

## A coralidade presente na escrita teatral de Joaquim Cardozo

*The choral in the theatrical writing of Joaquim Cardozo*

ANA CAROLINA PAIVA  
UFU – Uberlândia – Minas Gerais – Brasil



**Resumo:** Este artigo discorre sobre os desdobramentos revelados pela concepção coral de alguns personagens de Joaquim Cardozo. Tal condição se expressa de modo definitivo na escrita teatral do autor pernambucano. Uma escrita marcada por estreita associação à literatura oral, que perpassa o ambiente espetacular popular por meio da recriação de uma palavra ancestral, trazendo à tona em seu grafismo o movimento coreográfico, a fluidez da voz cantada, da voz versificada e as ações dos *performers* e atores de rua.

**Palavras-chave:** Coralidade; Oralidade; Escrita teatral

**Abstract:** This paper discusses the developments revealed by the choral conception of some characters of Joaquim Cardozo. This condition is expressed in a definite manner in the theatrical writing of the Brazilian author (Pernambuco). His writing is marked by a close association with oral literature, pervading the popular spectacular atmosphere by means of the recreation of an ancient word, bringing to the surface in its graphic design the choreographic motion, the smoothness of the singing voice, the versified voice and the actions of performers and street actors.

**Keywords:** Choral; Oral language; Theatrical writing

Os caminhos do engenheiro calculista brasileiro Joaquim Cardozo se cruzam ao longo de toda a sua vida com os caminhos da linguagem, da literatura e do teatro.<sup>1</sup> Neste campo, Cardozo constrói uma obra que se resume em apenas seis peças que merecem uma atenção especial por sua originalidade, pela qualidade dos textos e pela constante atualidade, embora tenham sido escritas entre as décadas de 1960 e 1970.<sup>2</sup>

A leitura de suas peças não é tarefa fácil, implica num 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 diversos personagens são aspectos que marcam 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 gêneros espetaculares e literários da cultura popular brasileira, com personagens típicos, linguagem em verso, uma narrativa épica, marcada por sucessivos acontecimentos, além de um roteiro definido, com partes fixas, 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, espetáculos populares brasileiros ainda bem conhecidos nos dias atuais, constituídos por canto, diálogo e dança, sendo geralmente apresentados no mês de janeiro como parte das festividades do ciclo natalino, ainda que não guardem quase nenhum vestígio de caráter religioso, sobretudo o Bumba-meu-boi.

*O Capataz de Salema* e *Antônio Conselheiro* não são construídos com base no modelo específico destes espetáculos, não obstante, apresentam na estrutura formal e na temática características pertencentes à estética da grande festa popular, no conceito empregado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin e seus sinônimos: celebração

<sup>1</sup> Joaquim Cardozo nasceu em 1897 em Recife – PE e morreu em 1978 em Olinda – PE.

<sup>2</sup> *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).

popular e carnavalização. Nesta estética, se incluem alguns espetáculos populares brasileiros de caráter parateatral conhecidos como folguedos, bailados, danças dramáticas ou brinquedo.

Dentre tantos traços identificados na obra teatral de Joaquim Cardozo, destacamos a condição coral de sua escrita, que é perceptível por meio de uma categoria de personagens alegóricos que se deslocam por espaços marcados por uma atmosfera realista.

O tratamento dramatúrgico dado pelo autor para a tessitura destes personagens nos permite situá-los na categoria de *personagens lugar*. Se infere ainda de sua composição que são anunciados tanto como uma única pessoa quanto como uma organização coletiva.

Na peça *O Coronel de Macambira* nos deparamos com o personagem do Retirante, “figura andrajosa, feita de sombra e terra, que traz nas costas um invisível matolão” (CARDOZO, 1963: 114).

Já na peça *De uma Noite de Festa*, o leitor-espectador é apresentado aos Cabanos, quatro personagens consubstanciados num único ser que age coletivamente, sob o aspecto 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.” (CARDOZO, 1971: 41).

Os primeiros contatos com estes personagens nos permitem perceber que tanto o Retirante, quanto os Cabanos são forjados como elementos condutores de espaços geográficos carregados de tempos históricos. São apresentados como sombras que transportam no gesto e na palavra o peso de um povo excluído, situado à margem da história.

A pesquisadora Júlia Almeida observa que os personagens da poesia de João Cabral de Melo Neto – cuja obra poética possui influências do pensamento de Joaquim 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:

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. (ALMEIDA, 2003: 126)

As palavras embalam estes *personagens-cenário*, os Cabanos, que são caminhos que se movem, interagem com os outros personagens e falam. O autor urde formas e dá voz a determinados espaços coletivos que cumprem uma trajetória histórica: passado, presente, futuro; mas estão impedidos de agirem no mundo com a autonomia de verdadeiros seres humanos.

A desumanidade destes personagens é gerada a partir da impossibilidade histórica do alcance da dimensão humana numa 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...  
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.  
(CARDOZO, 1971: 42-43)

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

Por agirem coletivamente, verifica-se uma politonalidade de vozes provenientes de um corpo-lugar, caminhos concretizados numa imagem plástica. Assim, o leitor-espectador se depara com um discurso que é testemunho de uma realidade geográfica, refletido num personagem que se transfigura em lugar.

Uma vez mais nos dirigimos à figura do Retirante de *O Coronel de Macambira*. Este personagem 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 possuir algo de seu na fracassada luta de Canudos e em Pedra Bonita, onde sacrificou os próprios filhos pela volta de el-Rei Dom Sebastião.

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

Em seu estudo sobre o drama barroco alemão Walter Benjamin observa que nas criações dramáticas deste período o cenário natural costumava invadir a ação dramática (BENJAMIN, 1984: 116). O teórico se refere em sua descrição ao texto *Epicharis*, de Daniel Casper von Lohenstein, em que o autor introduz em seu drama um coro composto pelo rio Tibre e pelas Sete Colinas (idem, ibidem).

No decorrer 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. Na peça *Mariamne*, de Johann Christian Hallmann, o próprio Monte Sion justifica em detalhes sua participação na ação:

**Monte Sion:**

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!  
(HALMANN, apud BENJAMIN, 1984: 117)

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

A observação estabelece que no processo de urdimento de alguns personagens de Cardozo, há margem para se pensar ainda os conceitos de *simulacros-fantasma* e *cópias-ícone*, sugeridos no pensamento de Gilles 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 imagem. O filósofo conclui que o homem acaba por perder sua existência moral para adquirir uma existência estética condutora de um devir-louco, ilimitado, subversivo, que habita as profundidades, onde quase tudo ocorre sempre ao mesmo tempo, mas

jamais de modo igual. “O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude.” (DELEUZE, 2006: 263).

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” (ibidem, p. 293).

A noção ampla de coralidade se inscreve ainda no tecido dramático de Cardozo por meio da urdidura de uma segunda categoria de personagens identificada em sua obra que, à maneira das Moralidades medievais, representam sentimentos. Ocorre que o autor não lida com sentimentos personalistas, mas com aqueles arraigados no inconsciente popular, como o Medo da Noite que se corporifica numa complexa dança: a Dança dos Bichos da Noite, apresentada no segundo quadro da peça *O Coronel de Macambira*:

(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.)

**Cantadeiras**

São muitas horas da noite  
São horas do bacurau  
Jaguara avança dançando  
Dançam caipora e babau.  
Uuuuuu,uuuuu, uuuuu  
Festa do medo e do espanto,  
De assombrações um sarau;  
Furando o tronco da noite  
Um bico de pica-pau.  
Uuuuuu, uuuuu, uuuuu  
Andam feitiços no ar  
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, uuu, uuuu  
“Medo da Noite”: caveira  
Na ponta de um varapau:  
Há um pio longo agourento:  
É mãe da lua: urutau  
Uuuuuu, uuuuuu, uuuuuu  
Junto da grande coité  
Onde prepara um mingau  
Mexe e remexe, mexendo

A sombra de um galalau...  
 Hô, hô, hu, huaoouaa  
 E um braço morto, invisível  
 Atira n'água um calhau:  
 As águas giram seus discos  
 Até o funil de um perau.  
 Uuuuuuuuuôôôuuuuau  
 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: mortilhas,  
 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.  
 Uuuouuuuuuu  
 Alguém no rio agoniza  
 No rio que não dá vau  
 Alguém na sombra noturna  
 Morreu no fundo perau  
 Hôôôôô, u, hu, auuuuuuuau.  
 (CARDOZO, 1963: 84-85-86-87)

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 texto como um aglomerado de informações estéticas constituintes da ideia do personagem.

De maneira a aprofundar este ponto do estudo, destacamos das teorias de Bakhtin sobre a narrativa de Dostoiévski a tendência, revelada na escritura do romancista russo, de ver todas as coisas como coexistentes. Sob a ótica de Bakhtin, Dostoiévski apreendia e apresentava 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.

Este modo de 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 num só lugar e num só 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 (BAKHTIN, 2005: 28-29);

A concepção de personagens duplos ou coletivos, concentrados na ideia de espaço e tempo em contiguidade, possui origens antigas e diversas. Partindo das teorias do historiador de arte Wilhelm Hausenstein, Benjamin observa num segundo momento que a essência do Drama Barroco é a simultaneidade de suas ações. Conforme Benjamin, o Barroco se compraz em tornar o tempo presente no espaço, apresentando todos os acontecimentos como simultâneos: "a secularização do tempo não é outra coisa que sua transformação num presente estrito" (BENJAMIN, op. cit., p. 218).

Em sua tese o pensador alemão 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. 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 anunciadas 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" (ibidem, p. 209).

Reconhecemos certa função replicadora e geradora de ações em contiguidade nas peças *Antônio Conselheiro* e *Marechal, Boi de Carro*. Na primeira peça, em momentos pontuais, o personagem Antônio Conselheiro se multiplica em outras vozes. Numa cena diferente da mesma peça o general Arthur Oscar, semiadormecido, toma as palavras do Coronel Moreira César, que está morto e aparece para o general. Na peça *Marechal, Boi de Carro*, o personagem Mateus fala ao mesmo tempo como se fosse Macunaíma ao narrar para o seu grupo itinerante as peripécias do personagem criado por Mário de Andrade.

A natureza também intervém como personagem na dramaturgia de Joaquim Cardozo. É o caso do Mar em *O Capataz de Salema*, que figura como personagem na descrição inicial feita pelo autor e se interpõe em ocasiões precisas, entre as falas dos personagens principais.

Além do Mar, força da natureza que adquire o estatuto de personagem coletivo, estão circunscritos numa compreensão coral de narrativa, personagens como os Cabanos, o Retirante, o Medo da Noite, as

siglas de empresas privadas e estatais apresentadas como marionetes, um Rei de Baralho, um Cavalo de Carrossel e até um Brinquedo de Esconder, personagens presentes na obra dramaturgica de Joaquim Cardozo.

A raiz destes personagens se liga às alegorias do Drama Medieval e do Drama Barroco Alemão, ao teatro antigo de origem popular como a Menipéia, às Farsas Atelanas e seus duplos Maccus e Buccus, às origens da *Commedia dell'Arte*. Tais experimentos estéticos, fundamentalmente originados na esfera popular, são aqueles mesmos reconhecidos, por vezes, no romance de Dostoiévski.

A coralidade presente na escrita de Cardozo se revela como mediação entre o indivíduo e as forças sociais, econômicas e cósmicas. Seus *personagens-lugar* aduzem um discurso polifônico com uma estética marcada por profundo sentido ideológico, inserido como força desequilibrante dentro de uma superestrutura dominante.

A noção geral de coro compreende o canto e a dança associados a uma ideia que é constituída por forças não individualizadas, muitas vezes abstratas e oriundas do imaginário popular, que interfere nos momentos decisivos dentro da narrativa principal. O coro é uma forma de representação cerimonial, onde os acontecimentos não são forçosamente representados e elucidados por uma lógica *fabular*, mas como um ato de repetição ritualístico.

Excetuando-se *Antônio Conselheiro*, todas as peças de Cardozo são conduzidas 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.

As Cantadeiras de Cardozo interferem nas cenas e narram os acontecimentos ou os traços de alguns personagens. Na peça *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 maneira 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.  
(CARDOZO, 1963: 28)

A musicalidade da palavra se impõe como ação ritual no canto das Cantadeiras. 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  
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.

(CARDOZO, 1971: 19-20)

O coro de Cantadeiras, presente em quase todas as peças de Cardozo, executa uma certa função solene, prevista por Theodor W. Adorno com relação à música coral, de transportar a música para o mundo físico e concreto. E neste sentido, sugere que este tipo de música deve ser reduzido a uma significação objetiva que não deve ter a pretensão de significar algo além de sua própria função objetiva de descrever a ação (ADORNO, 1974: 113-114).

Por outro lado, a leitura em voz alta se aproxima da linguagem musical. O dramaturgo e estudioso do teatro português Luiz Francisco Rebello destaca de seu estudo sobre o 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”.<sup>3</sup>

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. Já a sua aplicação dentro da construção dialógica dos folguedos revela ao mesmo tempo a substancialidade do gênero épico e o impulso do gênero lírico.

Em linhas gerais, sugerimos que a escrita teatral de Joaquim Cardozo é marcada por sua associação à literatura oral, que perpassa o ambiente espetacular popular por meio da recriação de uma palavra ancestral, trazendo à tona, em sua composição gráfica, o movimento coreográfico, a fluidez da voz cantada, da voz versificada e as ações dos *performers* e atores de rua.

Por outro lado, é essencial ressaltar os vínculos da escrita cardoziana com as experiências das vanguardas históricas, inclusive com a arte da performance e com o Teatro Pós Dramático, onde a prosa dá lugar a diálogos em verso, cantados, desconexos, de propensão monológica, distanciados das relações intersubjetivas, alavancados pelos impulsos formais sugeridos na escrita.

Em seu recente estudo *Escritura política no texto teatral*, Hans-Thies Lehmann, o estudioso responsável por enfeixar o termo Pós Dramático dentro dos estudos teatrais, conclui que nas escritas modernas e pós modernas há uma extensa variação de estéticas de teatro, em que não somente a narrativa épica, mas ainda a lírica e a musicalização também possuem papel de destaque (LEHMANN, 2009: 237).

Um exemplo universal desta condição coral nas escritas dramáticas modernas é a experiência da solidão dos personagens na obra de George Buechner. Anatol Rosenfeld defende que na obra deste autor os personagens não vivenciam mais uma solidão romântica e sim a solidão da ‘massa solitária’, o que acarreta o rompimento formal com a situação dialógica, levando a soluções lírico-épicas (ROSENFELD, 1985: 78-79). Rosenfeld resume que nas peças de Buechner:

A solidão não se revela só tematicamente mas através da frequente dissolução do diálogo em monólogos paralelos ou um falar puramente expressivo que já não visa ao outro, assim como através do canto de versos populares que encerram os personagens em sua vida monológica (idem, ibidem).

Em síntese, estas são as principais matrizes reveladoras da condição de coral de alguns personagens construídos por Joaquim Cardozo. Contudo, tal construção se alia aos mais ousados experimentos de vanguarda teatral, sobretudo no campo de ação da escrita dramática, onde alguns autores das vanguardas e da contemporaneidade abusam da replicação dos personagens, do lirismo coral, da entonação lírica, do monologismo dos discursos.

Deixando um legado de apenas seis peças, o autor brasileiro constrói entre as décadas de 1960 e 1970 uma dramaturgia cujos alicerces estão bem fincados nas matrizes populares ancestrais, mas que entretanto, é reveladora de soluções estéticas somente reveladas pelos experimentos de vanguarda, mesmo em experiências pós modernas, e que se destacam por uma ligação definitiva com o estatuto da cena. Logo, a dramaturgia de Cardozo é reveladora de um pendor extraliterário que apresenta um conhecimento profundo da realidade cênica numa amplitude que se estende no tempo e no espaço, que vai das experiências performativas das ruas ao conhecimento intuitivo e visionário das grandes criações no campo da cena que se destacam na história do teatro.

## Referências

### Obras de CARDOZO, Joaquim:

1. *De uma noite de festa*. Rio de Janeiro: Agir, 1971.
2. *O coronel de Macambira* (Bumba-meu-boi). Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1963.
3. *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.
4. *O capataz de Salema. Antônio Conselheiro. Marechal, Boi de Carro*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

### Obra sobre CARDOZO, Joaquim:

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: ensaio biográfico*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

### Geral:

ADORNO. Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzeanos da linguagem*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

<sup>3</sup> REBELLO, Luiz Francisco. Entrevista concedida à pesquisadora em Cascais – Portugal no dia 29/05/2008.

- BAKHTIN, Mikhail. *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.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HEGEL. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. Trad. Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- SCHILLER, Friedrich. *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.
- 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.

Recebido: 14/09/2012

Aprovado: 24/09/2012

Contato: carolina.paiva@yahoo.com.br