

A PRESENÇA DE SÍMBOLOS RELIGIOSOS NA FORMAÇÃO DE UMA POÉTICA DE MODERNIDADE NO TEATRO DE JOAQUIM CARDOZO¹

The presence of religious symbols in the formation of a modern aesthetic in the theatre of Joaquim Cardozo

Jessica Rodrigues Ottoni Batista²
Orientação: Prof. Dr. Ricardo Postal³

RESUMO

Este artigo analisa as peças *O Coronel de Macambira* e *De uma Noite de Festa*, de Joaquim Cardozo, com o objetivo de investigar a presença de símbolos da religiosidade popular e sua articulação com a poética de modernidade elaborada pelo autor. Parte-se da hipótese de que Cardozo propõe uma visão crítica da modernidade excludente imposta ao Nordeste, por meio de uma dramaturgia simbólica, fragmentária e marcada por elementos do imaginário popular regional. O estudo adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, de caráter estético-comparado, fundamentada nos aportes teóricos de Theodor Adorno, Tânia Carvalhal, Gilbert Durand, Peter Szondi e Câmara Cascudo. Observa-se que, nas duas peças, a modernização aparece como um projeto falido e violento, sustentado por instituições políticas, científicas e religiosas que traem seus próprios princípios. Em contraponto, a religiosidade popular, de matriz católica e afro-brasileira, emerge como eixo estruturante de uma resistência simbólica, apontando para outra forma de progresso: mais humana, inclusiva e em diálogo com as tradições ancestrais. A análise evidencia que, ao utilizar o bumba-meu-boi como matriz poética, Cardozo insere o teatro nordestino em uma discussão crítica sobre identidade, desenvolvimento e justiça social.

Palavras-chave: Joaquim Cardozo; dramaturgia; modernidade; religiosidade popular; poética.

ABSTRACT

This article analyzes the theater plays *O Coronel de Macambira* and *De uma Noite de Festa* by Joaquim Cardozo, with the goal of investigating the presence of symbols of popular religiosity and their articulation with the poetic of modernity elaborated by the author. The initial hypothesis is that Cardozo proposes a critical view of the exclusionary modernity imposed on the Northeast, through a symbolic, fragmentary dramaturgy marked by elements of regional popular imagination. The study adopts a qualitative and interpretative approach, with a comparative aesthetic character, grounded in the theoretical contributions of Theodor Adorno, Tânia Carvalhal, Gilbert Durand, Peter Szondi, and Câmara Cascudo. It is observed that, in both plays, modernization appears as a failed and violent project, sustained by political,

¹ Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras - Bacharelado da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), cuja banca de defesa foi composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. Ricardo Postal; Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis, na seguinte data: 15 de agosto de 2025.

² Graduanda em Letras - Bacharelado na UFPE.

³ Professor do Curso de Letras - Bacharelado da UFPE.

scientific, and religious institutions that betray their own principles. In contrast, popular religiosity, rooted in Catholicism and Afro-Brazilian traditions, emerges as a structuring axis of a symbolic resistance, pointing to another form of progress: one that is more humane, inclusive, and in dialogue with ancestral traditions. The analysis shows that, by using *bumba-meu-boi* as a poetic matrix, Cardozo inserts Northeastern theater into a critical discussion of identity, development, and social justice.

Keywords: Joaquim Cardozo; dramaturgy; modernity; popular religiosity; poetic.

1 RELIGIÃO E MODERNIDADE: O PAPEL POÉTICO DA RELIGIOSIDADE POPULAR NO BUMBA-MEU-BOI DE JOAQUIM CARDOZO

A religiosidade é, para o bem ou para o mal, a força motriz da cultura popular brasileira. O catolicismo, em detrimento às outras religiões constituintes das múltiplas identidades culturais formadoras do Brasil, vem como principal elemento cultural quando pensamos nas artes, principalmente as de cunho regional. Isso não acontece ao acaso, uma vez que o complexo processo de colonização das nossas terras foi pautado na exploração dos povos nativos e dos recursos naturais, bem como na implantação da cultura europeia, esta majoritariamente católica. A chegada da Companhia de Jesus como agente missionária no século XVI foi o primeiro e principal fator que instituiu o catolicismo como religião nacional e elemento cultural, tendo José de Anchieta como principal colaborador no eixo literário.

Assim como os cronistas se debruçaram sobre a terra e o nativo com um espírito ao mesmo tempo ingênuo e prático, os missionários da Companhia de Jesus, aqui chegados nem bem criada a ordem, uniram à sua fé (neles ainda de todo ibérica e medieval) um zelo constante pela conversão do gentio, de que os escritos catequéticos são cabal documento. E, se um Nóbrega exprime em cartas incisivas e no *Diálogo* o traço pragmático do administrador; ou, se um Fernão Cardim lembra Gândavo e Gabriel Soares pela cópia de informes que sabe recolher nas capitanias que percorre, só em José de Anchieta é que acharemos exemplos daquele veio místico que toda obra religiosa, em última análise, deve pressupor. (Bosi, 2015, p. 21)

Desde os poemas e autos de Anchieta a religiosidade vem sendo tema, um dos mais abordados, na literatura, principalmente na literatura dramática, seja com intuito moralizante e doutrinador, ou como fator que induz à crítica e à reflexão, até como elemento da estrutura, mesmo que essas estruturas de caráter religioso tenham perdido popularidade entre as elites letradas ao longo dos séculos.

A religiosidade assume uma nova posição de destaque na literatura, entretanto, com o Modernismo no início do século XX, sendo esse um movimento de ruptura com o academicismo e o tradicionalismo artístico.

[...] pelo menos três vertentes aparecem com suficiente distinção no modernismo brasileiro, em se tratando da onipresente questão do homem frente ao mistério da vida: crendo ou não em um criador, nenhum desses autores elencados passam incólumes diante do soberbo espetáculo da existência. [...] No caso brasileiro, é possível distinguir posturas como as de Murilo Mendes e Adélia Prado cuja “confissão” de fé não tem véus; como as de Cecília Meireles e Mário

de Andrade que tem espiritualidade e religiosidade implícitas; Carlos Drummond e Cabral de Melo Neto que vão do agnosticismo à declaração de ateísmo. (Yunes, 2011, p. 33)

Os Modernismos abriram um leque de possibilidades estéticas aos escritores nacionais, que buscavam criar uma arte com elementos identitários brasileiros, como Oswald de Andrade elaborou em seus manifestos Pau-Brasil e Antropófago, bebendo da cultura popular e ancestral, da diversidade de raças, da natureza, mas também dos aspectos sociais que perpassam a realidade do país. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, um dos livros mais famosos da 1ª geração do Modernismo, exemplifica em sua completude a tentativa de formação de um retrato cultural nacional.

No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo. (ANDRADE, 2019 [1928], p. 21)

A religiosidade popular, portanto, constitui um dos núcleos centrais da cultura brasileira e se manifesta através de símbolos do cotidiano e práticas sociais. Ela nasce do entrecruzamento entre catolicismo, religiosidades afro-brasileiras e tradições indígenas, integrando o imaginário coletivo que serviu de base para a produção artística do século XX. Mais do que uma simples expressão de fé, esses elementos religiosos operam como mecanismos de evocação histórico-cultural e de preservação identitária, dimensão que Joaquim Cardozo incorpora criticamente em sua dramaturgia.

No campo da dramaturgia, as inovações estéticas do Modernismo, com tentativas esparsas de realização nas décadas anteriores, só se concretizam em 1940, de acordo com Idelmar Cavalcante Júnior em *Impertinência em cena: a fragmentação do teatro pernambucano nas décadas de 1960 e 1970*:

No âmbito dos estudos sobre o teatro brasileiro, a década de 1940 é considerada, normalmente, e sobretudo por importantes estudiosos, como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, como o período em que se inicia a sua modernização. Com algumas discordâncias, esse argumento tem sido o mais aceito até o presente momento, destacando-se que naqueles anos ocorreu o decisivo encontro entre grupos teatrais brasileiros e encenadores europeus, como Zbigniew Ziemiński e Zygmunt Turkow; que teriam trazido para cá as inovações cênicas que acabaram configurando a nossa modernidade teatral. (Cavalcante Júnior, 2016, p. 251)

Ainda que Nelson Rodrigues seja considerado o principal precursor do teatro moderno brasileiro, havia, em sua época, uma potência dramática, profundamente ligada à identidade cultural regional e, portanto, brasileira, que ascendia em Pernambuco. A tendência regionalista, que perdia prestígio no eixo Rio-São Paulo, se reinventou com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e com seu sucessor, o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho são os primeiros nomes que vêm à mente quando se fala em obras regionalistas pernambucanas a partir dos anos 1950. Fundadores do TPN, posteriormente rompendo a parceria no campo artístico,

esses autores apresentam vieses ideológicos bastante distintos, refletidos em suas poéticas. Nessas obras, há a presença da religiosidade popular, embora não seja explorada como eixo central da narrativa. Joaquim Cardozo, ainda que não declarado integrante de nenhum desses movimentos, também se dedicou à valorização da cultura regional; sua abordagem sobre a religiosidade popular, entretanto, é mais profunda e de caráter experimental, como poderemos observar na análise de suas peças.

Conhecido por sua extensa e celebrada contribuição à engenharia, e especialmente pela parceria com Oscar Niemeyer, Cardozo, para além de um homem das ciências exatas, tinha uma forte inclinação poética. Desde a infância, demonstrava fascínio por manifestações da cultura popular, principalmente pelo gênero bumba-meu-boi, com quem teve contato primário ao se mudar com sua família de onde nasceu, o bairro Zumbi, no Recife, para Jaboatão do Guararapes, como Dantas (1985) escreveu no livro *Joaquim Cardozo — ensaio biográfico*. Esse amor pela cultura popular se transfigurou em poesia, com o livro *Poemas* (1947), e, nas décadas de 60-70, em teatro. É a sua produção dramática que nos interessa e, mais precisamente, a formulação e aproveitamento da religiosidade popular contida nessas obras.

Estando à frente da modernização arquitetônica do país, Joaquim Cardozo, em sua ocupação de literato, não tinha ressalvas quanto às inovações estéticas no teatro. Suas obras carregam fortes traços experimentais, com misturas de gêneros artísticos (dança, encenação, música, teatro de bonecos...), influências nacionais, europeias e asiáticas, personagens do imaginário popular tomando vida, reformulando-se histórias já contadas muitas vezes, etc. Sua obra dramática é, pois,

Um teatro que busca nas manifestações espetaculares dos povos a matéria-prima para a criação e a expressão, mantendo uma posição extremamente crítica para com o poder das instituições capitalistas, desvelando com sua poesia as intrincadas, ambíguas e contraditórias relações socioculturais. (Leite, 2017, p. 8)

Mas onde se insere a religiosidade nessa poética? Que papel ela ocupa em meio ao experimentalismo formal e à crítica social? Seria apenas instrumento de sátira, de provocação? Ou sustentaria um viés reflexivo mais profundo? Considerando o caráter moderno do pensamento de Cardozo, em que medida essa modernidade se articula com a tradição cultural e religiosa que estrutura muitas de suas narrativas?

Aqui, portanto, propõe-se refletir sobre a religiosidade, em suas múltiplas interpretações, no contexto das obras teatrais de Joaquim Cardozo, explorando sua relação com a percepção do autor acerca da modernização, tanto literária quanto social. Mais especificamente, busca-se observar e interpretar os símbolos religiosos presentes na construção de um teatro marcado pelo gênero bumba-meu-boi, articulando essas escolhas estéticas ao papel da religiosidade no processo de modernização do Nordeste.

A escolha do corpus parte da forte vinculação de Cardozo com o universo simbólico do bumba-meu-boi, amplamente explorado nas peças *O Coronel de Macambira* (1963), *De uma noite de festa* (1971) e *Marechal, boi de carro* (1975). Para a análise proposta, foram selecionadas *O Coronel de Macambira* e *De uma noite de festa*.

Como primeira peça a ser publicada por Joaquim Cardozo, *O Coronel de Macambira* merece um olhar mais atencioso justamente por se tratar de uma obra

primordial para o seu desenvolvimento estético. A trama gira em torno da urgência em salvar o boi malhado, símbolo identitário regional, da ganância da elite local, representada principalmente pela figura do coronel. Sua bagagem literária, ideológica e cultural foram os pilares estruturantes dos outros experimentos cênicos do autor. Além disso, há na peça tensões interessantes entre a religiosidade popular, o Modernismo e a modernização da região.

Ainda que *Marechal, boi de carro* e *De uma noite de festa* sejam originadas de um período de maior maturidade poética de Cardozo, esta última foi escolhida por seu vínculo especial com a religiosidade e as festas populares nordestinas. A narrativa se estrutura a partir do desaparecimento do boi na noite de Natal, colocando em evidência as mazelas do Nordeste e criando uma simbiose entre o boi desaparecido e os problemas da região.

Parte-se da conceituação sobre a modernidade e sobre a cultura popular e da estreita ligação entre literatura e sociedade, bem como da contextualização sobre o teatro popular nordestino, com uma breve revisão da fortuna crítica sobre a obra dramática de Joaquim Cardozo. *De uma noite de festa* será utilizada como contraponto à visão inicial apresentada em *O Coronel de Macambira*, permitindo uma abordagem qualitativa de caráter interpretativo, voltada à análise da poética cardoziana em diálogo com reflexões estéticas.

Para atingir os objetivos propostos, será realizada uma articulação interdisciplinar de cinco referenciais teóricos. A começar pelo livro *Teoria Estética* (1970), em que Theodor Adorno explica que a arte, mediante a sociedade capitalista do século XX, assume uma função crítica capaz de proporcionar uma experiência que transcende a racionalidade instrumental. Nesse contexto, a estética deixa de estar vinculada apenas ao ideal do belo e passa a ser compreendida também como reflexão crítica sobre a arte e sua função histórica, social e filosófica.

Como suporte metodológico secundário, será utilizado o livro *Literatura Comparada* (2006), de Tânia Franco Carvalhal, que estabelece a ideia de análise comparativa entre textos literários, considerando suas inserções culturais, ideológicas e contextuais. Esse referencial permite abordar os processos de aproximação e distanciamento entre as peças analisadas, com foco nas manifestações da religiosidade popular como elemento constitutivo da poética de modernidade de Cardozo.

O conceito de símbolo adotado segue a perspectiva que Durand constrói no livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2012 [1960]), segundo a qual o símbolo constitui uma forma sensível e imagética que expressa conteúdos do imaginário coletivo, articulando dimensões míticas, religiosas e existenciais. Embora o autor enfoque principalmente a dimensão imagética do símbolo, esta análise amplia o conceito para abranger também aspectos formais da peça, entendidos como portadores de sentidos simbólicos essenciais para a produção do efeito estético.

No que tange aos aspectos formais da dramaturgia de Cardozo, recorre-se à *Teoria do Drama Moderno* (2001 [1965]), de Peter Szondi. Nesse estudo, o autor argumenta que o drama moderno emerge da crise da forma dramática tradicional, deslocando-se da linearidade temporal e da coerência causal da ação. A fragmentação da ação dramática e a mudança do eixo do conflito, que passa a ser de ordem psicológica ou estrutural, refletem uma tentativa de representação dos impasses da modernidade.

Por fim, para a análise dos elementos culturais e religiosos presentes nas peças, serão utilizados os livros *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1998 [1952]),

Superstição no Brasil (2002 [1985]) e *Religião no Povo* (2011 [1974]), de Câmara Cascudo, estudioso fundamental para a compreensão das manifestações culturais, elementos simbólicos populares, rituais e tradições da religiosidade brasileira.

A obra teatral de Cardozo, mesmo que exemplar por seu experimentalismo estrutural, ainda não recebe a devida atenção no meio acadêmico, se comparada às dos seus contemporâneos. Colocá-la em evidência através da crítica literária é essencial para torná-la viva, para não esquecê-la, além de valorizar os talentos pernambucanos apagados pelas elites intelectuais dos grandes centros culturais do Brasil.

2 DO NACIONAL AO REGIONAL: EMBATES CONCEITUAIS ENTRE A CULTURA POPULAR E A MODERNIZAÇÃO

Toda *obra* é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma "expressão". A *literatura*, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma "comunicação". (Candido, 2006, p. 147)

A arte e a sociedade são como círculos indissociáveis. No século XIX, era comum considerar as expressões artísticas como reflexos do contexto em que estavam inseridas, uma espécie de espelho da sociedade, como aponta Candido em diversos de seus estudos literários. Com o desenvolvimento das teorias da sociologia da literatura, contudo, essa relação passou a ser compreendida como uma cooperação. A arte não é mais vista como mera *mimesis* de um momento histórico, mas se concretiza a partir das condições que a sociedade impõe. Ao mesmo tempo, essa sociedade transforma-se em fator estético, um dos pilares estruturantes da obra, produzindo uma validação mútua entre arte e realidade, prova concreta da vivência humana "[...] a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais." (Candido, 2006, p. 21)

A literatura brasileira nem sempre esteve focada no Brasil. Marcado pelo colonialismo e pela forte influência europeia que predominou até meados do século XIX, o país experimentou, em seu meio artístico, uma profunda desconexão com suas raízes culturais e com seus territórios periféricos. Como afirma Bosi (2015, p. 13): "A colônia só deixa de o ser quando passa a sujeito da sua história. Mas essa passagem fez-se no Brasil por um lento processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas; e fez-se com naturais crises e desequilíbrios." Pensar, portanto, que o contexto sociocultural integra o aspecto estético-literário torna-se difícil quando a forma está corrompida pelas tradições artísticas impostas por colonizadores europeus.

Em um país historicamente marcado pela exploração, cuja cultura ancestral foi em grande parte dizimada, curar a ferida da desvalorização do que é nosso e reconectar o povo com suas raízes são processos ainda em curso. Trata-se de uma história não linear, que se arrasta desde 1500. Ao longo dessa trajetória, alguns momentos se destacam na consolidação de uma literatura genuinamente brasileira. Começamos pelas inovações poéticas do século XIX.

Ainda que seja fato que a literatura brasileira sempre tenha estado intimamente ligada ao seu contexto histórico, a Independência do Brasil fez com que

o país voltasse o olhar para si mesmo. Foi no Romantismo, especialmente com a corrente indianista, que emergiu a busca por uma “identidade nacional”, uma tentativa de reconexão com as raízes culturais brasileiras, expressa a partir da valorização do indígena e da natureza. A forma literária mantém sua base europeia, mas passa a ser reinterpretada e ressignificada à luz da realidade do país, enquanto, ao longo do século XIX, a brasilidade se manifesta de maneira mais abrangente e profunda do que o mero resgate dos “símbolos nacionais” popularizado por José de Alencar.

O conceito de identidade nacional adquire um novo tom com o Realismo, momento em que a emergente estrutura econômica burguesa brasileira, marcada pelo escravismo, pelo racismo, pelo colonialismo, pela desigualdade social e pela luta de classes, passa a se refletir diretamente na estrutura literária. Essas nuances, que permeiam a identidade nacional, tornam-se fator estético interno à obra, conforme elaborado por Antonio Candido no ensaio “Crítica e Sociologia” (2006 [1965]).

O século XX foi marcado por uma crescente efervescência tecnológica. O processo de industrialização acelerou a urbanização das cidades, ao passo que os valores aristocráticos tornaram-se cada vez mais obsoletos na sociedade. No Brasil, esse processo ocorreu de forma tardia e gradual, concentrando-se inicialmente nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, e foi progressivamente difundido para outras capitais a partir do Governo Vargas.

Compreender o conceito de modernização, no contexto brasileiro, é uma tarefa complexa, pois esse processo ocorreu de forma dissociada da modernidade sociocultural. Ao mesmo tempo em que havia o interesse em importar inovações tecnológicas estrangeiras para os meios de produção nacionais, as elites não demonstravam intenção de modernizar a ideologia, nem de transformar as estruturas políticas e econômicas que regiam o povo.

De forma resumida, pode-se compreender o conceito de “modernização conservadora” a partir das seguintes coordenadas. Primeiramente, a recusa a mudanças fundamentais na propriedade da terra. Os grandes proprietários manteriam, destarte, controle também sobre a força de trabalho rural, que não seria capaz, portanto, de se libertar de relações de subordinação pessoal e de extração do “excedente” econômico por meios mais diretos. [...] Na modernização conservadora, as tradicionais elites agrárias forçaram uma burguesia relutante e avessa aos processos de democratização a um compromisso: a modernização fazia-se, sob a liderança e levando muito em conta os interesses dos proprietários agrários, conformando-se uma “subjetividade coletiva” centrada em um bloco transformista, cauteloso e autoritário em suas perspectivas e estratégias. (Domingues, 2002)

Concomitantemente a esse longo processo de modernização, a modernidade cultural desenvolveu-se principalmente a partir das artes. O Modernismo foi um movimento revolucionário na cultura brasileira, como já mencionado, por romper com as tradições artísticas e culturais, bem como com os valores sociais herdados de uma sociedade oitocentista ainda marcada pela oligarquia e pelo predomínio de uma elite intelectual moldada por diretrizes europeias.

Pensando na relação entre literatura e sociedade, pode-se afirmar que o momento de intensas transformações na vivência do espaço e do tempo

proporcionou as condições para o surgimento de uma literatura de caráter experimental. Por meio de inovações estéticas, essa literatura buscou expressar uma nova forma de perceber o mundo. Ao contrário do que se observa em alguns períodos literários brasileiros, a influência das vanguardas europeias não parece ter sido adotada como diretriz formal, mas antes assimilada como fonte de inspiração. Os artistas brasileiros apropriaram-se dessas tendências e as reformularam, adaptando-as à grande questão social da época: a busca por uma identidade nacional.

Viu-se, entretanto, que não poderia existir uma única “identidade nacional” capaz de sintetizar a essência da brasilidade, pois o Brasil abriga uma multiplicidade de raças, línguas e culturas, muitas das quais não se encontram representadas nas grandes cidades. A tendência de voltar os olhares para dentro do país levou alguns intelectuais a buscar influências além dos centros urbanos hegemônicos, no intuito de compor, a partir do estudo das regiões periféricas, um quadro mais amplo da cultura brasileira, abrangendo os elementos que pautaram o movimento literário vigente. Em 1926 temos, então, o primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, onde o *Manifesto Regionalista*, assinado por Gilberto Freyre, é lançado ao mundo.

Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste, repito que não julgamos estas terras, em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras Santas ou a Cocagne do Brasil. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e "progressistas" pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. (Freyre, 1996, p. 48)

Indo de encontro aos sentimentos de progresso e renovação cultural propagados pelos movimentos de vanguarda entre os intelectuais, o Regionalismo, ainda que apresente um caráter moderno, emerge com o propósito de preservar as tradições culturais de regiões periféricas, como afirma Freyre (1996, p. 11): “É todo o conjunto da cultura regional que precisa ser defendido e desenvolvido.”

Essa cultura popular regional, segundo Freyre, vinha sendo ameaçada pela ascensão de uma identidade moderna e cosmopolita do sujeito brasileiro. Em uma análise mais aprofundada, observa-se que o experimentalismo artístico da década de 1920 não se consolidou nos espaços mais afastados dos centros urbanos, uma vez que os meios de produção dessas regiões ainda não haviam se modernizado. Como consequência, as relações sociais continuavam pautadas por estruturas hierárquicas herdadas do século XIX, o que contribuía para um sentimento de resistência ao novo e de valorização das tradições locais.

No Nordeste, as inovações tecnológicas restringiam-se à cidade do Recife, enquanto nas regiões interioranas ainda predominava uma agricultura arcaica e empobrecida, abalada pela abolição da escravidão e distante da próspera produção canavieira dos séculos anteriores. A monocultura da cana, conforme analisa Freyre em *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem no nordeste brasileiro* (1961 [1937]), constituiu a base econômica para a formação do senhor de engenho, a representação da aristocracia agrícola, e do homem do povo, subalterno a essa estrutura. Contudo, na mesma medida em que enriqueceu os senhores da região, a cana passou a ser responsável por uma terra árida, marcada pela fome e pela miséria, decorrentes da “[...] exclusão de culturas de subsistência; pelo

latifúndio; pela escravidão; pelo patriarcalismo monossexual, ao mesmo tempo que monocultor.” (Freyre, 1961, p. 147).

Joaquim Cardozo, já nessa época, fazia parte de um grupo de intelectuais recifenses que se dedicavam a pensar sobre as ligações entre a modernidade e às tradições culturais nordestinas, como Freyre aponta em seu manifesto:

Concorrem eles ao Congresso de Regionalismo do Recife com trabalhos e teses acrescentando suas contribuições às de homens do próprio Nordeste ou aqui radicados: [...] homens de letras empenhados na defesa dos nossos valores históricos como Carlos Lyra Filho, Luiz Cedro, Samuel Campêlo, Aníbal Fernandes, **Joaquim Cardoso**, Mário Melo, Mario Sette, Manuel Caetano de Albuquerque e seu filho José Maria - tão pichoso na arte da fotografia quanto na da tipografia. (Freyre, 1996, p. 1, grifo nosso)

As poesias publicadas por Cardozo na *Revista do Norte*, da qual se tornou diretor, refletiam seu conhecimento empírico sobre as nuances físicas e sociais da cidade do Recife, tema recorrente em seus poemas, transformado em fator estético, como apontam Santana e Andrade em *A cidade poética de Joaquim Cardozo: o social como marca da expressão estética* (2021). Os autores também destacam o caráter universalista de sua “poesia do futuro”, marcada por uma multiplicidade de imagens históricas, sociais e culturais, moldadas de forma a expressar sua concepção das relações entre o passado e o futuro iminente, em que “[...] é possível encontrar novos cardozos, novos espaços-tempo do corpo e da alma humana, sempre em expansão.” (Andrade; Santana, 2021, p. 2). Desde cedo, sua poética demonstra uma preocupação com o apagamento da cultura popular em favor da cultura estrangeira, bem como com os efeitos da emergente modernidade sobre as memórias saudosas de uma região subdesenvolvida, esquecida e desvalorizada.

A crise de 29 seguida pela queda da república oligárquica e a instituição do Governo Vargas gerou uma radicalização ideológica a partir da indignação geral com o crescimento desenfreado da desigualdade social. Dada ênfase à situação das classes menos favorecidas por militantes avessos às políticas de Getúlio Vargas, houve uma expansão da percepção de mundo, com maior participação política do povo frente ao autoritarismo instaurado. Estando a intelectualidade enfocada nos problemas sociais que assolavam o Brasil, os estudos freyreanos sobre o Nordeste estruturaram um viés promissor, uma poética que atendia às necessidades artísticas de expressão das preocupações do povo frente ao governo.

O regionalismo freyreano era um regionalismo de novo tipo, fruto da reorganização dos saberes, operada pela emergência da formação discursiva nacional-popular. Seu regionalismo não é mera justificativa ideológica de um lugar social ameaçado, e sim uma nova forma de ver, de conhecer e de dizer a realidade, só possível com a emergência da nação, como o grande problema a ser resolvido. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 101).

Ainda de acordo com Durval Muniz Albuquerque Júnior em sua obra *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* (2011), nos anos 1930 o Nordeste passa a fazer parte do imaginário cultural nacional, com escritores como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos assumindo uma abordagem tradicionalista diante da cultura

popular e das problemáticas da região. A ascensão dessa temática gerou um tipo de neorrealismo, emblema da 2ª geração modernista.

O romance regionalista entrou em decadência na década de 1940, em parte como resultado das mudanças ideológicas promovidas pelo Estado Novo, que pregava uma identidade nacional unificada, e também do esgotamento de suas fórmulas narrativas, marcadas pela estereotipação de temas e personagens. Os escritores passaram a refletir sobre as questões psicológicas do indivíduo, enquanto a dramaturgia ingressava em uma fase de renovação estética que, mais adiante, seria fundamental para a reconfiguração do próprio regionalismo.

Cavalcante Júnior (2016) afirma que as inovações estéticas dramatúrgicas chegaram a Pernambuco com a formação do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), em 1941, liderado por Valdemar de Oliveira — uma iniciativa que, naquele momento, ainda se destinava a satisfazer as exigências da elite burguesa, que valorizava as produções estrangeiras em detrimento da dramaturgia nacional. Pouco antes, em 1940, foi fundado o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), que se reinventaria em 1946 sob a liderança de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. O TEP rompeu com a ideologia do TAP ao propor uma dramaturgia de caráter regionalista e antiburguês, defendendo um teatro autenticamente nacional e enraizado na cultura popular.

Do TAP e do TEP, ainda que ideologicamente divergentes, foram assimiladas algumas características estéticas que contribuíram para a formação de movimentos artísticos representativos da região: o Movimento Armorial e o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Dado que o Movimento Armorial se consolidou apenas em 1970, período posterior ao recorte temporal que interessa a este artigo, concentraremos nossa atenção no TPN, também fundado por Suassuna e Borba Filho, o qual exerceu grande influência sobre a produção teatral pernambucana na década de 1960.

O TPN herdou, de acordo com Cavalcante Júnior (2016), o caráter bacharelesco do TAP e o missionarismo do TEP. Por “caráter bacharelesco”, o autor entende um teatro produzido e encenado por eruditos, destinado a satisfazer as necessidades estéticas da elite. O missionarismo, por sua vez, “[...] foi fundamentalmente aquele praticado com uma função civilizatória, ou seja, aquele que se empenhou em favorecer moralmente e culturalmente a sociedade e em dignificar o fazer teatral” (Cavalcante Júnior, 2016, p. 253).

Apesar de sua bagagem estética, o TPN manteve-se profundamente comprometido com a crítica social e a difusão da cultura popular nordestina, assim como o TEP, mergulhando na miséria do povo para transformá-la em poética. A construção dessa poética ocorreu por meio da apropriação das tradições culturais de grupos marginalizados e esquecidos da região. Tais tradições foram retrabalhadas na forma cênica, valendo-se das representações do pastoril, do bumba-meu-boi, dos autos, do teatro de mamulengos, entre outras, sendo, portanto, inúmeras as estruturas ressignificadas e realocadas em contextos distintos de seus lugares de origem.

Do ponto de vista temático, o TPN, em consonância com essa base formal, inspirou-se na cultura popular; entretanto, a concepção do que constitui “cultura popular” diverge entre as regiões. No eixo Rio-São Paulo, muitos intelectuais viam a modernização urbana e social como parte integrante dessa cultura. Já no Nordeste, diversos artistas, sobretudo Ariano Suassuna, encaravam a modernidade como uma ameaça à cultura popular tradicional, conforme analisa Albuquerque Júnior (2011). Nesse contexto, os criadores buscaram inspiração nas lendas e mitos locais, na

culinária, no meio físico, na religiosidade, no ruralismo e na tradição literária oral e de cordel, os quais foram retrabalhados para compor uma narrativa, como já mencionado, de caráter missionário e moralizante. O Movimento Armorial é o exemplo mais emblemático dessa orientação ideológica.

Dentre os diversos elementos que compõem a cultura popular, a religiosidade destaca-se pelo impacto que exerce na sociedade nordestina. Segundo Câmara Cascudo (2011, p. 18), “o português quinhentista foi base e cúpula dos fundamentos religiosos do Brasil”; esse português era profundamente católico, ainda que entregue ao pecado. Os esforços dos jesuítas na catequese e o apagamento violento das religiões nativas, por meio do genocídio e da escravidão, atingiram seus objetivos iniciais. Ainda assim, muitos ritos e dogmas da religiosidade popular surgiram a partir do sincretismo entre o catolicismo e as crenças indígenas e de matriz africana ao longo dos séculos. Algumas dessas liturgias tornaram-se particulares de determinadas regiões, como é o caso da Jurema Sagrada no Nordeste.

Ainda que beba da mesma fonte que inspirou Suassuna e Borba Filho, e que isso o aproxime do movimento TPN, Joaquim Cardozo tem diferenças significativas no fazer teatral e na apropriação da religiosidade popular, em comparação com esse dois renomados autores que, mesmo amigos, também possuem divergências em suas poéticas.

Igualmente sintonizados com as questões do Nordeste, talvez não seja equivocada a percepção de que cada um dos idealizadores do TPN iria, individualmente, se identificar de modo mais intenso com um destes diferentes vieses (Tradicionalista ou Modernista) que coabitavam os propósitos defendidos pelo Regionalismo de Gilberto Freyre e de seus colegas de 1926. (Reis, 2015, p. 18-19)

A começar por Ariano Suassuna, que se opunha à cultura de massas e buscava uma arte regional erudita, a religiosidade em suas obras surge como elemento simbólico e poético, profundamente enraizada na tradição popular nordestina, como visto na cena do julgamento divino em *O Auto da Compadecida* (1955). Em contraste, Hermilo Borba Filho mostrava maior abertura às diversas influências modernas, inspirado pelo teatro épico e atento à crueza da realidade. Nas suas peças, a religiosidade, quando utilizada, explicita críticas sociais, revelando tensões, injustiças e o caráter politizado de sua dramaturgia.

Joaquim Cardozo se aproxima de Borba Filho pelo forte senso crítico empregado em suas peças e pela afinidade com o teatro épico. Dono de um conhecimento profundo sobre o espaço físico e imagético do Recife e de regiões interioranas, adquiridas no tempo em que foi topógrafo em Pernambuco, o autor sempre exprimiu suas impressões da cultura e dos problemas da região em seus poemas e, posteriormente, em seu teatro.

[...] o novo em poesia, para Cardozo, nunca se prendeu a uma determinada proposta/negação de outras, mas — sobretudo na fase mais madura de sua produção poética — representa o registro de uma busca constante do conhecimento de valores universais — como por exemplo a ciência: física, matemática, etc. — e sua aplicação à elaboração de uma metalinguagem. (Dantas, 1985, p. 29)

Mesmo que, de certa forma, modernista, sua experimentação no campo literário é realizada com o intuito de criar imagens de um lugar, com todas as nuances de suas vivências, que está morrendo e que deve ser resgatado. Dantas, ainda, explica que, para Cardozo, o teatro se mostrou um gênero promissor para expressar com mais animação e vivacidade sua poesia, que parece estar sempre em movimento.

O conjunto dramático de Cardozo inspirou estudos sobre vários aspectos de suas peças. Na breve fortuna crítica acessível sobre seu teatro, encontram-se abordagens distintas aplicadas ao corpus escolhido: *O Coronel de Macambira* e *De uma Noite de Festa*. A começar pelo artigo *A cultura popular nordestina no engenho teatral moderno de Joaquim Cardozo*, de Silva e Luna (2018), em que é feita uma introdução à obra dramática do escritor, com o foco na estrutura formal. Os autores identificam, em sua análise, o forte teor crítico empregado no resgate da cultura popular nordestina por meio da criação de um realismo mágico. Essa noção é construída também em *O teatro impossível de Joaquim Cardozo* (2017), de Manoel Lima, que, a partir de uma abordagem caleidoscópica, concebe sua percepção sobre o teatro cardoziano concretizar-se criticamente através do assombro. Rompe-se com o real para que se vivencie de forma sensorial e intelectual a narrativa.

Tais percepções ressurgem em outros trabalhos. Em *Construção de identidades nacionais no teatro de Joaquim Cardozo* (2020), Estevão Eduardo Cavalcante Carmo analisa como Cardozo constrói as identidades nacionais através do discurso literário em *O Coronel de Macambira*; o estudo mostra como a manipulação de signos categorizantes das personagens cria grupos sociais delimitados, frequentemente marcados por tensões internas e externas. Tais signos formam arquétipos bem definidos, como Paiva elaborou em *Dialéticas para situações-limite: os personagens mortos de Joaquim Cardozo* (2016, p.1): “[...] o personagem-chão, o personagem-povo, o personagem-morte.”. Os personagens imbuídos desses arquétipos vivem “situações-limite”, isto é, estão mortos (ou quase mortos); sendo que essa morte, entretanto, muitas vezes representa o esquecimento social, em que o discurso dramático de Cardozo lhe concede existência. Essa compreensão da obra só reforça o objetivo poético de Cardozo: denotar a multiplicidade de realidades brasileiras enquanto crítico de uma modernização que se empenha em destruí-las.

A ideia de um teatro ligado à morte aparece, primeiramente, na dissertação de João Denys Araújo Leite, *Um teatro da morte: transfiguração poética do Bumba-meu-boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo* (2003 [2001]). Nesse estudo, a partir de uma análise de *O Coronel de Macambira*, *De uma noite de festa* e *Marechal, boi de carro*, o autor mostra que Cardozo constrói um teatro da morte, mas não totalmente compreendida como algo fúnebre e destrutivo. Ao contrário, é pela morte que os personagens ganham vida. A transfiguração do bumba-meu-boi constitui o eixo dessa poética cardoziana, pois sua estrutura dramática incorpora e tensiona contradições socioculturais através de uma “linguagem de morte lutando contra a vida que explora e aniquila a vida” (Leite, 2003 [2001], p. 280).

A dissertação *Imagens poéticas da cultura popular do Nordeste na dramaturgia de Joaquim Cardozo* (2023), de Paulo Henrique dos Santos, soma-se ao trabalho de Leite como célebre contribuição à fortuna crítica sobre o escritor. Na seção dedicada à análise da dramaturgia, o autor identifica que o boi surge como eixo central da narrativa: desde o bumba-meu-boi enquanto estrutura formal,

passando pelo boi como motor narrativo, até sua configuração como alegoria da condição do povo nordestino. Santos percorre as imagens da cultura local construídas por Cardozo, evidenciando relatos de miséria, fome e opressão, ao mesmo tempo em que identifica o agravamento dessas problemáticas como reflexo da omissão estatal. De maneira análoga, o presente estudo se propõe a investigar os símbolos e imagens religiosas presentes nas obras analisadas, buscando aprofundar o entendimento das relações entre modernidade e religiosidade.

4 ENTRE O SAGRADO E O MODERNO: A RELIGIOSIDADE POPULAR EM CENA

A instituição do catolicismo no Brasil funcionou como um instrumento de dominação colonial. Assim como nas invasões da Antiguidade, quando os gregos exportavam o modelo da *polis* e a cultura helênica para impor sua supremacia sobre sociedades consideradas inferiores, os portugueses viam os povos indígenas como selvagens e impuseram a religião católica como parte do processo civilizatório. Segundo Câmara Cascudo, em *Religião no Povo* (2011 [1974]), essa imposição forçou a catequese e a conversão das populações nativas, muitas vezes por meio da violência simbólica e cultural. Os negros escravizados também foram proibidos de praticar suas crenças ancestrais, e, em decorrência disso, diversos ritos indígenas e africanos foram descontinuados, sobretudo aqueles ligados ao uso de substâncias enteógenas ou considerados incompatíveis com os valores cristãos, como a antropofagia.

Com a imposição persistente do catolicismo durante o período colonial, tanto os povos indígenas quanto os africanos escravizados passaram, gradualmente, a assimilar práticas do cristianismo, cuja influência se estendeu inclusive aos quilombos:

Nas aldeias longínquas, ocultos nas matas anônimas, momentaneamente independentes, sem coação, ameaça, imposição, haviam transmitido o catecismo dos Santos brancos e não as lembranças dos orixás sudaneses ou dos ilum dos bantos. (Cascudo, 2011, p. 27)

Entretanto, as tradições e influências religiosas não hegemônicas não foram completamente destruídas ou esquecidas. Diversos ritos e credências, oriundos de culturas indígenas, de matrizes africanas, do politeísmo e da feitiçaria européia, bem como de tradições árabes e asiáticas, foram gradualmente incorporados ao catolicismo popular por meio do sincretismo, como aponta Câmara Cascudo em *Superstição no Brasil* (2002 [1985]). Esse processo configurou um modo de resistência cultural por parte das populações oprimidas pelo poderio colonial. A religiosidade popular brasileira que conhecemos hoje é, portanto, uma expressão de múltiplas heranças, uma Babel sincrética onde convivem santos, orixás e encantarias.

O processo de modernização no Brasil, em constante aceleração ao longo do século XX, configurou-se como uma ameaça tanto à cultura popular quanto à religiosidade, em virtude da consolidação de um pensamento de cunho racional, técnico e funcional. Esse modelo de pensamento, segundo Adorno em *Teoria Estética* (1970), compromete o espaço reservado à arte e ao sensível, subordinando-os à lógica instrumental e à produtividade. Nesse contexto, a incorporação da religiosidade popular como recurso simbólico para representar os

efeitos da modernização e expressar as críticas formuladas por Joaquim Cardozo pode ser compreendida como um gesto de resistência cultural frente às imposições da racionalidade dominante.

A influência do sagrado no corpus analisado não se limita aos símbolos presentes na narrativa. A religiosidade popular permeia do plano formal à ação, contribuindo para a formação de uma poética de modernidade a partir de elementos contramodernos. Nesse hibridismo literário entre o tradicional e o moderno, Cardozo relembra sua paixão de infância ao escolher o bumba-meu-boi como eixo formal e temático de parte da sua dramaturgia.

Auto ou drama pastoril ligado à forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis, o *Bumba-meu-boi* é o mais puro dos espetáculos nordestinos, pois embora nele se notem algumas influências européias, sua estrutura, seus assuntos, seus tipos e a música são essencialmente brasileiros. (Borba Filho, 1997, p. 229)

O bumba-meu-boi foi considerado pelos artistas do TPN — especialmente Hermilo Borba Filho, que lhe dedicou alguns estudos — uma matriz cultural poderosa, com a qual os criadores do teatro brasileiro deveriam dialogar. Alguns dramaturgos incorporaram apenas parcialmente elementos do Boi em suas peças, mas Joaquim Cardozo foi um dos poucos a explorá-lo como gênero próprio, refletindo sobre sua forma por meio da experimentação artística e colocando-o em interação com influências nacionais e estrangeiras, tanto tradicionais quanto modernas.

A origem do bumba-meu-boi permanece objeto de debate entre os estudiosos. Enquanto alguns atribuem sua introdução ao legado cultural português, outros defendem que a festa teria se originado na África, trazida ao Brasil pelos negros escravizados. Independentemente de sua procedência, é certo que a manifestação desenvolveu, em solo brasileiro, feições próprias e profundamente enraizadas nos contextos regionais, distanciando-se das tradições originais.

De acordo com o Dossiê de Registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão, essa manifestação apresenta um caráter essencialmente religioso, sendo apropriada tanto pelo catolicismo popular quanto por religiões de matriz africana:

Momento ímpar de lazer, mas também de muita devoção, as brincadeiras de Bumba-meu-boi no Maranhão são resultado, na maioria das vezes, de um contrato com entidades sobrenaturais, dentre as quais podemos elencar os santos católicos e os voduns, orixás e encantados do panteão dos cultos de matriz africana do Maranhão. [...] A partir de um compromisso assumido entre o promesseiro e uma entidade religiosa se estabelece a obrigação em promover ou participar, de alguma forma, das brincadeiras de Bumba-boi. (Complexo Cultural Bumba-meu-boi do Maranhão, 2011, p. 78)

Apesar das expressivas variações regionais nas representações do Boi, algumas características permanecem indissociáveis do gênero. A religiosidade popular, já mencionada, constitui o alicerce principal da brincadeira. A dança, a música e a encenação também compõem sua estrutura, articulando-se na narrativa simbólica e festiva sobre a vida, a morte e a ressurreição do boi.

Enquanto gênero dramático, o bumba-meu-boi configura-se como uma instância primordial da simbiose entre a religiosidade popular e a modernidade na dramaturgia de Joaquim Cardozo. Por meio de experimentações formais com os elementos centrais dessa manifestação, o autor recontextualiza o gênero, valendo-se da comicidade que lhe é característica para transmitir críticas sociais.

A primeira peça de bumba-meu-boi escrita por Joaquim Cardozo é, coincidentemente, também sua estreia dramatúrgica. *O Coronel de Macambira* configura-se como uma tentativa bem-sucedida de refletir, por meio de um humor irônico, sarcástico e, por vezes, absurdo, sobre os impasses da sociedade brasileira moderna. Dividida em dois quadros que se desenrolam ao longo de dois dias e uma noite, a peça tem como eixo narrativo o resgate do boi malhado, ameaçado pela elite econômica da cidade.

Nessa obra, observa-se um rompimento com os pressupostos clássicos do drama, especialmente no que se refere às unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação. Na *Poética*, Aristóteles observa que na tragédia grega a ação dramática é concisa, livre de cenas episódicas, ambientada em um único espaço e limitada ao período de 24 horas. Cardozo, no entanto, adota outros caminhos dramatúrgicos: o tempo se fragmenta, a linearidade narrativa é subvertida, e a estrutura da peça se organiza justamente por meio de cenas episódicas, em vez de um enredo progressivo. Tais características, conforme analisa Szondi em *Teoria do drama moderno* (2001 [1965]), são constitutivas do novo teatro, que busca responder esteticamente às contradições da modernidade.

Essa ruptura com as diretrizes clássicas não ocorre apenas na organização temporal e narrativa, mas também na maneira como a cultura popular nordestina é incorporada à dramaturgia. Ao articular elementos tradicionais do Boi com os aspectos formais do teatro moderno, Cardozo constrói um espaço no imaginário em que a tradição e a vanguarda se entrelaçam.

Um exemplo expressivo dessa fusão são as cantadeiras, que Cardozo eleva ao patamar de personagens. Juntamente aos violeiros, elas atuam como pilares estruturais da narrativa, oriundos das tradições do bumba-meu-boi. Assim como o coro na tragédia aristotélica, as toadas assumem múltiplas funções dramáticas: ora evocam a fauna e a flora locais; ora abordam, por meio do lirismo, situações do cotidiano; ora anunciam a chegada de personagens através do uso de figuras de linguagem, como as metáforas. Além disso, as cantadeiras contribuem para a distorção da percepção temporal, encurtando ou alongando os momentos de reflexão. Desse modo, configuram-se como “personagens-estrutura” enraizadas na tradição, mas com uma função dramatúrgica marcada por traços modernos.

As cantadeiras e os violeiros dão o tom da peça e são essenciais para produzir no espectador (ou leitor) o efeito estético. A mesma cadência lírica que marca suas toadas se reflete nas falas dos personagens, caracterizadas pela rima e pelo predomínio da redondilha maior, métrica comum na literatura oral nordestina. As figuras de linguagem também desempenham papel central na construção das identidades arquetípicas dos personagens, como o Retirante e Chico Fulô, o cangaceiro perverso.

Outra característica moderna marcante no aspecto formal de *O Coronel de Macambira* é a hibridização dos gêneros artísticos e dramáticos. Trata-se de um teatro vivo, impulsionado pela música, pela poesia, pela dança e pela encenação, em que até o teatro de sombras, utilizado para introduzir os “bichos do medo da noite”, é resgatado. A narrativa não se restringe ao espaço do palco, tendo início e

desfecho nos bastidores. A peça configura-se como um diálogo constante entre o passado e o presente, permeado por uma miríade de referências culturais.

Adentrando os elementos narrativos, os personagens revelam-se essenciais para compreender a construção de uma poética da modernidade por meio da religiosidade. Eles podem ser divididos em duas categorias: personagens tradicionais e personagens modernos. Na primeira, estão figuras como Mateus, Bastião, Catirina, o Capitão, o Coronel, o Fazendeiro, o boi, o Valentão Chico Fulô, o Retirante, as Cantadeiras, o Soldado, o Padre e o Bicheiro. Já entre os modernos, destacam-se o Aviador, a Aeromoça, o Produtor, o Propagandista, o Economista, o Engenheiro, o Doutor e seu Enfermeiro. Apesar das diferenças contextuais, todos compartilham uma característica fundamental: são construídos como arquétipos, e não como indivíduos com subjetividade psicológica. Funcionam como alegorias, idéias encarnadas, representações de tipos sociais ou figuras culturais extraídas do imaginário e das lendas nordestinas.

É importante destacar que o conceito de poética está intimamente relacionado ao de estética, ainda que existam sutis diferenças entre ambos, como observa Manuel Antônio de Castro:

Toda estética vigora no agir, porém, dentro de uma relação funcional e causal, tendo em vista sempre alguma finalidade, externa ou interna. Ela supõe a experiência e o domínio da relação entre sujeito e objeto e suas peripécias. [...] Na vida, entretanto, não basta sentir, é necessário ser o que se sente. Ao contrário, a poética é um enigma que se dá em uma dobra. O seu desdobrar-se é mais que estético, algo somente preso às sensações ou percepções, é poético. Só o poético vigora no e a partir da essência do agir. Eis aí a diferença radical entre estética e poética. A essência do agir vigora a partir do sentido do ser e acontece em nós quando nos abrimos para o operar do pensar. (Castro, 2011, p. 269)

A estética, então, diz respeito à experiência da obra no âmbito da recepção, isto é, à forma como ela é percebida e interpretada pelo público, mas também envolve a reflexão filosófica sobre os modos de manifestação do sensível e sobre a função social e histórica da arte. Já a poética refere-se ao fazer literário, à lógica interna da criação, englobando os princípios, procedimentos e escolhas formais do escritor. Toda poética, contudo, implica em uma estética, uma vez que o gesto criador só se concretiza quando a obra, ao chegar ao público, adquire sentido no horizonte da experiência estética.

Embora a análise não se concentre especificamente no âmbito estético da obra de Cardozo, é fundamental esclarecer o conceito de estética que orienta a leitura, pois ele contribui para a concretização da interpretação. Por estética entende-se, aqui, a tensão entre forma e conteúdo, autonomia e engajamento, arte e sociedade, conforme proposto por Adorno em *Teoria Estética* (1970). Na modernidade, esse conceito se afasta da mera valoração do belo e assume uma função crítica: refletir sobre a experiência artística como forma de conhecimento sensível e de resistência ao empobrecimento intelectual imposto pela racionalidade funcional. Para Adorno, a arte verdadeira não é simples reprodução da realidade nem expressão subjetiva imediata, mas uma construção formal que, por meio da negatividade mimética, revela as contradições históricas e sociais do mundo. A obra de arte torna-se, assim, um objeto autônomo que, ao mesmo tempo em que se distancia da realidade empírica, carrega em sua forma as marcas das tensões

sociais que a engendraram. A estética adorniana compreende a obra como portadora de uma verdade irreduzível à linguagem conceitual, que só se manifesta na forma artística. Dessa maneira, o juízo estético não se reduz ao gosto subjetivo, exigindo um processo reflexivo atento à densidade simbólica, formal e histórica da obra.

O boi malhado é o primeiro dos personagens que se destacam por serem essenciais para a formação da poética de modernidade cardoziana. Embora seja o eixo narrativo da peça, ele só aparece em cena ao final, já em seus últimos estágios de vida. Ainda assim, sua imagem percorre todo o enredo, impregnando o imaginário dos personagens e conferindo unidade simbólica à trama.

ECONOMISTA

Há aqui nesta região
Um famoso boi malhado
Por si só uma riqueza,
Pois daria, bem talhado,
Fortuna de uma grandeza
Como igual nunca se viu
Por toda essa redondeza.
(Cardozo, 2017 [1963], p. 63)

Diz-se, ainda, que a carne do animal seria suficiente para acabar com a fome no sertão, que o couro, de altíssima qualidade, valeria muito dinheiro, e que seus chifres eram feitos de ouro, prata e pedras preciosas. O boi mantém uma profunda ligação com o Nordeste, representando, de certo modo, sua riqueza patrimonial e cultural. Assim, quando o Produtor, o Economista e o Propagandista surgem, demonstrando grande interesse por sua morte, torna-se possível inferir um diálogo implícito entre o Nordeste que poderia ser, próspero e rico, e o Nordeste como de fato é: explorado e mantido em estado de subdesenvolvimento pelas elites políticas e agrárias. Essa leitura ganha força quando descobrimos que, por trás das máscaras, estão o coronel Nonô e seus subordinados.

Já nesse episódio, estrutura-se a base da crítica social que Cardozo busca construir em sua obra, especialmente com a introdução das Cantadeiras aos personagens:

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, 2017 [1963], p. 60-61)

O Produtor, o Economista e o Propagandista representam arquétipos moldados pela racionalidade técnica instaurada com a modernização do século XX. Eles entram em cena por meio de máscaras e mímicas, evocando a imagem de charlatões modernizadores, exploradores que buscam extrair as riquezas do lugar sem oferecer, em troca, qualquer forma de desenvolvimento ou prosperidade para a região. Não por acaso, Mateus associa esses personagens à figura de um antigo Engenheiro que estivera ali anteriormente, fazendo promessas semelhantes. A memória desse personagem reforça a repetição histórica da ganância disfarçada de progresso, sempre em detrimento do povo nativo.

MATEUS

Ele não era engenheiro
Também não era Furtado
— Os *furtados* somos nós. [...]
(Cardozo, 2017 [1963], p. 63)

O fato de que o coronel Nonô está entre essas figuras evidencia seu papel representativo como aristocrata e senhor de engenho, denunciando os abusos de poder dos coronéis na sociedade da época. As mazelas da região são, em grande parte, consequência de suas ações, como no caso do fazendeiro Zé Pequeno, prestes a perder parte de suas terras para o coronel, que decidiu fazer uma delimitação supostamente mais “justa” de suas fronteiras. Ele se configura como uma figura opressora e exploradora, que se alia à modernização em busca de lucro próprio. Percebe-se, assim, a aplicação do conceito de modernização conservadora, abordado anteriormente, à sociedade brasileira, onde tudo se renova, exceto as mãos que manipulam o poder.

A presença do padre constitui o primeiro elemento claramente religioso na narrativa. Enquanto representante de uma instituição sagrada, espera-se que o personagem seja incorruptível, caridoso e acolhedor, guiando os fiéis para o abandono do pecado conforme sua doutrina. Entretanto, o padre é retratado justamente como um cobrador, e o pecado, como uma dívida que não se paga com orações, mas com dinheiro. Por meio dessa figura, Cardozo realiza uma crítica às instituições religiosas e aos paradigmas das relações íntimas no contexto do capitalismo.

PADRE

Um casamento completo
Com sinos, flores e velas
Tudo distinto e correto,
Tudo rico, tudo pronto
Para o efeito mais raro,
Agora custa dois contos.

[...]

CATIRINA

E não há um casamento
Mais barato, seu vigário?

PADRE

Não. Mas você, Catirina,
Pode casar no crediário.

(Cardozo, 2017 [1963], p. 68-69)

Pouco tempo depois, ocorre outro evento carregado de simbolismo religioso: a queda do avião. As cantadeiras evocam símbolos de morte presentes na cultura nordestina, como aponta Santos em sua dissertação, para anunciar a chegada do desastre. É como se o processo de modernização estivesse intrinsecamente ligado à tragédia, uma vez que, para o desenvolvimento de um país sob os moldes da economia capitalista, muitas vidas precisam ser exploradas, algumas até a morte. O aviador surge como uma semente que não pode desabrochar, em alusão ao caráter embrionário daquela tecnologia. Já a aeromoça é marcada por um tom onírico e etéreo, figurando como um anjo que acaba de receber suas asas. De acordo com Pádua (apud Santos, 2023, p. 60), “Em cada estrofe, há a morte e a renovação, na volta ao ambiente natural.” Essa volta ao natural, na visão de Pádua, representa a luta do ser diante do avanço moderno, no qual ele se reveste da cultura tradicional como forma de resistência. A figura da aeromoça pode também ser interpretada como um símbolo de emancipação feminina, surgindo, ao final da peça, como uma esperança de que a modernização, de fato, venha a beneficiar todo o Brasil.

O soldado, que junto à aeromoça compõe a imagem final de esperança nesse bumba-meu-boi, representa uma outra face do Brasil. Se a aeromoça e o aviador só puderam existir em função da modernização, o soldado surge, de certa forma, como um contraponto, um arquétipo muito mais antigo. Ele não nasce da modernidade, tampouco carrega traços de uma valentia vazia; representa o povo sofredor, lutador, cansado.

SOLDADO

Eu era um soldado raso
Eu era um simples candango
Um capiau, um corumba...
Menino, fui batizado
Num terreiro de macumba;
Cheguei as sombras eternas
Como defunto sem missa,
Sem pedra na catacumba
[...]

(Cardozo, 2017 [1963], p. 84)

Com o corpo fechado para o mal, o soldado é a representação do brasileiro que busca viver, apesar de todas as dificuldades. Esses valores também compõem a esperança do Brasil, uma nação onde o povo, mesmo exausto, continua a lutar por dias melhores. Sua aparição final, juntamente à aeromoça, marca simbolicamente a união entre tradição e futuro.

Nos momentos finais da peça, o aparecimento do boi reforça sua função alegórica em relação à realidade do Nordeste: trata-se de uma memória saudosa de um passado de riqueza, destruído pela exploração econômica e pelo subdesenvolvimento. Do ponto de vista cultural, o boi também possibilita uma leitura crítica sobre o olhar externo dirigido à região, frequentemente percebida como um território culturalmente empobrecido diante dos padrões artísticos estrangeiros. Não há couro valioso, chifres preciosos ou carne abundante: o boi está doente, faminto e à beira da morte. Nesse cenário de decadência, a figura do doutor surge como uma crítica contundente de Cardozo a mais um símbolo da modernidade: o médico que, em vez de curar, contribui para a morte do povo.

DOUTOR

[Vai cada vez mais se aproximando do boi para examiná-lo e diz em voz baixa]:

Para não haver dispêndio
De tempo, de espaço e, ainda,
Não cometer certos erros,
Tenho casas funerárias
Onde contrato os enterros
Modestos ou suntuários
Mais adequados aos enfermos
Que morrerem. Lá resolvo
O negócio com lisura,
Com o máximo critério.

[E com voz grave e anasalada]:

E... vendo também baratos
Terrenos no cemitério...

(Cardozo, 2017 [1963], p. 119)

O doutor, detentor de um saber acadêmico e técnico, é proprietário de uma “organização vertical” da saúde: possui hospital, consultório, laboratório, banco de sangue, banco de córneas e até casas funerárias. Por meio das falas de Mateus e Bastião, torna-se evidente que ele lucra com a doença do povo. Não há, de fato, qualquer preocupação em salvar vidas, tanto que, devido à demora no atendimento, causada por seu discurso publicitário e auto-elogioso, o boi apenas piora e morre. E mesmo diante da morte, o lucro persiste: até o luto do povo se transforma em mercadoria.

DOUTOR

[...]

O boi morreu. Tarde vim,
E não pude lhe aplicar
O meu mais certo saber:
Que é o de dar um sonho à morte
Que é o de ajudar a morrer.

(Cardozo, 2017 [1963], p. 126)

Ao fim desta análise, torna-se evidente que não há espaço para uma coesão temporal rígida ou uma linearidade concreta da ação, pois os personagens e a trama da peça operam em um plano simbólico. São figuras oriundas do imaginário nordestino e, como tais, transcendem as barreiras do tempo. A peça propõe uma caminhada pela formação da identidade cultural pernambucana, partindo do local para tensionar a imagem estereotipada do Nordeste, uma construção externa, ainda que produzida dentro das próprias fronteiras nacionais. As três unidades clássicas de tempo, lugar e ação geralmente são associadas a um modelo de teatro comprometido com a reafirmação de valores universais por meio da ação dramática coesa e da produção da catarse. Em Joaquim Cardozo, contudo, essa lógica é desfeita: o que se busca é a evocação de símbolos culturais regionais, priorizando a linguagem poética e alegórica.

Em *O Coronel de Macambira*, a religiosidade manifesta-se sob duas formas contrastantes: uma espiritualidade simbólica, de natureza onírica e alegórica, que expressa a esperança de uma conciliação entre a cultura popular nordestina e os

ideais de modernidade; e, em oposição, uma instrumentalização da fé operada por personagens e instituições subordinadas à lógica mercantil do capitalismo. Esta segunda forma representa os efeitos de uma modernização conservadora e excludente, responsável pelo agravamento das desigualdades na região. A poética da modernidade em Cardozo é construída por meio de uma teatralidade marcada pelo insólito, evocando elementos de um maravilhoso popular que carrega tensões sociais profundas. Essa abordagem aproxima-se do pensamento de Theodor Adorno, onde a arte incorpora em sua forma as contradições da sociedade. Assim, a peça de Cardozo propicia uma experiência estética crítica, capaz de revelar, em sua tessitura simbólica, as fraturas e esperanças de um Nordeste atravessado pela história.

Na peça *De uma noite de festa*, Cardozo dá continuidade ao seu trabalho experimental em torno do gênero bumba-meu-boi, com particularidades que a distinguem da obra anterior. Estruturalmente, a peça se organiza em três quadros e quatro danças, desenrolando-se ao longo de quatro meses — da noite de Natal ao sábado de Aleluia —, o que a torna uma das obras mais extensas do autor, com um elenco de 32 personagens. Formalmente, mantêm-se os traços modernos já presentes em *O Coronel de Macambira*, como a manipulação da temporalidade, perceptível apenas ao final, quando Catirina informa ao público quanto tempo se passou. A hibridização de gêneros também permanece, agora com a presença marcante do teatro de mamulengos no primeiro quadro — gênero explorado, inclusive, por Suassuna em *A Pena e A Lei* (1971) —, ampliando o diálogo entre tradição popular e experimentação cênica.

Ao incorporar elementos do imaginário popular nordestino e subvertê-los poeticamente, Cardozo cria uma forma estética que não se fecha em si mesma, mas se abre ao tensionamento entre cultura popular, religiosidade e os impasses da modernização brasileira. A festa de Natal, nesse sentido, não é apenas um cenário, mas o próprio dispositivo dramático que dá corpo à crítica social e à permanência do sagrado no imaginário popular.

Observa-se também um uso mais acentuado de tecnologias na construção do efeito estético, como exemplifica a “sinfonia de risos”, idealmente produzida por meios eletrônicos. No prefácio, o próprio autor sugere que a encenação do sonho de Bastião, um teatro dentro do teatro, poderia ser realizada por meio de um filme, ainda que dê preferência a soluções mais convencionais. A manipulação da luz por meios eletrônicos desempenha um papel central, sendo decisiva para a definição do tom das cenas e para a criação da atmosfera de realismo mágico que permeia a peça.

Os personagens comuns ao bumba-meu-boi permanecem em *De uma noite de festa*, reiterando a continuidade com *O Coronel de Macambira*: estão presentes figuras como o Capitão, Mateus, Bastião, Catirina e, sobretudo, o boi. A narrativa ainda se estrutura em torno da morte e ressurreição do animal, embora esse arco se desenvolva apenas a partir do segundo quadro, com a fuga do animal. Dentre os 32 personagens que compõem o elenco da peça, deteremo-nos em alguns poucos, escolhidos por sua relevância para a compreensão da visão de modernidade expressa por Cardozo, bem como das articulações entre religiosidade popular e construção poética no âmbito do teatro.

A esperança de uma modernização que traga benefícios ao Nordeste é, na peça, uma utopia sepultada. Essa morte simbólica é dramatizada pela aparição dos mamulengos, bonecos grotescos que, com linguagem caricata e desfigurada, representam entidades estatais que deveriam promover o desenvolvimento regional,

mas fracassaram. No trecho declamado pelas Cantadeiras, o autor ironiza esse fracasso através da enumeração de autarquias como a Superintendência Nacional de Abastecimento (SUNAB), o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), o Departamento Nacional de Obras Contra a Seca (DENOCS) e Instituto de Assistência e Previdência dos Servidores do Estado (IPASE), apresentadas como "quatro urubus malandros" que marcham lentamente, arrastando a decadência atrás de si:

CANTADEIRAS

Sim, são quatro mamulengos
Vindos da Manemolândia,
No passo manimolente
De quatro urubus malandros.
Sim, são quatro mamulengos:
SUNAB, DASP E DENOCS
No passo mais que molente,
Puxando IPASE a reboque;
[...]

(Cardozo, 2017 [1971], p. 155)

Quase uma década havia se passado desde a instauração da ditadura militar; as promessas de "ordem e progresso" permaneciam apenas no campo do discurso oficial. Na realidade concreta das regiões periféricas, especialmente no Nordeste, o que se via era o agravamento da desigualdade social, alimentado pela corrupção entranhada em instituições e autarquias que deveriam atuar em prol do desenvolvimento regional. Em *De uma noite de festa*, os mamulengos personificam essa falência: figuras caricatas que simbolizam o povo desfigurado pela modernidade excludente e por um Estado ineficaz e opressor.

A linguagem com a qual os mamulengos se expressam é deliberadamente ininteligível, uma mistura de siglas, onomatopeias, estrangeirismos truncados e ruídos burocráticos, o que intensifica a crítica à alienação do discurso tecnocrático. No diálogo entre IPASE, DENOCS, DASP e SUNAB, o amontoado de palavras vazias gera um efeito de ruído institucional, uma paródia do jargão técnico que, apesar de sua aparência sofisticada, não comunica nada à população:

IPASE

PUC! PUC! COSIGUA! IN ET TERR
TIEMP TRA, SUDENE, UNE COBRA SESI

DENOCS

UNE COBRA?

IPASE

COSIPA! MAFERSA! ILAFA UMES SPANT!

DASP

CEPEL OEA USAID?

IPASE

IAA? FIESP...

SUNAB

[Ri]

HA ! HA! HA! FIESP... IAA:
IAPTEC! — COBRA OTAN.
(Cardozo, 2017 [1971], p. 156-157)

Diante da incompreensibilidade do diálogo entre as autarquias, Bastião e Mateus tentam traduzir o que foi dito, com um resultado que satiriza a distância entre o discurso oficial e a realidade do povo:

BASTIÃO

Agora, Mateus, que disseram?

MATEUS

Um deles disse que ali *[Aponta]*
Naquele canto ele viu,
Tempos atrás, uma cobra
Tremenda, horrível. Fugiu
Com medo.

BASTIÃO

Ah! E o outro então
Respondeu que se fosse ele
Matava a cobra. Não foi?
Não é essa a tradução?

MATEUS

Isso mesmo.
(Cardozo, 2017 [1971], p. 157-158)

A tradução cômica feita por Mateus e Bastião transforma esse ruído tecnocrático em uma metáfora popular: o medo e o enfrentamento de uma cobra. A figura da serpente sintetiza a percepção coletiva sobre essas instituições, vistas não como agentes do progresso, mas como ameaças obscuras e incontroláveis. Assim, a peça articula o grotesco e o absurdo como formas de denúncia social, revelando o abismo entre o Estado e o povo e desmascarando a modernidade como um espetáculo de palavras ocidentais vazias, que falha em produzir bem-estar e inclusão.

O primeiro quadro culmina na missa do galo, quando todos os personagens se reúnem e entra em cena um presépio em tamanho real, no qual quase todos os elementos são vivos. É nesse momento que se desenrola uma das passagens mais significativas da peça no que diz respeito ao entrelaçamento entre religiosidade popular e crítica à modernidade: a personificação dos três Reis Magos. Um a um, eles surgem silenciosamente enquanto a cena se aquieta, despindo-se das vestes ornamentadas e revelando-se como figuras da elite industrial: magnatas, empresários, homens de capital. A cena não apenas atualiza o imaginário bíblico à realidade contemporânea, como também denuncia a apropriação da fé por interesses econômicos. O primeiro Rei Mago representa o passado e oferece o ouro, símbolo da riqueza acumulada e da permanência de uma lógica capitalista excludente, que se perpetua sob a aparência da tradição:

PRIMEIRO REI MAGO

Meu Senhor, menino-rei,
Anjo-rei, aqui vos trago

Minha oferta, meu presente:
 Que é o ouro, o eterno ouro...
 Sempre o mesmo pelos séculos
 Que passaram e hão de vir;
 Imutável, permanente
 Como a verdade... a verdade...
 — A verdade é, Senhor, de ouro —
 [...]
 (Cardozo, 2017 [1971], p. 167)

O segundo Rei Mago representa a atualidade, oferecendo não um presente sagrado, mas um bem de mercado: o petróleo, chamado “ouro negro”. Seu gesto ritualizado de entrega revela a lógica de um tempo histórico em que o progresso se mede pela exploração de recursos naturais e pela aceleração da economia. Diferente da antiga Mirra, símbolo da morte, o petróleo é exaltado como fonte de vida, riqueza e domínio sobre a natureza. Ainda assim, sua fala carrega uma profecia velada de destruição: o combustível que move a civilização também alimenta as chamas do esgotamento e da violência estrutural. Ele não oferece mais um presente ao menino Jesus, mas ações de sua companhia, numa inversão radical da lógica litúrgica. A religiosidade, aqui, é recoberta por um discurso tecnocrático que esvazia o sagrado para reafirmar o poder econômico:

SEGUNDO REI MAGO
 O petróleo que vos trago
 Não é como a antiga Mirra,
 Um símbolo só da morte.
 É sinal também da vida,
 Do progresso, da riqueza,
 Das distâncias vencidas;
 Dominadas nas águas,
 Nos céus, nas montanhas.
 (Cardozo, 2017 [1971], p. 170)

O terceiro Rei Mago é o arauto do futuro, e seu presente é o mais ambíguo e ameaçador: a antimatéria. Não se trata mais de um bem tangível, mas de um conceito científico envolto em mistério e destruição — um elemento que representa tanto a sofisticação da ciência quanto a brutalidade de seus usos. Ao invés de incenso, muito utilizado em ritos sagrados, o mago oferece um “pó sutil”, remetendo à reação explosiva da antimatéria em contato com a matéria, partícula que compõe tudo no universo. A imagem das “nuvens grandes e silenciosas” evoca diretamente os cogumelos nucleares de Hiroshima e Nagasaki, porém transfigurados poeticamente em nuvens bíblicas, como aquelas onde “se ouvia a voz de Deus”. O sagrado é, mais uma vez, contaminado pelo discurso do progresso, mas aqui, o progresso se revela como aniquilação total. A modernidade do futuro é, portanto, uma modernidade do fim, onde o ápice tecnológico coincide com a possibilidade do apagamento absoluto da existência:

TERCEIRO REI MAGO
 [...]
 Não tenho incenso, Eminência,
 Tenho porém um pó finíssimo,
 Um pó de extrema finura

Capaz de fazer surgir
 Alvos cogumelos: nuvens
 Muito brancas, altas no
 Céu, tão alvas e altas,
 Como aquelas em que Deus
 Aparecia no início
 Do mundo, um pó sutil.
[Sorri]
 Um pó? Um gás absoluto,
 Capaz de fazer essas nuvens
 Grandes e silenciosas,
 De onde se ouvia a voz de
 Deus. Meu presente, Eminência,
 É a Antimatéria.
 (Cardozo, 2017 [1971], p. 171)

A sequência dos presentes oferecidos pelos reis — ouro, petróleo e antimatéria — estabelece uma narrativa histórica do capitalismo em sua trajetória de dominação: da exploração colonial, passando pela industrialização e pelo controle dos recursos naturais, até a militarização científica do futuro. Esses magos modernos substituem os símbolos sagrados por mercadorias, transformando o presépio em uma encenação grotesca do poder econômico global. Joaquim Cardozo, ao dramatizar essa paródia natalina, expõe o caráter destrutivo da modernidade brasileira, construída à imagem de um Ocidente bélico, desigual e desumanizado. A esperança de redenção cede lugar à profecia do colapso, e o nascimento simbólico do Cristo é substituído pelo culto ao capital, que já não promete salvação, mas um fim através do fogo.

Nessa peça, o uso do boi como alegoria para o Nordeste se torna especialmente evidente. A figura do animal, tão central às festas populares e aos ciclos da terra, adquire uma dimensão política e simbólica: quando presente, o boi representa terras férteis, abundância e dignidade; quando ausente, resta apenas a miséria, a fome e o abandono. Sua presença cênica funciona como um marcador da vitalidade e da autonomia cultural e econômica da região. Já sua morte ou desaparecimento revela a falência das promessas modernizantes que, ao invés de integrar o Nordeste ao projeto de desenvolvimento nacional, o relegaram à condição de periferia. Cardozo, ao atualizar o boi como signo dramático, evoca não apenas as lendas transmitidas oralmente pela região, mas a história de um território explorado e, muitas vezes, esquecido. O boi não é apenas um personagem simbólico, mas um termômetro do Brasil profundo — aquele que oscila entre a esperança de um futuro possível e a repetição trágica do subdesenvolvimento.

O ervanário surge como a figura da salvação, e não apenas do boi, mas de todo o povo nordestino. Em uma sociedade cujo princípio dominante é a exploração do outro e em que o conhecimento científico ocidental se sobrepõe sistematicamente aos saberes populares, a experiência empírica e os saberes ancestrais do ervanário costumam ser deslegitimados e vistos como charlatanismo. Cardozo, no entanto, subverte essa lógica e confere ao curandeiro uma posição de destaque e reverência. Sua sabedoria, acumulada fora dos círculos acadêmicos, é reconhecida como capaz de curar, regenerar e resistir ao colapso instaurado pela modernidade predatória. A importância de sua figura é anunciada pelas cantadeiras:

CANTADEIRAS
 O curandeiro veio,

O curandeiro foi,
 O curandeiro chega
 Para salvar o boi.
 Para salvar a vida,
 Nessa nova era,
 Para salvar o povo
 Que por ele espera
 No seu herbário
 De ervanário
 Tem ervas e sementes,
 Tem cascas e raízes,
 Que existem somente
 Em distantes países.
 [...]
 (Cardozo, 2017 [1971], p. 237)

A evocação lírica reforça o caráter sagrado atribuído a esse conhecimento tradicional. Longe de ser mera superstição, o saber do ervanário adquire o peso de uma ciência da resistência, enraizada na terra, na memória e na fé coletiva.

Comparado ao doutor de *O Coronel de Macambira*, o ervanário não compartilha do humor jocosos e sanguinário atribuído ao médico. Ao contrário, demonstra uma preocupação genuína com o boi em coma, agindo sem qualquer interesse por lucro ou prestígio. Seus saberes, embasados na tradição oral nordestina, remetem diretamente à figura das benzedeiras e à prática do catimbó, muito comum nas áreas rurais do Nordeste. As ervas que menciona em seus esforços para curar o boi carregam significados que ultrapassam a medicina popular: são símbolos de uma cosmologia que compreende o corpo, o espírito e o ambiente como um todo.

Entre elas, destaca-se a arruda, usada contra feitiços; o mastruço (ou erva-de-santa-maria), aplicado para males do peito, sendo estes também de ordem emocional e espiritual, pois a planta traz, segundo o personagem, “alívio e santidade às condições do ser”; além do capim-santo, da erva-cidreira, da raiz de sol e da marijuana. No verbete “Arruda” (p. 106) do *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1998 [1952]), destaca-se a função religiosa dessa planta no catimbó, onde é empregada como amuleto contra o mal. Embora as demais ervas não sejam citadas diretamente no dicionário, muitas delas são amplamente utilizadas em rituais de matriz africana, sobretudo em banhos de limpeza ou para atrair boas energias. A menção à marijuana, por sua vez, é particularmente interessante: trata-se da “erva do sonho”, que integrava certos rituais religiosos de origem africana, trazidos pelos povos escravizados, mas que foram reprimidos e progressivamente apagados da memória coletiva.

A poética da modernidade presente na obra é, portanto, marcada pela negação e pela revolta. Já não há espaço para a esperança, pois esse sentimento está corrompido pelo poder institucional do Estado, que explora o povo e perpetua a miséria da sociedade brasileira. Cardozo, ao retratar a desgraça do Nordeste, expõe a realidade em sua crueza, conduzindo o espectador a uma reflexão crítica sobre os problemas estruturais do país como um todo.

Nesse contexto, a religiosidade popular emerge como um pilar essencial da crítica que Joaquim Cardozo urde na sua dramaturgia: os elementos do catolicismo são mobilizados para evidenciar a forma como valores cristãos são frequentemente

subvertidos e instrumentalizados por membros da elite política, a fim de justificar condutas e decisões eticamente questionáveis.

Em contrapartida, os elementos das religiões afro-brasileiras apontam para uma possibilidade de ressignificação da modernidade — uma modernidade enraizada na tradição popular, mais inclusiva, respeitosa das diferenças e desvinculada dos ideais capitalistas que moldam o progresso excludente. Trata-se, assim, de uma ideia de modernidade mais humana e acolhedora, em constante diálogo com as práticas e saberes ancestrais.

5 O BUMBA-MEU-BOI E A CRÍTICA À MODERNIDADE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das peças *O Coronel de Macambira* e *De uma noite de festa*, de Joaquim Cardozo, permitiu compreender como o autor mobiliza os símbolos religiosos, tanto católicos quanto das religiões afro-brasileiras, para construir uma poética de modernidade enraizada na tradição popular nordestina. Ao integrar elementos do bumba-meu-boi e da literatura oral regional à formas dramatúrgicas experimentais, Cardozo subverte os paradigmas clássicos do drama e propõe um teatro crítico, simbólico e comprometido com a realidade social do país.

A modernização representada nas peças de Joaquim Cardozo não se traduz em um progresso homogêneo e voltado ao bem coletivo, mas sim em um projeto excludente, conduzido por elites políticas e econômicas que instrumentalizam e mercantilizam a fé, a ciência e a racionalidade para manter estruturas de poder desiguais que as beneficiam. Nesse cenário, a religiosidade popular assume um papel central como instância de resistência simbólica: é por meio das tradições artísticas, culturais e religiosas, cujas raízes se amparam em saberes ancestrais, que se delineia uma alternativa artística e ética à modernidade capitalista e conservadora.

O teatro de Cardozo, portanto, não apenas retrata o Nordeste, com suas dores, mitos, esperanças e contradições, como também se propõe a pensar o Brasil. Ao unir tradição e modernidade, forma e conteúdo, fé e revolta, o autor afirma o potencial transformador da arte, não só como produto do belo, mas como experiência estética que denuncia, questiona e propõe outros futuros possíveis.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Chapecó: Editora UFFS, 2019.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 4 ed. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1994. (Coleção Estudos Gerais — Série Universitária)
- BORBA FILHO, Hermilo. Bumba-meu-boi. In: SUASSUNA, Ariano; CAVALCANTI, Paulo; CAMPOS, Renato Carneiro; FORMIGA, Eurícles; BORBA FILHO, Hermilo; DINIZ, Jaime C. O Nordeste e sua música. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 29, p. 219–240, 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/8981>. Acesso em: 4 ago. 2025.

- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDOZO, Joaquim. De uma noite de festa. *In*: CARDOZO, Joaquim. **Teatro de Joaquim Cardozo: obra completa**. Recife: Cepe, 2017.
- CARDOZO, Joaquim. O Coronel de Macambira. *In*: CARDOZO, Joaquim. **Teatro de Joaquim Cardozo: obra completa**. Recife: Cepe, 2017.
- CARMO, Estevão Eduardo Cavalcante. Construção de identidades nacionais no teatro de Joaquim Cardozo. **Revista Ciência e Trópico**, Recife, v. 44, n. 1, p. 37-58, 2020. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/1908>. Acesso em: 24 jul. 2025.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 1998.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Religião no povo**. 2. ed. São Paulo: Global, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2002.
- CASTRO, Manuel Antônio de. Liberdade, vontade e uso de drogas. *In*: **Arte: o humano e o destino**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. Impertinência em cena: a fragmentação do teatro pernambucano nas décadas de 1960 e 1970. **Vozes, pretérito & devir**, Teresina, v. 6, n. 1, p. 250-270, 2016. Disponível em: <https://revistavozes.uespi.br/index.php/revistavozes/article/view/137>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. **Joaquim Cardozo — ensaio biográfico**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985.
- DOMINGUES, José Maurício. A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 45, n. 3, p. 459-482, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/hxj8myMGhFkpQtRKk8xwyZj/?lang=pt>. Acesso em: 23 jul. 2025.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 50. ed. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1996. p.47-75.
- FREYRE, Gilberto. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem no Nordeste brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- LEITE, João Denys Araújo. O texto teatral de Joaquim Cardozo: chão cósmico de singulares transformações. *In*: CARDOZO, Joaquim. **Teatro de Joaquim Cardozo: obra completa**. Recife: Cepe, 2017.
- LEITE, João Denys Araújo Leite. **Um teatro da morte: transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.
- LIMA, Manoel Ricardo de. O teatro impossível de Joaquim Cardozo. **O Percevejo Online**, v. 9, n. 1, p. 52-62, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/6882>. Acesso em: 24 jul. 2025.
- PAIVA, Ana Carolina. Dialéticas para situações-limite: os personagens mortos de Joaquim Cardozo. **Plural Pluriel**, Paris, v. 14, p. 1-11, 2016. Disponível em: <https://pluralpluriel.academiadeletrasdabahia.org.br/index.php/revue/article/view/29>. Acesso em: 24 jul. 2025.

REIS, Luís Augusto da Veigas. A herança "Regionalista-Tradicionalista-Modernista" no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. **Revista Investigações**, Recife, v. 17, n. 1, p. 7-25, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1419>. Acesso em: 14 jun. 2025.

SANTANA, Wilk Camilo Ferreira de; ANDRADE, Brenda Carlos de. A cidade poética de Joaquim Cardozo: O social como marca de expressão estética. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 1-10, jan./mar. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/37932>. Acesso em: 23 jul. 2025.

SANTOS, Paulo Henrique dos. **Imagens poéticas da cultura popular do nordeste na dramaturgia de Joaquim Cardozo**. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2023. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/7107>. Acesso em: 24 jul. 2025.

SILVA, Nadjá Maira Baltazar da; LUNA, Jairo Nogueira. A cultura popular nordestina no engenho teatral moderno de Joaquim Cardozo. **Revista Diálogos**, v. 20, p. 438-462, set./out. 2018. Disponível em: https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-PT&user=vDi8VqUAAAAJ&citation_for_view=vDi8VqUAAAAJ:M3ejUd6NZC8C. Acesso em: 24 jul. 2025.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

YUNES, Eliana. Dimensões da fé na poesia modernista brasileira. **Teoliterária - Revista de Literaturas e Teologias**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 29-44, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/22938>. Acesso em: 15 jul. 2025.