da forma poética, levando sempre em conta que estamos lidando com as relações do espaço com a linguagem.

Referindo-se à relevância da harmonização dos espaços das paisagens com as construções arquitetônicas, a primeira observação que o autor destaca é a seguinte:

> Poderei dizer, sem exagero, que eles (os arquitetos da DAU) chegaram a aliar instintivamente a consciência perfeita do meio físico ao espírito tradicional, conseguindo ao mesmo tempo, os melhores efeitos plásticos do concreto armado.[...] E se procurou integrar os edifícios na paisagem, esta magnífica paisagem do nordeste brasileiro com cercas nativas de mulungus e dendezeiros, com mangueira, jaqueiras e cajueiros. [114]

Em sua teorização sobre a experiência vivenciada com a equipe da DAU, Cardozo faz referência à importância de aliar o meio físico ao meio tradicional, isto ocorre na sua escrita teatral onde as referências à tradição dos espetáculos públicos presentificam e valorizam os espaços públicos referidos dentro das peças.

O pensamento de Cardozo promove um intercâmbio entre as linguagens artísticas por onde perpassa e entende profundamente as potencialidades de nossas tradições e de como elas se inserem de maneira definitiva na história da humanidade. O autor trabalha com suas significações de modo abrangente, sem impor limites às relações entre as linguagens com que trabalha.

Em outro texto, escrito em 1965, o autor afirma sua crença numa arquitetura capaz de concretizar o espírito e a visão de mundo de uma época, destacando a transcendente condição das formas arquitetônicas e dos espaços onde são construídos. Fica clara a observação do autor de que essas formas são reveladoras da essência e dos feitos humanos e que são capazes de evocar e presentificar o espírito e a ideologia que ficaram perdidos no tempo. Cardozo afirma que:

> Na arquitetura estão inscritas as vontades mais puras e duradouras do coração dos homens. A história da cultura e da sociedade repousa em grande parte nas formas arquitetônicas, pois a vontade de um povo se manifesta na forma dos templos de seus deuses, dos palácios de seus reis. Quando uma civilização desaparece, no imenso decorrer dos tempos, somente nas pedras dos edifícios desmantelados é que se vão encontrar os marcos dessas culturas e, nas

[114] CARDOZO, Joaquim. *In: Suplemento Cultural. Diário Oficial*. Estado de Pernambuco. Ano XII. Agosto de 1997, p.13.

> diferenciações dessas pedras, na maneira de erguê-las ou agrupá-las, é que estão as diferenças das raças, dos povos e das culturas. É por isso que podemos dizer que a primeira história, a primeira literatura, foram escritas na pedra, nos muros e nas colunas, nas arquitraves e nas abóbadas. Desde a Antiguidade os muros das construções foram os primeiros órgãos de informação, resumos da vida social dos povos, o primeiro papel onde se inscreveram as páginas da história, o papel onde ainda se inscrevem as mensagens para o futuro.[115]

Deduzimos que o pensamento do autor como calculista acrescente observações importantes a este aspecto específico presente em sua dramaturgia, pois não há como pensar a concepção de espaços públicos virtuais que se dinamizam na linguagem articulada sem considerar as suas reflexões sobre a arte da arquitetura, onde o autor preconiza dentro desta arte os valores da tradição e a atmosfera presente nas construções arquitetônicas, que está longe de uma concepção estritamente técnica e se ergue em comunhão com o espírito presente na paisagem e com as ideologias, mitologias e hábitos que são inscritos pela humanidade nestas construções.

3.3. Espaços, Tempos, Imagens

Ao realizar experimentos com as transições de espaço e tempo Cardozo cria condições específicas, por intervenção da palavra, que acabam por caracterizar um "estado fronteiriço" entre duas linguagens: o teatro e a poesia. Estas duas variáveis - espaço e tempo - influenciam o andamento da narrativa e até mesmo a ideia contida no discurso da narrativa. Conduzidos pelo discurso verbal, ambos são ativadores de imagens, ritmos e movimentos que se expandem para além da problemática dos personagens. Sem dúvida a reflexão da pesquisadora Maria da Paz Ribeiro Dantas,

[115] CARDOZO, op.cit, 1997, p. 16.

maior especialista na poesia *cardoziana,* deve nos aproximar um pouco mais da dimensão do processo criativo do autor, quando no parágrafo conclusivo de seu livro ela questiona o seguinte:

> Que nome dar à imagem dos espaços abertos, encontrada em toda a poesia de Joaquim Cardozo, incluindo a obra dramática? Os inúmeros signos de abertura, presentes desde a fase nordestina do poeta, porventura não prenunciam a sua vocação para ultrapassar as fronteiras do indivíduo, ampliando a semântica e a epistemologia do poético?[116]

A pesquisadora revela que a poesia do autor é possuidora de profundo poder imagético, sonoro e espaço-temporal, elementos que são essenciais à arte teatral: *"em Joaquim Cardozo, as palavras não são apenas palavras; são rastros de fenômenos, seres situados no tempo e no espaço, dotados de mobilidade, de ação"*[117] Enquanto Dantas identifica uma poesia com marcas que apresentam elementos de teatralidade, são bastante claros os vestígios da linguagem poética na dramaturgia do autor. Abre-se, portanto, uma perspectiva no sentido de considerarmos um valoroso intercâmbio entre a poesia e a obra dramática de Joaquim Cardozo, partindo-se do pressuposto de que os espaços, os tempos e as imagens acionados por um pensamento-palavra, através de personagens que estão presentes na dramaturgia e na obra poética, resultem numa concretude visual, espacial e temporal, que é também ação.

Adorno demonstra que a linguagem lírica seria capaz de desenvolver imagens que não eram capazes de serem percebidas em seu próprio significado imagético,

---

[116] DANTAS, op.cit, 2003, p. 117.

[117] Ibidem, p. 57.

nem transpareciam no sentido lógico do contexto e incorporavam em si somente o sentido linguístico. Para o pensador, isto se devia ao fato de que muitas vezes o poder de determinada tendência histórica sobre a linguagem lírica fragilizava o seu contexto pragmático, fazendo com que os indivíduos ficassem em primeiro plano em detrimento das ideias geradas pelas próprias imagens que sobressaíam desta linguagem. [118] Adorno conclui que o teor da obra em si deve ser pensado como a representação de um pensamento que se reflete em imagens sociais:

> Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. Aquela frase das 'Máximas e Reflexões' de Goethe, que diz que o que não entendes tu, também não possuis, não vale somente para o relacionamento estético com obras de arte, vale também para a teoria estética: nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela. Mas esse saber só cria vínculos quando se redescobre no puro abandonar-se à própria coisa.[119]

A teoria de Adorno nos revela um novo olhar sobre a palavra que assenta no preceito de que da linguagem lírica podem ser extraídas imagens sociais e não apenas imagens individualizantes, e que o pensamento social é capaz de ser plenamente revelado pelas imagens líricas. Em outras palavras, Merleau-Ponty dá prosseguimento às teorias de Adorno com respeito à linguagem e sua capacidade de resgatar as imagens objetivas da realidade:

> Muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser, e é por isso que consegue tão bem tornar alguém presente para nós. O sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem. Por isso também a transpõe como o gesto ultrapassa os seus pontos de passagem. No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos 'signos', rumo ao sentido deles. E nada mais nos separa desse

[118] ADORNO, op.cit, 2003, pp. 53-54.

[119] Ibidem, p. 68.

> sentido: a linguagem não pressupõe a sua tabela de correspondência, ela mesma desvela seus segredos, ensina-os a toda criança que vem ao mundo, é inteiramente mostração. Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospecções e seus fechamentos em si mesma são justamente o que faz dela um poder espiritual: pois torna-se por sua vez algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas - depois de as ter transformado em sentido das coisas.[120]

A tese do fenomenólogo se sustenta na ideia de que a linguagem adquire significação quando se deixa desfazer e refazer pelo pensamento, ao invés de copiá-lo. Sendo assim, ao lidar simplesmente com a linguagem, o escritor concomitantemente se rodeia de sentido, já que a linguagem se exprime ao mesmo tempo pelo que está entre as palavras, bem como somente pelas próprias palavras.[121]

Se entendemos que no âmbito da lírica mais pura podem ser apreendidas imagens sociais, que são necessariamente reinterpretadas pela recepção, observamos que a obra dramatúrgica de Joaquim Cardozo se move para uma direção pouco explorada que se sustenta no relacionamento da ação com a linguagem poética. As palavras acionam imagens, espaços e tempos que iluminam a ação dramática das peças por intermédio de um duplo caminho: de dentro para fora, ou seja, da obra para a sociedade, e de fora para dentro, da sociedade para a obra, pressupondo-se que as imagens concretas do mundo podem ser reveladas e acionadas através de variados experimentos linguísticos. Tal ideia nos leva ao pensamento de Michel Foucault quando diz que na modernidade os signos se alojam e percorrem toda a extensão do pensamento e que, dado o momento em que uma representação esteja ligada a outra e represente em si mesma essa ligação, há

---

[120] MERLEAU-PONTY, op.cit, 2004, pp. 71-72.

[121] Ibidem, pp. 73-74.

signo. O filósofo conclui que até mesmo a ideia abstrata significa a percepção concreta de onde ela foi formada e que as imaginações são signos das percepções de onde elas vieram.[122]

De acordo com alguns preceitos da estética da recepção teatral entendemos que as variáveis "tempo" e "espaço", bem como as imagens reveladas no jogo cênico, são elementos essenciais à arte teatral. Ocorre que no teatro de Cardozo o entendimento desses elementos, por estarem tão intimamente atrelados à evolução dialógica, apresenta novos caminhos formais de construção dramatúrgica. As observações de Foucault sobre a estreita relação das línguas com o mundo acrescentam noções norteadoras aos nossos pressupostos:

> As línguas estão com o mundo numa relação mais de analogia que de significação; ou, antes, seu valor de signo e sua função de duplicação se sobrepõem; elas dizem o céu e a terra de que são a imagem; reproduzem, na sua mais material arquitetura, a cruz cujo advento anunciam – esse advento que, por sua vez, se estabelece pelas Escrituras e pela Palavra.[123]

Escritura e Palavra são colocadas paralelamente e em letras maiúsculas pelo pensador, provavelmente por serem funções irmãs no todo da concepção de linguagem, que numa dupla função reproduzem e ao mesmo tempo dão significação às imagens naturais.

Ao articular a hipótese de Foucault ao objeto desta investigação, o discurso dramatúrgico de Joaquim Cardozo, observa-se que as imagens, os espaços e os tempos que compõem a materialidade do mundo se revelam através de um verbo

---

[122] FOUCAULT, op.cit, 1999, pp. 89-90.

[123] Ibidem, p. 51.

espetacular inscrito em suas peças: eco, sussurro, grito, debate, peleja. O texto escrito contém os elementos concretos, naturais, que são despertados de diferentes maneiras, de acordo com cada diferente forma "desenhada" pela palavra escrita.

Foucault acrescenta que não pode haver distinção entre o que se vê - a representação - e o que se lê - o texto escrito -, ou entre o observado e o relatado, pois segundo o filósofo o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito.[124] Dependendo do modo como se trabalha as palavras, mesmo quando ainda estão escritas, sem o suporte da voz e do corpo, é possível perceber que elas possuem um lugar num espaço onde elas podem se mover e encontrar o seu local de origem, deslocar-se novamente, voltar-se até sobre si mesmas, criando finalmente o seu espaço tropológico.[125]

No segundo quadro da peça *Antônio Conselheiro*[126], mulheres cantando entram em procissão e terminam de compor o cenário: montam um oratório que é fincado numa árvore seca. Entra Conselheiro e em estado de êxtase místico dialoga com vozes que não são descritas pelo autor como personagens autônomas, levando-nos a entender que se trate do próprio personagem dividindo-se em várias personas que o autor chama de 1ª, 2ª, e 3ª voz.

Com o advento deste recurso, a palavra se destaca mais uma vez como propulsora de grande efeito cênico. Este recurso da escritura dramatúrgica oferece

---

[124] FOUCAULT, op.cit, 1999, p. 54.

[125] Ibidem, p. 162.

[126] Na peça de Cardozo existem muitas referências históricas e obviamente Cardozo consultou *Os Sertões* de Euclides da Cunha, principal referência sobre a Guerra de Canudos, embora a pesquisa não tenha encontrado nenhum registro das fontes que Cardozo teria consultado para escrever esta peça.

enorme liberdade para as possibilidades da cena. Deste modo, dá-se início a um diálogo profético onde as outras personas de Conselheiro descrevem o futuro do solo de Canudos. O oratório onde o personagem se concentra é adornado pela árida paisagem sertaneja.

Na entrada da 2ª voz, Conselheiro agita-se e faz um gesto de repulsa e de esconjuro, pois parece pressentir que se trata da voz do demônio. O espaço e o tempo da cena se transfiguram na tensão marcada pelas palavras de Conselheiro e da 2ª voz, que juntas formam um quadro de terror até à entrada das mulheres Cantadeiras, que parecem despertar o leitor-espectador daquele sonho assombrado, daquele quadro apocalíptico. Eis, pois, um trecho deste momento:

2ª Voz:

Vazio como o ar ficará Canudos

Branco como as suas nuvens sempre brancas

Puro como seu impassível céu azul

Pois Canudos será destruída

Não como Sodoma nem Babilônia,

Que o foram pelo fogo divino,

Mas pelo fogo dos homens,

Pelo fogo das armas por eles inventadas

Conselheiro:

Nos tempos antigos a arma da justiça

A arma da defesa tinha a forma de uma cruz

Agora tem a forma de animais

De seres repelentes, de monstros

Horríveis e desconhecidos

De dragões, de bestas apocalípticas

2ª voz:

A imagem deles, homens indignos

Que um dia se confundirão com elas

Um dia sofrerão para sempre a injúria

A doença das suas ações e ideias

Fora deles mesmos reproduzidas

Pela ferrugem das suas máquinas

Um dia serão também

Contaminados e consumidos.

Conselheiro:

As suas armas infiéis

Símbolos do seu delírio, da hipocrisia

Da ignomínia e da impostura

Sei bem que Canudos será destruída

Disso recebi aviso do céu

Destruída pelos filhos da ambição, da maldade

Da injustiça. Sei bem...[127]

Com a inserção da situação do devaneio místico de Conselheiro, suas previsões dirigidas ao leitor-espectador aproximam-se cada vez mais da linguagem poética. Não há referência a nenhum outro recurso que instigue esta atmosfera de sonho apocalíptico, apenas a utilização das palavras e as circunstâncias em que elas são trabalhadas nos dão uma outra noção de espaço e de tempo e consequentemente uma nova imagem que é sobreposta sob a imagem inicial.

Conselheiro continua dialogando com estas vozes até que em determinado momento a cena é direcionada novamente para as mulheres Cantadeiras, que entoam um coro cada vez mais alto. O conteúdo do seu canto não apresenta indício algum de que as mulheres notam a presença de Conselheiro naquele espaço e naquele tempo. O autor insere numa cena muito simples, onde são explicados para o leitor-espectador os fatos ocorridos em Canudos, um outro código de entendimento daquele personagem dentro daquela cena, visto que, com a entrada das mulheres que simplesmente ignoram a sua presença, percebemos a condição imaterial, abstrata e atemporal daquele personagem.

[127] CARDOZO. *Antônio Conselheiro*, pp. 66-67.

A imagem apresentada para o leitor-espectador é o quadro formado por Conselheiro e pelas mulheres e o verdadeiro entendimento da cena está latente dentro deste quadro visual: a dualidade entre fé e realidade. No decorrer da narrativa proposta por Cardozo neste momento da peça o personagem Antônio Conselheiro ainda está vivo, já que a cena é anterior à cena do massacre de Canudos, porém a sua consequente morte já se antevê no canto das mulheres.

Todo o segundo quadro apresenta algumas convenções de tempo e espaço que evocam imagens que trazem à tona reflexos de espetáculos litúrgicos do Medievo. A estética medieval se perpetua nos dias atuais através de sua dinâmica espetacular que se reflete basicamente em convenções espaciais que são provenientes tanto da praça pública quanto dos rituais litúrgicos da igreja.

Uma vez mais retornamos ao estudo de Williams sobre a representação do drama medieval inglês, onde o teórico assegura que neste tipo de drama existe um padrão de fala empregado pelos personagens construído de forma bastante simples e clara, que dá às primeiras cenas de alguns dramas um equilíbrio intencional.

No episódio *As Três Marias* - que é composto ainda por mais três partes: *Origo Mundi*, *Passio Domini* e *Resurrexio Domini* -, na cena do encontro de Jesus e Maria Madalena, Williams destaca que a fala de cada personagem cristaliza isoladamente um padrão de gesto e movimento, mesmo que não se concretize na cena o encontro real entre os dois personagens, mas cada um falando de um lado da cena. O teórico diz: *"Utilizam-se frases-chave que demonstram o encontro físico entre os dois personagens, não só contendo movimento dentro delas próprias, mas ainda*

formando um desenho físico que corresponde a todo o desenho falado."[128] Esta convenção faz parte de um ritual de fé completamente enraizado na comunidade medieval e é parte da procissão litúrgica em direção a um lugar bastante específico: o templo religioso. Esta prática, segundo Williams, se transformou, ao longo dos séculos, numa nova, independente e auto-suficiente forma dramática.[129]

A palavra no drama medieval inglês era utilizada como força propulsora de ação e estava diretamente relacionada ao movimento da procissão em direção ao espaço sagrado que abrangia atores e espectadores na cena final. Liturgia e espetáculo eram ambos marcados pelo vigor dos versos e pela procissão em direção a um local específico de celebração.

É lícito, pois, considerar mais uma vez o estudo da pesquisadora Brilhante a respeito do teatro de Paul Claudel, quando esta percebe que a matriz teológica católica que se presentifica nas peças deste autor é frequentemente transformada quando o discurso revela o ato de proferir: *"atribuição do corpo do sujeito (voz, boca, sopro) entendida como oralidade."* A pesquisadora chega a teorizar sobre uma chamada fisiologia da criação revelada na inscrição do corpo na comunicação com Deus.[130]

Em *Antônio Conselheiro* identificamos um "lugar de celebração" para onde convergem os personagens neste segundo quadro da peça: o oratório fincado numa árvore seca. Quase no final do segundo quadro há toda uma combinação ritualística que se realiza diante deste lugar onde as mulheres Cantadeiras entram ignorando

[128] WILLIAMS, op.cit, 1991, p. 37.

[129] WILLIAMS, op.cit, 1991, p. 38.

[130] BRILHANTE, op.cit, 1988, pp. 147-148.

completamente a presença de Conselheiro, conforme é descrito na rubrica da peça:

> Com o coro das vozes femininas cada vez mais alto as mulheres entram, caminhando de costas, pelo lado direito; dirigem-se para o oratório, onde ainda está ajoelhado o Conselheiro. [...] Se voltam para o oratório e diante dele se ajoelham; depois, duas delas, se erguendo, retiram-no da árvore; agora todas se erguem e cantam, em coro, enquanto saem pela direita, de frente.[131]

O canto das mulheres diz o seguinte:

As Mulheres (*cantando*):

Voltou! Voltou! Em vôo! Em Voz!

Voltou! Voltou! Livre e leve

Livre da mancha e da mentira

Livre da cruz do crime. Voltou!

Livre por Deus, Nosso Senhor

Livre, leve, da fama infame.[132]

Tanto o templo religioso quanto a praça pública são espaços de conversão onde algumas convenções parecem se perpetuar e ao mesmo tempo se transmutar na obra dramática do autor pernambucano, que recupera antigas formas estéticas onde a noção de espaço encontra-se diretamente relacionada com a enunciação das palavras. Uma vez entendida esta ideia, infere-se que, embora o teatro de Joaquim

[131] CARDOZO. *Antônio Conselheiro*, p. 68 (rubrica da peça).

[132] Ibidem, p. 69.

Cardozo sofra uma influência definitiva desta herança espetacular antiga e medieval, a construção das frases dentro dos seus diálogos, os jogos de palavras e o uso do tom poético, ainda que marcados por um ritmo e um vocabulário popular, revelam um estilo pessoal do autor.

Em *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, os autores Lucia Santaella e Winfried Nöth nos dão um panorama, de acordo com a visão dos poetas Décio Pignatari e Ezra Pound sobre os domínios de ação da poesia, que se estendem para além do verbal: *"Pound insistia na afirmação de que a poesia está mais próxima da visualidade e da música do que da linguagem verbal. D. Pignatari também chamou o poeta de designer da linguagem e defendeu a tese de que o poema é um ícone."*[133]

Observa-se que os dois autores se enveredam na discussão sobre os experimentos formais da poesia, principalmente no que tange à sua evocação sonora e imagética, se debruçando particularmente sobre o movimento da poesia concreta:

> De fato, é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes. Muito antes de a linguística ter colocado em evidência (graças, aliás, às prodigiosas aventuras do poético) os regramentos significantes que comandam o engendramento dos signos lingüísticos, a poesia trazia, desde suas origens, à flor da pele da linguagem, os labirínticos jogos de palavras, fragmentos de palavras, quase palavras, fluxos e refluxos de vocábulos, forças de atração e repulsão do som, da letra e do sentido que constituem o campo magnético da poesia.[134]

Os experimentos da poesia concreta têm influência sobre o Joaquim Cardozo, poeta que foi contemporâneo da vanguarda concretista e em particular no poema

---

[133] SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 69.

[134] Ibidem, pp. 69- 70.

Visão do Último Trem Subindo ao Céu[135] faz uso do elemento visual, buscando produzir uma construção poética que não fosse apenas mediadora de significado verbal, mas que além disso, fosse capaz de expressar a materialidade da forma.[136] Nas palavras de Dantas:

> No segmento VIII desse poema, prefixos e sufixos aglutinam-se em torno de um campo magnético – a palavra trem –, cuja energia semântica puxa, faz vir à tona o apelo à visualidade. [...] A máquina do poema põe-se então a funcionar, numa exploração semântica do signo trem – objeto composto de módulos, de engates.[137]

No sentido de aprofundar este ponto da discussão, principalmente no que tange às relações de alguns experimentos da poesia concretista com as dimensões sugeridas pela cena, o teórico J. Guinsburg comenta a relação de outro poeta, Haroldo de Campos, cuja poesia imerge no concretismo, com o teatro. Guinsburg ressalta as experiências de criação conjunta do poeta com alguns encenadores brasileiros. Por exemplo, com Bia Lessa o poeta construiu poéticas cênicas a partir de mergulhos profundos na linguagem dos versículos do Gênese, texto bíblico em hebraico, criando *A Cena da Origem*, espécie de escrita que se originou no caminho de sua própria linguagem:

> De fato, o propósito teatral não era, como tampouco fora o textual, o de reconstruir ou mimetizar a imagística, a narrativa, a sintaxe e as significações da criação bíblica, tão apenas nas suas filiações religiosas, históricas e na vegetação interpretativa, anedótica e folclórica que envolveu o seu tronco poético em milênios de tradição, porém chegar, por meio de sua carnação e expressão linguística, a de um hebraico do poço dos tempos, a uma espécie de

[135] CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

[136] DANTAS, op.cit, 2003, p. 78.

[137] Ibidem, p. 77.

> verbo-ação das origens. [...] A invocação, no ritual cênico, das palavras do princípio pela arqué hebraica, remeteu o verso transcriado em cena a um teatro-mundo, na dinâmica dos sons-sax, das vozes-sopro, num partejamento origâmico, lumen-luminescente, do ato inaugural do ser.[138]

Guinsburg finaliza a sua pequena análise sobre a experiência do poeta Haroldo de Campos na escritura cênica concluindo que existe um apelo do teatro *"a uma poética e a um poeta do poder alquímico de uma poesia do espacial concretizado na linguagem do corpo e no corpo da linguagem."*[139]

Interessa ressaltar, para a nossa discussão em torno das seis peças de Cardozo, que este autor trabalha o ritmo, a espacialidade e a visualidade da palavra assumindo uma relação objetiva com os modelos espetaculares que utiliza, entretanto, observa-se nas peças um trabalho com a linguagem muito específico, que distende esta palavra espetacular arcaica, dando-lhe novos contornos.

Mesmo em *Antônio Conselheiro* e *O Capataz de Salema*, peças em que são descritos espaços cênicos específicos, existe uma liberdade muito grande com a questão da espacialidade por serem sugeridas no *corpus* da própria construção dialógica.

Em *O Capataz de Salema* o foco é mais fechado para um único cenário, com personagens que dialogam entre si dentro deste espaço, onde não há muita movimentação cênica. Por outro lado, em *Antônio Conselheiro* o "jogo" com as palavras, que transcorre de modo vertiginoso com mudanças de espaço, de situação e de personagens, se antecipa a qualquer proposta de descrição de movimentação

---

[138] GUINSBURG, J. *Da Cena em Cena: ensaios de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp. 106-107.

[139] GUINSBURG, op.cit, 2001, p. 107.

espacial inserida na escrita dramatúrgica. Esta peça pode ser considerada o épico de Cardozo e diante de tantos acontecimentos o autor traz as inúmeras imagens para a palavra dos personagens através de uma fórmula muito simples: dando força a esta palavra, afastando-a completamente de qualquer situação banal do indivíduo, que, por conseguinte, revela-se num tempo diferenciado do tempo dramático.

Embora haja uma preocupação com o aspecto visual, que em alguns casos é muito bem construído por Cardozo - inclusive em *Antônio Conselheiro* há uma proposta de um sofisticado esquema de iluminação na rubrica da peça- a palavra é sempre o principal foco de atenção, ela não possui a pressa explicativa do drama, mas a reflexão da narrativa e a contemplação da lírica.

Nesta peça as variáveis espaço e tempo, que são essenciais ao andamento da escrita dramatúrgica, são quase sempre impulsionadas por uma ideia-palavra que continuamente projeta no âmbito da escrita novos espaços e novos tempos.

Descrevemos dois momentos em *Antônio Conselheiro* em que se torna clara esta ideia. No terceiro quadro da peça, mulheres entoam a passagem do tempo quando exercem suas ações cotidianas e sociais, lavando roupa à beira de um poço:

1ª Mulher:

Até que enfim chegaram as chuvas de janeiro

Ontem à noite choveu muito

E encheram todos os poços e açudes

3ª Mulher:

Mas a última chuva foi violenta

O vento forte sacudiu as árvores

De uma maneira doida, esquisita

Num grande barulho de vôos assustados.[140]

Há sempre desdobramentos nos discursos dos personagens, que nas imagens produzidas revelam novos questionamentos ativadores de outros tempos durante sua ação concreta:

1ª Mulher:

De bom não houve apenas a vinda da chuva

Os nossos homens mais uma vez

Venceram os nossos inimigos.[141]

Voltemos ao quarto quadro do segundo ato da peça intitulado *O Museu de Cabeças.* Na rubrica inicial o autor descreve uma situação que coloca em foco mais um confronto de ideias, que desta vez é projetado para um espaço criado especificamente para que dois discursos dialógicos se confrontem na esfera da forma e do conteúdo: o discurso do casal de namorados e o discurso do alto-falante. O que importa aqui é o eco das palavras dentro de um espaço descrito com minúcias e que

[140] CARDOZO. *Antônio Conselheiro*, p. 71.

[141] Idem, ibidem.

revela-se imponente como imagem, porém aos poucos vai perdendo a importância diante da ideia e do tom empregado nas palavras dos personagens e do alto-falante:

> A cena representa uma galeria de um museu de cabeças; com vitrinas alinhadas, dispostas na mais perfeita e bem estudada ordem museográfica, estão expostas as cabeças das grandes personagens históricas. [...] Penetra na galeria, pelo lado esquerdo, um par de namorados, sem prestar atenção aos objetos que estão sendo apresentados, e muito menos prestando ouvidos às palavras do alto-falante que anuncia; as vitrinas estão todas apagadas, e vão sendo iluminadas, na medida que o alto-falante anuncia; ilumina-se uma das vitrinas. [...] Durante o diálogo dos namorados, a voz do alto-falante diminui de intensidade, e apenas se percebe um rumor indistinto.[142]

João (*erguendo um pouco os olhos para o alto*):

Ouviste uma voz? Parece que neste silêncio

Soou uma voz...uma voz inesperada...

Maria:

Uma voz? Só a tua voz eu ouço

Somente a tua voz é letra, é forma, é som

Somente a tua voz é carne, João

Alto-falante:

Esta vitrina contém a cabeça de Cícero

O grande advogado e orador romano

Está colocada na própria tribuna

Onde foi posta por Marco Antônio

[142] CARDOZO. *Antônio Conselheiro*, pp. 128-129.

A quem o museu deve esta peça admirável

Parece que ainda tem na boca

Suas últimas palavras

João:

Já não tenho mais palavras

Para contar-te o meu desejo;

Já não tenho gestos para possuir

O teu contato e fazer

O meu tato em ti mais penetrante.[143]

O diálogo dos namorados vai se tornando cada vez mais íntimo e individualista, enquanto o alto-falante continua descrevendo e opinando sobre os personagens históricos que foram decapitados. Finalmente a vitrina ilumina a cabeça de Antônio Conselheiro, porém os namorados continuam alheios a tudo o que diz aquela voz do alto-falante.

No quarto quadro do primeiro ato da mesma peça inicia-se uma sequência de quatro ações similares, que não são dialogadas e ocorrem durante outros diálogos que não têm nenhuma relação direta com essas sequências de ações: um homem acocora-se a um canto e começa a fumar um cachimbo, na segunda sequência este mesmo homem reacende o cachimbo e tira algumas baforadas. Terminado o diálogo de Conselheiro com João Abade, o chefe do povo, numa terceira sequência aparece

[143] CARDOZO. *Antônio Conselheiro*, pp. 129-130.

novamente o mesmo homem fumando tranquilamente o seu cachimbo e finalmente na quarta sequência, o homem fica só em cena e acocorado torna a acender o cachimbo, tirando longas e sucessivas baforadas. Neste momento todas as fogueiras, principal iluminação cênica deste quarto quadro, se extinguem e vê-se apenas a brasa do cachimbo deste homem.

O poder imagético desta sequência agora se concentra na palavra, que se manifesta como uma explosão que se encontrava latente, numa urgência de se expressar, como um libelo. O homem diz toda a sua fala apenas com a iluminação da brasa do seu cachimbo, revelando-se somente sua silhueta:

O Homem:

Canudos é uma placa de silêncio

Perfurada de gritos

Machucada de choros e de soluços

E neste silêncio, escondido, há uma vaia

Um assobio abafado

Torturado neste silêncio

A vida boa é a vida que se encontra

Numa história contada

No que se pressente

No que se vê de longe

No que passa depressa

O que se vê de perto, de muito perto

É quase sempre, feio

É duro, triste e malvado.[144]

Neste trecho denota-se que imagens sobrepostas às palavras revelam-se propulsoras de uma escritura possuidora de efeitos quase cinematográficos, e que são evocadas no âmbito do desenvolvimento dialógico, conforme comprovamos na própria leitura destes diálogos. Na dissertação de Érico José Souza de Oliveira sobre a peça *Antônio Conselheiro* de Joaquim Cardozo, fica bastante clara esta noção que apreendemos no estudo do mesmo texto:

> Joaquim Cardozo insere em sua poesia dramática a mesma estruturação da literartura de cordel, das trovas nordestinas, do cancioneiro regional, nos quais a narrativa coexiste com a ação dramática, a exemplo dos milenares contadores de história, que, através do poder mágico e subjetivo da palavra, incentiva seus ouvintes a fisicalizarem as personagens, as paisagens, os conflitos, etc.[145]

Há uma outra cena no terceiro quadro do segundo ato, também em *Antônio Conselheiro,* onde Cardozo emprega mais uma vez o efeito da simultaneidade que, ao lado da cena descrita acima, fixa narrativas que já habitavam a tradição oral e que se articulam com alguns princípios básicos do cinema:

---

[144] CARDOZO. *Antônio Conselheiro*, p. 89.

[145] OLIVEIRA, op.cit, 2002, p.30.

(*O Conselheiro constrói uma igreja. Este quadro é constituído de duas cenas separadas por um septo no centro; do lado esquerdo estão cinco mulheres à beira de um poço, e conversam lavando roupa; do lado direito há uma igreja em construção. [...] Ao pé dessa igreja, em trabalhos de carpintaria e cantoria, quatro homens; sobre os andaimes dois outros - personagens mudos – trabalham em serviços de acabamento, no alto*)

1ª Mulher

Até que enfim chegaram as chuvas de janeiro

Ontem à noite choveu muito

E encheram todos os poços e açudes

3ª Mulher

Mas a última chuva foi violenta

O vento forte sacudiu as árvores

De uma maneira doida, esquisita

Num grande barulho de vôos assustados

1ª Mulher

De bom não houve apenas a vinda da chuva

Os nossos homens mais uma vez

Venceram os nossos inimigos

1º Homem

Os assassinos que nos atacaram

Fugiram afinal, recuaram derrotados

4º Homem

Podemos agora continuar

A construção da igreja nova

4ª Mulher

A chuva foi violenta

Vencemos os nossos inimigos, mas...

Não sei... tenho um pressentimento

Hoje pela manhã ao fazer a comida

Quando pus a panela sobre a lenha que queimava

O fogo estalou três vezes seguidas

Há qualquer coisa ruim no ar...

3ª Mulher (*sorrindo*)

A lenha daqui sempre estala no fogo

Geme, como se sofresse; o vento... ora, o vento...

Nessas chuvas pesadas, de grandes cordas d'água

Que caem e escorrem por essas ladeiras

Há sempre rumores, ameaças e lamentos

2ª Mulher (*de um modo vago*)

Antes de nascer a estrela

É verde o girassol!

Sua coroa amarela nasce depois...

1º Homem

Ao abrir ontem a igreja velha

A antiga porta rangeu

E foi, como se com voz falasse

Como se com voz se lamentasse

2º Homem

Tolices, deixemos pra lá a igreja velha

E vamos prosseguir na construção da nova

3º Homem

Acho que ficaremos tranquilos (*pensativo*)

Não sei porque nos atacam...

Sempre deixaram abandonadas essas terras

E agora nos querem expulsar

Que culpa temos de usar uma terra

Que o próprio dono largou aí, e...

Ninguém mais também quis?

1º Homem

Os antigos donos morreram

Os proprietários da fazenda velha

Estão há muitos anos enterrados

No cemitério de lá de baixo.[146]

A discussão sobre a ideia de simultaneidade neste trecho do trabalho ampliou de modo substancial o entendimento da escrita teatral de Joaquim Cardozo de modo a apreendermos que a sua concepção dialógica alia à intervenção da linguagem oral - que reflete ações, espaços e gestos públicos embutidos nesta linguagem - bem como à intervenção do ritmo poético, propulsor de efeitos de ação dentro da escrita,

[146] CARDOZO. *Antônio Conselheiro*, pp. 70-71-72-73.

a criação de imagens concretas sobrepostas à narrativa, imagens que saltam diretamente das relações das variáveis espaço e tempo com o discurso dialógico.

Ocorre que o efeito de simultaneidade utilizado por Cardozo provém sobretudo da tradição das ruas e passa, portanto, longe de uma relação com o efeito catártico produzido pelo cinema, onde a percepção coletiva se apropria dos modos de percepção individual do louco ou do sonhador, cujo sustentáculo no âmbito sociológico é a reprodutibilidade técnica, conforme aponta Benjamin.[147] Em síntese, este recurso se destaca das narrativas orais, das apresentações de prestidigitadores e até mesmo dos primórdios da fotografia, onde os primeiros experimentos foram feitos na rua, com os elementos visualizados nesta esfera pública. Benjamin diz que nos seus primórdios a arte fotográfica se aproximava muito mais *"das artes da feira, com que a fotografia até hoje tem afinidades."*[148]

[147] BENJAMIN. op.cit, 1985, p. 190.

[148] Ibidem, p. 92.

CAPÍTULO IV - A Arquitetura dos Personagens *Cardozianos*

4.1. A Palavra como Impulso do Gesto

Na peça *O Coronel de Macambira*, o solitário personagem do Retirante "fala o seu caminhar." Ele percorre longas distâncias geográficas, mas volta sempre para o mesmo lugar, sem realizar nenhuma ação concreta no mundo. Por este motivo, este personagem se enquadra na categoria dos personagens mortos, que são uma marca na dramaturgia e na obra poética do autor pernambucano.

Logo em seguida à sua primeira entrada na cena, a fala do Retirante se destaca da história, projetando-se como um monólogo independente, assim como ocorre com o Soldado e a Aeromoça, personagens que aparecem na mesma peça. Esta palavra solitária é frequentemente acompanhada de gestos solitários e jamais se cala, mesmo sem a intervenção de um interlocutor. A rubrica de apresentação descreve a ideia do personagem:

> Entra pela esquerda um retirante: é figura andrajosa feita de sombra e de terra, trazendo às costas um matolão invisível; caminha sempre voltando-se para os lados como se estivesse acompanhado de sua família: mulher e filhos, que estão mortos há muito tempo; ele mesmo é figura intemporal, uma figura constituída de gestos, toda em mímica, a contar uma vida passada e infeliz; chegando a certo ponto da cena fica a andar sem sair do lugar.[149]

O final da cena do Retirante coloca no mais alto grau a presentificação corporal alcançada por sua palavra que domina, sozinha, todo o jogo de cena,

[149] CARDOZO. *O Coronel de Macambira*, p. 114.

quando apenas sua voz, como um eco, permanece prolongando a sua presença fugidia. Neste momento da peça, seu corpo que se torna ausente, se incorpora à lembrança do leitor-espectador por intermédio do discurso, que se transforma: de ingênuo e pacífico, acaba por adquirir um forte posicionamento ideológico.

A introdução da palavra em seu estado bruto, como ocorre nas últimas falas deste personagem, destituídas de contemplação ou de impressões subjetivas, se constitui num gesto social - *gestus*, no modo teorizado por Bertolt Brecht, que deve ser provido de um caráter social e representar sempre uma realidade.

Por causa do que diz e como diz, suas palavras adquirem uma imediata associação com as mais diversas possibilidades corporais, que refletem circunstâncias sociais e históricas. É válido, pois, destacar neste trecho o próprio pensamento de Brecht:

> Nem todos os gestos são gestos sociais. A atitude de defesa perante uma mosca não é, em si própria, um gesto social; a atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se por meio dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem de travar com os cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio.[150]

Voltando à ação do Retirante, observamos que mesmo quando os seus gestos físicos se tornam ausentes, quando este abandona a cena, ainda assim permanecem criticamente presentes para o leitor-espectador, já que sua fala se encarrega de dar compleição à sua presença física. No entendimento de Pavis: *"Na fronteira entre dois domínios semióticos, o gestus dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra*

[150] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Trad.: Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 238.

seu equivalente numa inflexão de voz e vice-versa, continuamente."[151] No processo de transição da saída do Retirante de cena ocorre o prolongamento da sua presença física por intermédio de sua voz, que, conforme mencionamos, se torna um elemento potencializador de suas ações físicas:

Mateus:

Quando outra vez, meu irmão

Por aqui hás de passar?

Retirante (*já ao sair, se volta e diz*):

Quando D. Sebastião voltar (*baixa a cabeça e acrescenta*)

E flores singelas nascerem ao seu olhar (*sai*)[152]

Na rubrica de Cardozo: *Ressoam, logo depois, estereofonicamente, com a sonoridade característica de um eco, por todo o recinto do espetáculo as últimas palavras ingênuas do retirante assim transformadas.*[153]

Voz do retirante:

Quando os senhores da vida

[151] PAVIS, Patrice. Apud: ZUMTHOR, op.cit, 1993, p. 244.

[152] CARDOZO. *O Coronel de Macambira*, p.126.

[153] Ibidem, p.127.

Abrindo as suas janelas

Virem marchar os mucambos

Virem descer as favelas.[154]

O "gesto-palavra" do Retirante adquire uma dimensão épica de significação histórico-social, cujo valor e peso são capazes, por si próprios, de conduzir a ação e a situação da cena, sem dependerem de nenhum outro recurso cênico ou dramatúrgico. Ao que observa Gilles Deleuze em *Lógica do Sentido,* existe uma pantomina interior na linguagem, bem como existe um discurso interior no corpo. *"Se os gestos falam é primeiro porque as palavras mimetizam os gestos."*[155]

Dando continuidade e substância a este pensamento, Deleuze se refere a um ponto móvel e preciso em que todos os acontecimentos pessoais podem ser reunidos em um só acontecimento de grande efeito histórico-social capaz de representar a coletividade. Para ilustrar sua teoria ele cita um artigo de Claude Roy sobre o poeta Ginsberg:

> A psicopatologia que reivindica o poeta não é um sinistro pequeno acidente do destino pessoal, um estrago individual. Não foi o caminhão de leite que passou por cima de seu corpo e que o deixou enfermo, foram os cavaleiros dos Cem Negros pogromizando seus ancestrais nos guetos de Vilno... Os golpes que recebeu na cabeça não foi em uma rixa de malandros na rua, mas quando a polícia disparava sobre os manifestantes... Se ele grita como um doido de gênio é que as bombas de Guernica e de Hanói o ensurdeceram.[156]

---

[154] CARDOZO. *O Coronel de Macambira,* pp. 126-127.

[155] DELEUZE, op.cit, 2006, p. 295.

[156] ROY, Claude. Apud: DELEUZE, op.cit, 2006, p. 155.

Neste tal ponto móvel onde os acontecimentos pessoais se transformam em um evento de grande efeito histórico-social, opera-se, segundo Deleuze, uma transmutação onde a morte se volta contra a própria morte e o morrer torna-se a destituição da morte quando esta alcança o estatuto de impessoalidade. Assim, o ato de morrer não marca mais somente o momento em que o sujeito se perde fora de si, pois quando todos os acontecimentos pessoais se reunem num evento, a morte individual se transfigura num evento maior e impessoal, um evento histórico.[157]

O pesquisador João Denys Araújo Leite descreve uma categoria de personagens *cardozianos* que ele denomina *personagens-morte*, que caminham infinitamente por regiões determinadas por uma paisagem seca e hostil, sendo capazes de se transfigurarem e renascerem como personagens-testemunha da barbárie causada pelas desigualdades sociais.[158] Assim é o Retirante, uma voz solitária que acabou por tornar-se uma imagem estagnada em sua concepção ontológica, mas que apresenta uma variedade de efeitos formais como personagem na esfera da criação dramatúrgica. Um personagem retirado da história real do povo nordestino que é representado já sem quase nenhuma humanidade, assemelhando-se a um boneco articulado que repete gestos lentamente, anda, pára e repete em seguida os mesmos gestos e movimentos, contando as suas mazelas, repetidas vezes. Este personagem, símbolo de um povo oprimido e sofrido, faz uso do recurso da sua voz para dar sentido à sua ação no mundo.

Na organização dramatúrgica construída por Cardozo, o personagem é "pintado" na paisagem de modo que qualquer outro personagem que passar por ele

[157] DELEUZE, op.cit, 2006, pp. 155-156.

[158] LEITE, op.cit, 2001, p. 90.

não deixará de ouvir suas palavras, que dão impulso aos seus gestos físicos e, consequentemente, à sua continuidade no mundo concreto. Mesmo estando morto e sem esperanças, o personagem jamais se cala nem deixa de se movimentar com seus gestos mecânicos, que revelam o grotesco da sua relação com uma vida passada, ao lado da esposa e dos filhos já mortos.

A organização estrutural deste personagem traz para o discurso dramatúrgico a experiência do homem de ciência, do calculista de formas arquiteturais que invade o tecido do texto de modo determinante. A construção textual é urdida como uma equação matemática, de modo que o impulso rítmico da palavra em verso, pilar do discurso do personagem, descole desta palavra a concretude de gestos e de imagens sociais. A pesquisadora Maria da Paz Ribeiro Dantas sintetiza: "*A palavra dele sai do abstrato e se concretiza no espaço.*"[159]

A afirmação acima se vincula à opinião de Araújo Leite, que desenvolve mais pontualmente como se revela a mentalidade do calculista no urdimento de alguns de seus personagens, num processo de construção dialógica que induz a uma solução aritmética:

> Ele anula a divisão entre o calculista e o poeta. O mesmo prazer que ele sente na solução de um problema algébrico ele sente na resolução de uma rima, na resolução de uma imagem, na resolução da escolha de uma palavra. [...] Com relação aos personagens o que importa é o valor. Por exemplo, um número: 8. Esse número tem um valor e uma função. Assim como a profissão de advogado: também tem um valor e uma função. Não importa o nome dele, não importa antecedentes. Se importar os antecedentes eles serão construídos no próprio texto, porque como no teatro *brechtiano* e no teatro épico como um todo o *gestus* informará tudo o que é preciso ser informado.[160]

---

[159] DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Entrevista concedida em Recife em 23/01/2008.

[160] LEITE, João Denys Araújo Leite. Entrevista concedida em Recife no dia 06/02/2008.

Observa-se, finalmente, que a palavra enunciada pelo Retirante não se arquiteta como uma simples ilustração da cena. Ocorre que no desenho de ação do personagem, antes e depois de sua saída de cena, se nota que imagem e palavra possuem cada qual sua própria autonomia e não estão geminadas como convenção estético-formal em que a palavra funciona como suporte da ação. Neste caso, o autor destaca a palavra da imagem para que, de maneira isolada, cada uma revele a grande parcela que incorporou da outra. Aqui é oportuno salientar como contraponto o pensamento de Ryngaert sobre a fala no teatro do absurdo: *"A palavra mantém uma relação cada vez menos necessária ou cada vez menos codificada com a situação e a ação. Os personagens falam 'ao lado' da situação sem dar a impressão de que esta é levada em conta ou sem que ela seja observável."*[161]

4.2. Personagens Mortos que Despertam no Mundo das Palavras

Ainda na peça *O Coronel de Macambira* o Soldado da Coluna é um personagem morto na queda de um avião e que em determinado momento da peça se dirige ao público e fala logo após uma cena cômica entre Mateus e Bastião. As palavras deste personagem, detentoras de força e vitalidade, são forjadas como um recurso para desafiar a sua própria morte dentro da estrutura da peça.

Quando o Soldado entra em cena, há no texto a indicação de que uma sombra lhe envolve o rosto e é assim também com a Aeromoça, outro personagem morto na queda do mesmo avião, que tem o rosto velado por uma luz azulada.

[161] RYNGAERT, op.cit, 1998, pp. 136-137.

Na entrada destes dois personagens, a ação é construída primordialmente quando o desenho da penumbra sob suas faces potencializa o efeito das falas, que se destacam do todo da ação. A face velada por uma sombra intervém na projeção do diálogo de maneira que sua audição se destaque, visto que advém da imagem de um rosto semi-escondido.

O seu discurso ultrapassa o intransponível da morte, que, nesta peça, revela-se como um elemento positivo, representando simbolicamente a renovação, a transformação de uma vida, de um modo de vida, enfim, a esperança.

Os dois personagens, cujas palavras possuem grande peso, surgem no meio da alegria do *brinquedo* popular. Nestas palavras, que destoam daquelas emitidas pelos outros personagens, detentores da leveza e da alegria dos personagens típicos do Bumba-meu-boi, a presença física do personagem se concretiza.

Assim como ocorre com o Retirante, quando o autor recria a vida destes personagens mortos com o auxílio de suas palavras, ele propõe também uma recriação que ultrapassa o sentido ontológico dos personagens no âmbito da narrativa e se estende ao jogo dramático. Isto significa que as mudanças acarretadas pelo discurso na vida dos personagens ocorrem do mesmo modo dentro da estrutura dramatúrgica, que apresenta súbitas quebras no itinerário do *brinquedo* para que estes personagens mortos intervenham com um discurso absolutamente épico, sem espaços para questionamentos pessoais ou aplicáveis ao contexto da fábula.

Os personagens mortos, cuja fala recebe do autor uma sobrecarga de lirismo, intervêem objetivamente na recepção. O seu lirismo se distancia por algum tempo da dimensão estética do verso popular e deixa entrever o refinamento poético do autor.

E então, novamente, o movimento expressivo próprio do verso popular prossegue com os seus personagens itinerantes, seu canto, sua dança e sua brincadeira.

A morte não é tratada como um fator natural e definitivo na vida destes personagens. Em vez disto, ela se define como um fator de transformação que não implica no seu desaparecimento do mundo físico, sua transformação em fantasmas ou mesmo na sua referência como personagens do passado que aparecem como lembrança. Eles são como que "despertados" da morte por intermédio de duas forças que se apóiam mutuamente: o ritmo dos versos e a força do discurso ideológico.

Em *O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo*, a pesquisadora Dantas analisa no poema de Joaquim Cardozo *O Último Trem subindo ao Céu* uma construção poética onde os versos apresentam duplos de personagens históricos já mortos. A autora associa este tipo de construção ao *kolossós*, figura de pedra ou de madeira criada pelos gregos, que representava uma duplicação do indivíduo falecido. Neste poema, no trecho *A Região dos Mortos*, há referência a vários duplos de figuras históricas do passado: Mahatma Gandhi, Adolf Hitler, Edith Stein, Jesus de Nazaré: *"figuras dotadas de consciência, de corpo, ligadas às suas atividades terrestres, à sua contingência temporal."*[162] Alguns destes personagens são encontrados no quinto quadro, intitulado *A feira*, da peça *Antônio Conselheiro*.

Na representação linguística da narrativa poética deste trecho, o trem acaba de ultrapassar a velocidade da luz e os mortos são recuperados pela realidade presente. A região dos mortos é ocupada por duas nuvens: uma clara e outra escura. Nesta região os mortos são figuras históricas dotadas de consciência, que é somente

[162] DANTAS. *O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo*, pp. 40-41.

recuperada porque eles preservam o dom da palavra. Na visão da pesquisadora, a palavra recupera a realidade da *psyché* destes personagens e não apresenta nenhuma relação com a ideia de alma, de transcendência espiritual.

O duplo de que fala Dantas é uma imagem onde se percebem as características da personalidade histórica morta, que no poema recupera a sua vida, já que sua voz transpõe a escrita e se torna reconhecível no mundo dos vivos. *"Ora, na Região dos Mortos, os personagens ali representados nas duas nuvens não estão desligados de suas circunstâncias terrestres: cantam, estudam, rezam, etc."*[163] Destacamos um trecho do poema:

No pólen da nuvem negra

A figura aparece de Adolf Hitler

E no claro pólen da nuvem branca

Em hábito de monja judia: Edith Stein

Consultando seus cadernos de filosofia

Na nuvem escura, vocalises do soprano Galli-Cursi

Cantando a ária da loucura

Somente ouvida na nuvem clara

Nas gotas de nuvem escura - Jesus de Nazaré

Nas gotas de nuvem clara - Maria Madalena

[163] Ibidem, p. 41.

Sem poder tocá-lo.[164]

Neste poema os personagens estão numa viagem de trem que acontece dentro de um sonho em que é possível conter no mesmo tempo e no mesmo espaço personagens históricos de tempos e espaços diferentes. Em seu livro, Dantas se refere a esta viagem de sonho dentro do trem como a possibilidade de união de extremos que se tocam, da vida que encontra a morte. *"Há uma implicação com a realidade física do universo material, no fato de o poema ter sido concebido como a viagem rumo a um céu sonhado, porém, dentro de uma dimensão intrínseca à matéria."*[165]

Dantas explica que neste poema o discurso é urdido com a introdução de uma epistemologia da ciência, mais especificamente da física, ao lado dos mitos tradicionais que também dão movimento, gesto e ação aos personagens quando inseridos pelo autor no trem onírico que é deslocado no espaço-tempo pelo corpo material das palavras.

Neste ponto a pesquisa reincide nas teorias de Deleuze que nos permitem tratar relações originais, que dizem respeito à dinâmica dos corpos no tempo e no espaço. O filósofo exprime que os corpos-intramundanos dispõem de um princípio de reprodução, visto que nascem em meios já compostos onde reunem elementos: a terra, o mar, o ar, o éter. Cada corpo tem seu lugar em algum desses conjuntos.[166]

---

[164] CARDOZO, Joaquim. Apud.: DANTAS. *O Mito e a Ciência da Poesia de Joaquim Cardozo*, pp.41-42.

[165] DANTAS. *Joaquim Cardozo: ensaio biográfico*, p. 38.

[166] DELEUZE, op.cit, 2006, p. 278.

Ao aplicar a física em sua análise de dois romances de Zola: *A Besta Humana* e *Thérèse Raquin*, o filósofo contrapõe duas categorias: o trágico, representado por *Thérèse Raquin* e o épico, representado por *A Besta Humana*. No primeiro romance Deleuze destaca um trem como agente e lugar na escala de uma nação e de uma civilização que se opõe ao simples olhar de uma velha no segundo romance. Pelo viés épico de *A Besta Humana*: *"O trem como símbolo épico, com os instintos que ele transporta e o instinto de morte que ele representa, está sempre dotado de um futuro."*[167]

Assim como ocorre com os textos de teatro, a dimensão estética deste poema e de outros poemas do autor pernambucano é abrangida pela expressão viva das formas encontradas na poesia oralizada, marcadas pela dança, o canto e o diálogo de figuras animadas, acrescida dos experimentos científicos inseridos na forma escrita. O próprio autor explica que no poema *A Nuvem Carolina*, os ventos são seres falantes assim como em *Colóquio dos Violentos*, falam os venenos em colóquio.[168]

Em *O Capataz de Salema* é perceptível que a palavra enunciada pelos personagens traduz algumas relações estabelecidas num ambiente de extrema pobreza, esquecimento social e morte. Luzia e sua avó Sinhá Ricarda estão cristalizadas como objetos de uma terra esquecida e enraizadas dentro desta terra, já fazendo parte dela como elementos animados de sua composição. Quando a personagem Luzia afirma que: *"é morto tudo que chega às regiões do esquecido,"*[169] sua palavra é a única coisa dinâmica e humanizada que ela possui. Há ainda um

[167] DELEUZE, op.cit, 2006, pp. 340-341.

[168] CARDOZO, Joaquim. Apud.: DANTAS. *Joaquim Cardozo: ensaio biográfico*, p. 46.

[169] CARDOZO. *O Capataz de Salema*, p. 21.

terceiro elemento dentro desta história, o Capataz, que é a representação de um ideal de vida oposto ao das duas mulheres.

O diálogo entre Luzia e o Capataz lembra uma triste embolada nordestina, onde os dois personagens debatem exaustivamente os seus pontos de vista bastante definidos sobre a realidade: o Capataz como a representação de uma classe média submissa aos poderosos e Luzia como a representação de uma classe pobre e abandonada, mas consciente de sua realidade. A estrutura formal desta peça é marcada por um diálogo de ritmo frenético, mesmo com algumas pausas e silêncios que somente são cortados pela fala dura e do mesmo modo consciente de Sinhá Ricarda, avó de Luzia, que passa dias e noites deitada em seu jirau esperando a morte, que insiste em não levá-la do mundo dos vivos, como fez com todos os seus filhos. Já em sua fala inicial, o personagem de Sinhá Ricarda transforma o ritmo empregado na peleja entre Luzia e o Capataz, conferindo um outro ritmo à cena e dando-lhe um novo sentido. O conflito dramático surge deste embate dialógico entre os três personagens.

Ao abrir a parte de cima da porta quando chega o capataz, Luzia pergunta: *Que queres de nós?* Não diz: *O que queres de mim?* O conflito sempre ultrapassa a subjetividade dos personagens e envereda para a realidade coletiva. O duelo começa:

Capataz:

[...] Vim tentar a última vez

Não posso me convencer

Dessa triste realidade[170]

E Luzia faz uma pergunta que soa triste e irônica nesta construção poética: *Realidade?* Então o Capataz recua: *Decisão tua a meu respeito.* Nestes primeiros diálogos entre os dois personagens já subentende-se que o Capataz representa o ideal, o sonho e Luzia representa a realidade sem esperanças:

Capataz:

És a terra, és a mulher

Que na sombra quer ficar;

Mas na sombra que procuro

Estás, e na sua paz

Quero dormir, descansar

Luzia (*que parece não prestar atenção ao que diz o capataz*):

O homem que nasce é a morte

Que nasce. Tudo o que existe (vida vivendo na morte)

Um dia desaparece.[...][171]

[170] CARDOZO. *O Capataz de Salema*, p. 13.

[171] Ibidem, p.19.

As intervenções de Sinhá Ricarda ocorrem quase sempre depois da intervenção sonora do mar e dos outros sons externos. Sua dor é perene e sua fala é um aviso de mau agouro:

Sinhá Ricarda (*falando entre o diálogo de Luzia e do Capataz, que parecem não prestar atenção ao que ela diz*):

Cuidado! Que o mar derrama...

Cuidado! Que o mar rasteja...

Como uma cobra rasteja[172]

Na sua segunda intervenção a fala de Sinhá Ricarda se destaca e se transforma no foco da ação. Não é mais uma fala de suspense e mau agouro, é o peso da esperança anulada dentro de um corpo que vive:

Sinhá Ricarda (*com profunda tristeza*):

Seis filhos tive, seis flores

Que sobre o mar espalhei... (*mais serena*)

Toda mulher é uma várzea

Onde um canavial cresceu

Pobre de mim! Ai de mim!

[172] CARDOZO. *O Capataz de Salema*, p.21.

No fundo do mais profundo

Minha safra se perdeu...[173]

A peça se estrutura de maneira que a palavra dos personagens interaja com alguns elementos externos, como os mais variados tipos de sons. Entendemos que esta é a única forma de integração e socialização de Luzia e Sinhá Ricarda com o mundo externo, a única forma de alcançarem alguma relevância social. Suas palavras, entrecortadas por sons concretos (raspagens, percussões, rangidos de cabo metálico) e naturais (o vento, o mar, os bichos) descrevem um diálogo sem fim entre a realidade e o ideal, entre as tradições e o progresso. Aliás, o mar ganha aqui o estatuto de personagem que se concretiza ao dialogar com os personagens humanos. Sua presença constante "alimenta" a ação com intervenções que se transformam o tempo todo. O pesquisador pernambucano Araújo Leite o descreve assim: *"O mar, personagem sonoro anti-ilusionista, como um concerto concretista, um emaranhado de sons presente em todo o desenrolar da ação"*[174]

O tom poético é um elemento que contrasta com o conteúdo das falas desta peça. Ele possui uma suavidade estranha que permanece o tempo todo em contradição com a realidade amarga vivida pelos personagens, onde a satisfação das necessidades imediatas está acima de qualquer sonho:

Luzia:

[173] CARDOZO. *O Capataz de Salema*, pp. 26-27.

[174] LEITE, op.cit, 2001, p. 93.

Meu sono não tem sementes...

Sem fruto no despertar

Meus olhos que floresceram

Sem sonhos irão murchar[175]

Sinhá Ricarda ao falar de si, fala de todas as mulheres em sua condição, de seres humanos socialmente mortos. Ela é a personificação da mulher pobre que tem em seus descendentes a única esperança de melhorar de vida. É a mãe que viu todos os seus filhos pescadores perderem a vida e por este motivo sua ligação com o mar e com as embarcações de pescadores é de extrema profundidade emocional, já que sua esperança de sobreviver desaparece com o desaparecimento dos filhos. Sua fala, marcada pelo tom suave, não é um discurso vazio e resignado, nem tampouco desesperado. Seu sofrimento, já cristalizado, transformou-se num peso. Ela mesma afirma que sua dor *"era dura, um sofrimento de pedra, pesava mais que doía."*[176]

Antes de morrer, Sinhá Ricarda reúne suas últimas forças para se queixar da miséria em que vive, que jamais deixará de existir se o homem não dividir suas riquezas, nem tampouco se resolverá através de promessas místicas, e assim entrega o peso de sua dor nos braços de Luzia que deverá, com suas palavras, continuar a sua ação no mundo. Sua fala diz o seguinte:

---

[175] CARDOZO. *O Capataz de Salema*, p. 15.

[176] Ibidem, p. 34.

Sinhá Ricarda (*erguendo de novo os braços e deixando cair de súbito ao longo do corpo*):

Ventre da mulher que o sopro

Do amor enfuna, das velas,

Das manhãs trazendo a mesma

Inútil promessa... Promessa

De ter uma vida que...

Que é sempre a mesma miséria." (*Sinhá Ricarda volta a deitar-se no jirau*)[177]

De modo análogo, a pesquisadora portuguesa Brilhante reconhece no texto teatral *L'Échange* de Paul Claudel a inscrição no discurso de dois personagens femininos - que são na verdade duas concepções do feminino que se confrontam: "*a estabilidade e a supercialidade, o peso e o vôo*"[178], - de sinais da apropriação do corpo dos personagens no seu discurso. Brilhante prevê na fala dos personagens que habitam a esfera do texto de Claudel, como o corpo dos atores deverá interferir no tempo da representação, um tempo que já é estabelecido na escrita do dramaturgo francês. *"Na parte final o ritmo vai revelar a função transformadora do discurso sobre o real: através da palavra pretende-se reordenar o cosmos e o lugar das personagens nele."*[179] Uma vez que os personagens se concedem um perdão mútuo, a pesquisadora deduz que Claudel transforma a cena numa preparação para a morte.

[177] CARDOZO. *O Capataz de Salema,* p.34.

[178] BRILHANTE, op.cit, 1988, p. 192.

[179] BRILHANTE, op.cit, 1988, p.243.

Do discurso dialógico advém a preparação para o definitivo encontro dos personagens com Deus.

Por outro viés de entendimento, Merleau-Ponty entende *esquema corporal* como um sistema de equivalências em que diferentes tarefas motoras são transponíveis. Deste modo, não se trata apenas de uma experiência do corpo no mundo, mas de um elemento que dá sentido motor às ordens verbais,[180] já que a palavra e a fala devem deixar de ser apenas uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível. Não como vestimenta, mas como corpo.[181]

Em resumo, entendemos que a questão essencial que se apresenta neste ponto da escrita de Joaquim Cardozo e que também é reconhecida na escrita de Paul Claudel é a da integração do discurso como elemento capaz de projetar o corpo, os gestos e os movimentos de personagens que se encontram mortos, quase mortos, esquecidos ou sem perspectivas sociais. Somente desta forma eles se impõem na esfera do mundo concreto, como entidades dialógicas.

4.3. Do Personagem-Lugar ao Personagem-Canção

Há uma categoria de personagem na escrita dramatúrgica de Joaquim Cardozo que definimos como *personagens-lugar,* já que se deslocam no veículo

[180] MERLEAU-PONTY, op.cit, 2006, p. 196.

[181] Ibidem, p. 247.

poético da palavra. Alguns são apresentados como uma única persona, outros agem coletivamente.

Na peça *O Coronel de Macambira* nos deparamos novamente com o Retirante, *"figura andrajosa, feita de sombra e terra, que traz nas costas um invisível matolão"*[182] Já na peça *De uma Noite de Festa* o leitor-espectador é apresentado aos Cabanos, quatro personagens consubstanciados num único ser que age coletivamente, na forma de *"figuras escuras, envolvidas em largas roupas de terra, enegrecidas pelo tempo. O rosto, as mãos, a roupa salpicados de folhas, raízes, pequenos gravetos. Nos seus rostos não se distinguem as feições. Os olhos, a boca, o nariz formam uma massa indefinida."*[183]

Os primeiros contatos com estes personagens nos permitem entender que tanto o Retirante quanto os Cabanos são forjados como elementos condutores de espaços geográficos carregados de tempos e espaços históricos, adicionados aos tempos e espaços da narrativa. São apresentados como sombras que carregam em seu corpo e em sua palavra o peso de um povo excluído, situado à margem da história.

Na análise *deleuzeana* da pesquisadora Júlia Almeida, os personagens da poesia de João Cabral de Melo Neto - cuja obra poética possui influências do pensamento de Cardozo, seu mestre e amigo - são entidades presas a um devir coletivo, pois representam o todo de um lugar, de um tempo, de uma ideia:

---

[182] CARDOZO. *O Coronel de Macambira*, p., 114.

[183] CARDOZO. *De uma Noite de Festa*, p., 41.

> Preso em um devir coletivo, Severino é ele mesmo uma população, uma multiplicidade de gente em terra seca, cuja conexão de traços, de corpos, de paisagem, de vozes, de musicalidades, compõe as sensações que o texto poético envelopa, tornando sensível um bloco-sertão, tornando sonoro um silêncio-sertão, tornando pensável um acontecimento-sertão, tornando perceptíveis as forças que os percorrem, os povoam que os multiplicam. O impessoal é abertura dos sujeitos, das subjetividades e dos objetos para uma virtualidade que os extrapola e conecta, para além dos limites do individual e do meramente coletivo, atingindo os processos e os acontecimentos que bordejam e transformam um homem, um povo.[184]

As palavras embalam estes personagens-cenário, os Cabanos, que são caminhos que se movimentam, interagem com os outros personagens e falam. O autor dá forma cênica a uma voz e a um espaço coletivo. Como ser, esta voz e este espaço ganham um corpo físico e vislumbram cumprir na peça uma trajetória histórica: passado, presente, futuro. Porém, fica claro o seu dilema quando o leitor-espectador percebe que estes seres estão impedidos de agirem no mundo com autonomia, na impossibilidade de alcançarem uma dimensão humana.

Por outro lado, a sua desumanidade pode ser interpretada como a impossibilidade histórica de alcançarem uma dimensão humana dentro de uma estrutura social excludente. O diálogo entre os Cabanos e o Capitão na peça *De uma Noite de Festa* reflete esta ideia com clareza:

Os Cabanos:

Somos sombras, sim, somos

Sombras de nuvens, de troncos

Somos os próprios caminhos...

[184] ALMEIDA, Júlia. *Estudos Deleuzeanos da Linguagem*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 126.

Somos: passamos e ficamos

Sim... Sim... Somos o recesso

Das virgens florestas

A solidão das charnecas

As massas ocultas, as forças latentes

Somos a terra dura, resistente... Terra!

Capitão:

Por que deste ser as vozes agora

Só agora, tão tarde, é que ouvimos?

Os Cabanos:

Nossa voz popular não se ouve

Nas escolas, nos quartéis, nas igrejas

Porque ali sempre calamos

Porque ali sempre guardamos silêncio

Quatro anos lutamos, quatro instantes

Quatro séculos, quatro milênios.[185]

Os Cabanos são a própria terra nordestina, uma testemunha constante e silenciosa, que se confunde com o povo que nela habita. Como manifestação

[185] CARDOZO. *De uma Noite de Festa*, pp. 42-43.

coletiva, representam uma ideia de espacialidade e, por conseguinte, de temporalidade.

Por agirem coletivamente, verifica-se uma politonalidade de vozes provenientes de um corpo-lugar, caminhos consubstanciados numa concreta imagem plástica.

O leitor-espectador se depara com um discurso que é testemunho de uma realidade geográfica, refletido num personagem que se transfigura em lugar. Eis, pois, a interpretação de um destes personagens pelo Capitão do Bumba-meu-boi, descrito como um ser único:

Capitão:

Este ser, porque este ser, vivo e morto?

Passado ser, de vir a ser presente?[186]

Uma vez mais dirigimos a atenção à figura do Retirante de *O Coronel de Macambira*, um ser que carrega numa mala imaginária o peso da morte da família, da fome e da sede, das lutas que vivenciou e a esperança perdida no sonho de algo de seu na fracassada luta de Canudos e em Pedra Bonita, onde sacrificou os próprios filhos e el-Rei Dom Sebastião não voltou para trazer a todos a tão prometida salvação.

Desde então, o que lhe restou foi retirar-se pelo mundo, caminhando sempre,

[186] Ibidem, p. 43.

sem sair do "seu lugar", não encontrando alento por onde passou, apenas em si mesmo. Bem como os Cabanos, este personagem não existe como individualidade, pois se tornou na obra de Cardozo o espaço e o tempo de uma coletividade excluída, que perdeu sua humanidade e se transformou na alegoria de um lugar marcado pela realidade histórica.

Há algo de impessoal na forma de ver a arte e a literatura na filosofia de Deleuze que coloca à frente os acontecimentos em detrimento das subjetividades. Ainda segundo a pesquisadora Júlia Almeida: *"a arte e a literatura, para Deleuze, possuem este olho que não pára nos indivíduos, mas vai aos acontecimentos puros e aos devires que estão em pauta nas coisas e nas pessoas. A arte é o reino dessas individuações sem sujeito."*[187]

Os acontecimentos, as atmosferas e os trajetos - mais especificamente nestas duas obras de Cardozo - desdobram-se em personagens que se individualizam do meio e se tornam eles próprios lugares, que se perpetuam e se substanciam através da possibilidade de expressão de suas palavras.

A noção norteadora de coletividade se inscreve na tessitura dramatúrgica de Cardozo através do urdimento de uma outra categoria de personagens que, assemelhando-se às Moralidades medievais, representam sentimentos. Ocorre que o autor não lida com sentimentos pessoais, mas com aqueles arraigados no inconsciente popular, como o Medo da Noite que se corporifica numa complexa dança: a Dança do Bichos da Noite, apresentada no segundo quadro da peça *O Coronel de Macambira*. Na descrição da pesquisadora Dantas: *"aparece de maneira*

[187] ALMEIDA, op.cit, 2003, p. 119.

viva e movimentada, em que são abundantes os elementos sonoros e visuais, compondo uma coreografia em que tudo age, nada se apresenta discursivamente à distância, e sim através de uma ação, do dinamismo dos verbos."[188] Destacamos este trecho da peça:

(*Neste momento começa a "dança dos bichos da noite"; estes avançam, recuam, ameaçam o grupo agachado junto à cerca. As Cantadeiras, durante a dança, cantam em voz surda e apagada*)

São muitas horas da noite

São horas do bacurau

Jaguara avança dançando

Dançam caipora e babau.

Uauuau,uauau, uauau

Festa do medo e do espanto,

De assombrações um sarau;

Furando o tronco da noite

Um bico de pica-pau.

Uauuau, uauau, uauau

Andam feitiços no ar

[188] DANTAS. *Joaquim Cardozo: ensaio biográfico*, p, 49.

De um feiticeiro marau,

Mandingas e coisas feitas

Do xangô de Nicolau.

Óó, ôô, ááôô, aôau

"Medo da Noite" escondido

Nos galhos de um pé de pau

A toda dança acompanha,

Tocando o seu berimbau.

Au, au, au, aaau

Um caçador esquecido

Que espreita de alto girau

Não vê cotia, nem paca,

Só vê jaguara e babau.

Aôô, ô, uau, ouau

"Medo da Noite": caveira

Na ponta de um varapau:

Há um pio longo agourento:

É mãe da lua: urutau

Uauuau, uauuau, uauuau

Junto da grande coité

Onde prepara um mingau

Mexe e remexe, mexendo

A sombra de um galalau...

Hô, hô, hu, huaoaouaa

E um braço morto, invisível

Atira n'água um calhau:

As águas giram seus discos

Até o funil de um perau.

Uuuuuuuuuuôôôuauuau

Finge que fuma e defuma

Fumando o seu catimbau

"Medo da Noite" com o rosto

Pintado de colorau.

Uau, uau, auau

Numa cangalha navegam

Como se fosse uma nau,

E içando as velas: mortalhas,

Passam jaguara e babau

Hô, hó, hó, ho, hauuau

Montando um porco-do-mato

Como se fosse um quartau

Caipora vai perseguindo

O jacaré ururau.

Uau, uau, hu, hu, hó, uau

Alguém soluça e lamenta

Todo este mundo tão mau;

Bicando a sombra da noite

Pinica e pinicapau.

Uuuouauuaaau

Alguém no rio agoniza

No rio que não dá vau

Alguém na sombra noturna

Morreu no fundo perau.

Hôôôôôô, u, hu, auauuuuuau[189]

A Dança do Medo da Noite destaca o sentimento do medo do escuro como personagem que aparece num corpo de baile composto de bichos que dançam e emitem sons, embalados pelo canto das Cantadeiras. A união das imagens coreográficas, dos sons, da canção quase declamada em tom misterioso e soturno estruturam este personagem coletivo, o Medo da Noite, que se apresenta no tecido

[189] CARDOZO. *O Coronel de Macambira*, pp, 84-85-86-87.

do texto como um aglomerado de informações estéticas que constituem a ideia do personagem.

No sentido de aprofundar este ponto do estudo, optamos por reincidir na imersão nas teorias de Bakhtin, onde o teórico destaca de sua leitura dos romances de Dostoiévski a tendência, revelada na escritura deste autor, de ver todas as coisas como coexistentes. Na ideia de Bakhtin, o romancista percebia e mostrava o mundo em contiguidade e simultaneidade, como se todos os eventos estivessem situados no espaço e não no tempo, daí sua estreita relação com a forma dramática. Esta sua percepção teria levado Dostoiévski a dramatizar no espaço as contradições e etapas interiores de desenvolvimento dos indivíduos e a criar duplos que dialogavam com suas matrizes (Ivan e o diabo, Ivan e Smerdiakov, Raskólnikov e Svidrigáilov). A contradição interior de um indivíduo imediatamente se transforma, no romance de Dostoiévski, em outro indivíduo.

Além disso, Dostoiévski propunha multiplicar seus duplos, criando cenas de massas, onde tudo se concentrava em um lugar e em um tempo. *"Daí a rapidez catastrófica da ação, o movimento em turbilhão"*, o dinamismo *"que não representava o triunfo do tempo, mas a sua superação."* Não há causalidade, gênese, explicações do passado, tudo está no presente.[190]

A concepção de personagens duplos ou coletivos, concentrados numa ideia de espaço e tempo em contiguidade, possui origens antigas e diversas. Walter Benjamin observa, partindo das teorias do historiador de arte Wilhelm Hausenstein, que a essência do Drama Barroco é a simultaneidade de suas ações. Segundo Benjamin,

[190] BAKHTIN, op.cit, 2005, pp. 28-29.

como o Barroco se compraz em tornar o tempo presente no espaço - *"e a secularização do tempo não é outra coisa que sua transformação num presente estrito"* -, ele precisa apresentar todos os acontecimentos como simultâneos.[191]

A simultaneidade implica na criação de personagens duplos ou coletivos, anunciadores de discursos dialéticos, que se incorporam em entidades coletivas, devendo estas oferecer condições formais para abrigar uma politonalidade de discursos que se vinculam num mesmo tempo e num mesmo espaço.

Benjamin observa ainda na investigação sobre o Drama Barroco Alemão: *"o cenário natural penetra na ação dramática."*[192] O teórico se refere nesta descrição ao texto *Epicharis,* de Daniel Casper von Lohenstein, em que o autor insere em seu drama um coro composto pelo rio Tibre e pelas Sete Colinas.[193]

No progresso de sua proposição, Benjamin associa o Drama Barroco Alemão às representações mudas do Teatro Jesuítico no qual o cenário se mescla à ação como personagem. Em *Mariamne*, de Johann Christian Hallmann, o próprio Monte Sion justifica em detalhes sua participação na ação:

> Aqui, mortais, sabereis porque mesmo as montanhas e os rochedos mudos abrem suas bocas e lábios. Porque quando o homem, em sua demência, não mais se conhece e ousa em seu cego delírio declarar guerra ao Altíssimo, as montanhas, os rios e as estrelas são forçados à vingança, assim que a cólera de fogo do grande Deus se inflama. Desgraçada Sion! Outrora a alma do céu, e hoje uma câmara de tortura! Herodes! Ai de mim! Ai de mim! Ai de mim! Tua ira, cão sangrento, obriga as próprias montanhas a urrarem, amaldiçoando-te! Vingança! Vingança! Vingança![194]

---

[191] BENJAMIN, op.cit, 1984, p. 218.

[192] Ibidem, p. 116.

[193] Idem, ibidem.

[194] HALLMANN, Johann Christian. Apud.: BENJAMIN, op.cit, 1984, p. 117.

O princípio de Benjamin é carregado de sentido para a nossa investigação, principalmente quando expressa que a escrita por imagens do Drama Barroco é voltada para o desnudamento das coisas sensoriais e que por isso a própria imagem é apresentada como escrita. Num sentido inverso, que, contudo, acrescenta um fértil contraponto à nossa investigação, Benjamin explica que a representação do Drama Barroco evoca na recepção a contemplação atenta de um leitor que mergulha dentro de um texto. Daí, segundo ele, a inserção neste drama de objetos inanimados como florestas, árvores, pedras, sílabas e letras que se apresentam como figuras alegóricas, em que não é aplicada, sob nenhuma hipótese, a ideia mística de espiritualização do corpóreo*: "a natureza inteira é personalizada, mas não para ser interiorizada, e sim, ao contrário, para ser privada de sua alma."*[195]

A ideia do personagem duplo está presente em alguns textos de Cardozo. Antônio Conselheiro se multiplica em outras vozes, o General Arthur Oscar, semi-adormecido, toma as palavras do Coronel Moreira César, que está morto e aparece para o General e Mateus também fala como se fosse Macunaíma ao narrar para o seu grupo as peripécias do personagem criado por Mário de Andrade. Estes personagens duplicados se encontram nas peças *Antônio Conselheiro* e *Marechal, Boi de Carro*.

Por outro lado, a natureza também interfere como personagem na dramaturgia de Cardozo, como é o caso do Mar em O *Capataz de Salema*, que figura como personagem na descrição inicial feita por Cardozo e interfere em instantes

[195] BENJAMIN, op.cit. 1984, p, 209.

precisos, entre as falas dos personagens. Eis a descrição do autor onde o Mar aparece ao lado dos outros personagens humanos: *Personagens: O Mar* (*os seus rumores devem ser gravados e combinados segundo as circunstâncias*).[196]

Assim como o Mar, encontram-se os Cabanos, o Retirante, o Medo da Noite. Há ainda os que não representam propriamente a natureza, porém ideias debatidas e corporificadas por personagens que agem em coro, tais como as siglas de empresas privadas e estatais em forma de marionetes, um Rei de Baralho, um Cavalo de Carrossel e até um Brinquedo de Esconder. Todos estes personagens encontram raízes nas alegorias do Drama Medieval e do Drama Barroco Alemão, no teatro antigo de origem popular como a Menipéia, as Farsas Atelanas, que apresentavam as suas figuras de duplos como Maccus e Buccus das Atelanas, origens da *Commedia dell'Arte* e que por sua vez figuram no romance espetacular de Dostoiévski. Em suma, tanto os *personagens-coletivo* quanto os *personagens-lugar* apresentam um discurso polifônico que incide em sucessivas argumentações dialéticas, são herdeiros de uma estética marcada por um profundo sentido ideológico, que se insere na sociedade como força desequilibrante dentro de uma superestrutura dominante.

A observação estabelece que no processo de urdimento desta categoria de personagem encontrada nas peças de Cardozo há margem para se pensar os conceitos de *simulacros-fantasma* e *cópias-ícone*, sugeridos por Deleuze.

Em sua proposição, o filósofo sugere que Deus teria feito o homem à sua imagem e semelhança, porém, o advento do pecado lhe tira a semelhança, fazendo com que restasse somente a sua imagem. Do exposto, Deleuze chega à conclusão de

[196] CARDOZO. *O Capataz de Salema*, p. 11.

que o homem acaba por perder sua existência moral para adquirir uma existência estética. *"O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude."*[197]

No sentido de associarmos a prática mental do filósofo ao sistema significante evidenciado na arquitetura desta categoria de personagens de Joaquim Cardozo, percebemos, ao lado de Deleuze, que estes personagens são condutores de um devir-louco, ilimitado, subversivo, que habita as profundidades, onde quase tudo ocorre sempre ao mesmo tempo, mas jamais de modo igual.[198]

O fenômeno do *simulacro-fantasma* precisa da palavra: *"a palavra é nossa conduta ativa com respeito aos reflexos, ecos e duplos, tanto para recolhê-los como para suscitá-los."*[199]

Na esteira dos *personagens-coletivo* e dos *personagens-lugar* nos deparamos com a ideia de coro, atribuída nas peças de Cardozo aos personagens cantantes que estão presentes nas seis peças do autor. São as Cantadeiras, personagens que cumprem a função primordial de avisar, no meio da confusão de vozes do espaço público, que o espetáculo vai começar ou que a cena vai se transformar.

O coro de Cantadeiras cumpre a função solene, prevista por Adorno com relação à música coral, de transportar a música para o mundo físico e concreto, reduzindo-se a uma significação objetiva e por conseguinte, renunciando à pretensão

[197] DELEUZE, op.cit., 2006, p. 263.

[198] Ibidem, p, 264.

[199] Ibidem, p, 293.

de significar algo além de sua própria função objetiva de descrever a ação.[200] Em paralelo com a prática mental de Adorno, a opinião de Brecht lhe acrescenta algo:

> A música-gesto é uma música que confere, na prática, ao ator a possibilidade de representar determinados 'gestos' essenciais. A chamada música barata há muito tempo vem sendo, sobretudo no cabaré e na opereta, uma espécie de música-gesto. A música 'séria', pelo contrário, continua bem presa ao lirismo e cultiva a expressão individual.[201]

Não há como discutir o urdimento desses personagens coralizados que marcam sua presença nos seis textos teatrais de Cardozo sem antes realizar uma pequena retrospectiva sobre as origens e as funções do coro.

Ao que tudo indica, o coro (*choréia*) teve origem na Grécia e designava um grupo homogêneo de dançarinos, cantadores e narradores, espécie de síntese entre poesia, música e dança, onde, segundo Aristóteles, encontra-se a origem do teatro ocidental. De acordo com Roland Barthes: *"O que define a choréia é a igualdade absoluta das linguagens que a compõem: todas são, se se pode assim dizer, naturais, ou seja, provenientes do mesmo quadro mental formado por uma educação que, sob o nome de música, compreendia as letras e o canto."*[202] E segundo Aristóteles, através de um dos maiores helenistas da atualidade, Jean-Pierre Vernant, a tragédia vem dos que conduziam o ditirambo, que era um coro cíclico, cantado e dançado frequentemente, não sempre, para Dioniso. E no Drama Satírico são introduzidos nos coros os cantos fálicos, os travestimentos, as misturas do burlesco e do licencioso. [203]

---

[200] ADORNO, op.cit, 1974, pp. 113-114.

[201] BRECHT, op.cit, 2005, pp. 229-230.

[202] BARTHES, Roland. Apud PAVIS, op.cit, 1999, p. 73.

[203] VERNANT, Jean-Pierre. In: *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad.: Bertha Halpem Gurovitz e Hélio

Já na definição de Fredrich Schiller o coro não se distingue como um indivíduo, pois é na verdade um conceito geral, representado por uma poderosa massa sensível que abandona o círculo da ação para transpor o passado e o futuro e todo o sentido humano geral, *"a fim de colher os grandes resultados da vida e revelar as doutrinas da sabedoria. Fá-lo, no entanto, com a inteira força da fantasia, com ousada liberdade lírica. [...] E o faz, em sons e movimentos, acompanhados de toda a força sensível do ritmo e da música."*[204]

Finalmente para Hegel o coro representa a força do povo perante os heróis e o solo fecundo onde crescem estes heróis.[205]

De acordo com a noção geral de coro, ficamos com a ideia de que, em síntese, a noção de coro abarca o canto, associado à dança e a uma narrativa onde uma ideia composta por forças não individualizadas, muitas vezes abstratas e proveniente dos estratos populares interfere em momentos decisivos na narrativa principal de uma fábula representada para um público.

Com exceção de *Antônio Conselheiro*, todas as peças de Cardozo são adornadas pelo canto das Cantadeiras. Mesmo em *O Capataz de Salema* é o personagem de Luzia que se *coraliza* e no final da peça não se sabe ao certo se é ela ou muitas outras Luzias que cantam: *"Acompanhado pela música do mar, ou música congênere, se ouve um canto como se dela viesse já distante".*[206]

Não existe suspense entre uma cena e outra, as Cantadeiras interferem na

---

Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 159.

[204] SCHILLER, Fredrich. *Acerca do uso do Coro na Tragédia* (Prefácio de A Noiva de Messina, 1803). In: *Teoria da Tragédia*. Trad.: Flávio Meuver. São Paulo: EPU, 1991, p. 79.

[205] HEGEL. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Editora Guimarães, 1980, p. 340.

[206] CARDOZO. *O Capataz de Salema*, p. 46.

cena e narram a ideia dos personagens, antes mesmo de sua intervenção. Em *O Coronel de Macambira*, elas "cantam" o caráter das figuras mascaradas que estão prestes a entrar em cena:

(*Imediatamente ao fundo aparecem três figuras mascaradas, vêm andando cada uma com uma meneira de andar diferente. As Cantadeiras cantam*):

Cantadeiras:

Vem na frente o produtor

Logo após o economista

Mais atrás com o seu tambor

O sagaz propagandista

Dizem que são justiceiros

Produtores da abundância

Na verdade são coveiros

No cemitério da infância

De tamanhos produtores

Bem se conhece o produto:

Terras secas, gado morto

Gente faminta, de luto.[207]

Num outro sentido, a suposta inocência de versos enaltecendo as terras e praias do Nordeste brasileiro, onde a perspectiva imagética da beleza, da riqueza e do sol demarca o espaço geográfico, as tradições de um lugar, seus costumes, suas particularidades, e a sonoridade de palavras de diversas origens etimológicas são valorizadas numa minuciosa descrição:

(*O espetáculo começa com as Cantadeiras anunciando as terras e praias do Nordeste*)

Cantadeiras

Manguezal do Mamanguape

Na barra de Coqueirinhos

Praia da Ponta de Pedra

Cabo de Santo Agostinho

É Garanhuns

É Gurihem

Trapirahim

Tracunhaém

[207] CARDOZO. *O Coronel de Macambira*, p. 28.

De Tambaú, gameleiras

Barreiras do Tambiá

Cajueiro de Catuama

Ilha de Itamaracá

É Igarapeba

É Beberibe

Ibiratuba

Camaragibe

Curvas de brancas areias

Por Gaibú, pelo Suape

Luz da manhã, luz subindo

Pelos Montes Guararapes

É de Araruna

É de Goiana

Ibiapina

Itabaiana

Águas do Rio Ipojuca

Praias de vento e de espuma

Jangadas de Pajuçara

Barcaça de Itapissuma

É Mossoró

É Nazaré

Maragogi

Tamandaré.[208]

A leitura em voz alta se aproxima da linguagem musical. Aliás, é sabido que os povos primitivos até à Idade Média faziam da voz um instrumento vital.

O dramaturgo e estudioso do teatro português Luiz Francisco Rebello observa em seu estudo do primitivo teatro português que os romances antigos da Península Ibérica, anteriores a 1450, quando começaram a aparecer as primeiras publicações, eram feitos para serem ouvidos. Este romanceiro tinha suas bases na tradição oral: *"pois se todos se comunicavam oralmente, obviamente apareciam características orais na escrita, as obras eram escritas para serem cantadas, declamadas e ouvidas."* [209]

Nas cantilenas das procissões católicas em alguns estados brasileiros - primordialmente no Nordeste - a palavra se encontra no limiar entre o canto e a linguagem articulada, na evidência da força aplicada ao coletivo do coro, que tem suas raízes nas tradições populares, onde são aplicados na construção dialógica a substancialidade do gênero épico aliada ao impulso do gênero lírico. Assim se apresentam para o leitor-espectador as Cantadeiras de Cardozo.

---

[208] CARDOZO. *De uma Noite de Festa*, pp. 19-20.

[209] REBELLO, Luiz Francisco. Entrevista concedida em Lisboa em 29/05/2008.

CONCLUSÕES:

Desde nossas primeiras abordagens sobre a obra dramatúrgica de Joaquim Cardozo, optamos pelo desafio de investigar as seis únicas peças do autor, que agregam características comuns, que se entrelaçam, formando uma unidade elaborada na origem da expressão individual de cada uma.

Do estudo das peças, verificamos que o autor cumpre um exercício de criação dramatúrgica em que modelos procedentes de uma estética muita antiga de origem popular se consubstanciam em tecido dramatúrgico. Daí a nossa percepção de que no discurso dialógico desse tecido dramatúrgico encontra-se em estado latente uma infinidade de peculiaridades pertencentes ao estatuto da cena, dentre elas: a efemeridade, os movimentos dos corpos dos personagens no tempo e no espaço, a evocação de imagens.

Contudo, nosso trabalho de pesquisa nos possibilitou compreender que nas peças do autor este impulso da palavra como diálogo em direção ao campo da cena diverge sobremaneira do que ocorre no caso da transcrição de um espetáculo popular para a forma escrita. A transcrição de espetáculos como o Bumba-meu-boi, o Pastoril ou as Cheganças foi realizada em nosso país por renomados pesquisadores como Mário de Andrade e Hermilo Borba Filho e define-se, em verdade, como um roteiro das cenas destes espetáculos, cujos efeitos gerados no ato da leitura passam ao largo do seu efeito real na cena.[210]

A pesquisa permitiu ainda constatar, no estudo do universo do discurso

[210] Cf. ANDRADE, op.cit. e FILHO, Hermilo Borba. *Apresentação do Bumba-meu-Boi*. Recife: Editora Guararapes, 1982.

dialógico de Cardozo, que são elaboradas condições especiais para o trato com a palavra, onde esta não é urdida apenas para que sobressaiam os efeitos da cena, visto que é dela própria que eles provêm, da materialidade denotada nas relações do discurso com um certo ambiente simbólico – composto de sonoridades, espacialidades e gestualidades.

As peças de Cardozo foram escritas entre as décadas de 1960 e 1970, logo, em pleno regime militar instalado em nosso país. Contudo, em um primeiro exame, o autor parece se afastar categoricamente desta temática, pelo menos no que se refere à forma, já que faz uso de uma estética que estabelece analogias com espetáculos regionais. Porém, Cardozo faz uso das situações e do linguajar do universo estético de onde provêm os seus personagens para evidenciar problemáticas de natureza social, política e existencial, em âmbito nacional e universal, bastante pertinentes ao momento em que foram escritas.

A análise nos permitiu entender que a escrita teatral de Cardozo estabelece que o verso e o modelo espetacular se inscrevem em seus diálogos como impulso inicial, que suscita nestes diálogos uma dinâmica extra-literária de onde emerge uma atmosfera espetacular. O trato com a palavra poética demanda uma significação teatral. A palavra, muito mais que a situação, o psicologismo e as características físicas, revelou-se como o principal sustentáculo para o urdimento dos personagens.

No decorrer do exame de nossas hipóteses, por meio de um vislumbre contumaz sobre a obra, tivemos ocasião de constatar que o estado latente da condição espetacular do verbo na obra deste autor se encontra implícito nos diversos meandros contidos no organismo da celebração, onde uma determinada proposição rítmica inicial e final dá enlevo aos diálogos.

Em relação à experiência criativa de Cardozo como poeta, observamos que o autor se apoiou no processo de recitação. Assim, a concepção do seu verso deu-se principalmente no cerne da palavra oralizada. Este processo criativo acabou por configurar-se como um frequente exercício anterior às primeiras imersões na palavra escrita. Desde modo, deduzimos que a construção da escrita de Cardozo é uma consequência de um processo criativo inicial que parte da evocação oral.

Este mesmo princípio de construção criativa do autor é encontrado nos espetáculos públicos, que de igual modo são marcados pela palavra oralizada, cuja autoria é muitas vezes ignorada, deixando a cargo do ideário dos espectadores a contínua transformação destes espetáculos, que se apresentam, por intermédio do *performer,* em projeções estético-formais como imagens, ações e gestos.

Ocorre que na escrita de Cardozo os mitos do imaginário público se transformam em personagens que estão num contínuo processo de discussão dialética, há um apuro nos diálogos, nos experimentos musicais e coreográficos, na compleição dos personagens, enfim, na relação palavra-ação. Principalmente porque palavra é ação no espaço público e Joaquim Cardozo extrai com maestria esta dinâmica dos espaços públicos e as introjeta nos seus diálogos.

Este trabalho não termina aqui, ele encontra-se em contínuo progresso, por este motivo tivemos a necessidade de propor giros acerca de um mesmo assunto, no sentido de esgotar o máximo de discussões possíveis sobre cada ponto investigado dentro da hipótese geral.

Ativemo-nos ao universo do discurso dialógico dos textos teatrais deste autor. Não obstante, esta pesquisa se tornou ao mesmo tempo um estudo da cena, pois

partimos do pressuposto de que os personagens, em vez de serem concebidos como seres individualizados que só se tornarão potencialmente vivos com o advento da cena, adquirem corpo e voz no significante poético do discurso, fato que demonstra um pensamento ideológico que os move. O mesmo ocorre com os personagens de Paul Claudel, que segundo estudo da pesquisadora Brilhante, são despertados do universo das letras para o universo do teatro quando projetam o ritmo dos seus corpos no discurso da ideologia católica.[211]

Os personagens precisam falar para realizar as suas funções vitais, para se projetarem no mundo como seres viventes, que estão em contínuo crescimento e transformação por causa do modo como o seu discurso é aplicado dentro do tecido dramatúrgico. Esta é a condição essencial para a sua existência, não importando o contexto ou o andamento da fábula.

Os diálogos de Cardozo são solos dentro de uma orquestra. Uma orquestra que não se interrompe, cumprindo a função de oferecer andamento, ação e materialidade a estes solos. O leitor-espectador é apresentado aos personagens durante o itinerário do seu cortejo e a maneira como cada fala é introduzida, incide na compreensão de um estado pré-existente, um estado proveniente da pulsão condicionada a um determinado modo de espetacularidade dentro de um espaço simbólico, conforme já descrevemos.

O tom empregado pelos personagens de Cardozo é o mesmo daquele do cortejo, da celebração, da peleja. Logo após as apresentações das Cantadeiras outras cenas são reveladas no meio do andamento de suas ações, suscitando

[211] Cf. BRILHANTE, op.cit, 1988.

variadas interpretações dentro do texto. Esta proposta dramatúrgica indica que alguns personagens já se revelam no meio de uma ação, por exemplo, num tom mais alto, uma expressão corporal mais amplificada ou mesmo apresentando números coreográficos, sem que estas informações estejam esclarecidas num sistema de convenção do texto escrito, como a rubrica.

O método empregado para a formulação de nossas hipóteses se fundamentou no contínuo estudo dos textos, com ênfase nas projeções dialógicas, de acordo com a relação destas projeções com os signos de teatralidade ou espetacularidade empregados pelo autor, como a utilização da música e da dança, as sugestões de alguns cenários e de iluminação específica em determinados momentos. Estas relações foram discutidas em todo o decurso da tese.

No decorrer de nossa análise, inferimos que os textos de teatro deste autor objetivamente se destacam como força propulsora da realização cênica e por outro lado, entendemos que a matriz cênica tomada como modelo pelo autor é propulsora de uma condição dialógica que se impõe a esta matriz espetacular. Isto posto, por intermédio de um exercício de pensamento da encenação das peças deste Cardozo, método que tomamos emprestado de Raymond Williams[212], fomos levados a crer que a encenação das peças do autor demanda um exercício de leitura do hipotético espectador, já que seus personagens não estão atrelados aos limites dos palco: voam, transpõem limites físicos, um deles se move pelo espaço da cena desprovido de sua cabeça recém decapitada, caem do céu, se transformam em seres inventados, em cartas de baralho, em brinquedo de esconder, em presépio que se move, em cavalo de carrossel.

[212] Cf. WILLIAMS, op.cit, 2001.

Deste modo, entendemos que somente da linguagem literária podem emergir estes seres tão fantásticos, que ultrapassam os limites da cena e invadem a esfera da imaginação do leitor-espectador, como na linguagem romanesca. E ao entrar em contato com esta linguagem o hipotético espectador assiste e ao mesmo tempo lê a cena, já que a palavra se impõe numa leitura recitada que demanda movimento e ação.

Se a aplicabilidade do diálogo em verso implica na disposição da cena com todos os seus recursos - imagem, som, movimento - na outra via, a aplicabilidade destes textos na cena, demanda uma atenção redobrada na palavra. Por este motivo, acreditamos que a palavra construída por este autor possui afinidades profundas com as particularidades inerentes à cena e é parte fundamental dos sentidos semiológicos revelados na cena.

Este estudo encontrou pontos de ligação da estética concebida por Cardozo com os efeitos produzidos na dramaturgia medieval, no Drama Barroco, nos espetáculos populares, desde a Antiguidade até aqueles que ainda são vistos, principalmente nos interiores de nosso país, com heranças antepassadas nas danças dramáticas e nos espetáculos parateatrais de origem ibérica, moura, africana e autóctone.

Nossos experimentos nos permitem confirmar que tanto o conteúdo quanto a forma construída nos textos teatrais de Joaquim Cardozo estão longe de representarem uma alegoria do espetáculo popular, numa ingênua recriação textual destes modelos estéticos. À vista disto, em suas peças a palavra se impõe o tempo todo, mas em nenhum momento se sobrepõe à respiração da espetacularidade das ruas. Assim, seus diálogos se desdobram em gesto e canção, num variado panorama

sonoro e em números coreográficos, se aproximando de modo profundo do leitor-espectador, sobressaindo no decurso da livre expressão dos modelos espetaculares das ruas, das praças e das feiras.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias: Obras de Joaquim Cardozo

CARDOZO, Joaquim. *De uma Noite de Festa*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1971.

_____ *O Coronel de Macambira* (Bumba-meu-boi). Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1963.

_____ *Os Anjos e os Demônios de Deus* (Pastoril em 12 jornadas). Recife: Prefeitura do Recife, Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2001.

_____*O Capataz de Salema. Antônio Conselheiro. Marechal, Boi de Carro*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1975.

_____ *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____ *Uma Arquitetura para o Homem*-Depoimento de Joaquim Cardozo no Encontro Nacional dos Cinqüenta Anos da Arquitetura Moderna Brasileira. Rio de Janeiro, novembro de 1971. (inédito, material cedido pela pesquisadora Maria da Paz Ribeiro Dantas).

_____ *Discurso Pronunciado pelo Professor Joaquim Cardozo como Paraninfo da Turma de Engenheiros de 1939.* Recife: 11 de dezembro de 1939. (material cedido pela pesquisadora Maria da Paz Ribeiro Dantas).

Bibliografia sobre Joaquim Cardozo

D´ANDREA, Moema Selma. *A Cidade Poética de Joaquim Cardozo: elegia de uma modernidade.* Tese (Doutorado) - Depto. de Teoria Literária. Campinas: IEL/Unicamp, 1993.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *O Mito e Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo: uma leitura barthesiana*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Recife: FUNDARPE, 1985.

_____ *Joaquim Cardozo: contemporâneo do futuro*. Recife: Ensol, 2003.

_____ *Joaquim Cardozo: ensaio biográfico*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

DE LIMA, Ricardo Manoel. *Joaquim Cardozo: um encontro com o deserto.* Tese de Doutorado Apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

DE SOUZA, José Ricardo Guimarães. *O Homem e a Morte: um estudo de Trivium de Joaquim Cardozo*. Dissertação de Mestrado Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

LEITE, João Denys Araújo. *Um Teatro da Morte–Transfiguração Poética do Bumba-meu-Boi e Desvelamento Sociocultural na Dramaturgia de Joaquim Cardozo.* Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. *Antônio Conselheiro: poética intertextual na dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da

Bahia. Salvador, 2002.

PÁDUA, Vilani Maria de. *Tradição e Modernidade em O Coronel de Macambira, um Bumba-meu-boi de Joaquim Cardozo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo-USP, 2004.

Bibliografia Geral

ADORNO. Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____ *Filosofia da Nova Música*. Trad.: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ALMEIDA, Júlia. *Estudos Deleuzeanos da Linguagem.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet Editores, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil* (vol. 1,2 e 3). Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1982.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, sd.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad.: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ *Problemas na Poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____ *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: *o contexto de François Rabelais.* Trad.: Yara Frateschi. São Paulo: Ed. Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____ (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad.: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão.* Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ *Magia e Técnica, Arte e Política*: *ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1968.

_____ *O Teatro Poético de Garcia Lorca*. Recife: Jornal do Comércio, 1944.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*: Rio de Janeiro: Graal Editora, 1992.

_____ *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

_____ *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRILHANTE, Maria João. *A Invenção Poética no Teatro de Claudel*. Lisboa: Tese de

Doutoramento em Literatura Francesa Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988.

BUESCO, Ana Isabel; SOUSA, João Silva de. MIRANDA, Maria Adelaide de. (Coord.) *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto de Estudos Medievais da FCSH - UNL, 2006.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*, 1500-1800. Trad.: Denise Bottmann (2 ª edição). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____*O que é História Cultural?* Trad.: Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CAFEZEIRO, Edwaldo & GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, EDUERJ, FUNARTE, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO; Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*: *estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.* Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Brito. *Por um Teatro do Povo e da Terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do estudante de Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1986.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CHARTIER, Roger. *Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários:o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CORDOBA, Pierre, ÉTIENVRE, Jean - Pierre (org). *La Fiesta, La Ceremonia, El Rito*. Granada: Casa de Velázquez, Universidad de Granada, 1990.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido.* Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FILHO, Hermilo Borba. *Apresentação do Bumba-meu-Boi*. Recife: Editora Guararapes, 1982.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas.* Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara/ Koogan S.A, 1989.

GUINSBURG, J. *Da Cena em Cena: ensaios de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____ *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad.: Adelaine La Guardiã Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasilia: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HEGEL. *Estética*. Trad.: Álvaro Ribeiro. Lisboa: Editora Guimarães, 1980.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: prefácio de Cromwell*. Trad.: Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

JAMESON, Fredrick. *A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. In: *Pós-Modernismo*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

_____ *O Método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

_____ *Espaço e Imagem: teorias do pós-modernismo e outros ensaios.* Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

KALEWSKA, Anna. *Baltasar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe: ensaio histórico–literário e*

antropológico. Lisboa-Varsóvia: Fundação Calouste Gulbenkian e Faculdade de Filologias Modernas da Universidade de Varsóvia, 2005.

KONDER, Leandro. *A Questão da Ideologia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira (org). *Espaço e Cidade: conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

LOS AUTORES E INSTITUTO DE CULTURA JUAN GIL. *Cultura y Representación en la Edad Media*. València: Albert, 1994.

LUKÁCS, Georg. *Sociologia*. Trad. José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____ *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARINIS, Marco de. *Aristotele teorico dello spettacolo*. In: *Teoria e Storia della Messinscena nel Teatro Antigo*. Trad. Tânia Brandão. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 17/10. Aprile, 1989. Centro Regionali Universitario per il Teatro del Piemonte. Edizione Costa e Nolan, 1991.

MASSIP, Francesc. *El Teatro Medieval*: *voz dela divinidad, cuerpo de histrión.* Barcelona: Montesinos, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____ *O Olho e o Espírito*. Trad.: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MEYER, Marlyse. *Pirineus Caiçaras...Da Commedia dell'Arte ao Bumba-meu-boi*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

MOZO, Jerónimo Lópes. *La Palabra, Ave Fénix del Teatro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *O Fenômeno do Lugar*. In: NESBITT, Kate (org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. Antologia Teórica 1965 – 1995. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

PAVIS, Patrice. *Análise dos Espetáculos*. Trad.: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____*Theatre at the Crossroad of Culture*. Londres: Routledge, 1992.

PELOSO, Silvano. *O Canto e a Memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. Trad.: Sonia Netto Salomão. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PONTES, Joel. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.

RABETTI, Beti (org). *Teatro e Comicidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

REBELLO, Luiz Francisco. *O Primitivo Teatro Português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Agressivo*. *Dionysos.* Ano XXV, n.18. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1974.

_____*O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean- Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral.* Trad.: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro: cultura e crítica*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____*Ler o Teatro Contemporâneo*. Trad.: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante.* Trad.: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SCHILLER, Fredrich. *Acerca do uso do Coro na Tragédia* (Prefácio de *A Noiva de Messina*, 1803). In: *Teoria da Tragédia*. Trad.: Flávio Meuver. São Paulo: EPU, 1991.

SOUZA, Walder Gervásio Virgulino de. *Estratégias e Disfarces Dramatúrgicos das Teorias do Drama: a ação e a lição moderna e contemporânea em forma de peças parábolas, peças didáticas e peças de tese* (Curso da linha de pesquisa: Poéticas do Teatro; Processos e Métodos de Construção Cênica. Área de Concentração: Teorias e Técnicas Teatrais). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro, Uni Rio, segundo semestre de 2005.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha Halpem Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Drama in Performance*. London: Open University Press, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____ *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Revistas e Periódicos

ATHAYDE, Félix de. *Um Alto Vôo de Despedida*; BÁRBARA, Danusia. *De Memória, como Homero.* Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 28 de novembro de 1981.

AUTRAN, Margarida. *Joaquim Cardozo Concretiza o Abstrato*. Rio de Janeiro: O Globo, 23 de agosto de 1975.

FILHO, Haroldo Bruno. *O Culturalismo na Poesia de Joaquim Cardozo*. Recife: Jornal do Commércio, 21 de abril de 1981.

HÉLIO, Mário (editor). *Engenharia e Arte: o centenário de Joaquim Cardozo*. In: *Suplemento Cultural (diário oficial, ano XII)*. Pernambuco, agosto de 1997.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL/SINDICATO DOS ARQUITETOS NO ESTADO

DA GUANABARA. *Jornal de Arquitetura* (no 24, ano III). Rio de Janeiro, maio de 1975.

LEAL, César. *O Universo Poético de Joaquim Cardozo*. Site Joaquim Cardozo (www.joaquimcardozo.com) Editora: Maria da Paz Ribeiro Dantas; Colaboração Especial: Douglas Tabosa de Almeida.

LEITE, João Denys Araújo. *O Teatro Luminoso de Joaquim Cardozo*. In: *Revista Folhetim* (número 11) Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, set-dez de 2001.

_____*O Teatro de Joaquim Cardozo: uma engenharia de luz para a contemporaneidade*. Site Joaquim Cardozo (www.joaquimcardozo.com) Editora: Maria da Paz Ribeiro Dantas; Colaboração Especial: Douglas Tabosa de Almeida.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Concepções Espaciais: o teatro e a Bauhaus*. In: *O Percevejo - Revista de Teatro , Crítica e Estética* (número 7, ano 7). Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós Graduação em Teatro, Uni Rio, 1999.

MARTINS, Wilson. *A Lírica de um Nordeste Universal e Erudito*. Site Joaquim Cardozo (www.joaquimcardozo.com) Editora: Maria da Paz Ribeiro Dantas; Colaboração Especial: Douglas Tabosa de Almeida.

MICHALSKI, Yan. *Uma Festa de Som, Luz e Cor.* Crítica Teatral: Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 14 de maio de 1967.

PAIVA, Ana Carolina do Rêgo Barros. *Joaquim Cardozo e sua Palavra Espetacular.* Site Joaquim Cardozo (www.joaquimcardozo.com) Editora: Maria da Paz Ribeiro

Dantas; Colaboração Especial: Douglas Tabosa de Almeida.

_____ *No Grafismo da Palavra, o Alvoroço da Praça Pública: reflexões sobre o teatro de Joaquim Cardozo. In*: Revista Sinais de Cena nº 11. Lisboa: APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa), 2008. (no prelo)

REBELLO, Yopanan e LEITE, Maria Amélia D'Azevedo. *O Engenheiro das Curvas de Brasília*. Revista Virtual AU-Arquitetura e Urbanismo. Edição 165, dezembro de 2007.

SANTANA, Geraldo. *O Engenheiro da Poesia.* Site Joaquim Cardozo (www.joaquimcardozo.com) Editora: Maria da Paz Ribeiro Dantas; Colaboração Especial: Douglas Tabosa de Almeida.

Dicionários e Enciclopédias

ALMEIDA, Horácio de. *Dicionário Popular Paraibano*. Paraíba: Editora Universitária/UFPB, 1979.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro, Editora Delta SA, 1964.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

NONATO, Raimundo. *Calepino Potiguar-gírio rio–grandense*. Rio Grande do Norte: Coleção Mossoroense–Vol. CXIX, 1980.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SILVA, António de Moraes. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, 1949.

_____ *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Confluência 1992.

Entrevistas

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro-Entrevista concedida a Ana Carolina do Rêgo Barros Paiva em Recife no dia 23 de janeiro de 2008.

LEITE, João Denys Araújo-Entrevista concedida a Ana Carolina do Rêgo Barros Paiva em Recife no dia 06 de fevereiro de 2008.

REBELLO, Luiz Francisco-Entrevista concedida a Ana Carolina do Rêgo Barros Paiva em Lisboa no dia 29 de maio de 2008.

TEIXEIRA, António Brás-Entrevista concedida a Ana Carolina do Rêgo Barros Paiva em Lisboa no dia 21 de abril de 2008.

ANEXOS

Sinopse das peças de Joaquim Cardozo

O Coronel de Macambira

Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1963 (2ª ed. 140p)

A história começa quando um fazendeiro pobre se queixa de que o Coronel Nonô mandou o matador Chico Fulô dar cabo da vida do seu boi por causa de uma briga de terras. Entram os personagens do Bumba-meu-boi: Mateus, Catirina, Capitão e Bastião, e Mateus simplesmente expulsa a bexigadas o pequeno proprietário de terra e o matador Chico Fulô que estavam brigando. De repente aparecem três figuras mascaradas: o produtor, o economista e o propagandista. Mateus tira por trás, uma a uma, as máscaras das três figuras e todos descobrem que o produtor é o Coronel Nonô de Macambira, o propagandista é o maestro da charanga e o economista é o seu Nezinho da coletoria. Ao serem desmascarados, também são expulsos a bexigadas. Entram as Cantadeiras avisando da queda de um avião. Mateus, Bastião, Catirina e o Capitão conseguem salvar o aviador que está ferido e é retirado de cena. Mas surge o espírito da aeromoça que morreu no acidente, ela faz um discurso sobre a esperança. A partir de um rumor de passos ritmados e pesados surge um soldado, com uma sombra que lhe envolve o rosto. É na verdade um espírito, como a aeromoça e, como ela, fala de esperança através de uma claridade que ele afirma ver em meio a tanta escuridão e que representa para ele a dor coletiva do povo.

No segundo quadro da peça os personagens principais do Bumba-meu-boi

seguem para a fazenda Macambira para tentar salvar o boi do pequeno agricultor. Há uma cerca nos limites das terras do coronel e do pequeno agricultor e no momento em que eles chegam, encontram um engenheiro fazendo a baliza das terras. Num primeiro momento o engenheiro afirma que as terras do coronel vão até o meio do quarto do agricultor, separando ele de sua mulher. Diante dos protestos do agricultor o engenheiro reconhece que havia se enganado no marco das terras. Desta vez quem começa a protestar é o grupo do coronel. O engenheiro muda de lado o tempo todo e há protestos de ambos os lados. No meio de tanta confusão o instrumento de medição do engenheiro é quebrado e ele aproveita para fugir. Todos saem de cena com exceção dos personagens de Mateus, Catirina e Bastião, quando entra um retirante que enlouqueceu de tanto sofrimento - perdeu sua mulher e sacrificou os próprios filhos em Pedra Bonita, na esperança da ressurreição do rei D. Sebastião - e vive na mais absoluta miséria e desesperança. Ele fica um longo tempo andando sem sair do lugar e não carrega nada, todos os seus pertences são imaginários. Depois que ele se vai o Capitão aparece dizendo que o boi do pequeno agricultor está salvo. Entram as Cantadeiras e o boi, todos dançam e cantam. Ouve-se um tiro e o boi cai no chão e fica entre a vida e a morte. Chamam o Doutor que tenta salvá-lo, no entanto o boi não resiste. Todos cantam o cortejo final do boi quando aparecem e desaparecem a aeromoça e o soldado com os rostos iluminados. O canto do cortejo fala de esperança.

De uma Noite de Festa

Rio de Janeiro: Agir Editora, 1971 (1ª ed. 131p)

Esta é a peça de Cardozo onde ocorrem mais acontecimentos. Inicia-se com a apresentação das Cantadeiras das terras e praias do nordeste, quando começa o diálogo entre o homem valente e o homem prudente. Aparece o Capitão do Bumba-meu-boi, ainda desmontado, que se dirige aos dois homens convidando-os para ir com ele à missa de natal na cidade de Nazaré da Mata. No caminho até a cidade passam por diversos personagens que dão o seu recado e se retiram do espetáculo, os romeiros que vão acampar durante a festa, os mamulengos que falam um estranho linguajar e são denominados como siglas de empresas estatais: SUNAB, DASP, IPASE e DNOCS, o maestro Banga la Fumenga e sua banda de risonhos, os cabanos, figuras escuras envolvidas em largas roupas cheias de terra onde não se distinguem suas feições. Chegam à missa e todos se voltam para um presépio que se anima e volta à sua posição estática: os reis magos se transformam em representantes da burguesia (presidentes de companhia, gerentes de banco, etc.), a Virgem Maria tira a coroa e o seu manto de seda e ouro e se transforma numa mulher do povo. No segundo quadro as Cantadeiras anunciam o desaparecimento do boi do presépio. Este desaparecimento representa mais uma sucessão de infelizes acontecimentos na região: seca, fome, violência. Na viagem à procura do boi o Capitão e os outros personagens do Bumba-meu-boi param para descansar num rancho e de repente a cena se transforma no sonho de Bastião que se vê como o macaco discriminado por não ter sido chamado para a festa no céu. No dia seguinte o Capitão e seus acompanhantes seguem à procura do boi desaparecido, encontram diversos personagens alegóricos pertencentes ao universo popular, como o palhaço, o brinquedo de esconder que se transforma no caipora, o rei do baralho, o cavalo de carrossel, um poeta louco e até mesmo o Judas do sábado de aleluia. Nenhum deles

sabe dar conta de onde se encontra o boi sagrado. De repente, como por encanto, aparece o boi deitado como morto sobre um monte de palhas, entra o ervanário para tentar curar ou ressuscitar o boi lhe oferecendo a erva de Santa Maria, a raiz de sol, um ramo de rosas secas e até mesmo a marijuana, que afirma ser a erva do sonho e a erva do povo. Ainda assim o boi continua impassível, então o ervanário conclui que o boi está entredormindo, dormindo entre dois mundos, portanto morto para os homens. Como não há mais nada a fazer o ervanário se despede de todos e sai de cena, seguido pelos outros personagens, ficando em cena somente o boi deitado. Ouve-se um ponteado de viola e o boi abre os olhos, ergue lentamente a cabeça e move as patas como se fosse se levantar, mas é o monte de palhas, aonde se encontra deitado, que começa a se erguer do chão, como se o boi estivesse partindo para o céu.

Marechal, Boi de Carro

Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1975 (1ª ed. 111p)

A peça tem início com três homens conversando na beira da estrada e contando a história dos macobebas, homens poderosos e ricos que invadiram a cidade de Muribeca em Pernambuco, trazendo invenções mirabolantes que não ajudaram em nada no desenvolvimento e no progresso dos habitantes da cidade. Criaram experiências estapafúrdias, como transformar excrementos de animais em comida para ser vendida ao povo e outras invencionices para ganhar ainda mais dinheiro às custas da pobreza e da ignorância daqueles habitantes. De repente um dos homens comenta que um tal Doutor Bertolino vai leiloar o famoso e querido boi

marechal para ser vendido para o açougue. Ao ouvirem esta história, Catirina, Mateus, Bastião e Capitão resolver salvar o boi e a partir daí começam suas andanças para resgatar o boi marechal. Encontram com vendedores de comidas típicas nordestinas, depois encontram um matuto maltrapilho que está fugindo do sertão para tentar a sorte na capital. No meio do caminho para a cidade onde o boi será leiloado eles passam a noite em claro para seguir viagem assim que o dia clarear. Então, para entreter os amigos, Mateus conta-lhes a história de seu encontro com Macunaíma – que diz a Mateus que vive atualmente na estrela Ursa Maior – e das histórias que o personagem de Mário de Andrade lhe contou, como a de um certo governador do estado do Ceará que havia comprado uma gigantesca máquina de quebrar gelo para acabar com os incêndios da cidade, uma geringonça caríssima que não tinha a menor serventia num país tropical.

Ao nascer o dia, os três companheiros seguem para a feira de Jaboatão para tentar impedir o leilão do boi marechal. Conseguem contratar um advogado, o seu Manoel das Batatas, para defender o boi. Diante do promotor e do juiz, Manuel das Batatas argumenta que Marechal merece muito mais que a liberdade por tantos anos de trabalho, merece aposentadoria e ajudas para a sua saúde, alegando que não existem muitas diferenças entre humanos e bovinos e não haveria muito problema se um dia uma cabeça humana fosse transplantada para o corpo de um bovino e vice-versa. Diante deste discurso do advogado do boi o juiz dá ganho de causa ao promotor. Todavia ocorre uma grande confusão, pois Mateus começa a dar suas bexigadas no juiz, no promotor e até no próprio advogado que saem correndo e o julgamento perde o seu valor. Mateus dá um lance de apenas uma pataca e o leiloeiro é obrigado a lhe entregar o boi, pois todos os participantes do leilão se

recusam a dar qualquer lance a mais pelo boi. Quando tudo parece estar bem, uma locomotiva atropela o boi, que fica entre a vida e a morte. Vão chamar o rezador, que após diversas tentativas mirabolantes, não consegue salvar a vida do boi. Todos se despedem do boi Marechal e o rezador encomenda a sua alma.

O Capataz de Salema

Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1975 (1ª ed. 37p)

Este poema dramático conta a história de uma pobre moça que vive numa humilde região praieira do nordeste brasileiro e que recusa um casamento com um capataz que a ama. Recusa, portanto, a possibilidade de sair daquela miséria e melhorar de vida por acreditar que tem a missão de perpetuar a cultura e os costumes de sua região e por perceber diferenças tão profundas entre ela e o capataz. O diálogo entre Luzia e o capataz não é um diálogo romântico, ambos expõem os seus pontos de vista sobre o homem na sociedade. Luzia e sua avó Sinhá Ricarda têm consciência de sua situação de povo explorado, que vive sem um mínimo de dignidade, visto que todos os homens da família de Luzia morreram no mar como pescadores, a única possibilidade possível de trabalho para aquela população abandonada.

Antônio Conselheiro

Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1975 (1ª ed. 101p)

A história começa com o julgamento de Antônio Conselheiro, que havia matado sua mãe e sua esposa. Conselheiro é levado para a prisão e as pessoas

comentam as circunstâncias do crime que cometeu, pois sua mãe não gostava da nora e inventou que ela tinha um amante. Um dia Conselheiro chega na porta de casa e vê um vulto estranho junto à sua mulher e atira na mulher e no vulto, sem saber que era o vulto de sua própria mãe. Passado este episódio, a história volta-se direto para o conflito de Canudos com a polícia republicana. Conselheiro é um beato poderoso e carismático, que diz ser guiado por vozes do além. No meio desta guerra o comandante Moreira César é atingido por uma bala e Canudos vence mais uma batalha. Entram as tropas da 4ª Expedição que acreditam que Conselheiro ressuscita os seus mortos e que aquela guerra é uma guerra contra almas do outro mundo.

O General Artur Oscar vê os soldados mortos da 3ª Expedição se moverem, um rumor faz com que ele observe um corpo pendurado numa árvore, é o corpo decapitado do Comandante Moreira César, que em seguida desce até o chão, apanha sua própria cabeça que ali estava e a coloca entre os ombros. O espectro do comandante diz ao general que a 4ª Expedição também será derrotada pelos jagunços de Canudos e pede que o general vingue a sua morte e a morte dos soldados.

Canudos é destruída e alagada, transformando-se num açude, enquanto Conselheiro e toda a população é exterminada. Na inauguração do açude, o General Artur Oscar, que comandou a 4ª Expedição de cinco mil soldados faz um discurso triste e cheio de remorso. O quadro seguinte mostra a cena do casal de namorados que passeiam por um museu de cabeças onde estão dispostas diversas cabeças de personalidade históricas, inclusive a de Antônio Conselheiro. O último quadro se passa numa feira onde são vendidas as misérias do povo, as valas comuns, as mães famintas, os filhos flagelados, a fome dos indigentes, os pais desempregados. Na

cena seguinte deste quadro entram dois loucos que fugiram do hospício afirmando serem figuras históricas como Napoleão, Hitler, etc. Eles vêm para comprar exércitos e batalhas passadas que também são vendidas pelos feirantes, além de filosofias, religiões e teorias científicas. O último feirante vende uma água para fins terapêuticos que ficou mais salgada que o mar, ele explica que é a água do açude de Canudos, salgada pelo sangue dos que morrerem na luta. Para o feirante, por ser um sal de miséria e morte é o verdadeiro sal, o mais natural, feito de saudade, mistério e infinita tristeza.

Os Anjos e os Demônios de Deus: pastoril em doze jornadas

Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2001 (2ª ed. 90p)

Neste Pastoril de Cardozo, anjos e demônios discutem os problemas e os pecados da humanidade. É possível haver ainda uma salvação para uma humanidade tão corrompida, mesmo com a intervenção divina? O esteio desta peça é, portanto, o debate incessante entre anjos e demônios que nem sempre discordam em seus pontos de vista sobre as atitudes dos homens com os seus semelhantes e com o meio em que vivem. Dentro desta ideia, a estrutura dramatúrgica divide a categoria de anjos e demônios por cores e a fala de cada anjo e de cada demônio é um monólogo individualizado com o público e eles não se encontram em nenhum momento da peça. A fala dos anjos e dos demônios é intercalada com a entrada das Pastoras no início de cada jornada – que possui um total de doze-, que como no Pastoril original cantam as passagens bíblicas que vão desde o anúncio da gravidez da Virgem Maria até a fuga para o Egito do casal Maria e José e do menino Jesus. Há também a entrada incidental da Diana e do velho Bedegüeba, personagens advindos também do Pastoril original. A Diana é a representação da dualidade humana, funcionando como uma ilustração do debate dos anjos e demônios e do ponto de vista bíblico das Pastoras sobre a humanidade. O velho Bedegüeda é o elemento satírico, que tem a licença para falar no seu linguajar debochado e cheio de duplos sentidos. A peça não sugere uma solução final para o conflito da humanidade, mas tanto os anjos quanto os demônios, antes de se retirarem de cena pedem às Pastoras para que cantem as belezas da vida, demonstrando para o público um sinal de esperança para o futuro da humanidade.

Glossário

Fontes: ALMEIDA, Horácio de. *Dicionário Popular Paraibano*. Paraíba: Editora Universitária/UFPB, 1979; AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro, Editora Delta SA, 1964; NONATO, Raimundo. *Calepino Potiguar-gírio rio-grandense.* Rio Grande do Norte: Coleção Mossoroense–Vol. CXIX, 1980 e SILVA, António de Moraes. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, 1949; *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Confluência 1992.

Acusma: s.f. (*do gr. Akousma, rumor*) Alucinação auditiva; ruído imaginário ou de origem desconhecida.

Alvaiade: s.m. (*do ar. Al-baiad*) Carbonato natural de chumbo, de composição variável, branco ou amarelado//Pomada feita com esta substância ou com óxido de zinco//Arrebique, postura, enfeite, ornamento.

Babau: s.m. Golpe de duas bolas entre si.//(*Provinc.)* Moeda de 5 réis.

Bandalho: s.m. Farrapo; o que anda esfarrapado//Homem ridículo, sem brio, sem pudor.//Pescada que morre emalhada na rede, antes de ser retirada da água.//Pescada que, estando emalhada na rede, se torna mole e de pouco preço.//De uma maneira geral, diz-se do peixe que está moído e quase em estado de putrefação.//Homem pretensioso e ridículo, casquilho, peralta.

Bangué: s.m. (*Bras*.) Espécie de liteira rasa, com teto e cortinado de couro, conduzida por duas cavalgaduras que vão entre os varais, uma atrás da outra adiante e serve para conduzir mulheres, crianças ou enfermos.//Coberta de couro

para gado doente.//Ladrilho de talhas por onde, nos engenhos de açúcar, correm as espumas que transbordam às vezes, por ocasião da fervura.//Espécie de padiola para a condução de materiais de construção.//Padiola de conduzir cadáveres, esquife.//Certo aparelho para curtir peles.//Vasilhame de couro cru.//Engenho de açúcar movido a força animal. adj. Relativo ou pertencente ao banguês.//s. Indivíduo desta nação.

Batoque: s.m. O orifício largo da pipa ou outras vasilhas, onde se introduz o líquido e entra o ar, quando é necessário que ele saia pela torneira. A rolha grossa com que se tapa aquele orifício.//Fig. Homem grosso e baixo, atarracado. Pequeno pau, aguçado de ambos os lados e que serve para um jogo de rapazes.//Esporão do galo, quando ainda não está desenvolvido ou quando rombudo.//Pequeno buraco circular no meio da orelha da rês para assiná-la.//Rodela que os índios punham nos furos dos lábios.//Beber ao batoque, ao pé da pipa.

Burel: s.m. (*talvez do it. burello*) Pano grosseiro de lã, geralmente de cor parda, castanha ou preta, de que andavam vestidos os capuchos.//Hábito de frade ou freira feito daquele tecido.//Antigamente significava estar vestido de luto.

Caçange: s.m. Dialeto crioulo do português falado em Angola.//(*Por ext*). Português mal falado ou mal escrito.//Ordinário, errado.

Calão: s.m. (*Bras.*) Vara curta que se amarra de cada lado da rede de lancear.//Pedaço de pau roliço em que suspendem os objetos que se transportam aos ombros.//Rede de pescar com três lados retos e o lado inferior curvo e munido de pesos.//(*Provinc*). Homem calaceiro, inimigo do trabalho.//Provinc. Beirão, videiro, manhoso, arranjista; homem que puxa a brasa à sua sardinha.

Calhau: sm. Fragmento de rocha. Seixo, pedregulho.

Camafonge: s.m (*Bras*.) Moleque travesso.//Gatuno.//Ente vil.

Cangalha: s.m. provinc. Carro puxado por um só boi.//Bras. do Sul. Peça de três paus, unidos em triângulo, que se enfia no pescoço dos porcos para não destruirem hortas cultivadas.//Med. Distrofia óssea que produz encurvamento da concavidade interna da tíbia e do peróneo.//Náut. Suplemento acima da borda da embarcação.//Jugo, opressão.//s.m. Bras. do Nordeste. Indivíduo de pernas arqueadas.//Pl. Armação de madeira ou ferro, em que se sustenta e equilibra a carga das bestas, metade para um lado, metade para outro delas.//Peças de pau em que se descansa a moega das atafonas.//Óculos ou lunetas de pôr sobre o nariz.//*De cangalhas* : de pernas para o ar.

Carlinga: s.f. (*Náut*.) Encaixe na sobrequilha dos navios, onde assenta o pé do mastro grande e o do traquete. Voz ou ordem para meter o mastro na carlinga: À carlinga!//Lugar onde ficam o piloto e os passageiros nos aviões. (*Bras. do Norte*) Tabuleta com furos em baixo do banco da vela de uma jangada e na qual se prende o pé do mastro, mudando-se um furo para o outro, conforme a conveniência da ocasião. (também se diz carninga).

Catimbau: s.m. *(Pleb.)* Homem ridículo.//(*Bras*.) Cachimbo pequeno, velho. Adj. Divertido, chocarreiro, gracioso.

Cavilação: s.f. Razão falsa e enganosa; astúcia para induzir alguém em erro; sofisma.//Maquinação fraudulenta; ardil.//Promessa dolosa.//Ironia maliciosa. (*Bras. do Nordeste*) Agrados fingidos; manha.

Caxito: (*Zool*.) Animal de cor fulva do Brasil, que se assemelha ao lobo europeu e

chega a ter metro e meio de comprimento.//Cavalo de cor fulva ou melada.//O mesmo que caxitico, ave passeriforme do gênero Paro. O mesmo que fulvo.

Chanfalho: s.m. Mau instrumento de música; marimba.//Instrumento desafinado.//Espada velha, ferrugenta, que não corta; chanfana.//Utensílio deteriorado.//Facão, espada, adaga.

Chouto: Certo andar dos cavalos e bestas muares, aos solavancos. Espécie de trote miúdo e sacudido que muito molesta o cavaleiro.//Contribuição da quarta parte do produto da terra.

Clavinote: s.m. (*de clavina*) Pequena clavina, carabina curta.

Cornimboque: (*Bras. do Norte*) Vaso feito de chifre para guardar fumo, corrimboque, taroque.

Curema: (*Bras. do Norte*) Homem forte, valentão, figurão.//(*Bot*) Peixe do Norte, o mesmo que curimã.

Emboança: s. Bazófia, fanfarronice. *"Eu estava doido para pegar esse galego. Pensei que ele viesse com emboança, quisesse a cachorra na marra."* (José Urquisa, *Rastro de Andarilho*, p.74)

Estrovenga: (*Provinc. de estrovo*) Correia ou cadeia que, nas carretas puxadas a quatro bois, prende a canga dos bois da dianteira à dos coices.//Coisa complicada ou misteriosa, aquilo que não se sabe a origem.//Instrumento agrícola, como pequena foice de dois gumes.

Fueiro: (*Bras. do Norte*) Parte da barriga do cavalo entre o umbigo e os escrotos.//Cada uma das estacas que, com a extremidade inferior implantada no chedeiro do carro de bois ou carroças, servem para amparar a carga.//Pau grosseiro,

estadulho, fangueiro.

Fute: (*Pop*) Demônio.

Galalau: s.m. Homem de elevada estatura.

Grei: Rebanho, gado.//Bando.//Raça.//Povo.//Partido, sociedade.//Os paroquianos ou diocesanos.//Súditos, vassalos.

Jaguara: s.m. Cão; nome de outros mamíferos.

Jereré: (*Tupi*) O mesmo que jararé.//Chuva miudinha e permanente; garoa.//Aparelho para pesca de pequenos peixes ou camarões e que consiste numa espécie de rede presa a um semicírculo de madeira e munida de longo cabo.

Macega: Erva daninha do Brasil que aparece nas searas.//Campo em que há muito capim ou pequenos arbustos.

Maenga: (*Gír. Bras.*) Soldado de polícia.//Membro da guarda cívica ou municipal.

Marau: Mariola.//Homem finório, espertalhão, mariola. Que tem mau caráter, patife, canalha, desavergonhado. Homem brejeiro, atrevido com as mulheres.

Mucufa: Indivíduo tratante ou covarde.//Casa muito suja.

Paquevira: s. Planta cujas folhas servem para *empacavirar* o fumo de rolo a fim de garantir-lhe a conservação.

Perau: sm. Linha inferior da margem, onde começa o leito do rio, e que a maré cobre e descobre.//Pego.//Poço fundo.//Cova na areia, formada de baixo de água pela arrebentação das ondas.//Precipício.//Declive áspero dando para o rio.//Acidente hidrográfico, que consiste na diferença súbita, para maior, do fundo do mar, lago ou rio, próximo às praias ou margens.

Pua: Ferro ou broca de ponta biselada para abrir furos em madeira.//Ponta ou rosca por onde termina o ferro dos trados ou verrumas.//Arco de pua ou berbequim, ferramenta formada por um varão de ferro dobrado em cambota.//Ponta aguçada.//(*Bras*.) Pobretana, valdevinos. (*Bras*.) Embriaguez. (*Bras*.) Espora de aço que se põe nos galos para a rinha.//Lata de petróleo vazia que os indígenas de Benguela usam como tambor.

Quartau: s.m. (*Bras*.) Cavalo pequeno, mas robusto.//(*Bras*.) Cavalo castrado.//Antiga e pequena peça de artilharia, de ferro; o mesmo que quartão.

Quimbembe: s. Cacareco, traste de uso pessoal.

Ravina: Torrente de água a cair de lugar elevado; o sulco ou leito cavado por esse curso de água.//Barranco, valado.

Reiúna: Designativo de uma espingarda curta e de fuzil, hoje desusada.//(*Bras*.) Botinas com elástico usadas pelos soldados.//Designativo de mulher de vida fácil, mulher de todos.

Sabujo: Indivíduo servil. Desfibrado. Lacaio. Adulador.

Socalco: Porção mais ou menos plana de terreno num monte ou numa encosta e sustida por muro ou botaréu.

Socapa: Disfarce, manhas. Usa-se apenas nas loc. adv. *de*, *à* ou *pela*: à socapa, pela socapa, isto é, furtivamente, disfarçadamente, mansamente; com pés de lã, com capa, cor ou pretexto de alguma coisa.

Socavão: (*Bras*.) Grande socava, lapa, esconderijo, abrigo.//Lugar retirado das povoações; lugar ermo.//(*Bras*.) Certo instrumento usado nas antigas minas.

Ururau: s.m. Espécie de jacaré do Brasil.

Urutau: sf. Ave brasileira, noturna, de rapina.

Valuma: Lado das velas latinas compreendido entre o punho da pena e o da escota.

Varapau: sm. Pau comprido, que serve de apoio ou de arma de defesa; bordão; cajado. (*Bras*.) Pessoa alta e magra; magricela.

Vau: s.m. Lugar pouco fundo do rio ou do mar.//*Por ext*. Baixio, parcel.//Travessia, passagem sobre uma corrente de água.//Trave, viga, vigamento, madeiro.//*A vau:* Passando geralmente a pé mas também a cavalo, de um modo ou de outro sem necessidade de embarcação e sem perigo (um rio, braço de mar, etc)

Entrevistas

Maria da Paz Ribeiro Dantas- Entrevista realizada em Recife no dia 23 de janeiro de 2008.

1. A poesia de Cardozo pode ser dividida em categorias, de acordo com fases? O que mais o influenciou?

Maria da Paz Ribeiro Dantas: Tudo se enquadra na poesia de Cardozo. Ele era muito polivalente como autor. Ele lia ciências, filosofia, dominava a matemática e a física. Era uma miscelânia de coisas. Eu notei a influência de Pascal. No poema *Prelúdio e Elegia de uma Despedida* eu percebo que há uma influência de Pierre Teilhard de Chardin, que era um padre jesuíta, cientista e filósofo também. Com relação ao teatro, eu acho que Cardozo transcende o regional.

2. A poesia de Cardozo transcende a literatura? A influência do Concretismo seria desencadeadora deste processo em sua poesia?

Maria da Paz Ribeiro Dantas: Percebe-se melhor a influência do Concretismo em Cardozo, no poema *Visão do Último Trem Subindo ao Céu*, Ali a gente vê o uso do próprio espaço da página, a combinação de palavras formando um lado visual, com desenhos, uma palavra desenhada mesmo, eu acho que tem muita coisa do Concretismo.

3. Ele chegou a participar de algum movimento estético como poeta?

Maria da Paz Ribeiro Dantas: Que eu saiba ele não participou de nenhum movimento não. Ele tinha intercâmbio com algumas revistas de vanguarda, de cultura...

4. Existe uma evocação extra-literária na palavra escrita de Joaquim Cardozo?

Maria da Paz Ribeiro Dantas: Eu falo do lado visual da poesia dele, de perceber a palavra no espaço, que é diferente da palavra percebida de modo abstrato. O abstrato não tem consistência, né? A palavra dele sai do abstrato e se concretiza no espaço.

5. Como era o processo de construção da poesia de Cardozo?

Maria da Paz Ribeiro Dantas: Às vezes ele nem escrevia, ele memorizava os poemas. Teve uma vez numa entrevista que ele disse que perdeu, que esqueceu o poema porque não tinha nem escrito nem gravado, tava na cabeça. Ele deixava para os amigos, eles copiavam mesmo, pronto. E assim não se perdeu.

6. Como é que o conhecimento das formas arquitetônicas se apresenta nas formas poéticas de Cardozo?

Maria da Paz Ribeiro Dantas: Na poesia *Arquitetura Nascente e Permanente* ele fala de Niemeyer, fala de Lúcio Costa. Ele coloca a arquitetura como mote da poesia, né? Como temática, né?

João Denys Araújo Leite-Entrevista feita em Recife no dia 06 de fevereiro de 2008.

1. Em que sentido a estrutura dramatúrgica criada por Cardozo apresenta ligações com a cena?

João Denys Araújo Leite: Eu vejo a questão da teatralidade e no caso de Cardozo, quer dizer, o que existe de material estético é o texto terminado. No caso da matriz

de Cardozo, é uma matriz que já é espetáculo, que já é teatro, que já é gênero. O próprio Cardozo fala no seu prefácio da peça *De uma Noite de Festa* que ele parte de um gênero que ele considera de teatro que é o Boi feito pelo povo. Mas o próprio Boi de Cardozo já é impregnado dessa oralidade. Ah, por quê? Porque a poesia de Cardozo toda é oral. A possibidade da cena já estar contida no texto existe, mas ela não impede a encenação, sobretudo a encenação contemporânea de lançar um olhar crítico sobre aquele objeto.

2. Me fale um pouco desta matriz utilizada por Cardozo, o gênero do teatro popular?

João Denys Araújo Leite: A literatura popular não existia, por quê? Porque nunca existiu um drama, um folguedo como o Bumba-meu-boi escrito. Você encontra escrito versos populares como o cordel. Quando se começa a fazer pesquisas mais etnográficas, este gênero de teatro popular começa a ser discutido. Porque já está na memória do brincante, daquele que faz a manifestação popular, aquela peça. Já está o modo de representação que é passado de boca em boca.

3. Como você percebe o processo de criação dos personagens escritos por Cardozo?

João Denys Araújo Leite: Veja só, quando você pega *O Capataz de Salema* é Cardozo, Luzia é Cardozo. Ali, o autor mais se aproxima do personagem. As falas de Luzia são as falas de Cardozo. Você pega uma entrevista de Cardozo ou um poema de Cardozo sobre a solidão, por exemplo, quando ele diz que uma pessoa não deve ficar o tempo todo com uma mesma pessoa, nem a mulher nem o homem... Ele dizia que não gostava de ninguém dormindo ao lado dele. É como se tivesse alguém ao lado dele penetrando no sonho dele, esse sonho que é só dele. Ele fala muito isso no discurso de Luzia e ao longo de algumas de suas poesias. A Luzia tenta preservar a

sua individualidade e o seu posicionamento ideológico.

4. Já que você se referiu ao *Capataz de Salema,* gostaria que me falasse um pouco sobre a discussão da problemática social presente nesta peça de Cardozo.

João Denys Araújo Leite: Aquilo que você não conhece passa a ter um valor muito grande, mas quem está lá no local e que conhece... Por exemplo, o próprio Capataz, ele fala da cultura dele como se ela não fosse mais cultura, ele se imiscui da sua própria cultura. O discurso de quem tem o poder é esse: "Aqui tem peixes maravilhosos, praias maravilhosas..." Da mesma forma que no Sudeste as pessoas vêem a cultura do Nordeste sobre um ótica de fora. O Capataz louva as maravilhas da terra e não percebe a realidade social das pessoas que vivem nesta terra. No final desta peça, Cardozo é muito claro e neste ponto faz uso de uma linguagem cinematográfica: O Capataz sai, a sombra dele se projeta e Luzia parte numa linha exatamente oposta. Aqui entra a geometria, a matemática. O Capataz é um intermediário entre os donos dos modos de produção e aqueles que não têm. Ele é um representante deste poder ali.

5. Você observa a influência do trabalho de Cardozo como engenheiro calculista em sua poesia e sua obra dramatúrgica?

João Denys Araújo Leite: Ele anula a divisão entre o calculista e o poeta. O mesmo prazer que ele sente na solução de um problema algébrico ele sente na resolução de uma rima, na resolução de uma imagem, na resolução da escolha de uma palavra, porque ele vê ciência e arte como uma coisa só e ele mesmo diz nas suas entrevistas isso. Com relação aos personagens o que importa é o valor. Por exemplo, um número: 8. Esse número tem um valor e uma função. Assim como a profissão de

advogado: também tem um valor e uma função. Não importa o nome dele, não importa antecedentes. Se importar os antecedentes eles serão construídos no próprio texto, porque como no teatro *brechtiano* e no teatro épico como um todo o *gestus* informará tudo o que é preciso ser informado.

6. Como os textos teatrais de Cardozo foram recebido na cena pernambucana? Foram encenados na época em que foram escritos? Fizeram parte de algum movimento do teatro pernambucano?

João Denys Araújo Leite: O próprio Hermillo Borba Filho que era um pesquisador que trazia as matrizes populares para dentro do teatro sabia logicamente da existência de Cardozo, mas eles não se tocam. Via Cardozo como o poeta, muito hermético. E aí havia um inferninho, veja bem o TAP, TPN estavam muito interessados em enfrentar o golpe militar.[213] Tinha também o Teatro do Adolescente que é quem primeiro monta Ariano Suassuna. Então o TPN era o tal, aí o que acontece? Muita intriga entre eles, as pessoas participam de muitos grupos ao mesmo tempo, sempre foi assim no teatro. As pessoas de teatro entronchavam um pouco a cara para as montagens de Maria José Selva das peças de Cardozo, porque elas eram ousadas e tentavam ser mais estilizadas. Para eles o Bumba já era estilizado, aí era como se o texto estilizasse o estilizado. Que é verdade, mas acontece que é o que faz Cardozo: ele pega um gênero de teatro como é o Kabuki, a Ópera de Pequim e estiliza ainda mais.

[213] **TAP**: Teatro Amador de Pernambuco; **TPN**: Teatro Popular do Nordeste.

Luiz Francisco Rebello- Entrevista feita em Lisboa no dia 29 de maio de 2008.

1. Gostaria que me falasse um pouco sobre o primitivo teatro português que é inclusive título de um livro sobre história do teatro em Portugal, de sua autoria.

Luiz Francisco Rebello: Este teatro primitivo não desapareceu completamente aqui. Encontramos alguns reflexos dele sobretudo no Norte de Portugal, na Zona de Trás dos Montes, que é a zona mais rural do país. Lá conserva-se ainda uma certa tradição destes espetáculos populares.

2. E como se dá o processo de encenação destes espetáculos?

Luiz Francisco Rebello: São geralmente autos de cunho religioso carregados de elementos contemporâneos. Por exemplo, Pilatos chega de automóvel. Curiosamente há uma transposição destes espetáculos tradicionais para a Ilha de São Tomé e lá se conservam, como, por exemplo a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França,* que é o *tchiloli.*

3. Como o sr. vê essa relação entre espetáculo e manifestação popular no passado e como se configura o seu reflexo no presente, levando em conta que a antropolgia teatral observa alguns ritos e manifestações espetaculares como formas carregadas de teatralidade?

Luiz Francisco Rebello: A partir do século XIX, com o advento do Naturalismo, o autor e os atores predominam sobre os espetáculos e o caráter de festa vai aos poucos diminuindo. O aspecto de festa comemorativa desapareceu porque passou-se a levar em consideração a interioridade de ator e do autor do texto, que passam a predominar no espetáculo. Toda a evolução do teatro da primeira metade do século XX até a guerra começou a voltar a ideia de que o teatro é só cerimônia, só festa, só

que o espetáculo e o ator são uma necessidade, se houver a possibilidade de prescindir do texto, tanto melhor. Eu penso que o que há de se encontrar é que o teatro seja uma festa, uma cerimônia, um espetáculo, a partir de um texto interpretado por atores e é quando se dá esta conjunção destes três fatores é que acontecem realmente os grandes momentos de teatro.

4. Alguns folguedos lusitanos e ibéricos viajaram para o Brasil e lá receberam influências autóctones e africanas, transformando-se. Do ponto de vista de uma abordagem antropológica existem algumas questões de enfrentamento social e histórico para os motivos da perpetuação e pertinência destes folguedos no Brasil. Como o sr. percebe isto?

Luiz Francisco Rebello: Eu acho que o teatro é uma forma de arte, de todas as formas de arte, é a que está mais ancorada, radicada, no real. O teatro é uma coisa que existe no concreto, na sociedade. O que acontece no caso de Portugal e do Brasil é que foram os portugueses que foram para o Brasil e por conseguinte, houve uma espécie de simbiose da cultura portuguesa com uma cultura brasileira primitiva que tinha a necessidade de assimilar esta cultura estrangeira e construir uma outra cultura sua, própria, porque senão era uma coisa artificial e não resultava.

5. Mesmo com a cultura de massas, o estabelecimento definitivo e predatório em alguns sentidos, da televisão, eu acredito que ainda exista, e leio muito isto em Bakhtin, um enfrentamento desta ideologia dominante na esfera da arte. Como o sr, vê este tema?

Luiz Francisco Rebello: Eu acredito mais na diversidade cultural do que na globalização cultural. A globalização cultural é uma forma de nivelar, de deixar tudo

igual. A grande força da cultura é a diferença e a grande força dos povos é afirmarem a sua diferença. No fundo a globalização é uma forma de suicídio. Dizer por exemplo que é isso que o público gosta, não é verdade, é isso o que a televisão quer que o público goste. A cultura tem a força de mostrar as diferenças, as singularidades, as diversidades e não o contrário.

6. Qual seria o elo de ligação entre a palavra escrita e a palavra oralizada? De que forma a linguagem oralizada e suas estreitas relações com a cena foi atraída para os textos escritos e vice-versa?

Luiz Francisco Rebello: Todos estes romances antigos começaram não para serem lidos, mas para serem ouvidos. Eram citados, eram declamados, eram cantados e depois podiam ser ou não reduzidos à escrita. Tudo isto começa numa altura que era anterior à invensão da imprensa. Grande parte deste romanceiro é anterior a 1450. Depois só a partir do século XVI é que começam a aparecer algumas publicações impressas. E havia a tradição oral. Pois se todos se comunicavam oralmente, obviamente apareciam características orais na escrita, as obras eram escritas para serem cantadas, declamadas e ouvidas.

7. Há um comprometimento da oralidade com a gestualidade?

Luiz Francisco Rebello: A palavra tem que ser completada com o gesto no teatro e estou convencido que os jograis e os trovadores não recitavam os textos de forma estática como se estivessem diante de um microfone a dizer um texto. Não, o próprio texto já é via oral e incide numa gestualidade.

8. Existe no teatro de Joaquim Cardozo uma dinâmica onde os personagens vêem, dão o seu recado, vão embora e o cortejo continua como em alguns espetáculos

medievais. O sr. poderia falar um pouco sobre este tipo de teatro?

Luiz Francisco Rebello: Esta é a própria estrutura do teatro de revista e alguns espetáculos medievais onde há uma horizontalidade dos acontecimentos. As coisas vão se sucedendo umas às outras com soluções de continuidade. Aqui em Portugal aproximadamente entre as décadas de 1950 e 1980 o teatro de revista foi o teatro que mais teve impacto aqui em Portugal junto ao público. Era o teatro que conseguia escapar melhor aos obstáculos da censura. Não havia uma ação contínua, essa característica também é vista no teatro de Gil Vicente. No *Auto da Barca do Inferno*, há a seguinte estrutura: duas barcas, uma é a barca do inferno e a outra é a barca do paraíso. Na barca do inferno tem um diabo, que é o timoneiro da barca e na barca do paraíso, há um anjo, que é também o timoneiro. Entre as duas barcas vão desfilando vários personagens que são tipos sociais do tempo: um fidalgo, um juiz, uma alcoviteira, um frade, um judeu, um sapateiro, um cavaleiro. A estrutura desta peça é a estrutura do teatro de revista em que não há uma ação dramática contínua, que lembra também a estrutura do teatro épico, do teatro narrativo.

9. O verso não estaria mais próximo das artes do espetáculo e das artes plásticas do que da literatura?

Luiz Francisco Rebello: Toda literatura começou por ser literatura oral, depois é que passou a ser literatura escrita. As manifestações teatrais populares são essencialmente orais e visuais. Eu acho que o discurso oral e o discurso cênico são mais importantes que o discurso literário. Mas o espetáculo no sentido de coisa que se vê e coisa que se ouve, não era para ser lido, é essencialmente um teatro para ser representado e portanto para ser visto e ouvido. Claudel fala que no teatro o ouvido vê e o olho ouve. A palavra no teatro é uma coisa que se vê e os movimentos do

teatro são uma coisa que se ouve. O teatro popular é precisamente um teatro que se dirige essencialmente aos sentidos. O teatro medieval fazia muito mais apelo à emoção e aos sentidos do que propriamente à inteligência.

António Brás Teixeira- Entrevista feita em Lisboa no dia 21 de abril de 2008.

1. Gostaria que me contasse mais sobre a odisséia de alguns autos lusitanos, que passavam pela Ilha da Madeira, via São Tomé e Príncipe, depois vieram para o Brasil no século XVII.

António Brás Teixeira: Isto é uma hipótese. Há o motivo econômico e o motivo literário. O motivo econômico é que é sabido historicamente que a cultura da cana-de-açúcar foi da Ilha da Madeira para São Tomé, portanto, foram os madeirenses que levaram. E o texto foi junto. Trata-se do texto de um madeirense, Balthasar Dias, chamado a *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*, que foi levado para a Ilha de São Tomé e Príncipe, habitada por portugueses e africanos. Lá este texto se transformou no *tchiloli*, um auto popular que contava basicamente a história de Carlos Magno e do seu filho, o Marquês de Mântua. A crença é que este auto tenha sido levado para outras partes de Portugal e para o Nordeste do Brasil.

2. Como era a representação desta auto de Balthasar Dias depois que foi apropriado pela população de São Tomé e Príncipe?

António Brás Teixeira: Era realizado em um pequeno tablado com uma cabana representando os palácios do Carlos Magno e do Marquês de Mântua. O Marquês de Mântua era julgado pelo próprio pai, Carlos Magno, de uma acusação de assassinato. O *tchiloli* é acompanhado por música africana, há um bailarino que vai dançando no

meio vestido com um traje que lembra o diabo. Até hoje ainda é representado, incorporando-se elementos contemporâneos, como um telefone, um relógio, uma máquina de escrever. A maioria usa máscara, os que não usam máscara são aqueles que são casados pela igreja. É uma coisa mágica, superstição.

3. E como se deu o processo de transformação da *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* de Balthasar Dias no *tchiloli*?

António Brás Teixeira: É uma representação intercultural e vai se transformando com o tempo. Trata-se de um texto português do século XVII sobre uma figura mítica que é o Carlos Magno e seu filho, o Marquês de Mântua, mas no traje os atores usam uma espécie de casaca do século XIX. Há atualizações quase caricatas onde de repente um policial começa a falar no telefone.

4. Era um auto profano ou religioso?

António Brás Teixeira: Na Ilha da Madeira era representado como um *Auto de Santos* e em São Tomé adquiriu uma essência profana.

5. Este espetáculo chegou a ser representado em Lisboa?

António Brás Teixeira: Aqui em Portugal era representado o *Auto de Floripes*, cujo autor se desconhece. O texto é, digamos, mais ou menos o mesmo, a diferença é que a figura da Floripes é uma jovem que tem que ser virgem porque se não for, a crença é que ela morre no auto do ano seguinte.

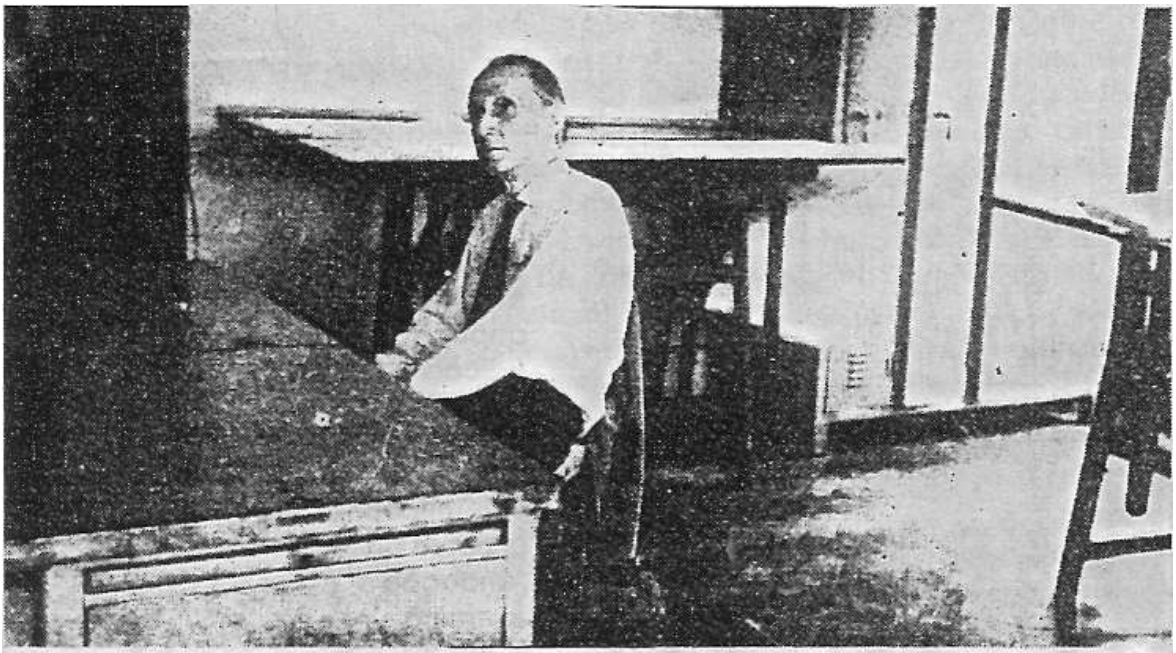
6. Este espetáculo poderia ter sido representado nas naus, no trajeto da viagem para o Brasil?

António Brás Teixeira: Há um estudo do padre Mário Cotrins justamente sobre as representações nas naus.

7. Numa sociedade semi-analfabeta como era a sociedade européia medieval até mesmo na época de Gil Vicente o verso se destaca como propagador e mesmo como uma forma de publicidade das ideias. Poderia falar um pouco sobre o poder do verso nesta época? Da palavra em forma de verso?

António Brás Teixeira: Basicamente na Idade Média e no Renascimento a literatura era feita em forma de verso. O teatro em prosa é uma coisa muito recente. A prosa naquela época era utilizada mais para as crônicas e para as coisas de natureza espiritual. Havia versos heróicos e versos populares mais fáceis de seguir.

Ilustrações



O poeta e engenheiro Joaquim Cardozo em seu escritório de cálculos, no Rio de Janeiro (c. 1960), escreveu a peça Antônio Conselheiro

Ilustração 1. O poeta em seu escritório de cálculos. Década de 1960. Acervo fotográfico do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

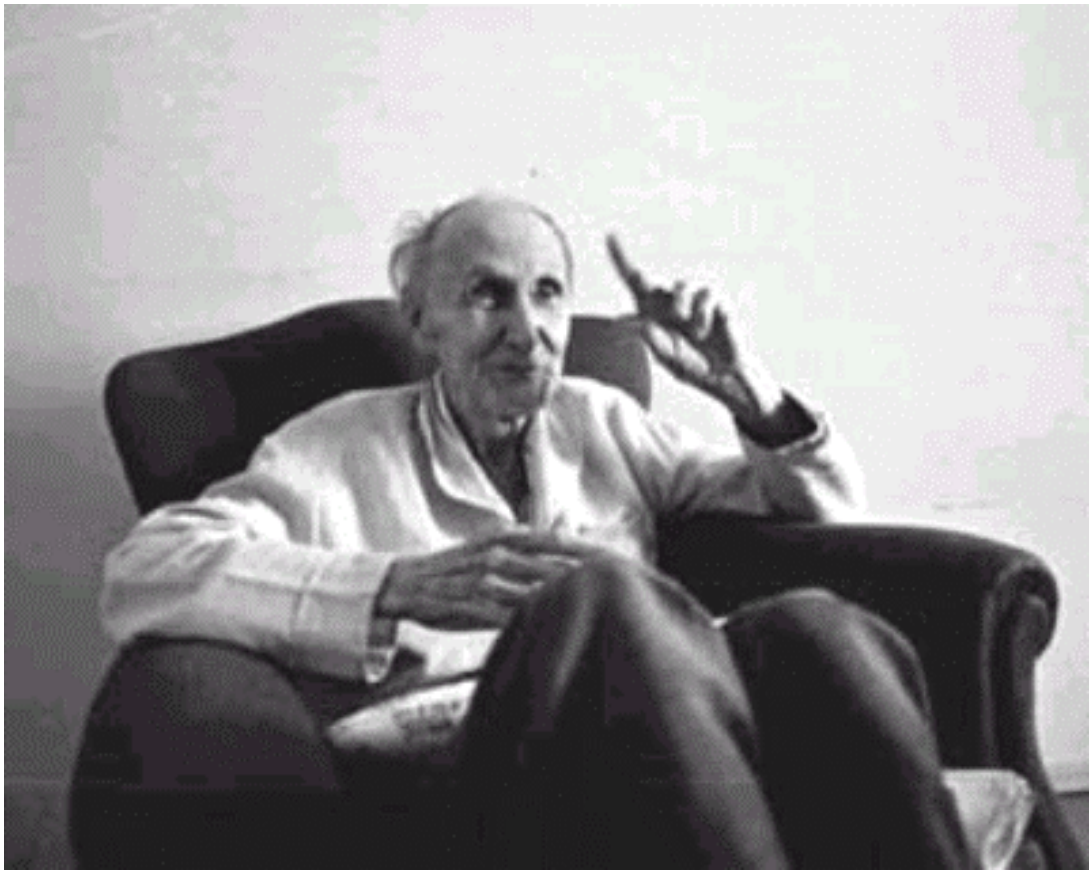


Ilustração 2. Joaquim Cardozo em sua casa em Recife. Acervo fotográfico do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Ilustração 3. Década de 1920. Joaquim Cardozo no quarto da irmã Mariana. Acervo fotográfico do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

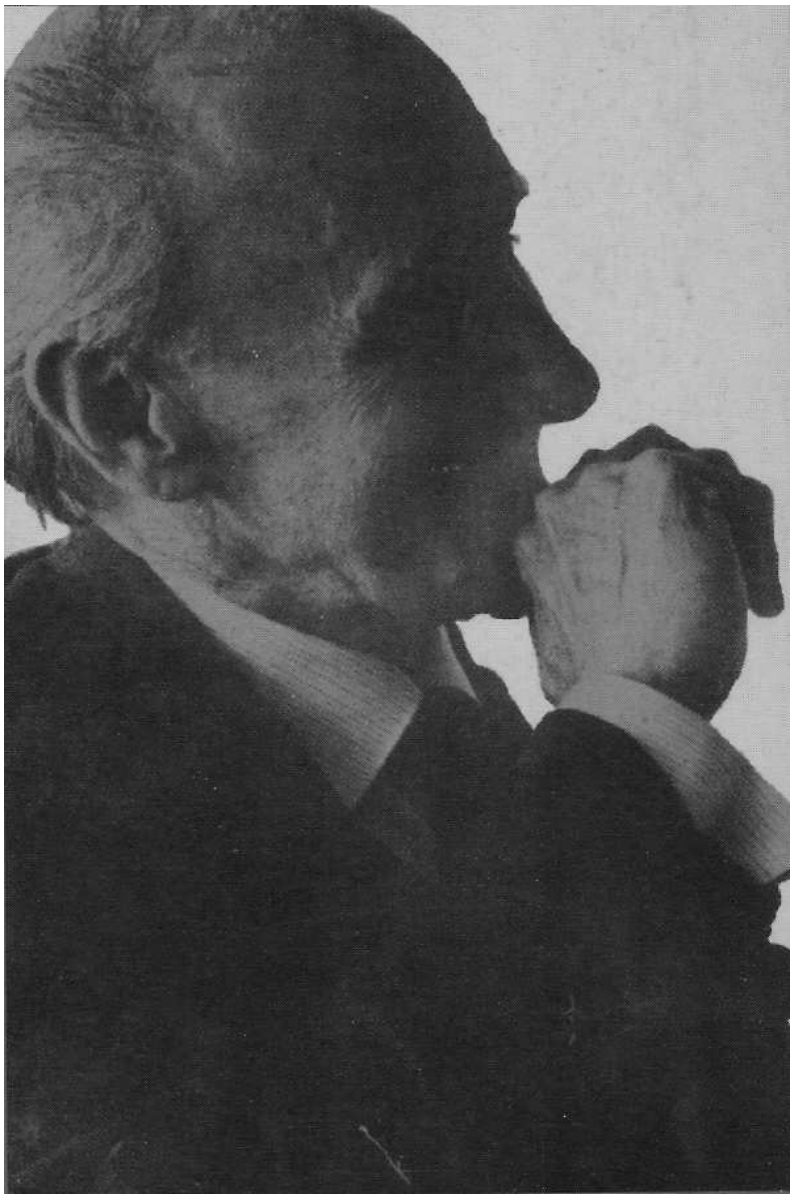


Ilustração 4. Perfil de Joaquim Cardozo. Acervo fotográfico do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Ilustração 5. Caricatura de Joaquim Cardozo por Di Cavalcante.

Ilustração 6. Caricatura de Joaquim Cardozo por Santa Rosa-cenógráfo.

Ilustração 7. Caricaturas dos parceiros de uma vida: Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo. Exposição de fotógrafos e artistas brasileiros em homenagem a Oscar Niemeyer-2008.

Ilustração 8. *Antônio Conselheiro*

Desenho de Acquarone, Francisco (1898–1954)

Revista Dom Casmurro, 1946. **Foto ilustrativa do artigo de Maria da Paz Ribeiro Dantas sobre a peça de Joaquim Cardozo *Antônio Conselheiro* para o Jornal Suplemento Cultural.**

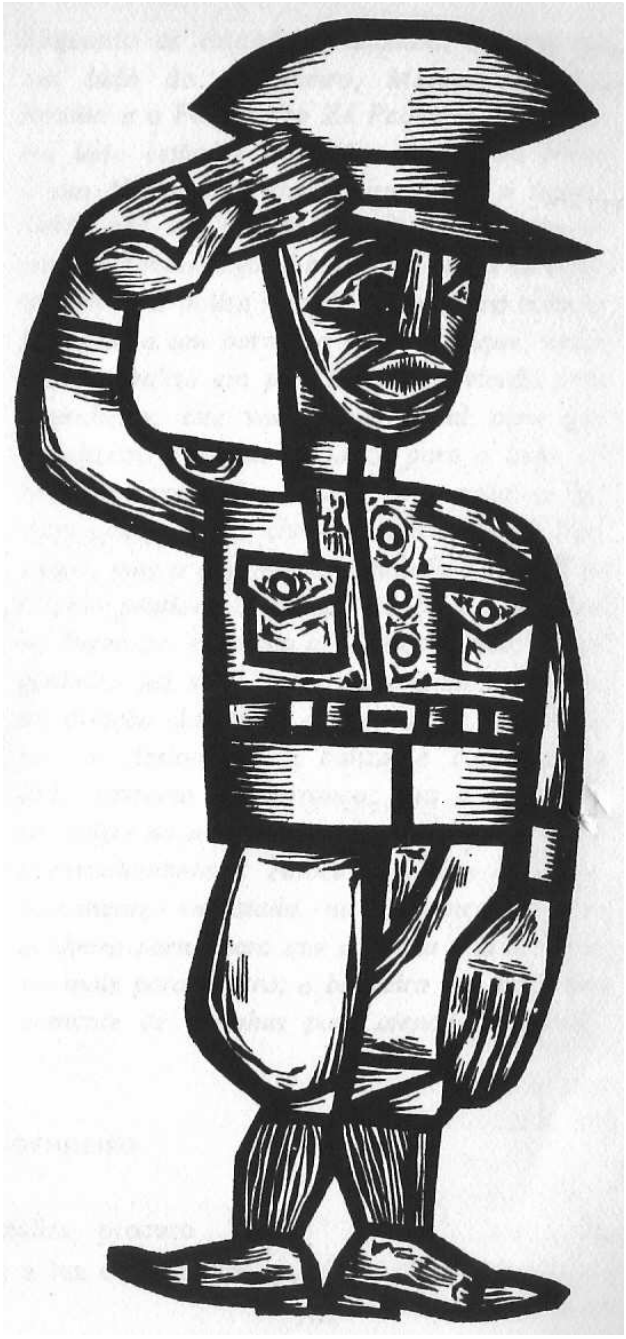


Ilustração 9. O Soldado da Coluna. Ilustração de Poty para a edição da peça *O Coronel de Macambira*.

Ilustração 10. A Aeromoça. Ilustração de Poty para a edição da peça *O Coronel de Macambira.*

Ilustração 11. O Aviador. Ilustração de Poty para e edição da peça *O Coronel de Macambira.*

Ilustração 12. O Doutor. Ilustração de Poty para a edição da peça *O Coronel de Macambira.*

Ilustração 13. O Boi. Ilustração de Poty para a capa da edição da peça *O Coronel de Macambira*.

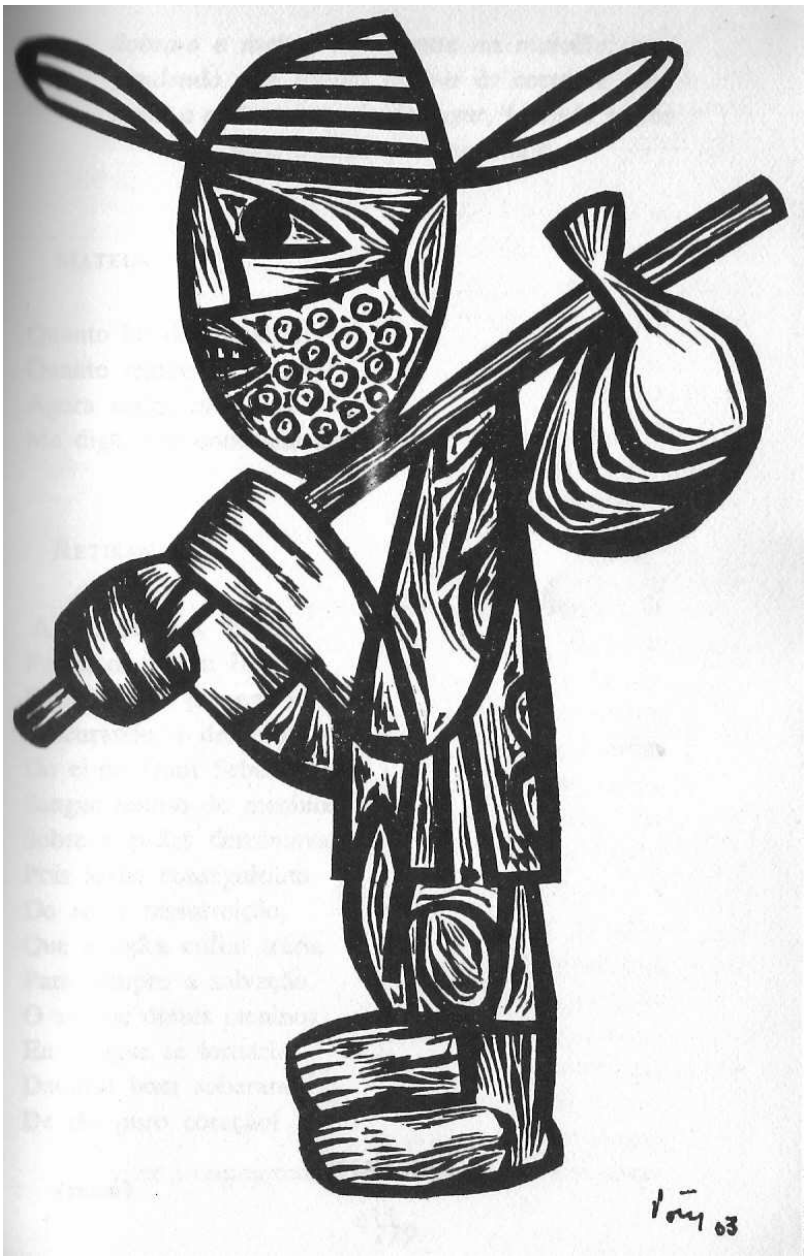


Ilustração 14. O Retirante. Ilustração de Poty para a edição da peça *O Coronel de Macambira*.

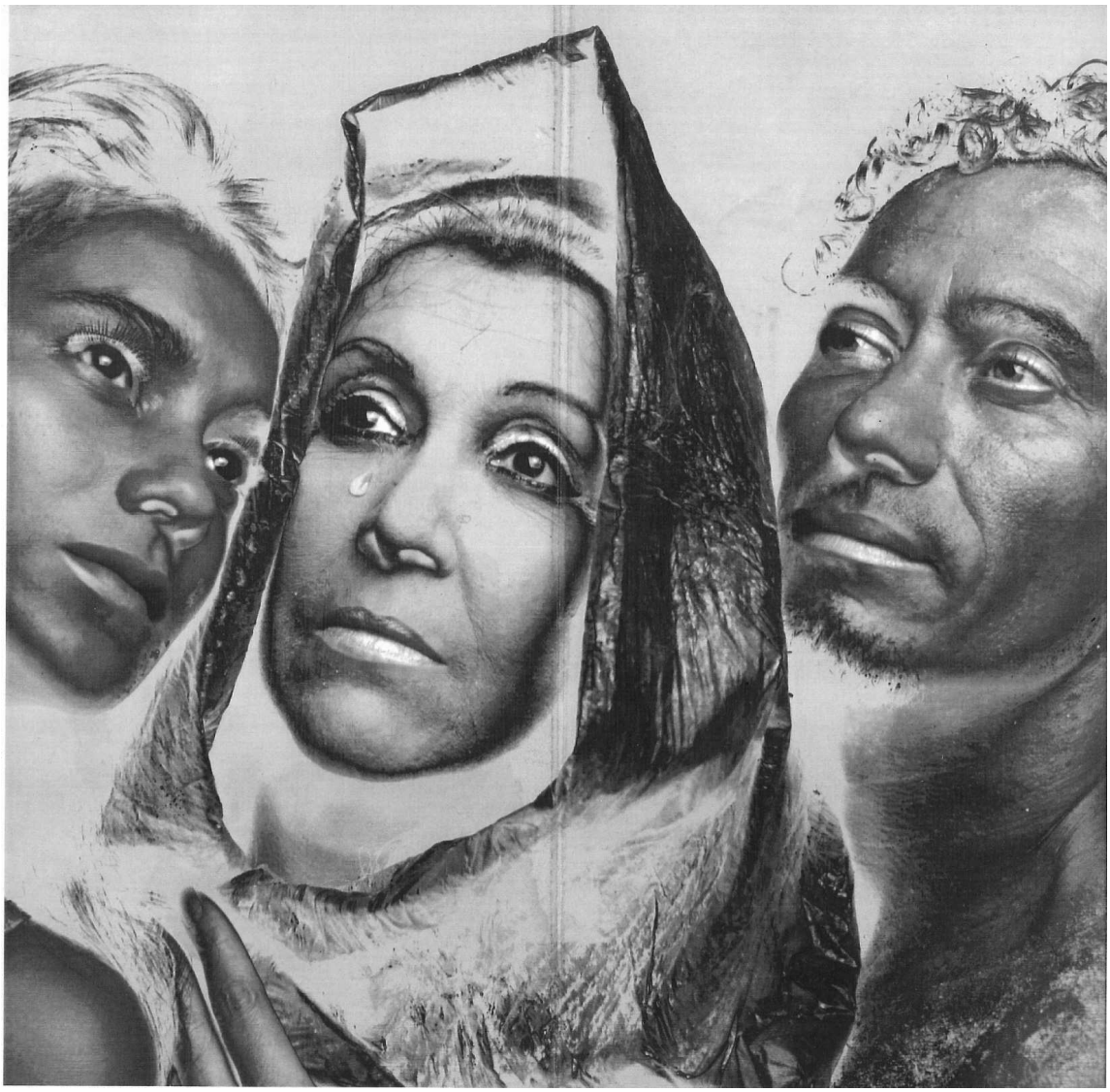


Ilustração 15. Foto de Adriana Pittigliani para o programa da peça *O Capataz de Salema*. Dir.: Sérgio Mamberti-1997.

Jornal do Brasil 14/05/1967
.caderno:B pág:2

recapaqd

UMA FESTA DE SOM, LUZ E CÔR

14/5

YAN MICHALSKI FAZ A CRÍTICA DE "O CORONEL DE MACAMBIRA"

Já o primeiro minuto de O Coronel de Macambira oferece a impressão exata de uma grande festa: desde a primeira entrada, o magnífico colorido dos figurinos, a irresistível fôrça da música, a riqueza da coreografia, o notável fôlego e inventividade da mise en scène, criam um ballet que encanta os nossos olhos e ouvidos e cria um fenômeno de intensa beleza. Esta festa prossegue, embora de uma maneira não contínua, até o fim do primeiro ato, e se intensifica imensamente na cena onírica do início do segundo ato. Aqui, aos esplêndidos elementos já apontados acrescentam-se os, simplesmente extraordinários bichos-gigantes, cujas evoluções, em conjunto com as dos outros personagens, dinamizadas por estranhos efeitos de luz, lêvam o fenômeno de beleza a um verdadeiro paroxismo. A beleza se torna profundamente comovente e perturbadora, a ponto de criar uma sensação de ameaça, de angústia. Os primeiros dez minutos do segundo ato de O Cofonel de Macambira são, como manifestação puramente estética, uma das coisas mais violentamente belas que tenhamos até hoje visto num teatro.

Por êstes momentos de beleza e de emoção, o TUCA merece todo aplauso e todo agradecimento. Há, por trás desta difícil montagem, uma soma de fé, de coragem, de trabalho e de esfôrço que só um grupo universitário é capaz de produzir: um grupo de jovens entusiastas, que não visam qualquer objetivo de lucro comercial, que repudiam o trabalho teatral concebido como uma rotina, que estão acostumados ao trabalho de pesquisa, e cujo nível intelectual constitui, pelo menos, uma garantia de bom gôsto. Tudo isso — entusiasmo, paciência, pesquisa, inteligência e bom gôsto — juntou-se para produzir êstes momentos de festa de que O Coronel de Macambira se acha pontilhado.

E no entanto... trata-se de um espetáculo em boa parte frustrado. Por trás dêstes maravilhosos momentos de orquestração cênica, e principalmente nos intervalos entre êsses momentos, esconde-se um texto — o texto intensamente poético e participante de Joaquim Cardoso. Êsse texto — que é, afinal de contas, o pretexto para tôda a belíssima mise em scène — passa praticamente em brancas nuvens no espetáculo, a tal ponto que não nos sentimos em condições de submetê-lo à habitual análise crítica. Por uma estranha série de motivos, saímos do teatro muito menos com a sensação de têrmos assistido a uma peça do que com a sensação de têrmos assistido a um ballet — a arte pela arte por excelência. É claro que as intenções críticas do autor contra as estruturas feudais que oprimem o seu povo não ficam despercebidas — mas a consciência que o espectador toma dessas intenções é extremamente vaga e confusa. Já que se nos afigura impossível discutir, depois dêste primeiro contato, a própria peça, vamos pelo menos tentar examinar as razões pelas quais o texto fica tão deficientemente transmitido pelo belíssimo espetáculo.

Em primeiro lugar, uma parte da culpa deve caber ao próprio texto. Apesar dos seus íntimos vínculos com a arte popular, que determinaram, inclusive, as grandes linhas da sua concepção cênica, trata-se de uma obra dramàticamente pouco comunicativa, e escrita muito mais por um poeta do que por um autor teatral. A linguagem apresenta, ao lado de muitas imagens poéticas fortes e incisivas, inúmeras características que talvez não sejam herméticas na leitura, mas que o são, decididamente, no palco. E a própria estrutura da ação dramática provoca freqüentes quedas de intensidade, principalmente nos intermináveis monólogos, que necessitariam de urgentes e severos cortes.

Em segundo lugar, a transmissão se acha prejudicada pela inexperiência dos intérpretes. Seriam necessários atôres de outra categoria e riqueza de recursos para dar colorido aos versos de Joaquim Cardoso. Alguns monólogos, por exemplo, são ditos de uma maneira tão monótona que acabam por produzir um efeito quase hipnótico, apesar dos esforços que o diretor faz para compensar essa monotonia pela movimentação cênica.

Em terceiro lugar, parece-nos que o encenador perdeu um pouco a noção das proporções que devem existir entre as respectivas importâncias do texto e da mise en scène. Em comparação com o enorme trabalho e o esplêndido resultado obtido na coreografia, na movimentação e em tôda a parte visual do espetáculo, o texto parece ter sido muito pouco trabalhado, pois caso contrário, por mais inexperientes que fôssem os intérpretes, teria sido possível projetar o texto de uma maneira mais clara e compreensível; e a própria riqueza da mise en scène acaba por abafar e esmagar o conteúdo das palavras: é difícil resistir à tentação de se deixar levar por tanta côr, tanto movimento, tanta e tão bela música, e continuar sustentando o esfôrço necessário para prestar atenção ao sentido daquilo que está sendo dito.

Finalmente — e esta é uma restrição que fazemos com o maior pesar —, o próprio Teatro República contribui decisivamente para matar o texto. Já dissemos várias vêzes, e tornamos a repeti-lo agora com particular convicção: a sala da Avenida Gomes Freire é inteiramente inadequada para qualquer espetáculo no qual o texto tenha alguma importância. As suas dimensões, a distância entre o palco e a platéia, o seu ambiente pouco comunicativo, a péssima acústica, o eco, o equipamento de som que deturpa as vozes e as reproduz com volumes diferentes, segundo a posição do ator no palco — não há texto que resista a tantos fatôres desfavoráveis. É lamentável que um espetáculo de tantos méritos, e fruto de tantos esforços, tivesse de ser apresentado num teatro que diminui tão consideràvelmente o seu resultado. Esperamos rever O Coronel de Macambira, oportunamente, numa casa de espetáculos que faça justiça ao trabalho do TUCA.

Mas não resta dúvida de que esta montagem é um acontecimento marcante, e que o TUCA-Rio inicia as suas atividades sob ótimos auspícios — em vários sentidos tão bem quanto o fêz a sua coirmã paulista há dois anos atrás. As contribuições de Sérgio Ricardo (música e direção musical), Iolanda Amadei (coreografia e expressão corporal), Sara Feres (cenário e, principalmente, os esplêndidos figurinos), Válter Baci (máscaras), José Carlos Reis (iluminação), e os outros integrantes da equipe técnico-artística são de rara e privilegiada qualidade; o elenco compensa, em boa parte, as suas falhas técnicas com uma atuação de conjunto disciplinada, dinâmica e alegre (merecendo especial destaque a intérprete do papel de Catirina); e o diretor Amir Haddad se revela um notável orquestrador cênico, capaz de construir uma sinfonia teatral complexa, violenta e bela, na qual está sempre presente o inconfundível toque de grande talento.

"O CORONEL DE MACAMBIRA"

Poema dramático de Joaquim Cardoso, com forma de bumba-meu-boi. Direção de Amir Haddad, música e direção musical de Sérgio Ricardo, cenário e figurinos de Sara Feres, coreografia de Iolanda Amadei, máscaras de Válter Baci, iluminação de José Carlos Reis. Produção de estréia do Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio), em cartaz no Teatro República.

Ilustração 16. Crítica de Yan Michalski para a peça O Coronel de Macambira. Dir.: Amir Haddad-1967.

UM ALTO VÔO DE DESPEDIDA

Félix de Athayde

NO começo — e neste caso o começo foi a década de 50 — mesmo no Recife, Joaquim Cardozo era poeta de tradição oral. Já havia publicado, em 1947, os **Poemas**, seu primeiro livro, mas com tiragem tão reduzida que poucos venturosos tiveram acesso ao Cardozo escrito. Os mais jovens sabíamos seus poemas de ouvido. E de tanto ouvi-los os decoramos. E tanto seus versos ficaram gravados na memória que sempre nos acorriam à primeira "visão do mar do alto da Misericórdia de Olinda ao nascer o verão", ao andar pelo cais do Apolo, pelas velhas ruas do Recife, "cúmplices da treva e dos ladrões", ao sentir no rosto a chuva de caju simples e leve que ele chamava de Tereza ou Maria. Essa a grande homenagem da minha geração a Joaquim Cardozo: sabê-lo de cor, de **cordis** e salteado.

Para nós ele foi sempre um grande poeta. Porque, sendo depois, em livros sucessivos, um cantor do homem no mundo grande, foi antes o cantor de um mundo pequeno, o nosso, Pernambuco. Que tudo o mais, como depois decidiu João Cabral, era "o resto da geografia". O grande poeta é, talvez, aquele que nos descobre e ensina as coisas que vemos e sentimos todos os dias. Joaquim nomeava poeticamente as coisas mais prosaicas. Tinha linguagem. Matemático, engenheiro calculista de profissão, não se flava tanto nas bases lógicas da ciência. Admitia um conhecimento poético das coisas, do mundo e dos homens. Um conhecimento que não é antagônico, mas corre paralelo ao de origens racionais. A língua, a poesia, são suas formas **fantásticas** de conhecimento. Como o foram para Vico, "o primeiro que reconheceu neste pensar fantástico, não matemático", uma forma de pensar o mundo.

Este livro póstumo dá-nos ainda o poeta aceso, brilhante, que foi Joaquim até em idade provecta. Suas **Nove Canções Sombrias** são de um luminoso humanismo, de uma poética irradiante. A primeira leitura é música. Versos de musicalidade encantatória. O leitor atento apura as oiças, reverte e relê, e se extasia quando descobre que "nestes versos reversos/ estão todos já dispersos/ os versos da poesia". E estão. Desde os versos de Homero, largos e heróicos, até os do cego Aderaldo, arte maior, galope à beira-mar; desde os versos escandidos da versificação portuguesa até os versos do martelo de cordel, até versos que são só sons, ritmos.

A sabedoria poética de Joaquim — interpretação baseada numa **dignidade** de Vico — começa de uma metafísica não racional e abstrata, mas sentida e imaginada. Daí a musicalidade dos seus versos. A música, co-irmã da poesia nas épocas bárbaras (Vico) é uma constante na versificação de Joaquim. Versificação que não era feita matematicamente, por sílabas. Automaticamente, pelos dedos. Antes, tinha o balanço das ondas do mar, das redes, dos coqueiros. O primeiro crítico da poesia de Joaquim, João Cabral de Melo Neto, já o havia observado em 1942, quando disse, em poema, que os versos dele eram "medidos pelas ondas". Observação confirmada pelo seu segundo crítico, que terá sido Carlos Drummond de Andrade no prefácio aos **Poemas**. Ele também notou e anotou "o requinte formal" dos poemas de Joaquim Cardozo, "de uma tão enganadora simplicidade nos seus balanços rítmicos tradicionais". Seu terceiro crítico foi Antônio Houaiss, em 1955, que também registrou essa "emoção musical".

Cabe registrar agora que Joaquim escreveu na língua da sua época, mas fiel à ciência idealista da linguagem. Ateve-se às categorias psicológicas da linguagem, que — segundo Karl Vossler — correspondem aos conceitos filosóficos de forma e significação. Mas — ainda segundo Vossler — Joaquim Cardozo é um **desajuste** da linguagem, por sua originalidade no uso da linguagem comunitária. Por isso, sua linguagem é literária, é criadora. Como toda linguagem criadora é literária.

"Versos-Reversos" é, **stricto sensu**, um poema maravilhoso, pois desencadeia a admiração pela surpresa. O poeta vê o mundo a vôo de pássaro, do mundo já se despedindo. Procura se "esconder das horas", "comprar demoras". Sente-se atravessando já o Estige — "respiro bater de remos"; passageiro da barca de Caronte, vive sua agonia, luta — "Sofro em mim quem me repele/ pois sinto na minha pele/ o garfo de sua mão". O poeta morre e gostaria que o tempo servisse para purificar as coisas. Purificar no sentido de dar permanência. Esta estrofe que se lerá é um dos mais belos momentos do **Livro Aceso:** "Eu quero chamar o tempo,/ Limpá-lo bem muito limpo,/ Deixá-lo como um lustral./ Com ele faço os espelhos/ Onde durmo de joelhos/ Num sono só de cristal". Mas já não há tempo. O tempo soa. O poeta continua seu vôo. Perto do fim, roça a terra. O poeta quer "pousar" naquele chão: "Mas perdi a ocasião/ Pois senti que o chão voou".

Desse alto vôo poético, Joaquim desce à memória popular, ao gosto popular, ao artesanato popular da palavra. Nas "Cantadeiras", outra parte do **Livro Aceso**, retoma teoricamente outra **dignidade** de Vico: "As tradições populares devem ter sido motivos públicos de verdade, por isso nasceram e se conservaram por longos espaços de tempos para massas de povos em suas totalidades". E versa em endechas, quadrinhas, trovas, tradições e emoções populares: "Vou-me embora, vou-me, embora, / Noutra terra trabalhar, / Se aqui deixo a minha ausência, / Muita ausência vou levar". Do alto vôo poético ao pedestrismo popular, não há dúvida de que Joaquim Cardozo é um dos maiores líricos da língua portuguesa deste século, e "o valor dos versos líricos e justamente essa unidade entre significação das palavras e sua música" (Emil Staiger).

Joaquim, parece, metrificava como respirava, como andava, como hauria o ar: "Em vez de dizer — falar/ Prefiro dizer — cantar". Ele canta e "a natureza canta em coro". Ele sabe todos os cantos: o dos canários "nas áreas limpas"; o dos ventos, que "têm cursos longo de comunicação "; o das palmas dos coqueiros, "que conversam sobre o vento". Tudo tem canto. Há pássaros que cantam/ em mais de dois mil tons". Mas, "apesar de tudo não chegam/ a exprimir um conteúdo/ como o da linguagem dos homens". E o conteúdo da sua linguagem de homem do seu tempo está, sem dúvida, nas **Nove Canções Sombrias**: sem panfletismo, num verso terso, com muita musicalidade, denuncia o efeito mais negativo do golpe de 1964: desesperançar o homem. As **Nove Canções Sombrias** são a reflexão mais apurada e contundente, e no entanto mais poética, que poeta brasileiro fez sobre "um país noturno" que começou e continua num "abril sem fim".

Acima de tudo, este livro póstumo de Joaquim Cardozo significará para as novas gerações a recuperação do discurso poético, condenado por uns e exercido canhestramente por outros. E por ele elevado a um alto grau de apuro linguístico.

Ilustração 17. Matéria feita sobre a obra de Joaquim Cardozo, três anos após a sua morte. Jornal do Brasil-1981.

DE MEMÓRIA, COMO HOMERO

Danusia Bárbara

"ERA dono de um **papo** extraordinário; sabia de tudo: desprendido, discreto, inteligente, sensível, poeta. Influenciou muito a mim, talvez, não em termos de poesia, mas no que aprendi com ele, na sua cultura peculiar. Era um solitário — não por misantropia, mas porque preferia viver a vida dele. Se não o procuravam, ficava quieto no seu canto; se o procuravam, era amável. Adorava conversar".

João Cabral de Melo Neto foi amigo íntimo de Joaquim Cardozo, e fala dele com maior carinho e admiração. Como também Oscar Niemeyer, Luís Jardim, Pedro Nava, Antonio Houaiss, Carlos Drummond de Andrade, Alceu Amoroso Lima, unânimes em reconhecer a qualidade humana e o apuro poético desse autor que só teve seu primeiro livro publicado aos 50 anos e, assim mesmo, porque os amigos se reuniram, coletaram os textos e providenciaram a edição.

Joaquim Cardozo não escrevia os seus poemas: guardava-os de memória, como o fazia Homero. Quando um jornal de Recife lhe pedia uma colaboração, só então chegava a hora de lançar o poema ao papel. Toda uma geração conheceu e amou os poemas de Joaquim, que corriam pelos bares e recantos intelectuais do Nordeste, datilografados ou copiados à mão. João Cabral, quando se propôs a coletar poemas do amigo, para a edição comemorativa do seu cinquentenário, armou-se de papel e lápis e ouviu o ditado de quase todo um volume de inéditos.

Um entre 12 filhos de um guarda-livros, Joaquim Cardozo nasceu no subúrbio do Zumbi, Recife, em 26 de agosto de 1897. Formado em engenharia, veio para o Rio em 1940, onde passou a trabalhar com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, fazendo cálculos de estrutura que o tornaram famoso: de palácios a estádios, de catedrais a conjuntos residenciais. A essa sua produção matemática pertencem o Alvorada, o Planalto, o Congresso, a Pampulha, o Ibirapuera, o Maracanãzinho e o Monumento aos Pracinhas.

Era um desligado da vida — dizem os amigos. Quando chegou ao Rio, alugou um quarto no Flamengo e o encheu de livros, mas nunca comprou estantes. Era seu estilo de morar. Não concebia ir aos bancos, e ficava à míngua até aparecer algum amigo que se dispusesse a descontar seus cheques. Distraído, chegou a alugar concomitantemente duas salas, em locais diferentes no Centro, para funcionarem como seu escritório.

João Cabral conta de um certo dia de junho, chuvoso e frio. Joaquim Cardozo chegou ao escritório (era um tempo em que já tornara bastante conhecido e ganhava bem como calculista) todo molhado, encolhido, quase tremendo. E surpreso, João Cabral viu o autor de **O Coronel de Macambira** abrir a camisa encharcada e extrair, de entre o pano e o corpo magro, folhas e folhas amassadas de jornal. Cardozo explicou:

— É jornal, uê. É bom para o frio, protege muito bem.

E lá se foi João Cabral comprar um agasalho para o amigo. Da mesma maneira como não ia ao banco descontar cheques, odiava ir à loja comprar roupas. Outra feita, estavam os dois a conversar sobre literatura no escritório do calculista, uma sala simples, com uma mesa e duas cadeiras. É então que surge um cliente, um português aflito, querendo saber se estavam prontos serviços encomendados. Joaquim acena para o homem, mandando que aguarde; e vai adiante, sem interromper a conversa. Assim se passam quartos de hora. O cliente a esperar, esperar em pé, Cardozo a falar de poesia. Até que, não mais agüentando, o português cobra aos gritos os cálculos encomendados. Só então Cardozo interrompe o **papo**, mas ainda a comentar com Cabral o incômodo e lastimar o assunto abandonado.

Joaquim Cardozo é poeta dos maiores de nossa literatura, apesar de pouco divulgado. Antonio Houaiss escreveu em **Seis Poetas e Um Problema**: "Mas este grave solitário Joaquim, como que Cardozo para convívios fáceis e superficiais, fazia, de si para si ou para os íntimos, poemas dentro do tempo, mas pejados de direção futura de seu tempo presente".

Seus poemas freqüentemente partem do Recife, mas não são de nenhuma forma regionalistas. Carlos Drummond de Andrade ressalta que nos seus melhores textos Joaquim Cardozo conseguiu a fusão de um rigor matemático com a expressão simples e arejada das coisas do Brasil. Alceu Amoroso Lima o definiu como um músico no sentido da filosofia grega das artes: "Cardozo foi poeta e técnico, realizou uma síntese rara entre o que se chama espírito matemático de quantidade suprema e o espírito poético da mais pura espiritualidade".

Quando João Cabral ainda não entrara para o Itamarati, jantavam juntos quase toda noite num restaurante da Avenida 13 de Maio. As conversas, longas, tratavam de tudo, mas especialmente de literatura. Cardozo não era homem de opinar sobre obra alheia. Da mesma forma, jamais pedia pareceres sobre sua própria produção. Entendia, conta Cobral, que cada um deve se fazer e se criticar sozinho.

A solidão em Joaquim Cardozo era natural. Sabia 15 línguas, do russo ao árabe e o grego antigo. Tinha idéias fantásticas, como a de fazer uma poesia radiofônica do mar: gravar os diferentes barulhos do oceano e depois organizá-los como um poema. Experimentalistas, mas sólido na sua linguagem poética, era um intelectual puro, de extrema sensibilidade para o que fosse Natureza e Homem. Quando praticamente da arte da conversação, jamais ingressava num discurso acalorado. Deixava que os outros se esbaforissem, que chegassem aos gritos. Ele, sem levantar a voz, fazia suas idéias, sua emoção, sua vida.

Ilustração 18. Matéria feita sobre a obra de Joaquim Cardozo, três anos após a sua morte. Jornal do Brasil-1981.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo