

Dialéticas para situações-limite: os personagens mortos de Joaquim Cardozo

Ana Carolina Paiva
Secretaria Municipal de Educação/PCRJ

O presente artigo aborda um dos diversos aspectos da obra dramaturgica do poeta, dramaturgo, ilustrador e engenheiro calculista Joaquim Cardozo, onde nos dispomos a debater sobre uma categoria de personagens criados pelo autor que são marcados por um tratamento formal que lhes proporciona uma dimensão expressionista. Tais personagens estão no limiar entre o humano e o alegórico¹.

Cardozo é autor de uma dramaturgia que se resume em apenas seis peças - que foram encenadas poucas vezes - mas que, 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 1970². 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.

Nas seis peças do dramaturgo pernambucano Joaquim Cardozo alguns personagens podem ser caracterizados como arquetípicos: o personagem-chão, o personagem-povo, o personagem-morte, que são criados para representarem dualidades universais: 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, em momentos cruciais de sua existência, compõem uma massa orgânica designativa do espírito do devir, que é condição essencial aos personagens gerados na praça pública, lugar onde o autor pernambucano busca inspiração para a composição de suas peças.

A leitura de suas peças 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 grande número de personagens são aspectos

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.

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.

marcantes em toda a obra de Cardozo. É do mesmo modo evidente o forte laço com o repertório de imagens, manifestações e ritos que formam os gêneros espetaculares e literários da cultura popular brasileira, com personagens típicos, linguagem em verso, uma narrativa épica feita de sucessivos acontecimentos, além de um roteiro definido, com partes fixas e sem uma trama específica.



Retrato de Joaquim Cardozo,
por Nestor Silva, 1934

[Figura 1: Retrato de Joaquim Cardozo. Diário da Manhã. Autor: Nestor Silva, 1934.]

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, espetáculos populares brasileiros conhecidos nos dias atuais, 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 caráter religioso, sobretudo o Bumba-meu-boi. (Cascudo, 2001)

O Capataz de Salema e *Antônio Conselheiro* não são construídos com base nos moldes destes espetáculos, não obstante, apresentam na estrutura formal e na temática propriedades pertencentes à estética da grande *feira popular*, no conceito empregado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin e seus sinônimos: *celebração popular* e *carnavalização*. (Bakhtin, 2008: 05-06-07)

O significativo estudo de Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento ajusta-se ao fenômeno da fixação, sobretudo no Nordeste brasileiro, de uma cultura espetacular popular oriunda da medieval Península Ibérica, com influência de culturas africanas e autóctones, cujas ideologia e estética são incorporadas por diversos autores eruditos como é o caso de Joaquim Cardozo, que as desenvolve numa proposta moderna de escrita dramática.

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 história se dirige ao público e fala logo após uma cena cômica entre Mateus e Bastião, os personagens retirados do folguedo do Bumba-meu-boi que narram a peça-cortejo de Joaquim Cardozo. As palavras deste personagem, o Soldado da Coluna, detentoras de força e vitalidade, são forjadas como um recurso para desafiar a sua própria morte.

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.

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 – outro personagem de *O Coronel de Macambira* que também se encontra morto – o autor recria a vida destes personagens mortos por meio do subsídio de suas palavras. Além disso, o autor sugere ainda em sua escrita 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 própria fábula imaginada pelo autor.

Os personagens mortos, cuja fala recebe do autor uma sobrecarga de lirismo, intervêm 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.



[Figura 2: Ilustração de Poty Lazzarotto para a edição da peça *O Coronel de Macambira*, 1963.]

Em *O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo*, a pesquisadora Maria da Paz Ribeiro 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.” (Dantas, 1985: 40-41) 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 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.” (Dantas, *ibidem*) 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
Sem poder tocá-lo. (Cardozo. *Apud.*: Dantas: *ibidem*)

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.” (Dantas, 1985: 38)

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 de nosso estudo sobre a dramaturgia de Joaquim Cardozo encontramos nas teorias de Gilles Deleuze noções 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 reúnem elementos: a terra, o mar, o ar, o éter. Cada corpo tem seu lugar em algum desses conjuntos. (Deleuze, 2006: 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.” (Deleuze, 2006: 340-341)

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. (Cardozo *apud* Dantas, *op.cit.*: 46)

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,” (Cardozo, 1975: 21) sua palavra é o exclusivo elemento dinâmico e humanizado que a protagonista ainda possui. Há ainda um terceiro personagem dentro desta história, o Capataz, que é a representação de um ideal de vida oposto ao das duas mulheres. Representa o desligamento das tradições, a busca pelo desconhecido, pelo universal.

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 de certo modo subordinada aos poderosos, e Luzia, como a representação de uma classe pobre e desamparada que se glorifica de suas tradições locais como forma de manter sua dignidade e a de sua gente.

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 ritmo diferenciado 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 de cada um dos personagens e envereda para a realidade coletiva. O duelo começa:

Capataz:

Vim tentar a última vez
Não posso me convencer
Dessa triste realidade. (Cardozo, *op.cit.*: 13)

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 se subentende 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. (Cardozo, *op.cit.*: 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. (Cardozo, *op.cit.*: 21)

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 ainda 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!

No fundo do mais profundo
Minha safra se perdeu... (Cardozo, *op.cit.*: 26-27)

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 João Denys Araújo Leite descreve o Mar na peça O Capataz de Salema: “O mar, personagem sonoro anti-ilusionista, como um concerto concretista, um emaranhado de sons presente em todo o desenrolar da ação” (Leite, 2003: 93)

O tom poético é um elemento que contrasta com o conteúdo das falas desta peça. O verso urdido por Cardozo 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:
Meu sono não tem sementes...
Sem fruto no despertar
Meus olhos que floresceram
Sem sonhos irão murchar (Cardozo, *op.cit.*: 15)

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.” (Cardozo, *op.cit.*: 34)

Antes de morrer, Sinhá Ricarda reúne suas últimas forças para se queixar da miséria em que vive, que não se resolverá por meio de promessas místicas. Assim, a anciã 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:

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)
(Cardozo, *ibidem*)

De modo paralelo, a pesquisadora portuguesa Maria João 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 superficialidade, o peso e o vôo” (Brilhante, 1988: 192)–, de sinais da apropriação do corpo dos personagens Martha e Lechy no seu discurso.

Tal fenômeno não ocorre somente com os personagens femininos da peça. Brilhante identifica na fala de todos os personagens que habitam este 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.” (Brilhante, *op.cit.*: 243) Martha representa o velho mundo, a camponesa francesa; Louis, seu marido, o último sobrevivente de uma raça indiana em vias de extinção na América e Pollock a representação do Novo Mundo. Já Lechy é o oposto de Martha, já se encontra integrada numa terra cujos valores humanos são enfraquecidos perante a busca pelo enriquecimento a todo custo.

Uma vez que os personagens se concedem um perdão mútuo, a pesquisadora deduz que Claudel transforma a cena numa preparação para a morte. Do discurso dialógico advém a preparação para o definitivo encontro dos personagens com Deus.

Por outro viés de entendimento, o filósofo Maurice Merleau-Ponty define *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 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. (Merleau-Ponty, 2006: 196)

De tal modo, percebemos 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.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W., [1974]. *Filosofia da Nova Música*. Trad.: Magda França. São Paulo: Perspectiva.

ALMEIDA, J., [2005]. *Estudos Deleuzeanos da Linguagem*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

BAKHTIN, M., [2005]. *Problemas na Poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____, [1993]. *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.

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

BRILHANTE, M. J. [1988]. *A Invenção Poética no Teatro de Claudel*. Lisboa: Tese de Doutoramento em Literatura Francesa Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

CARDOZO, J., [1971]. *De uma Noite de Festa*. Rio de Janeiro: Agir Editora.

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

_____, [2001]. *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.

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

CASCUDO, L. C., [2001]. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.

DANTAS, M. P. R., [1985]. *O Mito e Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo: uma leitura barthesiana*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Recife: FUNDARPE.

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

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

LEITE, J. D. A., [2003]. *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.

MERLEAU-PONTY, M., [2006]. *Fenomenologia da Percepção*. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.