

O TEATRO IMPOSSÍVEL DE JOAQUIM CARDOZO

THE IMPOSSIBLE THEATER OF JOAQUIM CARDOZO

Manoel Ricardo de Lima

Manuel Ricardo de Lima
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, onde atua na Escola de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS). Publicou os seguintes livros: Embrulho (2000), Falas Inacabadas - Objetos e um Poema, com a artista visual Elida Tessler (2000); Entre Percurso e Vanguarda - alguma poesia de P. Leminski (2002), As Mãos (2003), Um Tiro Lento Atingiu meu Coração (2015), entre outros. Co-dirigiu o documentário Só Tenho um Norte (2007) e é roteirista do longa de ficção Linz. Quando Todos os Acidentes Acontecem, dirigido por Alexandre Veras. Coordena a coleção Móbile de mini-ensaios para a Lumme Editora.

Manuel Ricardo de Lima
Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

Adjunct Professor of Brazilian Literature at the Federal University of the State of Rio de Janeiro, UNIRIO, where he works at the School of Letters and the Postgraduate Program in Social Memory (PPGMS). He has published the following books: Embrulho (2000), Falas Inacabadas - Objetos e um Poema, with the visual artist Elida Tessler (2000); Entre Percurso e Vanguarda - alguma poesia de P. Leminski (2002), As Mãos (2003), Um Tiro Lento Atingiu meu Coração (2015), among others. Co-directed the documentary Só Tenho um Norte (2007) and is a screenwriter of the feature film fiction Linz. Quando Todos os Acidentes Acontecem, directed by Alexandre Veras. He coordinates the Mobile collection of mini-essays for Lumme Editora.



RESUMO:

Bertolt Brecht, a leitora fiel Maria da Paz Ribeiro Dantas, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Oscar Niemayer, Maurice Blanchot, o bumba-meu-boi pernambucano e o maranhense, são alguns dos elementos utilizados por Manuel Ricardo de Lima para investigar a dramaturgia de Joaquim Cardozo. O texto é composto de uma forma caleidoscópica onde são apresentadas as imagens de um teatro dotado de imaginação crítica e de assombro.

Palavras-chave: Teatro; Dramaturgia; Bertolt Brecht; Joaquim Cardozo

ABSTRACT:

Bertolt Brecht, the faithful reader Maria da Paz Ribeiro Dantas, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Oscar Niemayer, Maurice Blanchot, bumba-meu-boi from Pernambuco and Maranhão are some of the elements used by Manuel Ricardo de Lima to investigate the dramaturgy of Joaquim Cardozo. The text is composed of a kaleidoscopic form where the images of a theater endowed with critical imagination and awe are presented.

Keywords: Theater; Dramaturgy; Bertolt Brecht; Joaquim Cardozo

O TEATRO IMPOSSÍVEL DE JOAQUIM CARDOZO¹

Manoel Ricardo de Lima

CENA 1.

Bertolt Brecht, uma referência direta para o teatro de Joaquim Cardozo, anota no diário do período em que viveu na Dinamarca, dia 15 de março de 1939, um pequeno comentário acerca de sua peça *A alma boa de Se-Tsuan*. Até aquele momento essa peça era um rascunho e um guardado de gaveta que começou a ser escrito ainda em Berlim, juntamente com *O amor mercadoria*. Diz ele: "Para uma gaveta da escrivania não é preciso fazer concessões." (2002, p. 30) Mais adiante, persegue a delicadeza, a inexatidão e a força de uma estrutura-estrurante, logo, movente, de seu próprio texto: "Interessante como no caso dessas finas estruturas de aço o menor erro de cálculo provoca sérias consequências. Ali não há massa para contrabalançar as inexatidões." (2002, p. 30) Uma das perguntas que Brecht se faz diante dessas sérias consequências, entre o erro de cálculo e a inexatidão, e o tempo inteiro, é: o que é a forma? – exatamente para desestabilizar toda ideia de forma-formada. Ele reclama do que dizem sobre suas peças, como se nelas faltassem as velhas formas. E avisa do encontro alegre que elas produzem com as formas novas. Assim, impõe um traço sobre a perspectiva alemã da falta de apreço pelo gosto do mundo.

Joaquim Cardozo, engenheiro calculista, poeta e pensador de uma modernidade ausente – porque rearticulada entre técnica e assombro para contrariar o enlace óbvio entre técnica e poética –, projeta um jogo entre o cálculo errante e a inexatidão numa deliberação da forma: a forma-formante. Isto é também uma conversa com a pergunta de Brecht. Tanto que, quando lê e escreve sobre Brecht, em 1957, diz que este foi um poeta político e também um pacifista; que o admira porque ele tentava dizer alguma beleza acerca da paz no século XX, enquanto se colocava como testemunha participante das novas transformações sociais. E sugere, por fim, que este Brecht é um trovador

1 Reprodução do texto de apresentação do Teatro Completo de Joaquim Cardozo, no prelo, com publicação prevista entre o final de 2107 / começo de 2018 pela Companhia Editorial de Pernambuco, CEPE.

moderno no molde de barro dos *troubadours* da Idade Média, tal como Bertrand de Born, também um poeta político e um guerreiro, que tentava dizer no século XII, num movimento quase contrário ao de Brecht, mas também convicto de paz, a beleza da guerra. Para Joaquim, Brecht é de fato “o poeta do Diabo”, como o chamou o teólogo católico Karl Thieme, por causa de suas tentativas radicais de engendrar uma proximidade absoluta com as verdades de nosso tempo, a imanência das coisas e as ações ordinárias da vida, ou seja, repassar a história entre o cálculo errante e a inexatidão de um pensamento que não faz concessões.

CENA 2.

Por volta de 1975, no Recife, Joaquim Cardozo anota uma dedicatória para Maria da Paz Ribeiro Dantas, uma de suas mais inteligentes leitoras, com uma data sem tempo e sem lugar: “24 / 25 / 240”. Abaixo da data há uma inscrição quase ilegível e um tanto desconexa: “essas poesias ofereço essa cousa com certo respeito”. Em seguida, assina seu nome numa caligrafia trêmula e quase não se consegue ler a sílaba final de seu sobrenome, ZO. Nessa ação imprevista, Joaquim nos sugere um assombro do rosto: o de que estamos diante de um Cardo, que é uma plantinha aparentemente ingênua de flores amarelas, porém considerada uma praga da lavoura. Essa imagem de uma flor acidental, “fazer a flor que pode”, permite uma fulguração de sua “participação ausente”, a que lhe foi atribuída por Drummond no prefácio de seu livro *Poemas* (1957), e aparece numa carta/texto dedicado ao aniversário de 50 anos de Oscar Niemeyer, *Conversa com um velho amigo*, quando ele escreve:

... uma vez o poeta Manuel Bandeira trouxe-me um álbum, um desses álbuns em que as moças costumam reunir um pouco das idéias e dos sentimentos de pessoas mais velhas e de sua proximidade, trouxe-me para que nele escrevesse um pensamento meu. De posse do livro, percorrendo as suas folhas encontrei o desenho de uma flor, uma flor maravilhosa tomando quase toda página, e bela, caprichosamente trabalhada, e que era, creio eu, da autoria de Portinari ou de Santa Rosa, não me lembro mais; entretanto, ao pé dessa flor extraordinária havia

uma outra, pequenina, de três pétalas, pobrementemente traçada, ao lado dela uma legenda: “Cada um faz a flor que pode”, assinado: Lúcio Rangel.

Pois, prezado amigo, cabe também aqui no nosso caso dizer: cada um faz a flor que pode. E como, para quem conhece o assunto, possa parecer que quero ficar com a autoria da flor suntuosa, isto é, a grande flor de trinta metros, e, aos outros, atribuir a empobrecida, a triste, de três pétalas somente, ou seja, de três misérrimos vãos, procuro explicar que no caso presente a flor soberba e convencida é precisamente esta e não aquela, é esta, a que certamente apareceu depois de cálculos matemáticos muito exatos, com circunstâncias difíceis de *randwert* e *eigenwert*, isto é, de valor de contorno e valor próprio, belas especulações do espírito humano que não deixam de ser uma maneira inteligente de o homem brincar com o infinito (Cardozo, 2007, p. 564-565).

O gesto vigoroso de todo o seu pensamento vem na frase “cada um faz a flor que pode”, como política e forma de estar no mundo, nessa maneira inteligente do homem brincar com o infinito e com o universo, como uma criança. Muito importante lembrar que em 1971 aconteceu o acidente no Pavilhão da Gameleira, em Belo Horizonte, ainda em construção, quando morreram 69 operários esmagados pelos escombros. O pavilhão era mais um projeto de Oscar Niemeyer com cálculos de Joaquim Cardozo. Foi o último trabalho que fizeram juntos. A vistoria técnica na Gameleira só ocorreu um ano depois do acidente, em fevereiro de 1972, quando toda a parte da estrutura remanescente já havia sido re-escorada e os escombros já estavam cortados e acumulados para sua remoção. Até chegar-se à conclusão de que o material utilizado era de péssima qualidade, de que o acidente estava diretamente relacionado a problemas de superfaturamento do material, de que a empresa que prestava serviço ao governo de Minas Gerais era responsável criminalmente, Joaquim Cardozo já se colocara no mundo como um desistido: um caso dessas finas estruturas de aço quando o menor erro de cálculo provoca sérias consequências. E disse, em tempo, numa conversa com o poeta José Mário Rodrigues, por volta de 1974, que:

O vínculo que faz da humanidade um conjunto é muito frágil; creio mesmo que não dá para considerar

a humanidade um conjunto de seres humanos. Acho que cada um desses seres é, ele mesmo, não apenas o elemento, mas o conjunto constituído de um só elemento. Quem quiser saber como isto se explica, basta ler a demonstração de Zaremba, notável lógico polonês. Assim sendo, a paz pertence a cada um e há muitos que até não a possuem, nem mesmo a paz em que devemos morrer (Cardozo, 2007, p. 650).

CENA 3.

Se a imagem da dedicatória amplia o gesto para um estado de impedimento de tudo aquilo que também é um rosto – ainda mais se lida entre o acidente provocado na Gameleira, que reconfigura a morte e a efígie do morto como potência e problema –, amplia também o gesto para a dimensão retabular da imagem contingente que refaz algo de todo o pensamento e da escritura de Joaquim Cardozo através da ideia do *homem trágico*, projetada por Maurice Blanchot: o seu *fora* e o seu *desterritório*. Ler um pensamento sofisticadíssimo e em estado de deriva, como é o dele, ainda o de um homem do renascimento, pode nos levar a um princípio da contemplação que foi praticado, por exemplo, por Petrarca, quando subiu o monte Ventoux e procurou se afastar das imposições de Santo Agostinho: de que “olhar o mundo visível é faltar a si mesmo” (Agostinho, 1996, X, VIII, 15) ou de que “os homens vão admirar os cimos dos montes, as ondas do mar, o vasto curso dos rios, o circuito do oceano e o movimento dos astros, e se esquecem de si mesmos” (Agostinho, 1996, X, VIII, 15).

Joaquim Cardozo é um homem de pensamento trágico, e fora da tragédia, que procura lançar todo esse pensamento numa exterioridade lacerada para se contrapor a uma espécie de instrumentalização da ciência muito própria dos modernismos que se desenham ao redor da precariedade de uso dos objetos técnicos, já denunciada por Walter Benjamin. Blanchot, por sua vez, diz que esse *homem* é aquele que aprende a viver no mundo sem dele tomar posse, parte ou gosto; aprende a conhecer o mundo a partir de sua própria recusa, que não é geral nem abstrata, mas constante e determinada, e que isso lhe serve muito mais ao conhecimento do que todo o otimismo racionalista da modernidade e assim se liberta das mistificações do falso saber. É aquele que fica íntimo

do paradoxo porque caminha colado ao sim e ao não, misturados, acolhendo o ambíguo, mas sem aceitá-lo; e compreende o mundo e a si próprio a partir do incompreensível da ambivalência, tal como Brecht. Dessa maneira, torna a sua compreensão do mundo um pouco mais razoável, mais exigente e mais extensa. E é por isso que podemos chamá-lo de homem trágico. Joaquim Cardozo dispõe o seu pensamento numa zona de lama preta e, ao mesmo tempo, entre os territórios do gesto e da palavra. O que faz também com o seu teatro, tornando-o um lugar para o aparecimento do espaço entre carne mental e sangue.

É possível dizer que essa experiência ambivalente começa a pressupor algo daquilo que se pode ler **com** e **no** pensamento de Joaquim Cardozo, porque, como tal, seu pensamento **com a arte** se abre o tempo inteiro como uma possibilidade, sem a pacificação de um universo interior, e numa experiência limite daquele que recebe o mundo generosa e singularmente, reelaborando-o num desenho que se engendra continuamente através dessas *formas-formantes*. Essa experiência é a de Hamlet, por exemplo, provocada numa tensão espiritual que abre o olhar para um estado de participação contemplativa e termina modulando este esquecimento de si ao colocar algumas noções com certas variantes e desmesuras muito latentes à ambivalência moderna, que se imprime como uma ideia suplementar da vontade, do desejo e de um *começar*.

É este *começar*, como gesto e política, pensamento da graça e atenção, que joga com as imagens do mundo: contato, contágio e aquilo que não pode ser tocado entre o incomensurável e o desastre. O pensamento de Joaquim Cardozo se abre numa dimensão matemática para o infinito, numa manifestação que brinca com o infinito e também numa arquitetura oscilante diante da desmesura do universo. Por isso ele é um poeta-engenheiro sem marcas fixas e seu pensamento se expande até o poema, o relato, a crítica de arte e arquitetura, as movências do cálculo, os impasses da matemática e da física etc. E, num caráter de releitura muito singular e sistemático, até o *bumba*, tanto como manifestação da dança e do jogo, quanto daquilo que vem como súplica, esperança, sustentação do paradoxo e contingência. Ele mesmo indica isso num pequeno texto de 1955, ao comparar o *bumba* pernambucano com o praticado no Maranhão:

... essa mistura de força, de auto pastoril e de bailado apresenta variações cambiantes surpreendentes, desde as danças rítmicas e uniformes do grupo – arlequins, cavalo-marinho – ou as danças mais bárbaras do urubu e do boi na versão pernambucana, até as formas mais decorativas e brilhantes dos bois do Maranhão, cujas fotografias ilustram estas páginas.

[...]

Pelas cenas do bumba-meu-boi maranhense, intensas, vistosas e coloridas, se evidencia que o espetáculo afasta-se de muito do aspecto de teatro cômico-dramático das outras versões nordestinas, e tende para a representação duma corrida de touros ou duma vaquejada: aí estão efetivamente os vaqueiros com suas lanças enguirlandadas lembrando compridas bandarilhas, aí estão bois (mais de um) que vão ser imolados.

Nesse espetáculo maranhense a cerimônia de ornamentação do boi, sugerindo ritual pagão da Grécia Antiga, deixa mais uma vez patentes as origens religiosas primitivas que caracterizam quase todas as nossas danças populares – origens, convém que se assinale, que são as de quase todos os teatros do mundo.

Uma característica se mantém, entretanto, inalterável, nesse tipo de divertimento popular, em todas as regiões onde ele se pratica – é o cortejo, a marcha das diversas figuras que o compõem, marcha solene e cadenciada, para os largos ou praças onde a função deve ter lugar. (Cardozo, 2007, p. 523).

Sua ideia de bumba é composta por um imaginário do teatro popular nordestino que roça o espectro reconfigurado do que Yukio Mishima fez com o nô, o teatro popular japonês, lançando-o numa tentativa de rocio com uma linguagem do corpo deliberada entre a confissão e o pensamento crítico. Nem corpo ideal, nem realidade ideal. Mas sim numa tentativa de fazer o teatro coincidir com o espaço físico que ocupamos no mundo em torno de uma memória das palavras que começa, segundo Mishima, muito antes de uma memória da carne. O que, de todos os modos, já estava na composição com a arte feita por Joaquim Cardozo. Mishima defende que escrever só é possível com carne e sangue porque, ao mesmo tempo, só na arte seria possível uma união incessante entre amor e alguma lucidez.

Por isso não é difícil projetar o conjunto desses bumbas de Joaquim Cardozo [são seis peças] como um suplemento severo de todo seu pensamento que advém desde a linha do cálculo, como técnica, até a linha contingente da arte, que ele delibera como um lugar inespecífico do assombro. Há nesse conjunto um empenho para recompor com toda a “origem impura” do folclore, depois, com a ausência de qualquer representação simplória e com a montagem de uma proposta de vertigem que gira em torno de uma “especulação ideal”. A ideia é a mistura das formas para uma experiência teatral bem menos artificial. Ele nos coloca, como expectadores desse “teatro de morte”, como o lê João Denys com pertinência e proximidade absoluta, no mais completo silêncio, num secretum do silêncio, com um direito a cena e, no mesmo gesto, um direito de esquecer todo saber. A proposta é um “espaço para o precioso” e para o segredo, aquilo que não se pode tocar, mas que é um direito a uma ética sibilina do espaço vital, nosso verdadeiro antiespaço. Walter Benjamin diz que o espaço vital não é apenas um local visível que ocupamos, e sim um espaço sempre novo que podemos criar.

CENA 4.

Numa cena do bumba *O Coronel de Macambira*, de 1963, o personagem Bastião, negrinho servil e ao mesmo tempo solto no mundo e destemido, desconhecido com memória encoberta, se debruça no chão para auscultar a terra: o que temos é um gesto informe que toca as variantes de um encontro inesperado com a assombração. Bastião abre o ouvido no chão e, no posfácio de Joaquim Cardozo à edição da peça, ele mesmo nos lembra que é o “sentido cósmico de ouvir-ver que lhe dá [a Bastião] uma maneira quase antiespacial de sentir as coisas.” É assim que a cena em que Bastião se lança à terra com o seu ouvido tem a ver com certa prospecção do rumor:

Agora já está formada a maneira de sair; à frente Mateus vai brandindo, floreando as bexigas, após a aeromoça ladeada por Catirina e Bastião; vão-se dirigindo para sair de cena e as cantadeiras cantam.

Cantadeiras

Jardim do céu, do céu
Rosa branca, rosa breve
Jardim de plantas de nuvem

Jardim de nuvens de neve.
Jardim do céu, do céu
Jardim do céu.
Jardim do céu, do céu
Jardim do céu.

Com um gesto o capitão faz parar o canto das cantadeiras,
reina silêncio.

Capitão (*apurando o ouvido*):
Escutem, escutem. Não
Estão ouvindo um rumor?
Um rumor de passos distantes?

Bastião (*deita-se no chão e aplica o ouvido ao solo*):
Ah! Sim, sim, estou ouvindo
Um rumor muito apagado;
É o rumor da terra girando,
Rumor do tempo voando...

(*pausa: Bastião apura o ouvido*)
E uma semente que estala
E a terra em torno levanta
Já toda se preparando
Para se erguer numa planta.

(Cardozo, 2001, p. 41-42)

O rumor, no exemplo desse bumba, desenrola uma comunidade de corpos, como a projetada por Roland Barthes: uma comunidade de corpos que compõe o mundo inteiro, o próprio mundo, sua própria dimensão. Uma composição erótica do rumor, quando “o rumor é o próprio ruído do gozo plural” e é também um limite, um começo, tênue, camuflado e fremente.

Tudo o que vem desse conjunto de bumbas, série da qual esse forte Bastião faz parte, se rearma como presença e rosto em todo o trabalho expandido de Joaquim Cardozo: os amigos possíveis se tivesse nascido em Cingapura, Josefa – o nome secreto da namorada do amigo, João e Maria com seus jogos eróticos, Tia Dondom refazendo brinquedos quebrados, anamnese, escultura folheada, “paisagem profundamente” e “contemporâneo do futuro”, acontecimento branco de um trem que abre um vinco no infinito do espaço, os pontos-furo de toda imagem, o homem manchado de sombra,

as partículas mínimas da mora, os princípios do esforço, a água de chincho na folha frágil do gravatá, o museu de cabeças, a forja da destruição etc. Com o pensamento de Joaquim Cardozo ficamos diante de uma alteração das formas de olhar o mundo e de uma possibilidade de alterar a história. O paradoxo dessa imagem de Bastião, nosso exemplo desse teatro de imaginação crítica e assombro, abre-se entre o infinito e o contingente através de um rumor da terra que a faz estremecer, silenciosamente, para estremecer os sentidos inoperantes da linguagem. Eis aí o que tomava como a maior importância do gesto de escrever: a de que escrever, de fato, não tem importância alguma.

REFERÊNCIAS:

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: A experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho – volume 1 [1938-1941]*. Trad. Reynaldo Guarany et al. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

CARDOZO, Joaquim. *O Coronel de Macambira*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.