

Joaquim Cardozo e sua Palavra Espetacular

Por Ana Carolina Paiva

O pernambucano Joaquim Maria Moreira Cardozo foi um homem de talentos múltiplos. A poesia foi sua grande paixão, embora não tenha tido o merecido reconhecimento da crítica literária brasileira e nem do público. Na juventude, experimentou o ofício de desenhista e durante toda a vida foi tradutor, crítico literário e contista, somados à sua profissão, digamos, oficial, de engenheiro calculista.¹

Mas o que dizer do dramaturgo Joaquim Cardozo? Certamente, há muito que dizer. Sua obra teatral, que se resume em apenas seis peças que foram encenadas poucas vezes, merece uma atenção especial por sua originalidade, pela qualidade dos textos e pelo aspecto atual que apresentam, apesar de terem sido escritas entre as décadas de 1960 e 1970.²

Uma característica flagrante da dramaturgia de Cardozo é que ela possui 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 versos, uma narrativa epopéica feita de sucessivos acontecimentos, 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 seguem diretamente o modelo destes conhecidos espetáculos, não obstante, sua estrutura formal e sua temática também pertencem à estética da grande festa popular.³

¹ Joaquim Cardozo nasceu em 1897 em Recife – PE e morreu em 1978 em Olinda – PE. Iniciou sua carreira de crítico literário e desenhista bico de pena na Revista do Norte em Recife, no ano de 1924. João Cabral de Mello Netto considerava Joaquim Cardozo como um mestre e foi responsável pela primeira edição de seus poemas. Como engenheiro calculista foi o responsável por importantes construções arquitetônicas brasileiras, inclusive da construção de Brasília.

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.

³ A pesquisa faz uso do conceito de festa popular empregado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin e seus sinônimos: celebração popular 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 (segundo Mário de Andrade em *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia,

Todavia, estes podem ser considerados os aspectos mais genéricos da dramaturgia do autor pernambucano, pois o que se revela num mergulho mais aprofundado aponta uma obra teatral aberta a incalculáveis possibilidades de investigação e dentre tantas possibilidades destacamos uma em especial: a condição espetacular de suas palavras.

O espírito dos espetáculos e festas populares do passado é recriado nas seis peças do autor em diálogos que refletem uma palavra ancestral cujo suporte não era a escrita, mas as vozes dos atores de rua: jograis, menestréis, vendedores ambulantes, atores cômicos, prestidigitadores. Estas vozes são re-acionadas e ao mesmo tempo recriadas na escrita do autor, que não perde de vista o debate de idéias com a realidade presente.

Na dramaturgia de Cardozo obviamente a palavra nasce no suporte do texto e é o elemento mais valorizado por ele, mesmo assim, apresenta uma enorme propriedade espetacular. Trata-se de um jogo duplo criado pelo autor, quanto mais ele valoriza a palavra, mais ela se torna espetacular e mais o leitor-espectador é capaz de sentir a pulsação dos gestos dos atores, sua movimentação pelos espaços, sua ação no mundo. A palavra proferida nos diálogos se projeta nos principais signos de teatralidade: ação, espaço e personagem.⁴

O autor utiliza em seus diálogos uma linguagem poética popular que é geradora de ritmos que por sua vez projetam convenções espaciais já conhecidas pelos participantes de espetáculos públicos, como as festas profanas e religiosas e os espetáculos teatrais populares criados e re-criados todos os anos em diversas comunidades e que se perpetuam no registro de nossas memórias. Por outro lado sua dramaturgia possui forte influência da poesia erudita, principalmente a poesia social e a poesia concreta. Ocorre que a influência da poesia erudita não se apresenta como forma dominante, ao contrário, seus experimentos sutilmente se amoldam à estética utilizada como modelo: o espetáculo popular. E fica muito claro que Cardozo não constrói poemas dramáticos, ele faz da linguagem poética a principal propulsora da teatralidade de suas peças.

Seus personagens sofrem definitiva influência da poesia concreta e social do autor, que de certa forma oferecem uma dimensão real a estes personagens alegóricos. O que era

1982) e Brinquedo, que remete não só à noção de jogo como atividade cultural, mas ainda a “jeu”, que literalmente significa jogo, que é uma palavra medieval francesa para o ato de representar, referente a auto.
⁴ Convencionou-se utilizar a expressão leitor-espectador para nomear os dois modelos de recepção de um texto de teatro.

alegoria, torna-se verdade, não obstante, nasce do alegórico. Em dois Bumbas-meu-Boi escritos pelo autor, os personagens **Retirante** de *O Coronel de Macambira* e os **Cabanos**, de *Uma Noite de Festa* são construídos como a personificação dos caminhos, funcionando como espaços de ação na trajetória das peças. Estes personagens são a personificação tanto da paisagem concreta e visual, quanto da paisagem social e a sua compleição imagística é forjada no anúncio das idéias e na sofisticação lingüística transmitida pelo autor a estes personagens, que só se movem no tempo e no espaço porque estão pensando e revelando os seus pensamentos.

A idéia de que suas palavras possuem uma propriedade espetacular ocorre tanto no arranjo dado pelo autor às palavras, isoladamente, no decorrer dos diálogos, quanto entre o arranjo dos diálogos com os outros elementos dramaturgicos que são indicados nas peças. Por exemplo, entre o diálogo dos personagens e os seus gestos, entre as palavras e o espaço da cena e ainda entre a palavra falada e a palavra cantada, entre a palavra e os sons não sintáticos e até entre os silêncios e finalmente as relações do seu arranjo formal com o teor dos seus conteúdos. Portanto, mesmo possuindo uma estrutura dramaturgica reconhecível, a palavra sempre 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*”.⁵

O autor 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 a ações e imagens específicas. Esta “lente oculta” é intermediada pela palavra.

Ainda que numa primeira leitura das peças de Cardozo fique evidente a clareza da temática engajada politicamente, aos poucos compreendemos que o autor arquiteta uma estrutura dramaturgica onde a palavra acumula à sua condição de discurso a composição do

⁵ 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, p. 116.

desenho, do movimento e do tempo das peças, compondo 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 idéia de *movimento* ou *dinâmica* dentro da palavra.

Assim, o entendimento da palavra enunciada pelos personagens criados pelo autor pernambucano acaba por extrapolar o nível do entendimento ideológico, chegando a ponto de atingir uma dimensão material. Ainda 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.*”⁶

Esta “encarnação” material ocorre, sobretudo porque Cardozo dá autonomia à palavra proferida por seus personagens, liberando-as de uma fórmula dramática específica e trabalhando com elas mais livremente, aproveitando as influências formais da estética popular. Mas isto não significa que o autor anule o seu entendimento ideológico. Por exemplo, no Bumba-meu-boi *De uma Noite de Festa*, as cantadeiras anunciam a chegada de quatro marionetes – mamulengos no nordeste – figuras esquisitas, monstruosas e deformadas, que representam empresas estatais: SUNAB, IPASE, DASP e DNOCS. As marionetes falam uma língua que não é nem um pouco entendida pelo povo, pois tudo o que dizem é um monte de siglas, denotando o linguajar especializado e específico que foge à compreensão dos não letrados.

Ora, este não entendimento da palavra de modo algum anula a crítica política e social, pelo contrário, aumenta mais ainda a sua força. A palavra ganha autonomia e certa “encarnação” material, mas não se fisicaliza como na escritura do grito pensada pelo teórico do teatro francês 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.⁷

Como já é notório, os espetáculos construídos com base na estética popular revelam movimentos grandiosos no tempo e no espaço, são transmitidos por um número enorme de

⁶ BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad.: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997, p.33.

⁷ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.143.

personagens que se transformam, entram e saem de cena e mantém uma relação bastante íntima com o público, não existindo separação entre ambos. Estas marcas tão características 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. Ao apoiar-se nesta estética o autor encontrou condições apropriadas para dar um tratamento diversificado à sua dramaturgia.

A partir destas construções formais próprias dos gêneros populares, a palavra dentro da dramaturgia de Cardozo imprime uma idéia de caminhada sem fim, de história que sempre recomeça, de transformação contínua. Somente dentro desta estética é possível para o público compartilhar do *espírito do devir* percebido pelo teórico Mikhail Bakhtin:

*“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.”*⁸

É possível, pois, considerar que as palavras proferidas nos diálogos de Cardozo possuem autonomia em relação à existência empírica dos personagens, elas apresentam o frescor da praça pública, representando os assuntos que continuamente se transformam e que fazem parte do *espírito do devir* evidenciado por Bakhtin. A maneira de representação dos assuntos vai aos poucos oferecendo novas possibilidades formais ao texto dramaturgicamente e conseqüentemente, à cena.

A idéia de dar autonomia à palavra enunciada pelos personagens havia sido descrita em outro momento por Bakhtin quando fez 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.”*⁹ No caso de Dostoiévski a idéia da autonomia da palavra do herói é um recurso formal do autor para destruir o seu campo de visão monológico. Nas peças de

⁸ 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, p. 169.

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na Poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.65.

Cardozo a autonomia da palavra está diretamente relacionada com a cena no sentido de que a palavra pura propõe a “respiração” da cena antes mesmo da inserção de qualquer outro recurso dramatúrgico.

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. E conclui que o personagem de Dostoiévski é na verdade um discurso pleno, uma voz pura e que tudo o que vemos e sabemos a seu respeito é secundário e absorvido pela palavra como matéria sua ou permanece fora dela como fator estimulante e excitante.¹⁰

Tanto em Cardozo quanto em Dostoiévski o personagem não tem grande importância física e psicológica, ele é o resultado de um diálogo de idéias, de sua própria definição ideológica do mundo, que Bakhtin chama de *cosmovisão*. A compreensão dos diálogos de Dostoiévski é marcada pelo dialogismo e pela polifonia, em que cada personagem expressa por seu discurso específico as vozes e ideologias diferentes que coexistem numa sociedade. Este processo é uma característica essencial dos espetáculos cujo processo de criação é feito sobre o espírito da *festa popular*. Os personagens criados a partir deste espírito representam pontos de vista ideológicos sobre o mundo, indissociáveis de uma linguagem peculiar, a linguagem característica da sua posição social e da sua visão de mundo.

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 ao mesmo tempo em que debatem os seus conteúdos na frente de toda a recepção.

No que se refere à obra teatral, percebe-se que quando a palavra se afasta da narrativa mimética e da situação dramática e concentra-se na mensagem ideológica, portanto, no seu conteúdo, paradoxalmente, ela passa a apresentar ao mesmo tempo diversas construções formais. Por outro lado, como o personagem de Cardozo é esboçado sob pontos de vista sobre a sociedade e o seu mundo, é muito natural que a palavra se destaque no meio dos outros signos teatrais. Assim, a palavra ultrapassa a sua própria

¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na Poética de Dostoiévski*, p. 53.

função dentro do texto e percorre um caminho mais amplo, se torna tão “fluida” a ponto de alcançar os limites da cena, não apenas refletindo-a, mas presentificando-a.

Num outro sentido, os personagens de Cardozo se apropriam da verdade de suas palavras e ao mesmo tempo emprestam a estas palavras a sua plasticidade e o seu simbolismo, visto que os personagens populares brasileiros são depositários, como legítimos herdeiros, de conceitos e imagens de origens muito antigas, tornando-se para o público, verdadeiros arquétipos destas matrizes culturais que se perpetuaram nos espetáculos, ritos e festas populares.

O posicionamento crítico aplicado em suas palavras é um elemento transformador do mundo do personagem, de si próprio e dos outros personagens e interfere naturalmente na vida cotidiana e no pensamento do leitor-espectador, principalmente porque se perpetua de forma definitiva por fazer parte de uma herança estética que habita as mentalidades de todos nós, tendo se fixado principalmente no nordeste brasileiro.

O autor brasileiro cria sempre novas formas para o desenvolvimento de sua dramaturgia que se sobressaem ao texto escrito e propõem, também, uma renovação na cena, reabilitando a partir de imagens, signos e metáforas que marcam os seus diálogos uma teatralidade como ação real e material que traz à memória do leitor-espectador a vivência concreta da teatralidade antiga e medieval, calcada na palavra oralizada.

Da maneira como é construído, o personagem em Cardozo parece “dividir” a sua presença física e objetiva com as palavras e com as imagens reveladas por estas palavras, como no cinema e na literatura, daí a teatralidade nos textos deste autor possuir forte influência de outras linguagens como o cinema, a literatura e as artes plásticas, não se limitando ao drama e abrindo-se para o intercâmbio com recursos extra-dramáticos, além da utilização dos já conhecidos recursos épicos como o coro das cantadeiras, a linguagem em versos narrativos, os personagens tipos e a multiplicidade de acontecimentos. Todos estes recursos extra-dramáticos indicam que o homem como entidade física não é o foco principal no teatro do autor pernambucano. Ao ultrapassar a esfera do individual e do particular ele cria situações e personagens que propõem para a cena novas formas e novos tempos teatrais. Portanto, sua dramaturgia que é criada a partir de uma compreensão da palavra como dinâmica espetacular suscita a união de recursos literários, plásticos e

cênicos. A palavra que desperta a imaginação do leitor-espectador ao mesmo tempo conduz os ritmos, desenha os espaços e confere vida e movimento aos personagens.

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: as forças alto e baixo/ bem e mal/ local e universal/ profano e religioso/ individual e coletivo/ privado e social. Eles se encontram no limiar de um momento crucial de sua existência assim como os personagens de Dostoiévski. Esta *situação de limiar*, que certamente faz parte do *espírito do dever*, condição essencial dos personagens gerados na praça pública, é percebida desde a Sátira Menipéia, um gênero antigo marcado pela atmosfera da *festa popular ou carnavalização*. Ao fazer um paralelo entre a antiga Sátira Menipéia e o romance de Dostoiévski, Bakhtin discute a *situação de limiar* pela qual passam os 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.”¹¹

Em Cardozo esta *situação de limiar* é enfatizada para os interesses da realidade problematizada pelo autor. A Luzia de *O Capataz de Salema* se encontra no limiar entre aceitar sua miséria e permanecer no seu local, preservando suas tradições, suas referências culturais ou partir com o capataz e ver-se num local hostil como o outro, o imigrante, o subdesenvolvido. Quando finalmente Luzia se recusa a partir com o capataz, mesmo após a morte de sua avó, já muito velha e doente, participamos intensamente da problemática de Cardozo: as íntimas relações sociais, culturais e econômicas nas regiões pobres do Brasil. O autor revela que o deslocamento de um indivíduo do seu local 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 – não é garantia de um

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na Poética de Dostoiévski*, pp. 147-148.

futuro melhor e o indivíduo deslocado perde todas as suas referências culturais e conseqüentemente, sua identidade.

Cabe mencionar que na grande maioria dos casos há uma espécie de ilusão dos migrantes com relação às grandes cidades como demonstra a pesquisadora Evelyn Furquim Werneck Lima em seu estudo sobre o desenvolvimento e as desigualdades sociais nos espaços urbanos:

“[...] O desenvolvimento possibilita reunir nas grandes cidades, entre outros, um maior número de hospitais especializados, universidades e centros de educação em todos os níveis e equipamentos culturais. Além disso, existe maior possibilidade de ascensão social. Esses benefícios proporcionados pelas cidades maiores geram uma força de atração que durante mais de um século, tem motivado migrantes de outras regiões menos favorecidas a se estabelecerem nas principais regiões metropolitanas do país, muitas vezes em condições subumanas. Como pontos negativos, perdem-se horas intermináveis e inúteis no transporte, na convivência com a insegurança e com o crime organizado, na poluição visual, auditiva, olfativa.”¹²

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, obviamente, 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* ou *situação de limiar*, visto que neste ambiente não são oferecidas condições para nenhum tipo de conhecimento psicológico dos diversos personagens.

O *tempo de crise* é vital para o espetáculo popular, 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. Tudo o que ocorre é às vistas do espectador, e marcado, portanto, por uma profunda teatralidade. Como não há identificação da recepção nem com os acontecimentos, nem com os personagens, o que se sobressai é o *tempo de crise*.

¹² LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Políticas de Desenvolvimento e Patrimônio Cultural*. In: *Espaço e Cidade: conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

O entendimento da *situação de limiar* nos moldes pensados pelo autor brasileiro, é muito importante para o aprofundamento do conhecimento das condições aplicadas por ele para compor os diálogos de seus personagens, que nascem de um discurso dialético e têm na palavra a dinamizadora das ações e de diversos outros signos da cena. A palavra é a forma mais adequada para resolver esta *situação-limite* pela qual passam alguns de seus personagens. O debate implica na possibilidade de uma solução dialética e se apresenta através de soluções formais reveladas nos diálogos. Torna-se necessário então retornar à nossa questão basilar: a propriedade espetacular das palavras no teatro de Joaquim Cardozo.

Tanto na cena quanto na leitura de uma peça é possível perceber que a palavra 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 por causa da voz do ator. Mesmo antes 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 afirma 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.¹³

Em seu apêndice de *A Obra de Arte Literária*, Roman Ingarden fala 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*

¹³ DEMARCY, Richard. *A Leitura Transversal*. In: *Semiologia do Teatro*. Trad.: J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978, p.27.

como se não tivessem consciência de que aqueles versos e declamações são freqüentemente inadequados à situação.”¹⁴ Por sua vez Jean-Louis Barrault se refere a uma ‘alquimia da palavra’, “*não enquanto idéia, mas ação e gesto*”¹⁵.

Acreditamos, portanto, que o estudo da dinâmica da palavra na dramaturgia de Cardozo não se limita ao campo textual, mas se refere também ao campo da cena, pois se deve levar em consideração que a sua dramaturgia é ao mesmo tempo um roteiro de encenação de uma narrativa espetacular popular, que não possui convenções próprias à grande maioria dos textos de teatro como rubricas, indicações espaciais ou apresentação dos personagens, mas que, por sua vez, é reconhecida pelo grande público como espetáculo, ou seja, como cena.

Nada impede que o texto dramaturgico seja utilizado como um acessório para a encenação de qualquer diretor, mas isto não significa que não se possa “enxergar” a cena a partir do próprio texto, não somente na leitura de sua trama, mas através dos muitos outros elementos externos à trama que o compõem, como é o caso das peças de Cardozo que nascem de um modelo espetacular pré-existente onde palavra e cena estão intimamente relacionadas. 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 apresentavam 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 da performance dos atores.*”¹⁶ Chartier complementa ainda que o estudo da peça *George Dandin* de Molière esclarece 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 eram revelados 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.¹⁷

¹⁴ 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.

¹⁵ BARRAULT, Jean-Louis. Apud: CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*, p. 384.

¹⁶ 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.

¹⁷ CHARTIER, Roger. *Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*, p.63.

O teórico do teatro Patrice Pavis ao abordar a visão textocêntrica da encenação, partilha de alguns caminhos apontados por Chartier em sua investigação sobre o teatro de Molière:

“É raro, para dizer a verdade, encontrar a tese segundo a qual o texto decorreria do palco utilizado e da atuação e, no entanto, seria fácil mostrar que a escrita dos textos é enormemente influenciada pela prática cênica de uma época, pelo que ela sabe fazer teatralmente.

É freqüente, pelo contrário, considerar-se que a encenação decorre diretamente do texto: decorre no sentido em que a cena atualiza elementos contidos no texto. É até mesmo esse, no fundo o verdadeiro sentido da expressão ‘encenar um texto’: coloca-se em cena elementos que se acabou de extrair do texto, depois de tê-lo lido. O texto é então concebido como uma reserva, ou até mesmo o depositário do sentido que a representação tem como missão extrair e expressar como se extrai o suco (cênico) da cenoura (textual)”¹⁸

Ocorre que ao discutir esta questão, Pavis se refere sempre às experimentações do palco e não menciona os espetáculos concebidos a partir de um modelo de literatura oral e anônima e nem os textos construídos sobre estes modelos. Queremos dizer com isso que a pesquisa teatral ainda tem um caminho longo a percorrer, visto que a análise da cena e dos textos de teatro ainda se encontra muito limitada às experiências urbanas e produzidas para uma certa elite.

O medievalista Paul Zumthor ao tecer as relações entre letra e voz na sociedade medieval, se refere à voz como o outro da escritura. Ele diz exatamente o seguinte:

“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.”¹⁹

A valorização desta voz espetacular corrente na praça pública se reflete na escritura dramaturgicada de Joaquim Cardozo sob as suas mais diversas formas que não apresentam limites entre o anúncio do discurso e a representação espetacular das palavras. Daí surge a

¹⁸ PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. Trad.: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.190.

¹⁹ ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a “literatura” medieval*. Trad.: Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 121.

condição espetacular desta voz apropriada pelo autor pernambucano. 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 deveriam 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.”²⁰*

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.²¹ Neste sentido as cenas criadas por Cardozo jamais poderiam ser reconhecidas como a ilustração de um discurso autoral, pois são os seus personagens que encaminham os diversos discursos que se confluem numa criação estética que possui convenções próprias, atreladas a códigos, mitos e arquétipos próprios, representados por vozes que são acionadas em conjunto com as performances dos atores na rua ou na praça.

Cardozo se alimenta desta estética milenar forjada sob o conceito da *celebração popular*, que chegou ao Brasil via Península Ibérica e cria em suas peças um código lingüístico que revela ligações profundas com corpos, espaços e ações oriundos da cena pública. Por isso entendemos que o aprofundamento na idéia da construção pelo autor de uma palavra espetacular parte de 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.

O estudioso do teatro Joel Pontes discute a idéia do *drama coletivo* existente nas relações do homem do campo e das vilas:

²⁰ FERREIRA, Jerusa Pires. In: *A Letra e a Voz: a “literatura” medieval*, p.288 (posfácio).

²¹ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, p. 154.

*“Só o campo – e por extensão as vilas – deixa entrever um povo dotado de características homogêneas, uma cultura de acento universal. [...] Essa espécie de ordem, constituída em tradição, pode servir de base para as revoluções estéticas mais violentas, para as mais arrojadas variações.”*²²

Este drama coletivo de acento universal de que fala Joel Pontes nada mais é do que uma continuidade do fenômeno da *carnevalização*. 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 Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Neste livro o autor russo se refere à *carnevalização* como a segunda vida do povo, uma vida festiva que teria a propriedade de todas as formas de ritos e espetáculos populares. Ele explica as origens do fenômeno da *carnevalização* da seguinte forma:

*“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.”*²³

Daí Bakhtin conclui que a noção de *carnevalização* mesmo originando-se nos rituais e espetáculos cômicos da Antiguidade, que se opunham aos espetáculos e rituais trágicos e sérios, não pode ser vista como 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. Por isto a *carnevalização* 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*

²² PONTES, Joel. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966, pp. 139-140.

²³ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p.05.

sanção deve emanar não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daquele dos fins superiores da existência humana, isto é, do mundo das idéias. Sem isto, não pode existir nenhum clima de festa.”²⁴

É a partir deste sentido profundo que emana do mundo das idéias, esta *cosmovisão* carnavalesca capaz de gerar uma segunda vida não-oficial, que nos foi legada e se mantém viva até os dias atuais – o próprio Bakhtin confirma a indestrutibilidade do princípio da *carnavalização*, reiterando que mesmo encontrando-se reduzido e debilitado ele continua a fecundar diversos campos da vida e da cultura²⁵ - uma enorme 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 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, concluindo que quando a palavra é aplicada dentro destes gêneros, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo são debilitados. Há, portanto aí um rompimento com um código social pré-estabelecido anteriormente pela cultura oficial. Na prática esta ruptura se reflete numa politonalidade da linguagem popular, na fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico. Nos espetáculos populares as palavras nascem num 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)

²⁴.BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, pp. 7-8.

²⁵BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 30.

possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade.”²⁶

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 verdadeiro espírito e o porquê desta ruptura na linguagem, trazendo-o para a sua dramaturgia e imprimindo-o nas palavras de seus personagens. Sua experiência implica em investigar estas rupturas na linguagem à luz das práticas culturais e sociais brasileiras. Esta linguagem, que como toda linguagem encontra-se em constante transformação, guarda ainda, nas vilas e campos, certa unidade de forte caráter estético, que parece perdurar ao longo dos séculos.

No código lingüístico 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 Bakhtin, 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 lingüística em vigor.²⁷

Em linhas gerais, Cardozo toma emprestada esta liberdade com a linguagem, transformando o código ideológico imediato num código verbal que, como havíamos mencionado inicialmente, por se apropriar tão profundamente da concretude social, mundana, cultural, chega a ponto de tornar-se palpável e ganhar plasticidade. A plasticidade do código verbal prevista por Bakhtin se reflete na dramaturgia do autor brasileiro como dinâmica teatral, que se manifesta em três frentes, com diversos desdobramentos: a palavra como ação, a palavra como espaço e como tempo e a palavra como imagem.

No universo estético das camadas populares, literatura e espetáculo possuem 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

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 132.

²⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 415.

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 entende que:

“Transpostas para a linguagem da literatura, as formas carnavalescas se converteram em poderosos meios de interpretação artística da vida, numa linguagem especial cujas palavras e formas são dotadas de uma força excepcional de generalização simbólica, ou seja, de generalização em profundidade. Muitos aspectos essenciais, ou melhor, muitas camadas da vida, sobretudo as profundas, podem ser encontradas, conscientizadas e expressas somente por meio dessa linguagem.”²⁸

Não pairam dúvidas de que a esfera popular oferece um rico material lingüístico, que se revela em formas concreto-sensoriais simbólicas que transitam livremente entre as formas literárias e espetaculares. O fato é que Bakhtin analisa o tempo todo as interferências das formas carnavalescas nos limites da literatura e neste veículo de expressão 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.²⁹ Na Europa o teórico russo identifica François Rabelais como o principal representante dos gêneros do sério-cômico, ou seja, dos gêneros criados na esfera da vida não oficial da Antigüidade, Idade Média e Renascimento na literatura.

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 apenas como conteúdo folclórico e tradicional, atualizando-a e lhe dando novo valor, sem entretanto, minimizar os seus efeitos, considerando que o discurso trazido pelo autor acarreta principalmente uma mudança de foco ideológico. Assim, suas palavras problematizam o que na temática popular é muitas vezes neutralizado, mas em nenhum momento os seus experimentos formais agem sobre a palavra dos personagens de maneira arbitrária, passando por cima de sua forma essencial.

A introdução de conceitos, formas e discursos eruditos funcionam como elementos que se integram à proposta de uma estilística da voz, desta voz arcaica, cheia de símbolos e

²⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na Poética de Dostoievski*, pp. 158-159.

²⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na Poética de Dostoievski*, p. 132.

arquétipos, que é tão repleta de teatralidade e, portanto, de ação. Estas transformações definitivamente não são uma imposição de classe ou de cultura, o autor simplesmente dá condições a esta palavra popular de revelar tanto os seus mais profundos significados quanto as suas formas espetaculares que já se encontravam latentes, mas não haviam chegado à superfície.

Não só cada palavra em si, mas o encadeamento das palavras aciona as mais diversas imagens e conteúdos. A palavra é potencializada para se tornar espetacular e não o contrário. O ritmo da voz popular não se perde como convenção das apresentações da praça pública, ele é valorizado por uma idéia nova a cada momento. Este mecanismo implica numa recriação nos limites da literatura dramática e conseqüentemente da cena. É a palavra que integra os elementos da cena popular e os dinamiza dentro da dramaturgia de Cardozo, tornando-se, portanto geradora de um novo gênero teatral.

BIBLIOGRAFIA

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.

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, 1985

_____ *Joaquim Cardozo: Contemporâneo do Futuro*. Recife: Ensol, 2003

LEITE, João Denys Araújo. *Um Teatro da Morte – Transfiguração Poética do Bumba-meu-Boi e Desvelamento Sociocultural na Dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Tese de Mestrado defendida pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, 2001

OLIVEIRA, Érico José Souza de. *Antônio Conselheiro: poética intertextual na dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Dissertação, UFBA, 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.

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

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.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Trad.: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- 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.
- 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.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira (org.). *Espaço e Cidade: conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- MEYER, Marlyse. *Pirineus Caiçaras...Da Commedia dell'arte ao Bumba-meu-boi*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos Espetáculos*. Trad.: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PONTES, Joel. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.
- ROSENFELD, Anatol. *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.

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.

Revistas e Periódicos

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.

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.

MICHALSKI, Yan. *Uma Festa de Som, Luz e Cor*. *Crítica Teatral: Jornal do Brasil*, 1967.