

No grafismo da palavra, o alvoroço da praça pública

Reflexões sobre o teatro de Joaquim Cardozo

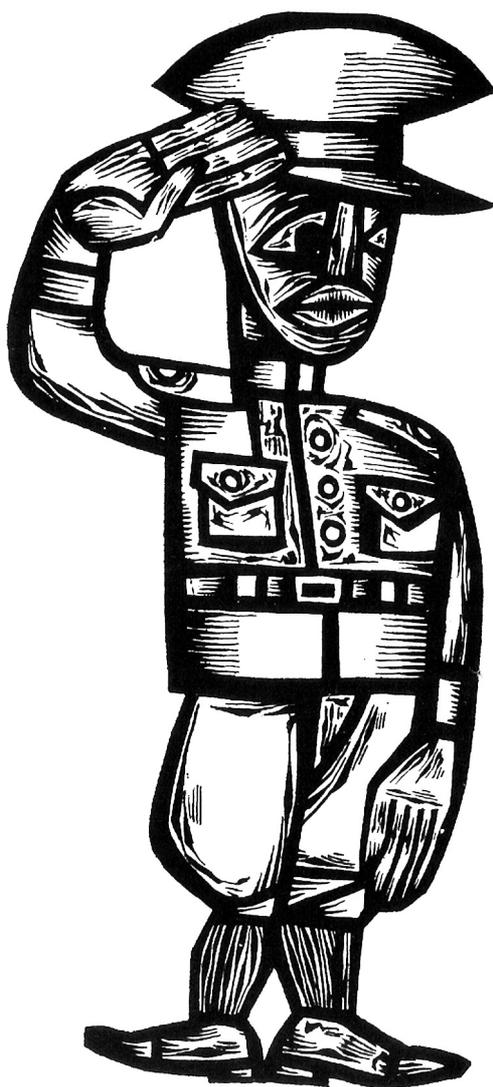
Ana Carolina Paiva

Num momento de revitalização da Lusofonia, talvez seja pertinente dar a ouvir a voz do cidadão brasileiro Joaquim Maria Moreira Cardozo, um homem de múltiplos talentos que muito lentamente vai tendo o seu espaço reconhecido no cenário cultural brasileiro.

Joaquim Cardozo (Recife PE, 1897 – Olinda PE, 1978) inicia sua carreira de crítico literário e desenhista 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. Mais tarde conclui a sua formação em engenharia no Recife, e essa profissão vem a ser o seu ganha-pão, o seu emprego oficial. Quando se muda para o Rio de Janeiro, conhece Oscar Niemeyer. Em parceria com o arquitecto, cria os mais importantes monumentos arquitectónicos brasileiros do modernismo tardio, inclusivamente a cidade de Brasília.

Os caminhos do engenheiro cruzam-se ao longo de toda a sua trajectória de vida com os caminhos da linguagem e da literatura. Dedicar-se ao estudo de línguas estrangeiras como o chinês, o russo e o alemão, aprendidas de maneira autodidacta, e fascina-se pela construção poética. Cardozo possuía o hábito de criar poemas e guardá-los na memória até que algum amigo transcrevesse para o papel o poema recitado por ele para que pudesse ser publicado (vejam-se os estudos da poetisa e crítica literária Maria da Paz Ribeiro Dantas, 1985 e 2003).

A intimidade e a naturalidade com que convive com a linguagem oral reflectem mais uma de suas aspirações: o teatro. Neste campo cria uma obra que, embora restrita a apenas seis peças, merece uma atenção especial pela sua originalidade, pela qualidade dos textos e pela constante actualidade, apesar de escritas entre as décadas de 1960 e 1970: *O coronel de Macambira* (1963); *De uma noite de festa* (1971); *Os anjos e os demônios de Deus* (1973); *O capataz de Salema* (1975); *Antônio Conselheiro* (1975); *Marechal, Boi de Carro* (1975).



<
Xilogravura
de Poty para a
Personagem Soldado da
peça *O coronel de
Macambira*
Rio de Janeiro, Civilização
Brasileira, 1963.

Ana Carolina Paiva
é Doutora em Teatro
pela Uni Rio. É também
atriz e professora de
Artes Cénicas da Rede
Municipal de Ensino do
Rio de Janeiro.

<
Xilogravura
de Poty para a
Personagem Valentão da
peça *O coronel de
Macambira* (1963).



Xilogravura
de Poty para a
Personagem Doutor da
peça *O coronel de
Macambira* (1963).
>



A leitura das suas peças não é tarefa fácil, implica um exercício de paciência, de grande esforço para sentar-se, concentrar-se e não ceder à tentação de sair por aí cantando e dançando, acompanhando o seu cortejo. Canto, dança, poesia, entradas e saídas de um número vasto de personagens são aspectos marcantes em toda a sua obra teatral. É do mesmo modo evidente, nesta obra, o forte laço com o vasto repertório de imagens, manifestações e ritos que formam os géneros espectaculares e literários da cultura popular brasileira, com personagens típicas, linguagem em verso, uma narrativa épica feita de sucessivos acontecimentos, além de um roteiro definido, com partes fixas e sem uma trama específica.

Três das 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 género "Pastoril", espectáculos populares brasileiros ainda bem conhecidos nos dias actuais, constituídos por canto, diálogo e dança, sendo geralmente apresentados no mês de Janeiro como parte das festividades do ciclo da natalidade, ainda que não guardem quase nenhum vestígio de carácter religioso, principalmente o Bumba-meu-boi.

O capataz de Salema e *Antônio Conselheiro* não são construídos com base no modelo específico destes espectáculos e, não obstante, apresentam na estrutura formal e na temática características pertencentes à estética da grande *feira popular* – no conceito empregue pelo teórico russo Mikhail Bakhtin – e seus sinónimos: "celebração popular" e carnavalização, termos utilizados para caracterizar os espectáculos populares brasileiros que são herança dos mais diversos géneros do fenómeno cultural da festa popular desde a Antiguidade. Estes espectáculos populares têm diversas determinações no Brasil, como "folguedos", "bailados", "danças dramáticas" e "brinquedo", o que remete não só para a noção de jogo como actividade cultural, mas ainda para *jeu* – que

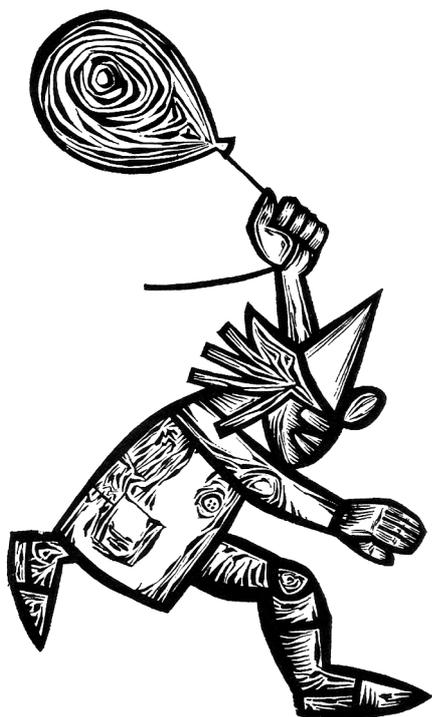
literalmente significa jogo – palavra francesa que desde a Idade Média até hoje se usa para o acto de representar.

De entre tantos aspectos identificados na sua obra teatral, destacamos um que parece representar um diferencial estilístico no âmbito do estudo de textos dramaturgicos: a condição espectacular de suas palavras. Entendemos que o autor constrói camadas nos seus diálogos em que é possível para o leitor-espectador sentir a pulsão física das personagens, os seus gestos, a sua movimentação pelo espaço cénico, a sua acção no mundo, concentrando o foco das cenas no anúncio dos diálogos e fazendo com que as imagens do significante se projectem 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 está construída com fortes influências do movimento espacial das praças e das ruas.

Cardozo apropriou-se das possibilidades formais encontradas nas manifestações espectaculares populares e recriou nas suas peças um modo de diálogo que na esfera popular adquiriu a capacidade de se revelar para o público fora do suporte gráfico ou da fixidez da escrita, tornando-se monumento através de um outro suporte: o actor. A palavra no seu teatro é, antes de mais, voz espectacular, reflexo de uma voz praticamente independente da escrita que fora "monumentalizada" através do corpo e da voz dos *performers* das ruas e das praças na Idade Média e no Renascimento e que apresenta reflexos nos dias actuais, como deixa entrever o medievalista Paul Zumthor na sua teorização:

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 acção, 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. (Zumthor 1973: 72-73)

Ao falar numa monumentalidade do discurso e de que não há arte sem voz, Zumthor confirma que no período medieval a palavra tinha um grande peso nas apresentações espectaculares que decorriam no espaço público informal, cuja dinâmica divergia completamente da palavra aplicada em contexto oficial. Esta palavra nascia junto com o gesto e com a movimentação do actor, visto que o corpo e a voz estão imbricados nas apresentações públicas. Do mesmo modo, esta situação estabelece-se no teatro de Joaquim Cardozo, que transfere esta "condição espectacular das ruas" para os seus textos teatrais.

Aliando a acção e a multiplicidade de assuntos dos espectáculos populares com o pragmatismo e a funcionalidade da poesia oral, e associando estas convenções próprias da tradição do uso do espaço público aos seus próprios experimentos dramaturgicos e à sua temática, o autor coloca o foco da atenção das suas peças nas ideias geradas nos diálogos, valorizando os desdobramentos formais que são revelados dentro do principal veículo destas ideias: a palavra.

Tais desdobramentos reflectem-se no modo de composição de seus diálogos que são independentes do contexto da fábula contada, ainda que estejam inseridos nela, pois revelam um modo de pensar e agir contextualizado num tempo e num espaço que se perpetuam na tradição, onde tanto as apresentações teatrais quanto as manifestações espectaculares – das parateatrais até às teatrais – estavam

intimamente relacionadas com mitos e arquétipos do homem público.

As mitologias presentes nas manifestações da esfera pública são incorporadas nas peças de Cardozo, que acaba por forjar diálogos com grande variedade formal: o uso do verso, da repetição, a aplicação de palavras sem sentido, ditas como impropério, como escárnio, enfim, a construção dialógica propositadamente artificial estimula na palavra uma dimensão que revela ao mesmo tempo o pensamento e o movimento das ruas e das praças.

O efeito gerado pela união dos aspectos ideológicos debatidos nas falas dos actores de rua, juntamente com os elementos espectaculares das ruas no âmbito do universo popular, pode ser percebido através de alguns espectáculos populares que viajaram no tempo e no espaço. Por exemplo, o Bumba-meu-boi apresenta muitas personagens que são típicos representantes do espaço público, com características e funções atinentes a este espaço, onde a ideia de espectacularidade vem quase sempre contígua à noção de utilidade, propaganda, debate ou outras situações públicas. Inserida neste universo, a palavra empregada nos diálogos de Joaquim Cardozo torna-se concomitantemente o elemento gerador da cena e da acção social.

Tomemos como exemplo a figura do curandeiro, personagem que atravessa os tempos desde, pelo menos, a Idade Média. Em lugares específicos lá estava este "performer" vendedor de drogas medicinais, o nosso Doutor do bumba, fazendo uso de uma linguagem espectacular para vender as suas ervas e derivados. A sua acção em três peças de Cardozo – *O coronel de Macambira*, *Marechal*, *Boi-de-carro* e *De uma noite de festa* – surge da sua própria apresentação e "falação", na medida em que o público já subentende quais irão ser os desdobramentos de acção e de deslocamento espacial que a sua presença irá gerar na cena. Por já conhecerem intimamente esta personagem, não é do interesse dos

<

Xilogravura

de Poty para a

Personagem Bastião da

peça *O coronel de**Macambira* (1963).

<
Xilogravura
de Poty para a
Personagem Aviador da
peça *O coronel de
Macabira* (1963).



Xilogravura
de Poly para a
Personagem Aeromoça da
peça *O coronel de
Macabira* (1963).
>



espectadores o seu percurso antes da sua entrada em cena e depois da sua saída, importando efectivamente o poder de acção revelado no momento do anúncio das suas palavras, quando a personagem faz uso de todos os recursos corporais e vocais possíveis para transmitir a sua "propaganda." Aqui conclui-se que se instaura uma instância metateatral onde se pode conviver simultaneamente num ambiente ambíguo, como o pode ser o espaço público, e que gera momentos de teatro e de realidade dentro da representação teatral.

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. Esta personagem não precisa de apresentação para o público e a sua fala já se encontra atrelada a signos de acção e de espacialidade estabelecidos pela tradição. Neste sentido, é possível identificar a partir da fala os outros signos da cena, já que esta sintetiza o circuito de acção desenvolvido por esta personagem.

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 platéia
De algum teatro de arena
Como se fosse um toureiro
Mas não sei se isso convém!
(Cardozo 1975c: 254-255)

Mais à frente o autor descreve numa didascália o modo como a acção das personagens se concentra e se converte

em palavra tão naturalmente dentro da cena popular. Aqui a própria acção advém do processo utilizado pelo autor de chamar a palavra à acção: "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:

[...]
Meu corpo guarde e vos guarde
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.
(*Ibidem*: 260-261)

Na esteira das personagens-tipo da praça pública encontramos algumas personagens nas peças de Cardozo que na sua linguagem revelam características bem peculiares e que apresentam algumas semelhanças com o *Coq-à-l'âne* ("disparate"), uma forma popular de linguagem da praça pública, desprovida de um sentido imediato. Na expressão de 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. (Bakhtin 1993: 370-371)

O recurso ao disparate funcionaria como uma "recriação 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:



<
Xilografia
de Poty para a Abertura
da peça *O coronel de
Macambira* (1963).

Xilografia
de Antônio Conselheiro para
a peça *O coronel de
Macambira* (1963).
>

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. (*Ibidem*)

Ora, qualquer semelhança não é mera coincidência com a linguagem feita de siglas das marionetas¹ mascaradas em *De uma noite de festa*. Quando estas personagens dialogam entre si, as suas palavras não possuem sentido imediato, porém o autor faz uso de frases interrogativas, exclamativas, siglas de empresas estatais, universidades e associações não-governamentais intercaladas por palavras que indicam ações verbais um tanto desconexas, mas que apresentam uma coerência 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 KOMÉ COM UNESCO
IAA IAPI IRGA CADE

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

(Cardozo 1971: 34-35)

As frases formadas por palavras aparentemente sem sentido dão-nos pistas acerca de uma proposta para imprimir ação através dos diálogos que são anunciados por personagens completamente estranhas àquele

ambiente, que somente se entendem entre si e não são entendidas pelas outras personagens. A ação destes mascarados dentro da peça é a princípio identificada a partir do estranhamento que causam às outras personagens no momento da sua fala e ao mesmo tempo encontra-se na sua própria composição física, gestual e espacial: uma orquestração de sons estranhos composta por seres mascarados, cujas palavras empregadas aleatoriamente são conhecidas de algum modo pela colectividade, já que são siglas de empresas e de entidades públicas e privadas, nacionais e internacionais.

Cardozo revela no prefácio da peça qual (v.1975c) 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 actuais, tendo em conta que a comunicação entre os jovens está cada vez mais truncada e codificada, como exemplificam as mensagens SMS e o uso comunicativo da internet. Nas palavras do próprio autor:

A segunda nova entrada em cena é a dos mamulengos que surgem falando numa linguagem constituída por 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. (*Ibidem*: 10)

Na abordagem desta questão, 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. Justamente pela pouca clareza das ideias, e até mesmo pelo hermetismo

¹ Principalmente no sertão brasileiro, as marionetas são conhecidas como mamulengos.

>
 Cartaz do espectáculo
O capataz de Salema,
 dir. Sérgio Mambert,
 1977,
 fot. Adriana Pittigliani.



transmitido, estas personagens despertam no público um interesse especial pela sua linguagem, e é neste ponto que a acção se manifesta em todo o seu potencial.

A acção ideológica por detrás do recurso linguístico 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 a personagem do Rezador, contaminam o discurso escrito do autor brasileiro. Assim, nestas duas peças de Joaquim Cardozo, a acção dramática nasce condicionada pelas acções ideológicas mundanas, destacadas do ambiente popular, cujas convenções espectaculares são sintetizadas no discurso.

A palavra ganha destaque nos textos teatrais de Joaquim Cardozo, principalmente porque as acções propostas nas rubricas confluem para o momento do anúncio das palavras, que se distendem em diálogos grandiosos e que parecem perpetuar-se 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 se percebem as suas camadas extra-literárias, de onde se deduz que no grafismo das palavras construídas no teatro de Joaquim Cardozo, se encontra ainda vivo e pulsante o alvorço da praça pública.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de (1982), *Danças dramáticas do Brasil* (3 vols.), Belo Horizonte, Ed. Itatiaia.
- BAKHTIN, Mikhail (1993), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi, Brasília, Editora da Universidade de Brasília.
- CARDOZO, Joaquim (1963), *O coronel de Macambira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- (1971), *De uma noite de festa*, Rio de Janeiro, Agir.
- (1973), *Os anjos e os demônios de Deus*, Rio de Janeiro, Diagraphis.
- (1975a), *O capataz de Salema*, Rio de Janeiro, Agir (Brasília, INL).
- (1975b), *Antônio Conselheiro*, Rio de Janeiro, Agir (Brasília, INL).
- (1975c), *Marechal, Boi de Carra*, Rio de Janeiro, Agir (Brasília, INL).
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro (1985), *O mito e a ciência na poesia de Joaquim Cardozo: Uma leitura barthesiana*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- (2003), *Joaquim Cardozo: Contemporâneo do futuro*, Recife, Ensol.
- LEITE, João Denys Araújo (2001), *Um teatro da morte: Transfiguração poética do Bumba-meu-Boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*, tese de mestrado defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.
- ZUMTHOR, Paul (1993), *A letra e a voz: A "literatura" medieval*, trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, São Paulo, Companhia das Letras.
- (1997), *Introdução à poesia oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida, São Paulo, Hucitec.