



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**ENTRE EROS E TÂNATOS:
SOBRESSALTOS DE UMA *QUASE* TRAGÉDIA EM
ORFEU DA CONCEIÇÃO, DE VINÍCIUS DE MORAES**

GLAUCO CUNHA CAZÉ

RECIFE
2013

GLAUCO CUNHA CAZÉ

**ENTRE EROS E TÂNATOS:
SOBRESSALTOS DE UMA *QUASE* TRAGÉDIA EM
ORFEU DA CONCEIÇÃO, DE VINÍCIUS DE MORAES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

ORIENTADOR: PROFESSOR DR. ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA

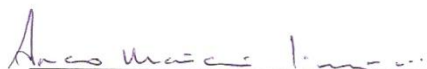
Recife
2013

GLAUCO CUNHA CAZÉ

**ENTRE EROS E TÂNATOS: Sobressaltos de uma Quase Tragédia em
Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 28/8/2013.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Lourival Holanda
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA - UFPE

Recife – PE
2013

AGRADECIMENTOS

A Deus, confidente primeiro de minhas inquietações.

Ao Professor Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, orientador e amigo, por acreditar na proposta desta pesquisa quando ainda embrionária. Agradeço por sua generosidade, por sua paciência, sabedoria e por todas as pertinentes sugestões ao longo do trabalho. Muito obrigado, Professor.

Ao Professor Dr. Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis, pelas recomendações feitas durante a banca de qualificação, pelas indicações bibliográficas e por toda força positiva desde o primeiro contato.

Aos Professores Ermelinda Ferreira, Lucila Nogueira, Alfredo Cordiviola, Lourival Holanda, Antony Cardoso e Anco Márcio, pelo diálogo constante e pelas leituras recomendadas no decorrer das disciplinas do curso, que tanto alargaram as possibilidades para esta pesquisa.

Ao Professor Cazé Júnior, meu irmão, co-orientador na profissão e na vida.

A toda equipe da Pós-Graduação em Letras da UFPE, em particular a Diva Barros e Jozaias Ferreira dos Santos, por todo o apoio logístico durante o curso.

Aos colegas de turma, pela troca, pela crítica, pelo apoio.

Aos meus pais, pelo incentivo de sempre. Obrigado Professor Cazé, obrigado Professora Glauce, por ouvirem tantas e tão longas explicações sobre este trabalho.

A minha esposa Roseane Lima e ao meu filho Guilherme Cazé, pela cumplicidade e por entenderem as ausências e privações decorrentes do estudo, do esforço, da vontade de vencer. Obrigado pela presença silenciosa e amiga.

A todos os amigos que me lançaram votos de sucesso.

DEDICATÓRIA

*Aos meus filhos, Mateus, Gabriel e
Guilherme: Assim na terra como no
céu!*

RESUMO

O projeto de pesquisa “Entre Eros e Tântatos: sobressaltos de uma *quase* tragédia em *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes” é bibliográfico e obedece a uma abordagem analítico-dedutiva. O projeto tem como *corpus* o texto teatral *Orfeu da Conceição*, escrito entre os anos de 1942 e 1953 pelo pouco estudado dramaturgo Vinícius de Moraes. O critério de escolha do *corpus* se dá, portanto, pela falta de pesquisas mais detalhadas sobre o dramaturgo em questão, e por ser, *Orfeu da Conceição*, uma importante contribuição ao teatro brasileiro do século XX. Nessa obra, Vinícius de Moraes estabelece um diálogo entre vozes eruditas e populares, e edifica sua história nos pilares de sustentação da poesia e da prosa, que se completam harmoniosamente proporcionando uma comunhão entre marcas modernas e formas clássicas. No centro desse diálogo entre tradição e modernidade está a reconstrução do mito de Orfeu e suas incompletudes em espaço moderno. O dramaturgo se insere na tradição para contar uma história de amor, propondo, possivelmente, a criação de um novo gênero chamado *tragédia carioca*.

PALAVRAS-CHAVE: Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, Teatro, Mito, Tragédia.

ABSTRACT

The research project “Entre Eros e Tânetos: sobressaltos de uma *quase* tragédia em *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes” is bibliographic and follows a deductive-analytical approach. The project is the theatrical text corpus *Orfeu da Conceição*, written between the years 1942 and 1953 by the understudied playwright Vinícius de Moraes. Therefore, the criterion for choosing the corpus is attributed to the lack of more detailed surveys of the playwright in question, and for being, *Orfeu da Conceição*, an important contribution to Brazilian theater of the twentieth century. In this work, Vinícius de Moraes establishes a dialogue between scholarly and popular voices, and builds his story on pillars of poetry and prose, which complement each other harmoniously providing a communion between modern brands and classical forms. In the center of this dialogue between tradition and modernity is the reconstruction of the myth of Orpheus and his incompleteness in modern space. The playwright falls become inserted into tradition to tell a love story offering, possibly, the creation of a new genre called *carioca tragedy*.

KEY-WORDS: Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, Theater, Myth, Tragedy.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. O MITO: DA UNIDADE À FRAGMENTAÇÃO (O ARETÊ DE UM ORFEU MODERNO)	
2.1 Eu Orfeu/ tu Orfismo: conjugações de um semideus.....	20
2.2 Do Orfeu Carioca: negro grego!	23
2.3 Da unidade: sentimentos harmônicos.....	30
2.4 Da fragmentação: sentimentos desarmônicos.....	40
3. TRADIÇÃO E MODERNIDADE: DOS MUITOS DIÁLOGOS EM <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	
3.1 Diálogos iniciais.....	54
3.2 Vinicius do botequim em diálogo com Bakhtin.....	67
4. ENTRE EROS E TÂNATOS: SOBRESSALTOS DE UMA <i>QUASE TRAGÉDIA EM ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>, DE VINÍCIUS DE MORAES	
4.1 Da incompletude do ser... Mito!	79
4.2 Tânatos, Eros, sombras e mistérios.....	92
4.3 Vinicius Rapsodo.....	98
5. CONCLUSÃO	115
REFERÊNCIAS	123
ANEXOS	126

1. INTRODUÇÃO

Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes (1913-1980), poeta, compositor e músico, escreveu também peças de teatro, a exemplo de *Os Três Amores* (1927)¹, uma imitação de *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas; *Cordélia e o Peregrino* (1936); *As Feras: chacina em Barros Filho* (1961); *Procura-se uma Rosa* (1962), com Pedro Bloch e Gláucio Gil; *Ópera do Nordeste*, tragédia musical em dois atos², com canções do próprio Vinícius e de Baden Powell, além de outros projetos em dramaturgia que por motivos diversos foram interrompidos. Seu grande sucesso teatral, contudo, foi *Orfeu da Conceição* (1956), premiado no Concurso de Teatro do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

Dos primeiros *insights* sobre a concepção de *Orfeu da Conceição*, passando por todas as referências externas que contribuíram para o processo de criação, as analogias ao ambiente de sua produção dramática, até a escrita definitiva do texto, todas as etapas perquiridas ao longo deste estudo terão considerações amparadas em *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão / uma biografia* (1994), realizada por José Castello e *Teatro em Versos / Vinícius de Moraes* (1995), organização, introdução e notas de Carlos Augusto Calil. Embora não se configurem, absolutamente, objetivo primeiro desta pesquisa, essas informações externas funcionam como apêndice, como expansão à análise do texto teatral e suas peculiaridades. Assim, referência biográfica, contextualização histórica e/ou qualquer outro elemento que gravite em torno do texto teatral *Orfeu da Conceição* e que se aproxime da investigação sobre as partes constituintes da obra (verdadeiro interesse do estudo), servirá tão somente para uma eventual ilustração das hipóteses arguidas, uma vez que de menor importância para o que se pretende ampliar.

O título da peça, *Orfeu da Conceição*, segundo entrevista do próprio Vinícius de Moraes ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro³, foi sugerido pelo poeta João Cabral de Melo Neto, seu então colega de Itamaraty; e o interesse do cineasta Sacha Gordine⁴ pelo texto original o incentivou a encená-lo, a retirá-lo da gaveta, onde se encontrava desde 1953. Como pode ser conferido nos vários relatos

¹ O texto traz a seguinte observação inicial: “Foi feito com a idade de 14 anos. Peço, pois, ao leitor ser bondoso comigo”;

² Original datilografado e incompleto.

³ Em <http://www.mis.rj.gov.br/>

⁴ (CASTELLO, 1994, p.18) Sacha Gordine: produtor francês de cinema.

do escritor, a montagem do espetáculo foi um empreendimento difícil e a documentação encontrada comprova tal afirmação⁵. Carlos Augusto Calil destaca em seu *Teatro em Versos*, além do texto original da peça (que traz as seguintes datações: *Niterói, Los Angeles, Rio, 1942, 1948 e 1953* ⁶), notas sobre os gastos, roteiro de luz, plantas do cenário, desenhos dos figurinos e uma carta de Vinícius de Moraes na qual o dramaturgo fala de suas dificuldades em concretizar o sonho da montagem, pedindo aos artistas, principalmente às bailarinas, aos assistentes e aos elementos do coro, compreensão para com o atraso dos salários, uma vez que todos sabiam, desde o início, que a montagem seria uma empreitada difícil de ser vencida, e que ele, Vinícius de Moraes, tinha como objetivo principal nesse espetáculo não só elevar o nome do Brasil, mas também a imagem do negro brasileiro. Contribuições, de fato, indiscutíveis ao recém-descortinado teatro moderno do país⁷ e ao cinema nacional, uma vez que *Orfeu da Conceição*, além de texto para um palco à *italiana*, recebeu roteiro adaptado por Jacques Viot⁸, e entre 1957 e 1958, o diretor de cinema francês Marcel Camus filmou "Orfeu do Carnaval" no Rio de Janeiro, filme este que recebeu o nome de *Orfeu Negro*. Vinícius compôs para o filme "A Felicidade" e "O Nosso Amor". Um ano depois, o filme seria contemplado com a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro.⁹ A trilha sonora do filme é de Tom Jobim e Luís Bonfá. Curiosamente, Vinícius de Moraes e Antônio Maria, que também tiveram músicas incluídas, assim como Agostinho dos Santos, que interpretou a música-tema de Orfeu, "Manhã de Carnaval", não receberam os créditos na película. Possivelmente uma das razões para que o dramaturgo brasileiro tivesse declarado sua antipatia à versão cinematográfica dirigida pelo francês, segundo registro em sua biografia por José Castello. O filme teve outra versão em 1999, sob o nome *Orfeu*, dirigida por Cacá Diegues, com Patrícia França e Tony Garrido nos papéis de Eurídice e Orfeu,

⁵ Encontrada na edição de *Teatro em Verso – Vinícius de Moraes*.

⁶ Há registros ainda de três versões incompletas do 1º e do 2º ato, de provas tipográficas e do texto impresso na revista *Anhembi*, de 1954.

⁷ Considerando a modernização da cena teatral brasileira, que já em amplo desenvolvimento, tem na montagem de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues (com direção do polonês Zbigniew Marian Ziembinski) uma referência, para fins didáticos, mais cortjada.

⁸ Jacques Viot (1898-1973): escritor e roteirista francês.

⁹ É o único filme brasileiro a ter ganhado o Oscar de melhor filme estrangeiro, apesar de a Academia reconhecer o filme como francês.

respectivamente. Vinícius, que morreu em 1980, não teve a oportunidade de conhecer essa última versão de seu texto teatral para o cinema.

O dramaturgo rememora o mito de Orfeu e subtitula sua peça como uma *tragédia carioca*, supostamente colhendo a expressão em Nelson Rodrigues, que a utilizara para designar *A falecida*, tragicomédia, em 1953. O poeta antecipa Chico Buarque e Paulo Pontes, que na década de 1970, com *Gota D'Água*, iriam recorrer a outro mito grego, o de *Medeia*, transportando-o para as paisagens mais pobres da cidade do Rio de Janeiro. *Orfeu da Conceição*, encenado em 1956¹⁰, com música de Tom Jobim, direção de Leo Jusi, cenário de Oscar Niemeyer, iluminação de Carlos Scliar (responsável também pela ilustração da primeira edição do programa da peça), figurinos de Lila de Moraes (então esposa de Vinícius de Moraes) e elenco de atores e bailarinos exclusivamente negros (entre eles, Abdias do Nascimento e Haroldo Costa), fazia sucesso artístico em sessões lotadas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro¹¹, embora tenha sido, como já mencionado, um fracasso financeiro. A peça deu início à parceria de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que, posteriormente com a presença de João Gilberto, mudaria a história da música popular brasileira com a mais que inventiva bossa-nova. *Orfeu da Conceição* ainda vivencia uma temporada que atravessa todo o mês de novembro do mesmo ano de 1956, no teatro República, na Lapa, Rio de Janeiro. De acordo com José Castello,

após a temporada na lapa, o Orfeu tem uma viagem programada para o Teatro Municipal de São Paulo. O cenário é encaixotado, despachado por caminhão, mas jamais chega a seu destino. O caminhão desaparece. A montagem paulista, por conta disso, é cancelada. O mistério jamais será resolvido. (1994, p.194)

Na busca por objetivos mais específicos e pertinentes ao se debruçar sobre o texto teatral *Orfeu da Conceição*, o processo de análise e interpretação do *corpus* desta pesquisa se dará, então, de maneira tripartida: primeiro, analisando a resignificação do mito de Orfeu e sua relação com o universo moderno (unidade / fragmentação), em seguida, examinando os contatos entre tradição e modernidade no corpo de um texto que apresenta um Vinícius de Moraes múltiplo (dialogismo / carnavalização), por último, observando o surgimento de uma possível nova proposta dramatúrgica que, atravessada por uma miscelânea de gêneros e pela

¹⁰ A estreia se deu no dia 25 de setembro de 1956.

¹¹ Foram 06 (seis) apresentações sempre com lotação esgotada.

impossibilidade de se refazer como autêntica tragédia grega, será alcunhada pelo dramaturgo de *tragédia carioca*.

De forma inicial e necessária, um entendimento precisa ser estabelecido antes mesmo de qualquer análise ao texto *Orfeu da Conceição*: o de que, Vinícius de Moraes, homem do século XX, por certo compreendia as impossibilidades de reedição de uma tragédia de modelo rigorosamente grego em plena modernidade. Por todo um assentamento, acomodação, transformação de gêneros, de modos, de cultura, de identidade, que se foi formando ao longo do tempo, desde a Grécia antiga até o século XX, garantir uma obra teatral completamente filiada ao tempo/espço grego em ambiente moderno seria, no mínimo, uma ingenuidade.

Entretanto, ainda que consciente dessas impossibilidades, em *Orfeu da Conceição*, Vinícius de Moraes se mostra um dramaturgo com a mão estendida ao mundo grego. É, possivelmente, dos autores do teatro moderno brasileiro que fizeram usufruto do termo *tragédia*, ou mesmo *tragédia carioca*, o que mais vai se aproximar do estatuto dramático clássico. Seja pela convocação do mito, pela condução narrativa em estrutura poética, por personagens caracterizados de forma mitológica, ou, ainda e mais importante: pela associação do negro brasileiro com o grego clássico; o autor tenciona tanto essa comunicação entre tempos distintos que, com *Orfeu da Conceição*, entrega ao palco do teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1956, uma *quase* tragédia em sentido helenístico.

Por ocasião do *quase*, o que se percebe ainda e principalmente na leitura do texto original, é a mistura de várias compilações literárias, de vários modos e gêneros, que acabam por caracterizar o texto como uma ampla colcha de retalhos tipicamente moderna. Na miscigenação literária estabelecida, um novo e particular conceito para a expressão *tragédia carioca* pode ser entendido como principal proposta do dramaturgo brasileiro.

Embora perpassasse neste estudo a impressão, muitas vezes legitimada pela própria condução narrativa, de um forçoso desejo em querer enquadrar o texto de Vinícius de Moraes em algum gênero específico, essa mesma impressão (e só impressão!) parece surgir no próprio dramaturgo, por força de todas as concessões por ele lançadas ao texto com vistas a uma aproximação, o tanto quanto possível (conquanto improvável) ao modelo de tragédia grega. O que se segue são análises ao texto *Orfeu da Conceição* que, de agora em diante, pontuam de maneira pragmática essas impossibilidades de uma tragédia grega em espaço moderno e

tentam, por força de interpretação, entender essa possível e nova proposta encampada com o uso da expressão *tragédia carioca*, por Vinícius de Moraes.

Ponto Primeiro

O transplante ou reaproveitamento de mitos nos tempos modernos é uma constante ao longo da história literária que o homem vem tecendo. O escritor tem sempre o seu olhar voltado para o passado literário, seja pelo desejo de recuperar a aura das antigas narrativas, seja para reforçar o seu discurso, que, como a própria literatura, é cíclico e necessita de um amparo mais legitimado, que a revisitação ao tema mítico, por vezes, pode conferir. De acordo com Mircea Eliade,

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (2011, p.11)

Os mitos revelam, então, tudo o que se passou. Desde a constituição inicial dos seres aos eventos mais complexos da já extensa e complexa humanidade. O dramaturgo Vinícius de Moraes, em verdade, não se apodera do mito na intenção de propor como ordem do dia, em seu texto teatral, uma discussão filosófica, empírica, sobre questões existenciais construídas ao longo do tempo com o auxílio luxuoso da figura mítica. Não. O mito de Orfeu é retomado, em Vinícius, para recontar uma história de amor entrelaçada pela morte. Revisitação a um modelo de paixão já tão sublinhado na literatura ocidental. Ademais, esse mito construído pelo escritor carioca não tem, de forma permanente e eficaz, a tez de um *ente sobrenatural*, protagonista de histórias sagradas, mencionado por Eliade. O Orfeu de Vinícius de Moraes transita entre o misticismo e a materialidade. Ora ele mesmo se coloca como uma espécie de deus, guardião e líder máximo de sua comunidade (uma favela do Rio de Janeiro), ora se apresenta como homem, fraco e fragmentado por excelência, considerando o instante da modernidade. O teatro de Vinícius de Moraes vai então recuperar um mito grego, semideus, para transpassá-lo com as características de um sujeito mortal, em ambiente moderno. Uma proposta bem em sintonia com uma

máxima de Jean-Pierre Vernant em reflexões sobre a co-existência mito/mundo, quando afirma que “há algo de divino no mundo e algo de mundano nas divindades.” (1999, p.05)

Na recuperação desse mito grego, realizado por Vinícius de Moraes, duas observações são por demais relevantes e por isso de interesse inicial a esta pesquisa: a percepção das diferenças e semelhanças entre o Orfeu carioca e o Orfeu grego, e a relação desse mito reavivado com seu ambiente, ainda considerando o espaço entre o ontem e o hoje.

São duas percepções que, quando analisadas, reforçam a estranheza de um herói de revestimento mítico num espaço teatral moderno. O *capítulo um* versará sobre essa ideia de unidade e fragmentação, tanto na concepção desse herói, um misto de homem grego com sujeito moderno, quanto no comportamento de sua comunidade, que ora lembrará a unidade do mundo grego¹², ora a fragmentação do mundo moderno.

Essa reconstrução do mito em *Orfeu da Conceição*, embora ora divinizado, ora carnalizado, que vai se imantar numa favela carioca desfilando toda sua onipresença, remete à tradição órfica de figuras grandiosas, de homens divinos, como apresenta Jean-Pierre Vernant:

[...] a tradição órfica inscreve-se, como o pitagorismo, na linha das personagens fora de série, excepcionais por seu prestígio e seus poderes, “homens divinos” cuja competência foi utilizada, desde o século VII, para purificar as cidades e que às vezes foram definidas como os representantes de um xamanismo grego. (1999, p.86)

O Orfeu mitológico a quem Vinícius de Moraes foi apresentado num final de tarde na casa de seu amigo, o arquiteto carioca Carlos Leão, por ocasião da leitura de uma revista especializada, provocou, decerto, verdadeiro entusiasmo no escritor. De tal maneira que ali mesmo começou a escrever o primeiro ato de sua peça e só parou com “*a madrugada raiando sobre toda a Guanabara*” - palavras do próprio Vinícius, de acordo com a biografia organizada por Castello.¹³

¹² A unidade do mundo grego a que se refere esta pesquisa diz respeito à forte coesão social que entre os gregos era sintetizada pela religião e pela *pólis*, tão diferente do ecletismo religioso, político e social do mundo moderno.

¹³ (CASTELLO, 1994, p.181)

Esse “homem divino”, negritado pelas forças do Orfismo se apresentou e provocou entusiasmo certamente por empatia. Orfeu é uma figura lendária, um herói muito antigo, que, de acordo com o pesquisador Junito Brandão,

sempre esteve vinculado ao mundo da música e da poesia: poeta, músico e cantor célebre, foi o verdadeiro criador da “teologia” pagã. Tangia a lira e a cítara, sendo que passava por ser o inventor desta última ou, ao menos, quem lhe aumentou o número de cordas, de sete para nove, numa homenagem às nove musas. Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e bondade. (2008, p.196)

Há uma justaposição. Embora o aspecto mais subjetivo e extra-textual deva se manter distante do que se propõe esta análise ao texto *Orfeu da Conceição*, a ideia de que Vinícius e Orfeu se irmanam como *sinônimos* é de toda factível e justa de ser mencionada. Ao menos para garantir de que a escolha temática não se deu ao acaso, simplesmente. Ambos – Orfeu/Vinicius - transbordam lirismo. Ambos têm intimidade com a poesia e com a música. Esse é possivelmente o primeiro sentimento que salta aos olhos e ao coração do escritor. Uma afinidade, então, aproxima criador e criatura, e seu Orfeu carioca é plasmado do mitológico. A combinação dessa recriação mítica, assim como o comportamento do próprio ambiente, palco dessa experimentação na contação de uma história de amor malfadada, é que se configura, de fato, objetivo específico do *capítulo um* desta investigação.

Ponto Segundo

Vinícius de Moraes são muitos. Nada de novo, considerando-se o multifacetismo já conhecido do escritor: músico, poeta, instrumentista, produtor e dramaturgo. Essa pluralidade dialoga constantemente entre si, num ritmo acelerado de cores e dissabores, alegrias e profundas depressões, tranquilidades e inquietações, gosto clássico e liberdade contemporânea, tudo numa atividade literária que não se deveria delimitar simplesmente como *fase primeira* ou *fase segunda*, como *espiritual/religiosa* e *sensual/carnal/cotidiana*, como se os muitos Vinícius não se completassem. Em vários momentos de seu *Orfeu da Conceição*, há um diálogo vivo entre essas partes de seu todo. Esse diálogo denuncia um Vinícius

de Moraes atemporal, cheio das melhores intenções inter-relacionais, ponte entre o ontem e o hoje, instrumento de possibilidades comunicativas distintas.

A esse diálogo entre as facetas de um mesmo escritor, o que se quer, de fato, é chamar a atenção para a aproximação entre épocas distintas que são convocadas para um mesmo ambiente literário. É bem verdade que o diálogo entre tradição e modernidade compõe-se de temas já investigados no universo literário de Vinícius. Todavia, são investigações realizadas quase sempre no âmbito de sua poesia (forma sonetária clássica em comunhão com o tema cotidiano) ou em sua escrita para a música popular brasileira (uso de redondilha para letras/temas mais apurados ou medida nova para letras mais populares). O dramaturgo Vinícius de Moraes é bem pouco frequentador dos anais acadêmicos, seja por desconhecimento de sua obra teatral (pouco provável), seja por certo ceticismo por parte dos estudiosos, que possivelmente receiam debruçar-se sobre “uma obra menor” de “um poeta maior”. Como se o estudo de seu teatro ofuscasse a excelência de sua figura poética.

Exemplos de textos teatrais de grandes nomes da poesia brasileira, como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias (só para mencionar representantes de um primeiro momento do Romantismo), que ficaram aquém na história literária desses autores, poderiam justificar (embora sem convencer) o ceticismo ou a falta de disposição de análise ao teatro de Vinícius de Moraes, como se o teatro de um grande poeta, por uma analogia histórica, não registrasse elementos literários suficientes para fazê-lo significativo. Isso se configura um grande equívoco: abrir um precedente de desprezo textual por correlação histórica.

Esta pesquisa não tem a intenção de apontar qualidade ou a falta dela no texto do dramaturgo brasileiro, muito menos provar que, diferente dos poetas citados e de outros tantos que se aventuraram na dramaturgia brasileira, o teatro de Vinícius deva ser alçado à primazia, sobre sua poesia; pretende, sim, analisar e interpretar, especificamente em seu *capítulo dois*, os inequívocos diálogos de Vinícius com o seu e outros tempos, o uso alternado entre poesia e prosa na construção dos atos e a presença essencial da música em seu *Orfeu da Conceição*, texto em que o autor põe em cena, com maestria, sua habilidade dialógica garantindo o caminho, o ponto de contato entre tradição e modernidade.

Vinícius de Moraes dramaturgo, talvez por influência familiar (seu pai foi poeta, sua mãe, exímia pianista), talvez pela formação privilegiada que recebeu, ou pelas andanças constituídas de cenários e culturas diferentes que marcaram sua

vida, consegue, em *Orfeu da Conceição*, um diálogo, uma intertextualidade de elementos clássicos com populares em um texto teatral que marcou a história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Nessa obra teatral, que ganhou prêmios em festivais de dramaturgia e duas versões para o cinema, o escritor consegue se multifacetar: são vários Vinícius num mesmo ambiente textual, ou um único Vinícius lançando mão de elementos temporalmente díspares. O que se percebe, então, são as muitas vozes circulando ao longo de um único texto, impedindo assim que o escritor caia num anacronismo disforme ou num discurso unicamente contemporâneo. É oportuna, nesse momento, uma análise da obra ladeada por estudos teóricos propostos inicialmente pelo linguista russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 - 1975). Dialogismo, intertextualidade e carnavalização são termos presentes, observados e analisados na obra teatral do Vinícius de Moraes. A percepção desses temas no texto em estudo confirma a ideia de Jean-Pierre Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro*, quando defende que “o teatro é antes de tudo diálogo, ou seja, de que nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção” (1995, p.12). Dessa forma (ainda que necessário seja se manter distante de aspectos externos ao texto pelo princípio da objetividade), não há como evitar a figura do escritor numa averiguação analítica de sua produção, uma vez que o processo de formatação dos diálogos existentes no corpo da obra se inicia, inevitavelmente, na voz embrionária do próprio autor. Assim defende Ryngaert em seu estudo sobre o teatro, assim defende Bakhtin em seu estudo sobre o romance de Dostoiévski, duas das fundamentações teóricas convocadas para o centro do *capítulo dois*.

O texto de Vinícius de Moraes é local privilegiado para experimentações dialógicas atemporais. Essa relação entre tradição e modernidade que, em *Orfeu da Conceição*, reforça a certeza de que Vinícius de Moraes são muitos, deve ser vista como objetivo específico do *capítulo dois*.

Ponto Terceiro

O *capítulo três* desta pesquisa traz como reflexão, sobretudo quando analisadas as características das personagens e a condução narrativa da obra, a hipótese de que Vinícius de Moraes, em *Orfeu da Conceição*, a despeito de todo o

esforço em firmar contato direto com o modelo grego de tragédia, apresenta, em verdade, um texto de frações tipológicas distintas que, ora o aproxima de um drama romântico, ora de um melodrama, ora de um dramalhão disforme ou algum outro gênero em particular.

Num entendimento consensual sobre o gênero, tragédia¹⁴ é, na diagramação grega, uma construção dramática que se caracteriza pela sua seriedade e dignidade, envolvendo frequentemente um conflito entre uma personagem e algum poder de instância maior, como a lei, os deuses, o destino ou a sociedade. Em comunhão com a fundamentação teórica levantada para o *capítulo três*, o formato de tragédia grega para *Orfeu da Conceição* encontra evidentes dificuldades em se sustentar por uma série de questões pontuais que serão defendidas durante o processo de inquirição ao texto. De início, a já mencionada convicção da impossibilidade de uma atmosfera grega em plena modernidade. “O que imagino como tragédia em sentido radical é a representação dramática [...] de uma visão da realidade no qual o homem é levado a ser um visitante indesejável do mundo.” (STEINER, 2006, p.XVII) Essa ideia de tragédia mencionada por George Steiner e a visão de homem por ela defendida, vêm essencialmente do mundo grego. De que maneira o protagonista de *Orfeu da Conceição*, homem, desta vez *desejável* em seu mundo, contribui para a falência do ideal trágico grego no texto de Vinícius, é o que se verá desde o início nos questionamentos aguçados.

A escolha de nomes mitológicos para nomear as personagens, a associação do texto a um tema lendário, a divisão estrutural do enredo em três atos majoritariamente em versos, a presença do sinistro e a queda de um herói são elementos conhecidos e reclamados pela concepção grega de tragédia. Toda essa conjuntura está posta no texto que aqui se presta para análise, o que corrobora o desejo de correspondência com o mundo grego por parte do dramaturgo. Entretanto, como se distanciando furtivamente desse modelo, é na idealização romantizada de um herói titubeante, na fragilidade de resolução de determinadas cenas e na falta de consistência dramática (especialmente na frágil ligadura entre os atos), que o

¹⁴ A palavra tem origem curiosa. Vem do grego *tragoedia*, sendo *tragos*, bode, e *oidé*, ode, canção. Ou seja; tragédia é a *canção do bode!* Na Grécia antiga, quando se celebravam heróis e deuses como Dionísio, antes da costumeira representação de peças de autores famosos, exibiam-se cantores que usavam pés de cabra ou bode, tal como se imaginava fossem as divindades que habitavam os bosques. Nessas cerimônias em honra ao deus, além das vestimentas de aspecto caprino, o canto era acompanhado pelo sacrifício de um bode. O animal, que devastava as videiras, seria inimigo de Dionísio, o deus grego do vinho, e, por isso, deveria ser sacrificado.

escritor brasileiro acaba por construir seu texto nas bases de uma pluralidade (de gêneros) cambiante típica do século XX.

A proposta do *capítulo três* deste estudo não é a de classificar como oportuno ou inoportuno a aproximação que Vinícius faz de seu texto com a tragédia grega, nem a de eleger o melodrama ou qualquer outra categoria dramática como a mais acertada ao empreendimento; é tão somente analisar e interpretar o fazer teatral do dramaturgo brasileiro em terreno escorregadio da modernidade. Passa a ser proposta desse *capítulo três*, em verdade, ampliar os argumentos que tratam da impossibilidade de se fazer uma tragédia grega em plena modernidade, a despeito dos muitos ecos do passado que são visivelmente sugeridos em *Orfeu da Conceição*.

Eros e Tânatos, os dois poderes miticamente polares que caracterizam a existência humana funcionam como sombras e mistérios circundando o texto de Vinícius de Moraes. Se o *amor* desditoso entre o casal protagonista é o caminho para a construção do enredo, a *morte* é a solução, tipicamente romantizada, para os problemas da paixão. Das primeiras didascálias à cena final do coro, é constante a presença da imagem combinada e antitética do amor e da morte abraçando todo o texto.

Assim, enquanto alguns estudos já realizados no campo da intersemiose se ocupam da relação entre *Orfeu da Conceição*, texto original, e suas versões para o cinema, ou optam por examinar as primeiras experiências entre a parceria Vinícius de Moraes / Tom Jobim, partindo das canções do espetáculo, esta pesquisa propõe uma observação analítica e em boa medida inovadora do texto original do escritor brasileiro como forma de identificar e interpretar o mito resignificado, o ambiente compacto/fragmentado da história, os diálogos atemporais estabelecidos por elementos estruturais do próprio texto e os pormenores na tentativa de identificação de um gênero teatral *quase* tragédia ou especificamente *tragédia carioca* proposto pelo ainda pouco estudado dramaturgo Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes.

2. O MITO: DA UNIDADE À FRAGMENTAÇÃO (O ARETÊ DE UM ORFEU MODERNO)

*"Para matar Orfeu não basta a Morte.
Tudo morre que nasce e que viveu,
Só não morre no mundo a Voz de Orfeu".*

Vinícius de Moraes

2.1. EU ORFEU/ TU ORFISMO: CONJUGAÇÕES DE UM SEMIDEUS.

Orfeu da Conceição é um texto teatral que tem, no amparo mítico, sua principal sustentação existencial. O texto que se encaderna da pretensão de trabalhar questões pertinentes ao mito de maneira original e inequívoca corre o inevitável risco de se tornar presunçoso desde sua gênese por não considerar a imensa quantidade de estudos já realizados sobre as representações míticas, bem como por ignorar o princípio da intertextualidade – todo texto é absorção e transformação de outro texto¹⁵ - que interliga estudos, pesquisas e ativa o sopro cíclico das referências do outrem. Em Vinícius de Moraes não há essa pretensão personalista ou exclusivista no trato com o mito. E nem poderia. Há, tão somente, uma intenção clara de usufruto da história mítica do *Orfeu de Eurídice*, para o exercício da paixão. O dramaturgo convoca o mito para exaltar o amor, notadamente sua preferência temático-literária. As consequências dessa convocação ao texto teatral é que são postas para análise neste estudo.

O amparo mítico, em suas origens, tende a sanar, em alguma medida, as inquietações e dúvidas existenciais de uma comunidade e a explicar fenômenos naturais, então, inalcançáveis à razão humana. O amparo mítico posiciona e aquieta o *locus*. Em *Orfeu da Conceição* essa presença mítica proporcionará ao espaço/ambiente do texto teatral uma relação que vai desse amparo à orfandade, de uma unidade a uma fragilidade coletiva, propondo singularidades propícias a serem analisadas nesse mito revisitado por Vinícius de Moraes.

Trazido pelo *outrora* dos abissais confins da *lonjura*¹⁶, o mito (fundador da história) faz-se presente em todos os tempos, reforçando o colorido painel de

¹⁵ Conceição amparada em *Julia Kristeva* (1941) para os estudos sobre dialogismo em Mikhail Bakhtin (1895-1975) em FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin** – São Paulo: Ática, 2006, páginas 51 e 52.

¹⁶ Conceição amparada em *Eudoro de Sousa* (1911-1987). “O mito não é alegoria, mas tautegoria. O mito não é uma representação fantasiosa de uma incapacidade da razão. O mito é tautegoria, relato

imaginações e influenciando comportamentos estéticos e concepções artísticas diversas. O mito conta sempre uma história. E com o mito de Orfeu não é diferente.

O MITO DE ORFEU

Orfeu teve desgraçado fim. Depois da expedição à Cólchida, fixou-se na Trácia e ali uniu-se à bela ninfa Eurídice. Um dia, como fugisse Eurídice à perseguição amorosa do pastor Aristeu, não viu uma serpente oculta na espessura da relva, e por ela foi picada. Eurídice morreu em consequência, e desde então Orfeu procurou em vão consolar sua pena enchendo as montanhas da Trácia com os sons da lira que lhe dera Apolo. Mas nada podia mitigar-lhe a dor, e a lembrança de Eurídice perseguia-o em todas as horas. Não podendo viver sem ela, resolveu ir buscá-la nas sombrias paragens onde habitam os corações que não se enterneceram com os rogos humanos. Aos acentos melódicos de sua lira, os espectros dos que vivem sem luz acorreram para ouvi-lo, e o escutavam silenciosos como pássaros dentro da noite. As serpentes que formam a cabeceira das intratáveis Eríneas deixaram de silvar e o Cérbero aquietou o abismo de suas três bocas. Abordando finalmente o inexorável Rei das Sombras, Orfeu dele obteve o favor de retornar com Eurídice ao Sol. Porém seu rogo só foi atendido com a condição de que não olhasse para trás a ver se sua amada o seguia. Mas no justo instante em que iam ambos respirar o claro dia, a inquietude do amor perturbou o infeliz amante. Impaciente de ver Eurídice, Orfeu voltou-se, e com um só olhar que lhe dirigiu perdeu-a para sempre. As Bacantes, ofendidas com a fidelidade de Orfeu à amada desaparecida, a quem ele busca perdido em soluços de saudades, e vendo-se desdenhadas, atiram-se contra ele numa noite santa e esquartejam o seu corpo. Mas as Musas, a quem o músico tão fielmente servira, recolheram seus despojos e os sepultaram ao pé do Olimpo. Sua cabeça e sua lira, que haviam sido atiradas ao rio, a correnteza jogou-as na praia da Ilha de Lesbos, de onde foram piedosamente recolhidas e guardadas.

** Excerto de La leyenda dorada de los dioses y de los héroes, da autoria do helenista Mario Meunier.*

(MORAES, 1995, p.53)

Mesmo considerando a existência de outras tantas versões a cerca do mito, as características desse filho de *Calíope* (a mais importante das nove musas) com o Rei *Eagro* (posteriormente reconhecido como Apolo)¹⁷ são sempre as mesmas. E essas características, de um Orfeu sinônimo de poeta, músico, encantador e encantado pelo amor arrebatador e verdadeiro, na tradição ocidental, vêm desde o poema épico grego *Os Argonautas* (939 a.C)¹⁸, chegando a influenciar, nos dias de

simbólico das origens, sendo a sensibilidade (e não a razão ou inteligibilidade) seu vetor cognitivo.” (SOUSA, 1988, p.01)

¹⁷ Na exposição genealógica de Orfeu por *Junito Brandão* em seu Dicionário Mítico-Etimológico (BRANDÃO, 2008, p.196)

¹⁸ Na mitologia grega, *Argonautas* eram tripulantes da nau *Argo* que, segundo a lenda grega, foi até à Cólquida (atual Geórgia) em busca do Velocíno de Ouro. A Orfeu, que tinha o dom da música e da

hoje, às diversas gerações de escritores que se apóiam ou já se apoiaram na figura do mito grego para construir suas narrativas. No Brasil, o alagoano Jorge de Lima escreveu o poema épico *A Invenção de Orfeu*, em 1952. Além de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Mário Faustino e Carlos Drummond de Andrade, somente para registrar nomes da poesia brasileira, também fizeram menção a Orfeu em seus escritos. No Cinema, para citar apenas algumas referências, Orfeu foi, com destaque, um personagem de Jean Cocteau (1889 – 1963) em duas ocasiões, com *Orfeu* (1950) e *Testamento de Orfeu* (1960) e ainda dos cineastas Marcel Camus, com *Orfeu Negro* (1959) e Cacá Diegues com *Orfeu* (1999), essas duas últimas produções baseadas na peça de Vinícius de Moraes, como creditado no prefácio. Três anos depois da morte do poeta, em 1983, para citar uma recorrência ao mito mais contemporânea, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá, venceu o carnaval do Rio de Janeiro com um samba enredo, de autoria de Djalma Branco e Caruso, intitulado “*Orfeu no Carnaval*”.¹⁹

Essa força do mito de Orfeu vem de séculos antes mesmo de Cristo, numa espécie de culto místico grego denominado Orfismo.

Os Órficos acreditavam na imortalidade da alma, salva por meio de cerimônias, ritos purificadores e regras de conduta moral, e num corpo mortal marcado pelo pecado de múltiplas gerações, distanciando-se da religião grega primitiva e conquistando uma legião de seguidores. No início da era cristã em Roma, a figura de Cristo era, em alguns momentos, confundida com a de Orfeu. Outros registros, também comumente divulgados sobre os primeiros séculos da era cristã, dão conta de que os cristãos, com medo de serem perseguidos, fingiam adorar Orfeu, no lugar de Cristo. O Orfismo esteve em evidência no século VI a.C e mais tarde foi rebaixado à condição de credice popular²⁰.

No exercício dramático mais festejado de Vinícius de Moraes encontra-se um campo fértil de alusões a esse mito ontem/hoje e sua relação com o meio ao qual está inserido. Observações analítico-dedutivas, que se iniciam neste primeiro

poesia, coube a tarefa de cadenciar o trabalho dos remadores e de, principalmente, sobrepujar com sua voz, o canto das sereias que seduziam os navegantes. Calcula-se a data do início da expedição como sendo o ano 939 a.C.

¹⁹ A Escola de Samba União da Ilha do Governador, neste ano de 2013 (centenário de seu nascimento), homenageou o Poeta Vinícius de Moraes com o enredo "Vinicius no Plural - Paixão, Poesia e Carnaval", em que menciona a importância do texto *Orfeu da Conceição* para o teatro brasileiro do século XX.

²⁰ Pesquisa amparada no dicionário mítico-etimológico de *Junito Brandão* (BRANDÃO, 2008, p.204).

capítulo, propõem uma análise do mito e suas fundamentais correlações com o espaço do ontem, lugar longínquo e primitivo do mito; e do hoje, na ambientação moderna do texto *Orfeu da Conceição*. Investigações do mito de Orfeu no teatro de Vinícius de Moraes que, ora apontam para o formato de um antigo herói mítico representante de uma coletividade, responsável direto por um sentimento de unidade em seu mundo; ora para um mito resignificado, já não mais representante de seu *locus*, não mais exemplo a ser referenciado e igualmente responsável pela fragmentação de uma unidade anteriormente estabelecida no seio de sua comunidade. É preciso registrar que as hipóteses levantadas nesse primeiro capítulo, sobre o mito, encontram-se respaldadas na combinação teórica de Stuart Hall sobre o sujeito moderno e o modelo de homem grego apresentado nos estudos de Anatol Rosenfeld, Albin Lesky, José Carlos Reis e Jean-Pierre Vernant.

2.2. DO ORFEU CARIOCA: NEGRO GREGO!

Análise e Interpretação da *nota inicial* de Vinícius de Moraes para o texto *Orfeu da Conceição*.

Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra²¹, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos. Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições. [...] Nota de Vinícius de Moraes.

(MORAES, 1995, p.54)

Como investigação primeira, a nota de Vinícius de Moraes no início do texto *Orfeu da Conceição* indica a disposição do poeta em valorizar e amplificar o espaço do artista negro na cena teatral brasileira. O próprio Vinícius de Moraes se dizia o *branco mais preto do país*²², e em boa parte das rubricas de sua peça (a exemplo da nota inicial) faz questão de garantir protagonismo ao negro brasileiro na mítica história de Orfeu, que então se propunha recontar. A nota inicial traz ainda um estratégico recuo de posição do poeta na intenção de não se deixar parecer preconceituoso por exclusão, ao permitir a interpretação de sua peça por um elenco

²¹ Todos os **termos negritados** nos excertos do texto *Orfeu da Conceição*, aqui, e doravante apresentados, são **grifos nossos**.

²² (CASTELLO, 1994, P.325)

de atores brancos, eventualmente. Do ponto de vista imagético, visual, Vinícius constrói uma relação antitética ao longo do texto, sobrepondo, com frequência, a representação plástica de um elenco negro, a palavras e recursos cênicos (iluminação, adereços) na cor branca. Apenas uma das muitas particularidades do texto que serão objeto de análises e interpretações posteriores. A preocupação com o dinamismo da língua e sua mais apropriada execução na adaptação de gírias e jargões revela o conhecimento e a preocupação linguística do dramaturgo ao mesmo tempo em que o relaciona, ainda que de maneira primária, aos conceitos de linguagem que serão analisados em respectivas fundamentações teóricas no capítulo II desta pesquisa.

A contribuição à negritude cultural brasileira, em *Orfeu da Conceição*, repetia e reforçava fato ocorrido há mais de quarenta anos, quando *O Contratador de Diamantes*, de Afonso Arinos de Melo - primeira representação exclusivamente feita por negros - estreou no Teatro Municipal de São Paulo, em 1914, tornando-se, em sua época, o acontecimento central na aproximação entre a elite intelectual do começo do século em São Paulo e a cultura popular.

Antonio Candido, em seu *Literatura e Sociedade*, defende que o escritor, numa determinada sociedade, “é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, mas alguém desempenhando um papel social” (2006, p.83). E esse papel social (presente, sobretudo, na poesia de Vinícius, como em *O Operário em Construção*, também de 1956) não se resume a cobranças pela ausência do poder público nas favelas do Rio de Janeiro²³. A contribuição sociocultural está, principalmente, na abertura de espaço, na visualização e valorização artística dada à negritude artística brasileira, que, com *Orfeu da Conceição*, sobe ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Um valoroso trabalho de conquista social iniciado ainda com o *Teatro Experimental do Negro (TEN)*, por Abdias do Nascimento²⁴ em 1944.

²³ Cobranças presentes e bem marcadas no texto *Orfeu da Conceição*.

²⁴ *Abdias do Nascimento* foi um dos fundadores da *Frente Negra Brasileira* (importante movimento iniciado em São Paulo) em 1931. Criou o *Teatro Experimental do Negro (TEN)* em 1944. Foi secretário de Defesa da Promoção das Populações Afro-Brasileiras do Rio de Janeiro, deputado federal pelo mesmo Estado em 1983 e senador da República em 1997. É autor de vários livros: *Sortilégio*, *Dramas para negros e prólogo para brancos*, *O negro revoltado*, entre outros. Também é Professor Benemérito da Universidade do Estado de Nova York e doutor *Honoris Causa* pelo Estado do Rio de Janeiro. Ao fundar o TEN – *Teatro Experimental do Negro*, em 1944, Abdias do Nascimento tinha por objetivo primordial inserir o negro no teatro brasileiro enquanto temática e, sobretudo, como criador cênico e intérprete dramático. O TEN estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a 8 de maio de 1945, com a peça de Eugene O’Neill “O Imperador Jones”, direção de Abdias

De forma curiosa, outros dramaturgos brasileiros, e mesmo de fora do país, a exemplo do norte-americano Tennessee Williams (1911-1983), que em 1957 escreveu “A descida de Orfeu”, lançaram mão, nesse período, da força dramática dos artistas negros. Talvez, para muitos desses dramaturgos, uma exibição exótica da negritude desprestigiada, preterida culturalmente até então. Autores e produtores brancos levando os negros aos palcos... Altruísmo?

Do êxtase intersemiótico entre a leitura de uma revista especializada em mitologia e a percepção do som de uma cuíca rítmica anunciando o carnaval do Rio de Janeiro, Vinícius de Moraes equaciona um inquieto e até então impensado silogismo: o negro é grego!²⁵

Para efeito de análise das especificações do texto teatral *corpus* desta pesquisa, enquadra-se como grego o negro pobre, das favelas malogradas estudadas pelo poeta e transferido como personagem para sua obra teatral. Portanto, uma parcela da presença negra do Rio de Janeiro observada por Vinícius de Moraes. A bem da verdade, essa sensação de que esse negro brasileiro pobre, assemelha-se ao grego clássico de vestimentas mitológicas, é, no escritor carioca, um pouco anterior a experiência epifânica de escrita inicial de seu *Orfeu da Conceição*, ainda em 1942²⁶.

Que o negro brasileiro, especificado anteriormente, filia-se a seus ancestrais proto-ocidentais, quer por sua postura retilínea, quer por sua beleza primitiva, quer por seu estilo de vida, foi observação feita ao poeta brasileiro pelo escritor americano Waldo Frank (1889-1967)²⁷, quando de uma visita a favela da Praia do Pinto, às margens da lagoa Rodrigo de Freitas, no Leblon (RJ), no mesmo ano de 1942. O ritmo, a dança envolvente e a sensualidade dos negros favelados reverberaram inspiração para que, numa única noite, em casa de seu amigo, o arquiteto Carlos Leão (no morro do Cavalão), com os olhos passeando entre a

do Nascimento, cenários de Enrico Bianco e elenco encabeçado por Aguinaldo de Oliveira Camargo, cujo desempenho foi saudado pela crítica como excepcional.

²⁵ Da observação feita pelo escritor americano Waldo Frank sobre os negros parecerem gregos. “Gregos, antes da cultura grega.” (CASTELLO, 2012, p.182).

²⁶ (CASTELLO, 1994, p.181)

²⁷ *Waldo Frank* foi um escritor de sucesso nos Estados Unidos. Um judeu intelectual que se interessava por assuntos da América Latina, por isso, realizava, com frequência, viagens à Argentina e ao Brasil, principalmente. Junto com Vinícius de Moraes explorou sua verve de socialista convicto em pesquisas sociais nas favelas do Rio de Janeiro e em cidades do Nordeste brasileiro.

revista e a Baía da Guanabara, e ao som da cuíca em questão, o dramaturgo desse início ao primeiro ato de seu mais importante texto teatral.²⁸

A observação do comportamento grego nesse negro brasileiro, pobre, das favelas perquiridas pelo autor, parece iluminar o cenário visualizado por Vinícius de Moraes para recontar o trágico mito de *Orfeu de Eurídice*. A Grécia surge então como fonte inequívoca de inspiração para um texto que se quer *tragédia carioca*. Um texto que entra definitivamente para a história do teatro brasileiro do século XX como referência pelas contribuições, além de estéticas, históricas, culturais e sociais que serão mencionadas, ainda que *en passant*, no corpo deste estudo.

As premissas da equação acima mencionada (e já defendida na nota inicial de Vinícius de Moraes) se justificam, principalmente, por ser, o negro da favela carioca, na tese do poeta brasileiro, o condutor de uma epigênese grega, de uma formação sociológica interessada em vivenciar intensamente o tempo presente, não se debruçando sobre perspectivas improváveis do futuro. Um negro-grego. Composição autorizada e reforçada pelos estudos de José Carlos Reis, para quem, o homem grego, embebecido de uma atmosfera dionisíaca, vivia intensamente seu tempo presente, seu *carpe diem* existencial. “A vida humana se move em repetições, como o sol e as estações. Os gregos tinham uma visão cíclica e repetitiva da história: crescimento e decadência, vida e morte.” (REIS, 2006, p.17) Para além do atual, só o eterno. Não havia, entre os gregos, espaço para reflexões ambiciosas de vanguarda porque a morte era certa, e a vida, cíclica. Para os gregos, a ideia de universal era o funcionamento cósmico imutável. Prevalecia assim, entre os gregos, um ambiente compacto, festivo²⁹, de vivência irmanada na ideia de um todo.

A ideia aqui trabalhada de compacidade no mundo grego, que será, ao longo do estudo, recorrente, necessita de uma delimitação: trata-se do relacionamento resignado homem/deuses. No âmbito da religiosidade grega um entendimento comum ligava os homens da cidade: a crença nos deuses e a contemplação da ordem e da beleza estáveis do universo. Uma vida consolidada, segura, sólida, desde que em comunhão com o divino. Fora desse recorte, não há como entender o mundo grego compacto, de uma unidade simples, funcional. O próprio Reis, teórico

²⁸ (CASTELLO, 1994, p.181)

²⁹ Embora não de uma festividade permanente. A palavra *festivo* aqui empregada faz referência aos momentos de ritual dionisíaco, as celebrações religiosas/pagãs de um período específico do mundo grego.

requisitado para reforçar os argumentos de uma realidade fechada no ambiente grego, revela que “eles [os gregos] não tinham uma ideia da unidade e da solidariedade da espécie humana. A vida grega era fragmentada em pequenos todos, divididos e em guerra.” (REIS, 2006, p.16) Por isso, nesta pesquisa, o direcionamento a um comportamento grego coletivo e unissonante, representado por uma atmosfera mítico/religiosa, na intenção de distinguir e melhor catalogar as diferenças entre uns e outros momentos vividos pelas personagens do morro cujo líder é o Orfeu carioca, representação, em alguma medida, do divino.

O negro pobre, da favela carioca - igualmente sintonizado nos princípios dionisíacos - consegue valorizar seu presente sem que preocupações quanto a um futuro comprometam seu estado de contemplação e entusiasmo pela vida. Exatamente por isso, em mais de um momento, por diversas cenas, os personagens negros de *Orfeu da Conceição* corroboram a certeza da morte e a necessidade de se vivenciar o tempo presente, seja nas festividades a momo, seja na representação de vida feliz ao acaso, na apreciação sonora de um samba despretenso, na vivência coletiva e desafiadora a despeito de toda falta de estrutura e apoio social à favela, ao morro. São exemplos desse entendimento sobre a efemeridade da vida e a proximidade com o ambiente dionisíaco:

PLUTÃO (às gargalhadas, em tom altíssimo **sugerindo o samba negro**³⁰)

...Não quero ninguém triste, não quero ninguém sozinho, não quero ninguém a seco! **Encham a cara que a morte é certa!**

[...]

O HOMEM

Com'é, Mira? Eles tão te reclamando...

Seja legal e vem fazer as pazes...

Vamos beber e cantar samba, Mira

Que a morte é certa...

MIRA (subitamente grave)

É mesmo. A morte é certa...

É a única coisa certa nesse mundo.

(MORAES, 1995, p.83 e 105)

³⁰ *Samba Negro*: o que o autor parece querer reforçar é a particular alegria e disposição festiva do povo negro. Desta forma, afunila-se o conceito de negro grego aqui proposto: o que se quer, na verdade, é chamar a atenção para uma parcela restrita de negros, observada pelo escritor, e que, envolvida no ambiente dionisíaco, aproveita de maneira festiva a vida.

É preciso perceber, nos excertos destacados, além das nítidas convocações ao júbilo (*Vamos beber e cantar samba*) e a necessidade do viver intensamente o momento (*A morte é a única coisa certa nesse mundo*), a presença, já mencionada, das ideias opostas, que costuram o texto de Vinícius de Moraes e que, nesta pesquisa, serão caracterizadas por meio de alusões ao duo *Eros e Tânatos*³¹, amor (alegria) e morte. A opção por um encadeamento de elementos antitéticos na peça será analisada mais adiante quando nas observações dos muitos diálogos estabelecidos ao longo do texto *Orfeu da Conceição*.

Na relação entre as duas épocas, clássica e moderna, com a aproximação do negro convocado como personagem e o homem grego do passado, as cenas iniciais da peça de Vinícius de Moraes atribuem ao ambiente a simbiose do coletivo, da harmonização religiosa, festiva e fechada, para, em seguida, promover uma ruptura com a estabilidade do morro, ora unindo, ora distanciando essas épocas. E o que determina a fissura entre os dois mundos e deixa visível a desarmonia entre ambos, é a presença, no centro da ação, do mito reformulado e de sua incapacidade de garantir a manutenção dessa antiga unidade, exatamente como têm vaticinado os teóricos do mundo moderno a respeito da problemática de seu sujeito, que há muito perdeu a ideia de um *todo* e a eficiência dos antepassados atributos heroicos.

Em *Orfeu da Conceição*, a diferença entre esse modelo grego de ambientação religiosa fechada e a caracterização trincada da sociedade moderna é visualizada na figura do protagonista, Orfeu. Plasmado do modelo grego e imantado de forças sobrenaturais, o personagem de Vinícius de Moraes (músico e líder de sua comunidade) acaba determinando a existência funcional ou não do morro em que vive, de acordo com sua presença efetiva ou ausência ressentida, como se pode analisar nos excertos abaixo, que pontuam, ainda que de maneira elíptica, a imagem do morro antes da ausência de Orfeu, o que o coloca como referente entre um antes e um depois.

UM HOMEM

E lembrar desse morro há uma semana...
Nem parecia um morro da cidade!
Uma **calma**, um **prazer**, uma **harmonia**

³¹ *Eros e Tânatos* configuram os dois poderes miticamente polares, sob cujas forças se desenrolam a existência humana e a relação necessária da vida e da morte. Tânatos: “do ponto de vista etimológico, Tânatos, que é do gênero masculino em grego, tem como raiz o indo-europeu **dhwen*, dissipar-se, extinguir-se, tornar-se sombra, escuridão.” (BRANDÃO, 2008, p.398 e 399)

Quanto samba de Orfeu de boca em boca
Quanta festa com Orfeu sempre presente
 Quanta falta de briga...

[...]

CLIO:

... Orfeu é músico
 Sua música é vida. **Sem Orfeu**
Não há vida. Orfeu é a sentinela
 Do morro, é a paz do morro, Orfeu. Sem ele
 Não há paz, não há nada...

(MORAES, 1995, p.99 e 101)

O Orfeu da Conceição, de acordo com sua posição, sugere ao ambiente, simetria e descompasso, respectivamente. Nos excertos destacados as palavras *calma, prazer, harmonia, festa*, conduzem a um ambiente de coerência orgânica e de espírito dionisíaco, ao passo que a afirmação *sem Orfeu não há vida*, pressupõe a urgência presencial do herói para a indispensável restauração do convívio comum e funcional do morro. É a percepção da presença do mito como tênue linha divisória entre unidade e fragmentação disposta no morro carioca onde se passa a ação. Uma vez mais: em *Orfeu da Conceição*, a partir da presença/ausência do mito, tem-se a visão de dois momentos distintos no espaço/cena: o momento da unidade, representativa do mundo grego, e o momento de divisão, típica do mundo moderno. Essa unidade atribuída ao mundo grego, como já mencionado, diz respeito a um consenso mítico/religioso impregnado nas personagens do morro, que exaltam a presença divina de um semideus sambista no primeiro ato da peça; ao passo que o momento da divisão, do segundo ato em diante, é atribuído a ausência de fé, que partindo do próprio líder colabora para uma dispersão coletiva caracterizadora de um mundo moderno.

Da unidade à fragmentação tem-se a seguinte divisão: o primeiro ato do texto *Orfeu da Conceição* representa o modelo religioso de mundo grego coberto de uma atmosfera monolítica de pensamentos e ações que serão captadas e vivenciadas pelas personagens; e o terceiro ato que denuncia a partição do ambiente na ausência de seu herói. Ainda na esteira de José Carlos Reis, a fragmentação da unidade grega se intensificará com o avançar das conquistas romanas. Diferentemente da Grécia, Roma vislumbrava um futuro de glórias no desejo da romanização de todos os povos. “Aquele mundo unificado dá lugar a um mundo descentrado em diversas esferas, com suas lógicas específicas. Não há mais um

sistema monolítico de valores” (REIS, 2006, p.24). A ambição romana pressupõe um deslocamento de comportamentos e de novos entendimentos em relação ao mundo. Ainda de acordo com Reis, o indivíduo deste momento transforma-se num sujeito desencantado, capaz de multifacetar seus desejos e sonhos. Essa ambição romana solavanca o transe religioso, coletivo e unificado dos gregos, e faz com que a agitação já existente desencadeie a fragmentação de que fala Reis.

Assim, o mito de Orfeu, em Vinícius de Moraes, além de ganhar uma coloração intencional e valorativa na concepção de seu protagonista, em relação ao morro em que vive, contribui inicialmente para o modelo da típica unidade grega e, em seguida, por uma nova postura adotada, proporciona ao ambiente uma cisão semelhante ao efeito romano de diáspora, não exatamente no desejo de conquistas, mas de dispersão desordenada de um todo antes compactado. O Orfeu carioca passa, portanto, de protagonista com presença gravitacional, a um sujeito fragilizado pela loucura, o que caracteriza fissura no próprio mito. O texto teatral de Vinícius apresenta-se assentado nessas marcas uno/plural vivenciadas por esse protagonista semideus: negro e grego!

2.3. DA UNIDADE: SENTIMENTOS HARMÔNICOS.

Indiscutivelmente criado por inspiração do já tantas vezes cantado *Orfeu de Eurídice*, o *Orfeu da Conceição* já denuncia a fonte de inspiração maior do escritor: a força romantizada do herói e a tentativa de aproximação com o modelo de tragédia grega, embora, na caracterização dada ao protagonista de sua peça, o dramaturgo brasileiro tenha se afastado de elementos primordiais desse formato de tragédia quando da falta, por exemplo, de uma *Aretê grega*³² e/ou de uma *Hamartia*³³ tão necessárias a um herói trágico.³⁴

Análise e interpretação do título da peça:

O Orfeu de Vinícius de Moraes é negro, sambista, gente do morro e de poderes sobrenaturais, numa tentativa de aproximação com o herói mítico. O Orfeu

³² *Aretê*: Palavra de origem grega que expressa o conceito grego de excelência, ligado à noção de cumprimento do propósito ou da função a que o indivíduo se destina.

³³ *Hamartía*: erro cometido pelo personagem de uma tragédia, que resulta na peripécia: mudança de destino da personagem. O termo aparece na *Poética* de Aristóteles, por isso também é conhecida pelos nomes de *falha aristotélica* e *erro trágico, falha trágica*.

³⁴ De acordo com a autoridade canônica de Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), apoio teórico fundamental de agora em diante.

do escritor brasileiro é simbologia dessa relação uno/plural já a partir do título da peça: **ORFEU DA CONCEIÇÃO**. O protagonista é *Orfeu* (uno), mas, *da Conceição*³⁵ (coletivo). É o estereótipo da divindade concentradora, embora nascido de uma popularidade divisora. Um nome Orfeu, que remete ao mítico, ao semideus, com sobrenome *da Conceição*, como *da Silva*, *de Oliveira*, num avesso de nobreza comum ao universo da favela. Dessa forma, a relação *compacto/dispersão* já está presente, de maneira perceptível no próprio título da peça. Por isso a importância do título para o entendimento, ou não (como queira o autor), da essência do texto. No livro *Introdução à análise do teatro*, Jean-Pierre Ryngaert afirma que

dar um título a uma peça é, para o autor, uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido. Para o leitor, o título é a primeira referência. Muitas vezes a peça tem o nome de uma heroína ou de um herói, de uma personagem principal. É o caso da maior parte das tragédias antigas ou clássicas. *Hamlet*, *Julio Cesar*, *Andrômaca*, *Berenice*, *Polieuto*. Nada mais é dito e é como se isso bastasse. O laconismo do título corresponde à celebridade ou à grandeza do herói. O título possui em si próprio uma dinâmica, um embrião de narrativa. O título anuncia um projeto de acordo com a tradição cultural ou, pelo contrário, manifesta uma ruptura. Na prática, o título nos interessa como "primeiro sinal" de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. (RYNGAERT, 1995, p.36 e 37)

Em relação ao texto *Orfeu da Conceição*, Vinícius de Moraes parece, com a escolha do título, optar muito mais pela confusão de sentido. O que parece ser inicialmente a revisitação *ipsis litteris* do mito encantado, transforma-se na construção de um Orfeu popular, moderno. Vinícius parece, num primeiro momento, querer obedecer à tradição mítica de um Orfeu quase divino, no entanto, o escritor para na fronteira do mágico quando humaniza seu Orfeu carioca com extravagâncias primaveris típicas dos românticos desadvertidos. Uma incontinência própria do poeta mais que dramaturgo, para quem, a poesia sem emoção, poderia ser tudo, menos poesia.

Considerados a *nota inicial* do autor e o *título* da peça, o texto apresenta, numa sequência para análise, a figura do Corifeu, mensageiro de Dionísio e

³⁵ *Conceição*: do latim "*conceptione*", invoca o dogma católico da concepção da Virgem Maria sem a mácula do pecado original e foi muito utilizado como segundo nome nos países católicos, tornando-se popular, particularmente, na península Ibérica.

personagem chave na deflagração da encenação de muitas tragédias clássicas, iniciando, de fato, o texto *Orfeu da Conceição*.

Análise e interpretação do Soneto do Corifeu:

CORIFEU

São demais os perigos desta vida
 Para quem tem paixão, principalmente
 Quando uma lua surge de repente
 E se deixa no céu, como esquecida.
 E se ao luar que atua desvairado
 Vem se unir uma música qualquer
 Aí então é preciso ter cuidado
 Porque deve andar perto uma mulher.
 Deve andar perto uma mulher que é feita
 De música, luar e sentimento
 E que a vida não quer, de tão perfeita.
 Uma mulher que é como a própria Lua:
 Tão linda que só espalha sofrimento
 Tão cheia de pudor que vive nua.

(MORAES, 1995, p.56)

Note-se que na opção por um soneto monostrófico em que não se permite espaço entre uma estrofe e outra, propondo uma única estrofe de quatorze versos, em decassílabo martelo heróico³⁶, bem como no recurso estético do *enjambement* e dos versos isométricos, num processo de recifração onde um verso explica e depende do outro (*são demais os perigos desta vida // para quem tem paixão*), a forma como o discurso é organizado, e não propriamente o discurso, propõe uma atmosfera de unidade presente já no início da peça. Um soneto compacto, de inspirações evidentemente clássicas, de métrica regular, de preocupação, enfim, formal. A aparição inicial do Corifeu, líder do coro, parece confirmar o tom uno da atmosfera grega desejada pelo escritor no início do texto. Outra questão importante a ser observada é a união, dentro do espaço compacto do soneto monostrófico, entre os símbolos da *música, da mulher, do luar e do sentimento*. O dramaturgo anuncia, desde a aparição do Corifeu (primeiro personagem do texto), seus símbolos para uma unidade temática, uma vez que a *lua*, a *mulher* e a *música* representarão, ao longo do texto, os sentimentos responsáveis por costurar o enredo dramático. Entretanto, essa unidade temática inicial será comprometida com o desequilíbrio do próprio protagonista, Orfeu.

³⁶ Decassílabo Heróico com tônicas nas posições 3, 6 e 10.

A referência ao universo clássico das grandes tragédias que têm o herói como centro, como medida do mundo e de todas as coisas, se confirma na primeira interferência do Orfeu carioca:

ORFEU

- Toda a música é minha, **eu sou Orfeu!**

[...]

(Dá uma série de acordes e glissandos à medida que se aproxima da amurada. **Vindas, ninguém sabe de onde, entram voando pombas brancas que logo se perdem na noite. Próximo uivam cães longamente. Um gato que surge vem esfregar-se nas pernas do músico. Vozes de animais e trepidações de folhas, como ao vento, vencem por um momento a melodia em pianíssimo que brota do violão mágico.** Orfeu escuta, extático. Depois recomeça a tocar, enquanto, por sua vez, cessam os sons da natureza. Ficam nesse desafio por algum tempo, alternando vozes, até que tudo estanca. Vozes, ruídos e música.)

(MORAES, 1995, p.57)

É preciso que se perceba o tom grandioso que assiste o protagonista. O Orfeu de Vinícius de Moraes chama para si, num verso simétrico em primeira pessoa, a responsabilidade de uma existência geradora por meio de um comportamento egocêntrico. O tom imperioso do *Orfeu sou eu e toda música é minha* anuncia o gigantismo que se quer associando o Orfeu carioca ao Orfeu grego. Tal como o mitológico, o Orfeu carioca tem poderes poéticos. Tanto quanto aquele, este atrai, com sua música, fenômenos da natureza e a obediência hipnótica das coisas e dos animais, como exemplificado e negrito na rubrica destacada para análise. O Orfeu carioca encanta a tudo e a todos com o dedilhado, não mais de uma lira, mas de seu violão. É amante da música e guardião do morro em que mora (os deuses são tornados presentes neste mundo em espaços que lhes pertencem. No caso de Orfeu, o morro). Apaziguador de conflitos. Referência humana. Líder. Figura de desejo entre as mulheres e de respeito entre os homens. Um ser homem-divino revestido da bravata condição heroica de semideus grego.

São provas dessa filiação divina as afirmações feitas pela personagem Apolo, pai do Orfeu carioca, que menciona o natural e o sobrenatural de maneira unificada na essência de seu filho, num comportamento que revela a insistência do dramaturgo em associar suas personagens ao universo grego, a uma unidade temática, por conseguinte.

APOLO

Toca muito o meu filho, **até parece**
Não um homem, mas voz da natureza...
 Se uma estrela falasse, assim dizia.
 Escuta só (dá risada). **Até fende a Deus**
Tocar dessa maneira. Olha que acordes!
 Quanta simplicidade! Sabes duma?
 Me lembro dele quando, pequenino,
 Ficava engatinhando no terreiro
 Nuzinho como Deus o fez; ficava
 De boca aberta, resmungando coisa
 Olhando as estrelinhas que acordavam
 De tarde, pelo céu... **Esse menino**
 Eu pensava, **conversa com as estrelas...**
 Vai ver conversa mesmo.

CLIO

Se conversa!
 Mas fica quieto, peste. É até pecado
 Ficar falando com Orfeu tocando.

(MORAES, 1995, p.57)

Até parece não um homem, mas voz da natureza... Esse menino conversa com as estrelas... O Orfeu carioca humano tem suas características, na voz de Apolo, misturadas às características de um deus, ou semideus, de acordo com a força sobrenatural a ele atribuída. É Jean-Pierre Vernant, em *Mito e Religião na Grécia antiga*, que defende que “em sua presença num cosmo repleto de deuses, o homem grego não separa, como se fossem dois domínios opostos, o natural e o sobrenatural. Estes permanecem intrinsecamente ligados um ao outro” (2006, p.05). A postura da personagem Apolo, portanto, está diretamente vinculada ao pressuposto de homem grego, por não separar o divino do profano e contribuir para a ideia de unidade de pensamento. Acrescenta ainda, Vernant, sobre deuses e semideuses:

Os deuses gregos não são pessoas, mas potências. O culto os honra em razão da extrema superioridade do estatuto deles. Embora pertençam ao mesmo mundo que os humanos e, de certa forma, tenham a mesma origem, eles constituem uma raça que, ignorando todas as deficiências que marcam as criaturas mortais com o selo da negatividade – fraqueza, fadiga, sofrimento, doença, morte – encarna não o absoluto ou o infinito, mas a plenitude dos valores que importam na existência nesta terra: beleza, força, juventude constante, permanente irrupção da vida. [...] Mesmo sendo homens (os semideuses), sob vários pontos de vista, esses ancestrais aparecem mais próximos dos deuses, menos separados do divino do que a humanidade atual. (VERNANT, 2006, p. 09 e 47)

Assim, o início da peça sugere essa possível aproximação com o modelo grego de tragédia na presença típica do Corifeu, na preferência do discurso poético e na condição de potência divinizada de Orfeu que anuncia suas qualidades de herói (imantado do mito antigo, senhor absoluto da música) privilegiando a ambientação compactada e conciliadora do morro. Uma estratégia que colabora com o sentimento monólito da essência clássica se percebe na opção por versos decassílabos ao longo do texto, embora, bem mais sistemáticos e de uso intencional no primeiro ato da peça, em textos de variados personagens, como nos excertos que se seguem para análise:

APOLO

Então não sei? É boa!

Ninguém como mulher para ter língua **(10 sílabas)**

Para dizer as coisas... qual! Quem foi **(10 sílabas)**

Que pegou no menino e ensinou ele? **(10 sílabas)**

Quem teve a *idê*? Quem pagou o dinheiro **(10 sílabas)**³⁷

Pelo melhor violão? Um instrumento **(10 sílabas)**

T'esconjuro! que, às vezes, eu te juro **(10 sílabas)**

Clio, tocava com o roçar do vento... **(10 sílabas)**

CLIO

É mesmo. Foi você que ensinou ele... **(10 sílabas)**

Ele aprendeu, o meu Orfeu. Agora

Ninguém toca com ele, nem o mestre **(10 sílabas)**

Com quem ninguém tocava dantes. Ouve **(10 sílabas)**

Apolo, que beleza! Que agonia! **(10 sílabas)**

Me dá uma vontade de chorar...

(MORAES, 1995, p.56 e 57)

A combinação métrica dos versos apresentados ordena, cadencia o discurso, embora uma primeira intermitência seja percebida na quebra de um verso ou outro, o que aponta para a desestabilidade do todo mais adiante. De qualquer forma, o primeiro ato do texto *Orfeu da Conceição* é escrito de maneira a sustentar essa atmosfera harmônica do ambiente, seja na cadência rítmica dos diálogos, na climatização proposta pelas rubricas ou no policiamento intuitivo de algumas personagens em manter o protagonista Orfeu resolutivo na função de líder de sua comunidade. A personagem Clio, mãe de Orfeu na peça, é a principal responsável por tentar manter o protagonista ligado ao morro em que vive e a vida poético-divina que lhe cabe. Sabedora de que entregar-se ao amor de maneira definitiva fará de

³⁷ Separação silábico/poética por diérese: do grego διαίρεσις, dividir. É a divisão de duas vogais adjacentes em duas sílabas.

Orfeu um sujeito partido, Clio é quem melhor representa, por seu discurso e seu comportamento, a diferença entre a compacidade e descompactação.

ORFEU (a voz meio agastada)
Mãe? Pai? Que é isso? Já prá dentro!
Sair da cama quente com esse tempo
Frio... Não têm juízo?

CLIO

Quem não tem Juízo?

O que pergunta ou o que **responde?** **A**
O que quer dar um pouco do que é **seu** **B**
Ou o que tinha juízo e que **perdeu** **B**
E que nem sabe **onde?** **A**

(MORAES, 1956, p.58 e 59)

Recurso estético que simula uma sintonia com o universo clássico e um ordenamento no discurso é o uso de rimas interpoladas (com esquema ABBA) e/ou internas, em versos nem sempre isométricos, mas justapostos, num esforço de ordenamento simbiótico e natural, como no excerto acima em texto da personagem Clio. Uma enorme diferença será notada no discurso e no comportamento da mesma personagem quando, no terceiro ato da peça, a ausência de Orfeu já terá contaminado de loucura o morro, a mãe e o protagonista.

Antes da derrocada, porém, ainda no clima de alinhamento poético do primeiro ato, a figura da mãe de Orfeu, no desejo de manter um modelo de ordenação grega e paz no morro em que vive, disponibiliza-se a um papel menos comum na tríade do *complexo de Édipo* apresentada por Sigmund Freud: o da mãe disposta a manter uma unidade dual com seu filho, não apenas física, mas psicológica, sobretudo.

Para que não se acentue um hiato no propósito primeiro desta pesquisa, e por uma questão, sobretudo de tempo, as menções ao campo da psicanálise doravante realizadas tendem à superficialidade e à economia de investigação. São insinuações sobre uma teoria da personalidade que reclamam, por certo, um capítulo inteiro de atenção, mas que pelas razões já postas, ficam em forma de embrião, ansiosas por um fôlego maior que estabeleça a dúvida e/ou ponderações pertinentes.

Grande causa do fracasso do adulto no sentido de comportar-se como ser racional, de acordo com os estudos de Sigmund Freud, o *complexo de Édipo*, em *Orfeu da Conceição*, é vivido na contramão de sua lógica habitual. Ao tomar conhecimento da paixão de seu filho por Eurídice, Clio – na tentativa de manter o

compasso do ambiente e a disponibilidade das personagens num *locus* harmônico por onde possa transitar Orfeu, senhor absoluto do morro – tenta reacender o binômio paixão/ódio presente na relação parental, observada por Freud³⁸. Prolongando a sensação de dependência uterina e indispondo o filho contra o pai, Clio parece garantir a boa disposição do espaço que, sente, (quase como numa personificação de oráculo do morro) será quebrada sem a pertinente vigilância de Orfeu. Todo o discurso inicial da personagem será o de tentar manter Orfeu como figura fincada ao todo do morro. O Orfeu que se vai, mesmo que seja para os braços de uma mulher, em definitivo, compromete a noção estabelecida de unidade. Fragiliza não só a figura do mito, mas colabora para a desunião de todo o morro que se prostra ao semideus-sambista. São exemplos no texto de Clio que deixam ver essas observações:

ORFEU (carinhoso)
Minha velha... (corre a beijá-la)
Mãezinha, como pode?...

CLIO
Uai, podendo!
Pois a gente não é carne e osso
Não bota filho neste negro mundo³⁹
Não sofre, não capina, não se cansa
Não espreme o peito até dar leite e sangue
Não lava roupa até comer o sabugo (olha Apolo de lado)
Não sustenta um malandro, um coisa-ruim
Que só sabe contar muita garganta
E beber sem parar no botequim?
[...]

ORFEU
Ah, minha mãe
Minha mãe, que bobagem! **e para quê**
Ofender o meu velho, homem tão bom
Quanto músico, ele que me ensinou
Tudo o que eu aprendi, da posição
À harmonia, e que se nada fez
É porque fez demais, fez poesia...

[...]

CLIO (embargada)
Uma mulher?!

³⁸ Ver breve histórico do conceito *Complexo de Édipo* em COSTA, 2010, p.10, 11 e 12. Professora Teresinha Costa: psicanalista, mestre em pesquisa e clínica em psicanálise pelo programa de pós-graduação em psicanálise do departamento de psicologia clínica da universidade do estado do Rio de Janeiro e membro do corpo freudiano escola de psicanálise seção Rio de Janeiro.

³⁹ Negro mundo: chama aqui atenção, uma vez mais, o uso intencional de cores que serão contrapostas em cenas mais adiantes. O que o dramaturgo propõe com essa interferência é, possivelmente, atenuar as particularidades e sofrimentos vividos pelos negros.

**Qual a mulher que Orfeu não pode ter?
É só chamar... Meu filho, o morro éu
É só você desde sua mãe, que éua
Atá última mulher...** Pra que
Ir se amarrar, meu filho? Pensa um pouco
Você nasceu para ser livre, Orfeu!
Orfeu prisioneiro...

[...]

CLIO

Escuta, filho

[...]

**Ouve o que eu estou dizendo antes que seja
Tarde...** Não que eu me importe... Mãe é feita
Mesmo para servir e pôr no lixo...
Mas toma tento, filho; **não provoca
A desunião com uma união;** você
Tem usado de todas as mulheres
Eu sei que a culpa disso não é só tua
O feitiço entra nelas com tua música
Mas de uma coisa eu sei, meu filho: não
Provoca o ciúme alheio; atenta, Orfeu
Não joga fora o prato em que comeste...
Você quer a menina? muito bem!
**Fica com ela, filho... – mas não casa
Pelo amor de sua mãe. Pra que casar?**
Quem casa é rico filho; casa não!
Quem casa quer ter casa e ter sustento
Casamento de pobre é amigação
Junta só com a menina; casa não!

ORFEU

Minha velha!

CLIO (chorando)

Meu filho, casa não!

(MORAES, 1995, p.59 a 62)

Note-se, num primeiro momento, a tentativa, por parte da mãe, de desfazer da figura do pai (*um malandro, um coisa ruim*), o que nos estudos de Freud é impulsão construída pelo filho, não pela mãe. Além do mais, para reforçar o que aqui se chama de *Complexo de Édipo invertido*, o filho sai em defesa do pai (*para que ofender o meu velho?*) enquanto vê, na sequência do diálogo, sua mãe incluindo-se, ainda que não de maneira incisiva, como opção de mulher ao harém disponível ao Orfeu sambista semideus (... *desde sua mãe, que é tua, até a última mulher*).

Nesse ponto, Vinícius teria dado um passo bem mais significativo ao encontro do modelo de tragédia grega se optasse pelo envolvimento real entre mãe e filho. Seria explorar o que para o psicanalista Marco Aurélio Rosa é “a inconsciente fantasia que todo homem alimenta, de conquistar a mulher-mãe capaz de prover tudo, e que toda mulher alimenta, de adquirir pelo casamento um homem-filho

obediente.” (ROSA apud ROSENFELD, 2001, p.72) As relações familiares são, de fato, os lugares privilegiados da tragédia.

De acordo com Rosa,

o incesto é um tabu, e sua violação desencadeia a tragédia pessoal ou a social. A organização sociocultural não pode conviver com a quebra deste tabu. A mãe que seduz o filho ou se deixa seduzir por ele ou é psicótica ou tem um núcleo psicótico na personalidade que preside esta grave atuação. (ROSA apud ROSENFELD, 2001, p.73)

O conflito trágico estaria na fantasia de desejo da mãe em eliminar o pai do convívio do lar? Ainda de acordo com Rosa,

a mãe é o primeiro objeto de amor, o maior primitivo alicerçado no vínculo oral. A fonte que alimenta é o objeto de amor e é a maneira de obter prazer. A mãe marca esta presença. O pai vai marcar outra inserção. Ele entra na díade mãe-bebê, impedindo a fantasia de uma relação narcísica sem limites. Interfere e estabelece a passagem para a vida social, com suas leis e limitações. Embora na hominização do primata se estabeleça no psiquismo uma pré-concepção triangular – bebê-mãe-pai – nesta ordem de composição, o surgimento do pai ocorre para dividir e limitar, o bebê já não é dono de seu primitivo objeto de amor. A hominização e a cultura trazem em seu bojo o conflito e, às vezes, a tragédia. (ROSA apud ROSENFELD, 2001, p.74)

A mãe, na insistência de remover do filho a ideia de se casar com Eurídice denuncia mais que um simples ciúme maternal, deixa evidente a preocupação com o futuro do morro (*Ouve o que eu estou te dizendo antes que seja tarde... Não provoca a desunião com uma união*) caso Orfeu resolva se entregar todo ao amor, à paixão. Essa entrega total e absoluta é realizada, contrariando e enlouquecendo a personagem Clio. “Os heróis, na mitologia, sempre corriam ou assumiam o risco de contrariar os deuses, os pais, sendo por isso punidos.” (ROSA apud ROSENFELD, 2001, p.74)

O amor, para o próprio Vinícius de Moraes, sempre foi busca e perdição. A sensação nítida que se tem ao analisar os excertos selecionados do texto de Clio é que, em verdade, o amor/paixão (a quem Clio quer distanciar de Orfeu) é o grande responsável pelo que se quer como *tragédia carioca*, no texto *Orfeu da Conceição*. Os amores, as paixões, estão sempre presente nas grandes obras gregas, elisabetanas e que, partindo de núcleo inicialmente inofensivo, acaba por despedaçar-se num processo de inevitável fragmentação.

2.4. DA FRAGMENTAÇÃO: SENTIMENTOS DESARMÔNICOS.

ORFEU

Toda a música é minha, **eu sou Orfeu!**

(MORAES, 1995, p.57)

[..]

ORFEU

Eu sou Orfeu... **Mas quem sou eu?** Eurídice...

(MORAES, 1995, p.58)

Primeira consideração para efeito de análise sobre o fracionamento do mito e de seu ambiente que difere o primeiro do terceiro ato da peça *Orfeu da Conceição* é a nítida inconstância do *ser* do Orfeu carioca. Em sua primeira aparição, ainda no ato um da peça, a personagem garganteia: “Eu sou Orfeu”, para um pouco mais adiante titubear: “Mas quem sou eu?” Bem mais que uma reflexão filosófica ou uma atenuada declaração amorosa, essas vicissitudes comportamentais aparentes opõem, como propõe esta pesquisa, dois mundos e caracterizam dois tipos de sujeito. Ainda amparado pelos estudos de José Carlos Reis, ter a consciência de sua existência e reconhecer seu lugar num mundo de resoluções bem definidas é característica típica do homem grego e de sua contextualização espacial fechada⁴⁰. Isso posto, é de se concluir que o oposto, a saber: questionar a si mesmo e hesitar quanto a sua definitiva identidade num mundo de pluralidades passa a ser característico de um homem já afastado de um ideal anteriormente estabelecido de unidade, de um homem em terreno movediço. Para Stuart Hall (2006, p. 07) “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” Mesmo que essas “velhas identidades” defendidas por Hall corram o risco de serem apenas uma afirmação contemporânea, sem que nunca tenham existido de fato, de forma tão bem marcada em seus momentos, é inevitavelmente uma crise de identidade vivenciada pelo herói do teatro de Vinícius de Moraes que deixa escapar um sujeito dual. Para enfatizar as diferenças entre o Orfeu convicto e o Orfeu trincado, absorto pelo amor de Eurídice, é preciso perceber, ainda nos excertos acima, a diferença métrica entre o verso de afirmação e o verso do questionamento, medidas distintas que acentuam ritmo

⁴⁰ Considerando o modelo de unidade grega até aqui trabalhado.

particular a cada uma das frases que diferenciam os momentos vividos pelo protagonista. Assim, a diferença entre um Orfeu e outro, dentro do texto de Vinícius de Moraes, é notada pela dessemelhança de conteúdo, de tema e de estrutura em seu discurso ao longo da peça, o que ratifica a inconstância do *ser* do Orfeu brasileiro.

Apesar das muitas indicações iniciais a uma natureza compacta registrada no ambiente e no próprio comportamento de algumas personagens em *Orfeu da Conceição*, a inegável contextualização moderna do protagonista (sambista, poeta e gente do morro) faz o dramaturgo brasileiro naturalmente fracionar seu Orfeu, aproximando-o de um modelo de sujeito inseguro, de uma modernidade que chama a atenção de Georg Lukács (1885-1971) em seu *A Teoria do Romance*, embora a discussão do filósofo húngaro nessa obra se dê em análises da narrativa, do gênero épico ao romance, e não propriamente na seara da dramaturgia; o que não o impede, absolutamente, de ser convidado a fortalecer as fundamentações teóricas deste estudo. De acordo com Lukács, dos tempos venturosos em que a figura emblemática de um herói altivo absorvia os desejos de uma coletividade devidamente representada em seus atributos irrefutáveis, respingam sofregamente em nossa contemporaneidade as frações inquietas de um herói, desta vez, problemático. Da personificação de desejos coletivos, tem-se o conflito interior, a crise da identidade e a cultura super valorizada do *eu*. O postulado da representação do ontem parece dissolver-se em dúvidas sobre *quem é, o que quer e aonde vai* esse novo herói assentado em cétricas acomodações modernas do hoje. Essas assertivas acerca do sujeito moderno apresentadas por Lukács e reforçadas nos estudos de Hall são perceptíveis na apresentação sistemática da personalidade do Orfeu carioca que, ora apresenta um senso de unidade gravitacional na super valorização do seu *eu* em favor de um *nós*⁴¹; ora apresenta um vazio de entendimento ou conflito interior, como no excerto abaixo selecionado em que, num primeiro momento Orfeu é a própria representação do mundo, num flagrante de egocentrismo; para no momento seguinte assumir a condição de *inexistente* sem a fundamental presença do amor de Eurídice. A paixão aqui funcionando como o toque ao desequilíbrio.

⁴¹ Entenda-se *eu* por um *nós* quando, no texto de Vinícius de Moraes, o Orfeu da Conceição tem consciência de sua opulente presença e dela se engrandece em benefício da estabilidade do morro em que mora.

ORFEU (a voz surda, como a pedir silêncio)
 [...]

Vem ilusão serena, coisa mansa

Vem com teus traços abraçar o mundo

O mundo que sou eu, que não sou nada

Sem Eurídice...

(MORAES, 1995, p.106)

O representante órfico do teatro de Vinícius de Moraes ajusta-se a esse exemplar de herói incerto à medida que fragiliza sua condição de representante de um todo em favor de sua própria urgência particular, comprometendo e fragilizando o modelo inicial de herói mítico posto em cena, bem como o ambiente a que ele está inserido. O que se verá, nessa indefinição e incerteza do herói, é um ambiente fendido, propício a fragilidades. Note-se na estrofe destacada que Orfeu é *tudo* (o mundo) e ao mesmo tempo é *nada*, sem *Eurídice*. Mais uma vez a ideia de opostos que perpassa a tessitura dramática. Tudo e nada. O herói abandona a condição de representatividade a ele atribuída no início da peça e se entrega às dúvidas do *quem é?*, *o que quer?*, e *aonde vai?* no desespero pela não realização amorosa. Portanto, a paixão, elemento abstrato, surge de fato, em *Orfeu da Conceição*, como o símbolo inquietador que modifica a tez e o interior do sujeito protagonista colaborando de forma direta para a desarmonia do ambiente. A irrealização de um amor pleno é a causa da transformação, do homem, do morro, da vida das personagens no texto de Vinícius de Moraes. O amor fragmenta o herói resignificado e o espaço desse novo herói, tornando possível uma análise e interpretações das diferenças e similitudes do Orfeu carioca com o Orfeu mitológico, bem como, com o mundo grego (de onde advém o mito) em oposição ao mundo moderno (contexto do protagonista de *Orfeu da Conceição*).

Em relação às semelhanças entre os dois Orfeus está a indiscutível filiação mítica. Anatol (1996, p.36) Rosenfeld afirma que

o herói mítico é a personificação de desejos coletivos. Na criação do herói mítico prevalece a crença primitiva de que todos os poderes humanos e naturais podem condensar-se numa só personalidade excepcional. O culto do herói é um elemento natural da história humana.

O culto ao herói é estabelecido à medida que as demais personagens do texto *Orfeu da Conceição* reconhecem a força mágica do protagonista e sua

TERCEIRO ATO

CENA

A mesma do Primeiro Ato. Crepúsculo. Em frente ao barracão de Orfeu veem-se agrupamentos de pessoas que conversam ad lib, em tom grave, atentas aos acessos de choro e, por vezes, gritos animais de dor que provêm de Clio no interior da casa. Entra o Coro.

(MORAES, 1995, p.106)

A rubrica do primeiro ato desenha um ambiente de tranquilidade extrema. Independentemente de a cena inicial sugerir noite, essa tranquilidade é providencial para o destaque da *lua* e da *música* de Orfeu que cresce gradualmente e toma conta do espaço. A obrigatoriedade da valsa (cobrada pelo dramaturgo) corrobora o clima ralentado que se espera da cena. Esse é o cenário para a apresentação de um Orfeu pomposo e de retoques sobrenaturais, e a trilha sonora para que o protagonista confesse seu amor por Eurídice e a deseje como um homem absolutamente comum, afastando-se assim da obrigatoriedade divina de seu homônimo mitológico,⁴² estabelecendo assim a primeira de outras posturas paradoxais presentes no texto de Vinícius de Moraes.

O terceiro ato propõe a mesma cena inicial do primeiro, com ambiente em crepúsculo. No entanto, na sequência da rubrica tem-se a clara percepção da quebra da tranquilidade outrora vivenciada. Ouvem-se gritos de dor, choro, lamentações. A entrada do coro representará, de agora em diante, a opinião do povo do morro quanto ao infortúnio que se abateu sobre a comunidade: Clio perde seu filho, o morro perde Orfeu, Orfeu perde seu grande amor. O espaço está dividido e frágilimo. Não há mais a referência de um herói que possa restabelecer o estado de comunhão contemplado anteriormente. São marcas da diferenciação operada no morro entre a presença divinizante e a ausência repugnante de Orfeu como mostram os excertos destacados para referendar essa livre interpretação:

A MULHER

Deus me defenda!

Nem se respeita mais a dor alheia.

Quando Orfeu tava bom não era assim

Esse morro era feliz.

⁴² É bem verdade que o Orfeu mitológico também confessava sua paixão e desejo por Eurídice. O que o diferencia do Orfeu carioca é a não exacerbação do amor carnal, sensual, erotizado; presente no texto de Vinícius de Moraes e não observado nas muitas versões para o Orfeu mitológico.

UM VELHO (balançando a cabeça)
 Ah, isso era!
 Com Orfeu esse morro era outra coisa.
 Havia paz. A música de Orfeu
Tinha um poder a bem dizer divino...

UM OUTRO VELHO
 É mesmo. E endoideceu. Pobre menino...

[...]

A SEGUNDA MULHER
 E nunca mais ninguém ouviu um som
 Sair do violão...

A TERCEIRA MULHER
 É. Não tá certo.
 Desandou tudo nesse morro. Tudo.
 Quanta briga, meu Deus, que tem saído
 Quanta gente mudando pra outros morros
 Foi mau olhado, foi...

A QUARTA MULHER
 Cala essa boca!
 Não chama mais desgraça, criatura
 Eu por mim vou-me embora. Aqui não fico.

(MORAES, 1995, p.96 e 98)

O poder, *a bem dizer divino*, do Orfeu de um primeiro momento, assim como o *som de seu violão*, são mencionados como prerrogativa à felicidade do morro. A frase da Terceira Mulher, “desandou tudo nesse morro”, é prova do caos estabelecido com a ausência do sambista. Diferenças pontuais são também percebidas no comportamento de personagens como Clio, mãe de Orfeu, que tem seu discurso e estrutura discursiva modificados de um ato para o outro. O que também confirma o estremecimento na conduta dos que conviviam com Orfeu e que, a partir de então, estão privados de sua inspiradora presença.

CLIO (possessa)
 Ah, maldita! maldita! Que fizeste
 Com o meu filho?...

[...]

CLIO (aos berros)
 Vaca!
 Prostituta! Cadela! Vagabunda!
 Nasce de novo que é pra eu te comer
 Os olhos! Sem-vergonha! Descarada!
 Nasce de novo, nasce!

[...]

CLIO (em prantos)
 Vai embora!
 Sai de perto de mim! Quero o meu filho!
 Onde está meu Orfeu?

APOLO

Está por aí
 Quietinho que parece uma criança.
 A doideira do Orfeu, mulher é mansa...

(Ouve-se um estertor de Clio.)

CLIO

Não, é mentira! Doido o meu Orfeu?
 Ah, Deus do céu! Me leva bem depressa
 Que é pra eu encontrar aquela negra
 Que endoideceu o meu Orfeu! Me leva
 Deus... (muda de tom) Não, não quero mais saber de Deus!
 Que Deus é esse que apagou assim
 O espírito de Orfeu? Não quero Deus!
 Deus de mentira, Deus de inveja, Deus...

(Uma crise de pranto a interrompe.)

(MORAES, 1995, p.94 e 95)

Nota-se a diferença em relação aos textos da personagem no primeiro ato da peça. Sai de cena o comedimento dos conselhos iniciais a Orfeu, de maneira insistente, mas respeitosa, para a entrada do sentimento de revolta por meio de palavras esdrúxulas e comportamento enlouquecido. Já não há mais concessões a Eurídice, ela agora é a principal responsável, na visão de Clio, pela desordem vivenciada em todo o morro. Nem mais os versos da personagem, mãe de Orfeu, estão acomodados em estrofes de rima interpolada ou em métrica combinada, como notados num primeiro momento. Enlouquece assim, junto com o comportamento de Clio, seu discurso e a estrutura desse discurso. Sintomas de ranhura no ambiente e na personagem, anteriormente apresentados como uníssonos.

ORFEU (põe-se a soluçar, a cabeça oculta no colo da amada)

Mulher, eu já nem sei o que me mata

Se é amor que te tenho, tão maior

Que esse meu doido peito, ou se a vontade

Impossível de amar-te mais ainda. (afasta-se para olhá-la)

Ah, meu amor, como você é linda!

[...]

Eurídice, dizer

Que eu nasci antes de você nascer!

Como é que pode ser? o que é que eu era

Antes de Eurídice? um feixe grande de ossos?

Um bocado de carne e pele escura?

Dois pés e duas mãos? E o sentimento

A idéia, o que eram? Nada! **O nascimento**

De Orfeu foi quando Eurídice nasceu!

(MORAES, p.64 e 65)

A maioria dos textos do protagonista de *Orfeu da Conceição* é marcada pelo exagero sentimental, como os percebidos nos versos negritados dos excertos acima. Esse lirismo dramático tem contorno shakespeariano. A tragédia *Romeu e Julieta* (1591/1595) sem dúvida é repleta desse tom oitavado nas reclamações sentimentais. Em afirmações como *o nascimento de Orfeu foi quando Eurídice nasceu* encontram-se marcas de dramaticidade avivadas pela personagem que acabam associando-a ainda mais ao mito, num sentido específico, como destaca os estudos de Rosenfeld, que defende que,

profundamente dramático, o mito tinge tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança. No seu bojo há sempre implicações metafísicas e religiosas, já que nele se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo, das suas origens e da sua essência, assim como das forças fundamentais que nele atuam. (ROSENFELD, 1996, p.36)

O pesquisador completa afirmando que “o herói mítico, sem dúvida, facilita a comunicação estética e dá força plástica à expressão teatral.” (ROSENFELD, 1996, p.39) O herói mítico, portanto, convocado aos palcos por Vinícius de Moraes, naturalmente facilita o cantar temático de sua já conhecida relação com o amor, contribuindo um pouco mais para sua menos trabalhada até então, experiência dramaturgica.

Desse Orfeu completude, feito sombra do mito, ao Orfeu despedaçado, representação moderna, muitas são as marcas, no texto teatral, que atenuam as diferenças. O uso alternado de versos isométricos e heterométricos já propõe um embate entre a ordenação e o desalinho poético que, ora enquadra os diálogos, ora descompassa. A falta de simetria entre os versos é postura literária moderna seguida pelo dramaturgo, que une tradição e modernidade no corpo de seu texto.

Questão das mais incisivas quanto à forma dúbia de construir a personalidade do protagonista, por parte do dramaturgo, está na confusão das *personas* estabelecida no uso alternado das pessoas do discurso.

Análise e interpretação desses usos:

[...]

ORFEU (como para si mesmo)
Sabe onde.

Sabe onde! **Minha mãe, neste momento**
O juízo de Orfeu tem outro nome
Um nome de mulher... Neste momento
O juízo de Orfeu canta baixinho
Um poema de Orfeu que não é eu:
 É um nome de mulher... **Neste momento**
O juízo de Orfeu, todo de branco
Sobe o morro para encontrar Orfeu!

CLIO

Meu filho
 Que é isso? **Onde está o meu Orfeu?**
 Estou te estranhando tanto...

APOLO

Não te mete
 Mulher, deixa o menino...

ORFEU

Não, meu pai
 Foi bom até puxar o assunto. **Eu...**

(MORAES, 1956, p.59)

[...]

ORFEU

Você não entende, não; **não sou mais eu**
É ele, minha mãe... Orfeu Eurídice
 A música de Orfeu é como o vento
 E a flor; sem a flor não há perfume
 Há o vento sozinho, e é triste o vento
 Sozinho, minha mãe...

(MORAES, 1956, p.61)

No uso da primeira pessoa, um Orfeu assentado num metafórico trono místico/religioso capaz de sentir as vibrações de um morro que o enxerga como líder absoluto, transcendental. Basta, como exemplo, o verso inicial de sua primeira aparição em cena: “Toda música é minha, eu sou Orfeu!” (MORAES, 1956, p.57) É o Orfeu do controle, da presença tranquilizadora, do conceito de paz e ordenação.

Na terceira pessoa do discurso, o Orfeu emoção, o Orfeu do transbordamento. É curiosa a inversão dos papéis. O *juízo* de Orfeu (representado na opção da terceira pessoa do discurso) passa a ser convocado para autorizar, em alguns momentos, o comportamento arrebatador do estado emotivo, justificando as ações da personagem quando envolvida pelo instintivo sentimento de amor a Eurídice. Parece, em alguns momentos da peça, funcionar como garantia de que tudo estará sempre no controle, distante do descarrego, do descarrilho. Funciona como se Orfeu dissesse sempre: “Não sou eu, é **ele** (o juízo) quem está apaixonado!” Um escape para não confessar que o Orfeu do morro, idolatrado, vai

seguindo o caminho do descontrole emocional por mergulhar numa paixão de enlace fatal.

Em outros momentos do texto há uma troca de intenções em que o Orfeu, em terceira pessoa, assume a força da unidade mítica, protegendo o morro e o próprio Orfeu da primeira pessoa, que se torna menor, mais acanhado, quando, por exemplo, na cena diante da personagem A Dama Negra (representação da morte):

ORFEU

Vá embora
 Senhora Dama! eu lhe digo: vá embora!
No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida
 No morro ninguém morre antes da hora!
 Agora o morro é vida, o morro é Orfeu
 É a música de Orfeu! **Nada no morro
 Existe sem Orfeu e a sua viola!**
 Cada homem no morro e sua mulher
 Vivem só porque Orfeu os faz viver
 Com sua música! [...]

A DAMA NEGRA

Orfeu, eu sou a Paz.
 Não sou de briga, Orfeu...

ORFEU

Orfeu forte!
 Vá embora, Senhora Dama!

A DAMA NEGRA

Não.
 Alguém chamou. Aqui esperarei.

ORFEU

Orfeu é muito forte! **Orfeu éei!**
 Vá embora, Senhora!

(MORAES, 1956, p.76 e 77)

Esse intercalar das pessoas do discurso, em vários momentos da peça, proporciona um deslocamento em primeiro plano entre um e outro Orfeu. Há uma alternância entre posição de distanciamento objetivo para com seu próprio *eu*, e um apego à subjetividade intensa na utilização da terceira pessoa em cenas de incontável paixão com e por Eurídice, a exemplo do *Monólogo de Orfeu*⁴³, uma referência do texto de Vinícius de Moraes.

A constatação do dúbio na construção e evolução da *persona* do Orfeu carioca colabora na exposição de um exagero comportamental típico dos românticos

⁴³ Um *Bife* (fala muito longa de um personagem) que caracterizou a personagem Orfeu na peça de Vinícius de Moraes. Foi gravada em áudio, posteriormente à temporada da peça, com a própria voz do Vinícius de Moraes. (MORAES, 1956, p.68 e 69)

do século XIX, nos quais Vinícius vai constantemente se amparar. E chega a colaborar, de forma direta, na feitura de imagens de “gosto duvidoso” e posicionamentos, no mínimo, “politicamente incorretos”, como se percebe nas nuances vivenciadas pelo protagonista nos excertos abaixo. Primeiro, num exemplo de extrapolação sentimental na paixão vivida pelo casal; em seguida, num exemplo de indelicadeza extrema contra a personagem Mira de Tal.

(Correm um para o outro e se abraçam apaixonadamente.)

[...]

EURÍDICE

Só uma coisa no mundo é linda: Orfeu! (beija-o)

ORFEU

Alguém chora de bobo... não sou eu!

EURÍDICE (beijando-lhe os olhos)

Lágrimas do meu imenso amor, lágrimas

Tão puras... sobre a tua pele escura

Lembram estrelas de noite... deixa eu ver

Quero beber uma por uma as lágrimas

Me embriagar de estrelas...

(MORAES, 1956, p.64 e 65)

[...]

ORFEU (a voz surda, como a pedir silêncio)

Ainda é cedo demais, amiga. **A lua**

Está dando de mamar pras estrelinhas...⁴⁴

Toma o teu tempo. Quando for a hora

Desce do céu, amor, toda de branco

Como a lua. O mundo é todo leite

Leite da lua, e a lua és tu, Eurídice...

(MORAES, 1956, p.106)

[...]

ORFEU

É. Boa noite. Vê se eu estou na esquina.

Se eu não estiver vem logo me contar.

Não me encontrando, eu estou em algum lugar.

MIRA (mudando de tom)

Que é isso, coração? me desprezando?

Antigamente ocê era diferente...

Me lembro um samba teu chamado "Mira":

Se lembra?

[...]

⁴⁴ Outras imagens de “gosto duvidoso” serão destacadas pelo crítico teatral Sábado Magaldi em seu *ensaio comparativo* entre a peça original de Vinícius de Moraes e a versão cinematográfica produzida pelo diretor francês Marcel Camus.

MIRA (enfrentando-o)
 É? Arrebenta
 Se ocê é homem!

ORFEU (chegando-se a ela)
 Vai-te embora, mulher, enquanto é tempo
 Não me põe louco! faz o que eu te digo!

[...]

MIRA
 Vendido! Porcaria!
 Filho duma cadela! Vai pro mato
 Pegar a tua Eurídice!

(A essas palavras Orfeu avança sobre ela e agride-a a bofetadas.
 A mulher reage e os dois lutam violentamente por um instante. Numa
 separação momentânea, Mira, atemorizada, recua.)

(MORAES, 1956, p.71 e 72)

É de Albin Lesky, em seu estudo *A Tragédia Grega*, a seguinte afirmação: “Na tragédia grega, a reflexão racional e a selvagem e apaixonada manifestação dos afetos aparecem separados por limites formais bem precisos” (2006, p. 34). E conclui defendendo que “às vezes a justaposição parece um pouco rude à sensibilidade moderna” (LESKY, 2006, p. 35). E é exatamente nessa justaposição, rude em alguns momentos, que Vinícius de Moraes, na possível tentativa de se aproximar dos moldes da tragédia grega, constrói e verbaliza seu herói moderno num misto de reflexão racional e postura onipresente, com rompantes de *apaixonada manifestação de afetos*. De momentos de explosão sentimental, como nas cenas de amor com Eurídice, a flagrante de ódio e agressividade, como na cena com Mira de Tal, o Orfeu carioca reveste-se da condição de herói problemático, consciente das necessidades humanas e que, por isso, menos competente para realizar o que se vai chamar de *aretê grega*⁴⁵. Com o amparo de Lesky pode-se perceber que, no Orfeu da Conceição, terceira e primeira pessoa do discurso, representadas pela *reflexão racional* e a *selvagem e apaixonada manifestação dos afetos*, respectivamente, aparecem separadas por limites formais bem precisos e oportunos. Entretanto, inevitavelmente em alguns momentos da peça, a alternância e posterior *justaposição* dessas demarcações despertam o estranhamento típico do comportamento moderno, em relação à proposta de tragédia grega.

⁴⁵ *Aretê* também como concepção de "adaptação perfeita, excelência, virtude".

[...]

(Dedilha o violão, como à procura da expressão que lhe falta.)

Minha mãe

Eu quero Eurídice e Eurídice me quer

Teu Orfeu, minha mãe, **também é homem**

Precisa uma mulher...

(MORAES, 1956, p.61)

O Orfeu de Vinícius de Moraes é responsável pelo descaminho da harmonia do morro quando, por certo, se aproxima mais do humano que do divino. É sabido que o Orfeu mitológico também desejava uma mulher, Eurídice; mas mesmo em sua descida ao mundo dos mortos não abandona sua condição de semideus, tocando e encantando o mundo de Hades. O Orfeu carioca, quando afirma que *também é homem e precisa uma mulher*, afasta-se de suas qualidades sobrenaturais abandonando o canto e a música, emudecendo, assim, seu lugar. O trágico para o grego é apenas um evento, e o herói que conduz a tragédia não se desmonta de suas virtudes quando lançado ao infortúnio. Permanece exemplo. Figura altiva. Basta lembrar a autopunição de Édipo e sua conduta elevada ao querer proteger a Tebas assustada pelos terríveis acontecimentos. O Orfeu brasileiro desmonta sua altivez inicial dividindo-se nas pessoas do discurso, passa a ser figura fragilizada e compromete a paz e a harmonia do morro em que vive. No espetáculo que se quer trágico, de Vinícius, a caída de Orfeu não é mais tão somente um evento, é fragilidade ao todo.

Num estudo importante sobre o herói, Joseph Campbell tenciona provar que, a despeito de todas as variações do tempo e da história, há um só herói, ontem, hoje e sempre, revestido de muitas máscaras. O mesmo herói tantas vezes cantado e recontado pelas muitas gerações morreu como herói no sujeito moderno, mas há de ressurgir para ensinar a lição de vida que aprendeu com sua derradeira queda.

O herói morreu como homem moderno, mas como homem eterno-aperfeiçoado, não específico e universal, renasceu. Sua segunda e solene tarefa é, por conseguinte (como declara Toynbee e como indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu (CAMPBELL, 2007, p. 28).

Ainda mais fragilizado se torna o Orfeu de Vinícius se ladeado pelas ideias de Campbell, uma vez que, o retorno do herói carioca, do inferno a que foi submetido, se dá envolto a atitudes de estranheza, de solidão, de loucura; sentimentos pouco

ou quase nada carregados do entusiasmo necessário para uma renovação de vida e de exemplo a ser seguido. Se a presença heroica foi, é, e será sempre uma constante no tempo e na história, como quer Campbell, a presença heroico/mítica de um Orfeu, redesenhado como fora por Vinícius de Moraes, abrirá uma fenda que, bem mais que revelar as diferenças entre o ontem e hoje, colaborará de forma direta com a proposta de *tragédia carioca* particularmente apresentada pelo dramaturgo.

3. TRADIÇÃO E MODERNIDADE: DOS MUITOS DIÁLOGOS EM *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

Compreender uma escrita é ser capaz de formular hipóteses sobre seu funcionamento e sobre sua necessidade.

Jean-Pierre Ryngaert

3.1. DIÁLOGOS INICIAIS

A análise de um texto teatral de inclinação clássica – como é o *corpus* deste estudo - deve ir além da simples constatação de sua filiação ou não a um passado mítico, da relevância dessa filiação ou da exequível condição cênica de seu espetáculo. O estudo de um texto dramático requer observações outras que validem a eficiência e longevidade das reflexões de seu autor e a função dialógica do texto com o seu mundo, uma vez que o poeta (dramaturgo) tem (e deve ter) um compromisso histórico com o seu tempo.

A primeira dessas observações aqui descortinada é a de que há um diálogo entre os muitos Vinícius no âmbito de um mesmo suporte textual. Não efetivamente com o Vinícius de Moraes dramaturgo, porque ainda em maturação, mas entre os Vinícius comumente festejados, quer seja o poeta, o compositor, o músico, ou o pesquisador cultural. Os genes pluriartísticos do autor contaminam, por certo, seu texto teatral, de tal maneira que muitas são as conversações estabelecidas entre os Vinícius de Moraes em *Orfeu da Conceição*. Esses diálogos cruzam, com insistência, elementos do passado com elementos do presente, fazendo do próprio dramaturgo a representação fortalecida do binômio tradição e modernidade.

CORIFEU

São demais os perigos desta vida
 Para quem tem paixão, principalmente
 Quando uma lua surge de repente
 E se deixa no céu, como esquecida.
 E se ao luar que atua desvairado
 Vem se unir uma música qualquer
 Aí então é preciso ter cuidado
 Porque deve andar perto uma mulher.
 Deve andar perto uma mulher que é feita
 De música, luar e sentimento
 E que a vida não quer, de tão perfeita.
 Uma mulher que é como a própria Lua:
 Tão linda que só espalha sofrimento
 Tão cheia de pudor que vive nua.

(MORAES, 1995, p.56)

[...]

ORFEU

Não sou daqui, sou do morro. Sou o músico do morro. No morro sou conhecido – sou a vida do morro. Eurídice morreu. **Desci à cidade para buscar Eurídice**, a mulher do meu coração. Há muitos dias busco Eurídice. Todo o mundo canta, todo o mundo bebe: ninguém sabe onde Eurídice está. Eu quero Eurídice, a minha noiva morta, a que morreu por amor de mim. Sem Eurídice não posso viver. **Sem Eurídice não há Orfeu, não há música, não há nada.** O morro parou, tudo se esqueceu. O que resta de vida é a esperança de Orfeu ver Eurídice, de ver Eurídice nem que seja pela última vez!

PLUTÃO

Pra fora! Aqui não tem Eurídice nenhuma. Tás querendo é me acabar com o baile, pilantra? **Aqui mando eu!** Pra fora, já disse!

(MORAES, 1995, p.89)

Como constatação primeira desse colóquio temporal, tem-se, nos excertos acima selecionados e destinados a uma análise mais amudada, um primeiro Vinícius de Moraes notadamente apegado à métrica. Ao longo do texto, esse primeiro Vinícius entra em contato com um segundo, desta vez moderno, que valoriza o tema cotidiano e a prosa fluente, identificada nas falas das personagens Orfeu e Plutão, já no segundo ato de sua peça teatral.

A escolha lexical, em momentos da prosa em recorte, transporta o leitor a um universo de objetividade, de praticidade e características urbanas (*morro, cidade, bebida, baile, pilantra*) que se contrapõe a uma subjetividade poética, amaneirada, na voz de um Corifeu que transita por *medida nova* na intenção de valorizar, com acentuada expectativa, a imagem da mulher *alegoria (uma mulher perfeita, como a própria lua)*, da mulher âncora ao texto *Orfeu da Conceição*.

É bem verdade que não se pode (e aqui não é o que se quer) considerar como inconcebível a relação entre a essência poética e as ideias a pouco objetivadas de *cidade, bebida, diversão*, porque simbióticos e relativos. Tanto pode haver subjetividade (e certamente o há) nos elementos acima caracterizados como citadinos e modernos, como objetividade na construção poética sonetária. Tudo vai depender da forma e da intenção de como esses marcadores serão utilizados. Assim reside a relatividade. O que se quer no levantamento dessas considerações é tão somente apontar para a subjetividade poética de um ato em oposição ao posicionamento mais objetivo da prosa em outro, que põem em contato dois Vinícius de Moraes: o clássico e o moderno. Esse contato fortalece, assim, a relação entre tradição e modernidade, presentes ao longo do texto *Orfeu da Conceição*.

Dividida em três atos, sendo dois em poesia e um em prosa, a peça teatral do escritor brasileiro se propõe a divagar sobre o *amor* numa tentativa romântica de se fazer tragédia. Uma atmosfera romantizada paira sobre todo o texto. Uma vez mais a hipótese de que essa atmosfera romantizada aproxima o texto de Vinícius bem mais da tragédia elisabetana de Shakespeare, que do modelo grego de Sófocles, por exemplo. De acordo com George Steiner, “o modo romântico não é nem ordenação nem crítica de vida; é uma dramatização. E nas origens do movimento romântico, há uma tentativa explícita de revitalizar as formas maiores da tragédia” (2006, p. 62). É, portanto, na dramatização exacerbada dos sentimentos e na forma particular de construção de sua narrativa, entre a poesia e a prosa, que o dramaturgo organiza seu discurso cênico com vistas à tragédia.

Diálogos entre a Poesia e a Prosa

Como o teatro nasce da poesia e a tragédia tem como fonte elementos do épico e do lírico, Vinícius opta pela condução majoritariamente poética em detrimento à prosa, seguindo e privilegiando a ordem cronológica entre o clássico (poesia) e o moderno (prosa).

A linguagem poetizada sempre operou na representação da tragédia. A própria tragédia grega foi, desde o princípio, escrita em verso, daí ter sido cantada, declamada, não cedendo um espaço maior à prosa. Na esteira de George Steiner, “a ideia de tragédia em prosa é singularmente moderna. [...] O poético é um atributo, o verso é uma forma técnica” (2006, p. 137). Mais uma vez: na literatura o verso precede à prosa. Por tentar contato com o modelo de tragédia grega para seu texto, a poesia, então, reclama naturalmente, espaço maior em *Orfeu da Conceição*, estabelecendo assim os primeiros e mais significativos diálogos entre o ontem e o hoje.

Em verdade não se conhece o real motivo de o dramaturgo ter optado por escrever o segundo ato de sua peça em prosa, privilegiando a poesia no primeiro e terceiro ato. O que se pode conjecturar, além do já mencionado respeito à ordem de existência temporal entre a poesia e a prosa e da origem didática da tragédia, é de que, buscando atribuir um tom oitavado as cenas que se passam no alto do morro, entre as personagens de nomes e caracterizações clássicas, Vinícius tenha optado pela poesia como forma de seguir um cânone cultural que, no uso da poesia,

ênfatiza o caráter heroico de um protagonista trágico, sobretudo. Quando o segundo ato passa a narrar a experiência do Orfeu carioca no Barracão dos Maiorais do Inferno, localizado na planície dos mortais durante os últimos dias de carnaval, num ambiente de luxúria, embriaguez e alucinações, a prosa é convocada para legitimar o discurso cênico, agora recontextualizado. Isso fica claro na frase de Orfeu, em negrito, ainda no excerto acima destacado, quando a personagem afirma, *não sou daqui, sou do morro [...] descí à cidade para buscar Eurídice*. O lugar de Orfeu, do Corifeu e de muitas das personagens vinculadas “a um tempo passado” é o alto do morro, metáfora da habitação dos deuses, daí a opção pela estrutura poética e o uso insistente do verso. A partir do momento em que Orfeu resolve *descer à cidade para buscar Eurídice*, a ação é transferida dessa representação do cume do Olimpo ao terreno plano dos humanos, numa opção narrativa em forma de prosa, numa possível intenção de demarcar o espaço e a linguagem dos deuses e dos homens.

Além do mais, a tragédia extraiu sua matéria-prima da aventura dos deuses, semideuses e heróis, e esses representantes do divino expressavam-se em poesia, ao passo que, aos personagens de menor ou quase nenhuma importância heroica, a prosa era oferecida à verbalização⁴⁶. Ainda segundo Steiner, “o verso é o divisor primordial entre o mundo da alta tragédia e o da existência comum [...] A poesia fornece uma imagem de vida mais densa e complexa que a prosa” (2006, p. 139 e 140). O verso, consoante Steiner, pertence aos domínios da vida aristocrática. Embora retrate uma comunidade negra e pobre de uma favela do Rio de Janeiro, Vinícius de Moraes atribui às cenas do morro uma postura grandiloquente, no uso do verso, em oposição à planície popular do carnaval na base do morro, com o uso da prosa.

Essa experimentação poesia/prosa praticada por Vinícius de Moraes em *Orfeu da Conceição* destaca, em tom maior, todo esse obstinado diálogo entre o ontem e o hoje observado no percorrer do texto. E que fique bem marcado: trata-se de um diálogo temporal considerando o surgimento cronológico entre a poesia e a prosa.

A poesia já não mais se enquadra como modelo narrativo em um mundo moderno. Essa afirmação vem do apoio teórico de George Steiner (2006, p.176) quando menciona o fracasso do verso no mundo cotidiano.

⁴⁶ A exemplo de *Hamlet*, de Shakespeare. A própria alternância entre verso e prosa também aproxima o texto de Vinícius das tragédias shakespearianas.

O contato entre o verso de uma ordem dramática e musical e o mundo cotidiano tornou-se cada vez mais precário e raro. O processo não é fácil de descrever, mas ele representa uma das principais mudanças da sensibilidade ocidental. O verso não se manteve mais no centro do discurso comunicativo. Não era mais, como fora de Homero a Milton, o repositório natural do conhecimento e do sentimento tradicional. Não mais oferecia à sociedade seu principal registro de grandiosidade passada ou seu ambiente natural de profecia, como em Virgílio ou Dante. O verso torna-se privado. Tratava-se de uma linguagem especial em que o poeta individual se insinuava, pela força do gênio pessoal, na consciência de seus contemporâneos, persuadindo-os a aprender e talvez lidar com os próprios usos das palavras dele. A poesia tinha se tornado essencialmente lírica – isso significa que se tratava antes de poesia da visão privada do que da ocasião pública ou nacional. A épica da consciência nacional russa era *Guerra e Paz*, não um poema em estilo heroico. A crônica da descida ao inferno da alma moderna não era *A Divina Comédia*, mas a ficção em prosa de Dostoiévski e Kafka. A linguagem natural da afirmação, justificação, e experiência registrada era agora a prosa. Isso não significava que a poesia moderna não fosse absolutamente incitante ou importante à sobrevivência da literatura e à apreensão sensual. Mas sim que o drama tinha de lidar com a distância maior entre o verso e as realidades da ação comum.

Bem mais que um diálogo, o texto de Vinícius propõe, em verdade, uma acareação. Poesia e prosa num mesmo conjunto textual para confirmar a atemporalidade como marca constitutiva do dramaturgo, que dá à poesia um espaço maior em seu texto na intenção clara de se aproximar do modelo de tragédia grega. É manter o verso como centro do discurso comunicativo sem se desapegar às referências modernas da prosa.

Diálogos com a Música

ORFEU (dedilhando docemente)

Eu gosto dela, minha mãe; é um gosto

Que não me sai nunca da boca, um gosto

Que sabe a tudo o que de bom já tive...

Aos seus beijos de mãe quando eu menino

À primeira canção que fiz, ao sonho

Que tive de chegar onde estou hoje...

Um gosto sem palavras, como só

A música pode saber...

(Dedilha o violão, como à procura da expressão que lhe falta.)

(MORAES, 1995, p.61)

Só a música, de acordo com a personagem Orfeu, é capaz de traduzir sentimentos e de entender o gosto verdadeiro de quem gosta. A música tem papel

fundamental na encenação. Devido à soberania do verso, o texto é quase tão cantado quanto falado na peça, e as canções do espetáculo aproximam o Orfeu de Vinícius da característica mais importante do Orfeu mitológico, que é a profunda ligação com a musicalidade.

A música é tratada como elemento fundamental ao propósito da tragédia, segundo reflexões de Aristóteles. De acordo com Marie-Claude Hubert,

ele [Aristóteles] utiliza pela primeira vez na *Poética* (livro VIII, 7), a propósito do efeito apaziguador da música sobre o executante ou o ouvinte. Atribuí à música quatro finalidades: educativa, catártica, cultural e repousante. [...] Como a música é uma imitação das emoções da alma, ela exerce um papel catártico, produzido, depois da emoção provocada pela audição, uma sensação de bem-estar. (HUBERT, 2013, p.38)

Richard Wagner, assim como Nietzsche, sustentava que a tragédia havia nascido da música, enquanto George Steiner afirma que “a música procurava evocar na sociedade moderna a espécie de resposta unificada e disciplinada da emoção que tornou possível o drama grego” (STEINER, 2006, p.163). Daí, o uso natural da música como recurso fundamental de aproximação e de diálogo com o caráter trágico, clássico e opulente desejado por Vinícius de Moraes em seu texto teatral.

A opção pela poesia encontra guarida, por certo, na aprazível e evidente associação do verso com a musicalidade. A poesia da tragédia grega estava intimamente ligada à música. Entretanto, em *Orfeu da Conceição*, as características musicais presentes nas letras da peça e no ritmo proposto denunciam muito mais uma influência simbolista, e por isso moderna, que propriamente grega, na escrita do dramaturgo.

Há uma distância entre a fórmula musical do ditirambo⁴⁷ e o encadeamento sonoro simbolista/moderno. No texto de Vinícius de Moraes o que efetivamente se aproxima de uma imitação de *ode grega* é a participação, em coro, das mulheres do Barracão dos Maiorais do Inferno, no *plano do Cérbero* (segundo ato da peça), como se pode conferir na sequência proposta para análise, em que *as mulheres* da cena, por meios de cânticos murmurados, encarnam uma postura sensorial, transcendental, dionisíaca.

⁴⁷ Nas origens do teatro grego, canto coral de caráter apaixonado (alegre ou sombrio), constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal, ou corifeu, e de outra propriamente coral, executada por personagens vestidos de faunos e sátiros, considerados companheiros do deus Dioniso, em honra do qual se prestava essa homenagem ritualística.

PLANO DE CÉRBERO

[...]

ORFEU

Eu quero Eurídice!

(A esse nome **as mulheres recomeçam em sua dança lânguida, enquanto murmuram.**)

AS MULHERES

Eu quero a vida, ninguém me dá vida, carnaval acabou, a vida morreu, acabou-se a vida, a vida sou eu, a vida morreu...

PLUTÃO

Em nome do diabo, diz o que queres, homem!

ORFEU (a voz grave e patética)

Eu quero Eurídice!

AS MULHERES (dançando)

Eu sou Eurídice. Eurídice sou eu. Quem foi que disse que eu não sou Eurídice? Quem foi que disse que eu não sou Eurídice? Quem foi que disse que eu não sou Eurídice?

ORFEU (num gemido do violão)

Eurídice, querida. Vem comigo!

(Estende os braços para as mulheres, como a solicitá-las. Elas vêm, deixando-se namorar e desvencilham-se ao **sabor do movimento.**)

[...]

As MULHERES (acompanhando o bumbo e a cuíca em ritmo de marcha)

Ciranda, cirandinha
Vamos todos cirandar
Já bateu a meia-noite
Carnaval vai acabar

ORFEU (os braços para o alto)

Não, não morreu!

AS MULHERES

Tinha uma, tinha duas
Tinha três, tinha um milhão
Tanta mulher não cabia
Dentro do seu coração.

ORFEU

A minha Eurídice...

[...]

AS MULHERES

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou...

ORFEU (que se pôs a beber de uma garrafa, exaltado)

Não! Era o maior amor do mundo! Era a vida, era a estrela, era o céu!
Era o maior amor do mundo, maior que o céu, maior que a morte!
Eurídice, querida, acorda e vem comigo...

(MORAES, 1995, p.87 a 91)

É possível perceber de forma clara, muito embora por meio de uma atmosfera onírica, os contatos musicais de momentos distintos. A representação de um coro grego, feminino (contrastando com a presença masculina do ditirambo), em pinceladas melancólicas (as mulheres dançam e murmuram ao gemido de um violão e a voz patética de Orfeu), opõe-se ao traço moderno da canção popular que incorpora o mito resignificado num ambiente de “*sambalanço*”, como comprovam a existência de instrumentos como o bumbo e a cuíca em ritmo de marcha, ou de samba em outros momentos. Toda a cena do *Plano de Cérbero* é marcada por um ambiente de “loucura divina” a que é submetida a personagem Orfeu. Nesse contexto, tem-se, de um lado o “canto resposta”, suavizado, embriagado e melancólico das Mulheres do Barracão, que se irmana ao toque do violão plangente de Orfeu, numa cadência mais ritualística; de outro, o som da batucada, do carnaval, criando um embate sonoro de ideias opostas.

Além dos contatos musicais distintos observados no trecho em destaque, um novo contato entre a poesia e a prosa pode ser observado se consideradas as funções do coro e do herói de envergadura grega, como projeta o autor, na cena do *Plano de Cérbero*. Embora em momento posterior desse estudo, um espaço maior ao coro seja ofertado para análise, uma observação particular sobre os diálogos estabelecidos entre as Mulheres do Barracão e Orfeu parece bem oportuna.

Em seu estudo sobre *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, Vernant ajuda a visualizar as características distintas entre coro e herói, notadamente no contato entre a poesia, do lado do coro; e a prosa, do lado do herói. São informações sobre o momento histórico da tragédia em análises sociais e psicológicas.

De um lado, o coro: a princípio, ao que parece, não mascarado, mas apenas disfarçado, personagem coletiva, encarnada por um colégio de cidadãos; de outro lado, a personagem trágica, vivida por um ator profissional, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro. Essa individualização, de forma alguma, faz do portador da máscara um sujeito psicológico, uma “pessoa” individual. Ao contrário, a máscara integra a personagem trágica numa categoria social e religiosa bem definida: a dos heróis. [...] Polaridade, portanto, entre dois elementos da técnica trágica: o coro, ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus

temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica; personagem individualizada cuja ação forma o centro do drama e tem a figura de um herói de uma outra época, a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal do cidadão. Essa duplicação do coro e do herói trágico corresponde, na própria linguagem da tragédia, uma dualidade: de um lado o lirismo coral; de outro, entre os protagonistas do drama, uma forma dialogada cuja métrica é mais próxima da prosa. (VERNANT, 1999, p.02)

Outra questão perceptível em relação aos diálogos temporais, ainda na cena destacada, é a alusão ao universo infantil que compõe o repertório moderno do compositor Vinícius de Moraes, a exemplo das canções de *A Arca de Noé*⁴⁸, e que se faz presente nesse momento do texto na materialização de um coro que, embora de verniz grego, cantarola canções infantis contemporâneas num misto de sonho, alucinação, como reforçam os trechos abaixo, que complementam a cena do *Plano do Cérbero*:

[...]

AS MULHERES (pegando-se pelas mãos, e fazendo-se trocar os lugares, a cada linha. Os dois malandros continuam a **capoeira**)

Os escravos de Jó
Gostavam de brigar
Vira, mata, pega o zamberê
Que dá!
Guerreiro com guerreiro (bis)
Zip-zip-zip-zá (bis)

(Orfeu corre de uma mulher para outra, tentando separá-las. Mas o movimento sempre o repele. Ele bebe avidamente. Por aí então já todos dormem, com exceção das **mulheres que cantam e dos dois malandros que dançam a capoeira**, um em frente ao outro, à direita.)

(MORAES, 1995, p.92)

Esse traço moderno (inclusive na menção à capoeira), além de ser visto na cadência rítmica do samba que difere do encadeamento lírico ditirâmico, configura-se por conter marcas simbolistas como aliterações e assonâncias, que acompanham grande parte das canções do espetáculo, a exemplo das repetições de vogais abertas em *Vai tua vida*, ou na insistência consonantal de um samba cantado por um menino no terceiro ato da peça, como mostram os excertos a seguir:

⁴⁸ Os discos *A arca de Noé 1* (1980) e *A arca de Noé 2* (1981) traziam composições como "O pato", "A casa", "O gato", "O pingüim" e "São Francisco", que se tornaram famosas nas vozes de Chico Buarque, Milton Nascimento, Toquinho, Marina Lima e Ney Matogrosso, entre outros intérpretes.

[...]

(Às últimas linhas o violão de Orfeu já começa a afirmar uma nova melodia, que o músico retoma. O samba se vai pouco a pouco revelando, enquanto a letra se forma naturalmente, ao sabor do ensaio. Orfeu canta.)

Vai tua vida
 Teu caminho é de paz e amor
A tua vida
 É uma linda canção de amor
Abre os teus braços e canta a última esperança
A esperança divina
 De amar em paz...
 Se todos fossem iguais a você
 Que maravilha viver!
 Uma canção pelo ar
 Uma mulher a cantar
 Uma cidade a cantar
 A sorrir, a cantar, a pedir
 A beleza de amar...

Como o sol, como a flor, como a luz
 Amar sem mentir nem sofrer
 Existiria a verdade
 Verdade que ninguém vê
 Se todos fossem no mundo iguais a você!

(MORAES, 1995, p. 70)

[...]

(Nesse momento entra em cena o pessoal do batuque, cujo ritmo deve vir se aproximando ao longo das cenas anteriores. É um grupo de meninos engraxates, e batem com as escovas em suas caixas e latas. Não dão muita atenção ao que se passa e vão se acomodando a um canto, sem parar de bater, enquanto os circunstantes arrumam Clio na maca.

UM MENINO (cantando)
 Paz muita paz!
 Paz muita paz!
 Que falta nesse mundo que ela faz, rapaz...

(MORAES, 1995, p. 102)

O curioso na adoção aparentemente espontânea dessa fórmula simbolista em *Orfeu da Conceição* é, mais uma vez, a junção e o diálogo entre propostas distintas. Jean-Jacques Roubine, em seu *Introdução às grandes Teorias do Teatro*, quando dissertando sobre *devaneios simbolistas* defende que “a realidade sensível não é senão a aparente alusão a uma realidade espiritual superior.” (2003, p. 120) Toda essa percepção metafísica em contraste e ao mesmo tempo em contato com a realidade material é vivenciada no texto de Vinícius de Moraes. Desde a presença do amor carnal à suposta concretização do amor espiritual, depois da morte de

Eurídice e de Orfeu, tudo remete a essa camada de espiritualidade simbolista. Mas essa não é, ainda, a questão que se apresenta como curiosa no uso dessa essência simbolista em *Orfeu da Conceição*.

De acordo com Roubine, a marca fundamental da experiência simbolista no teatro dos fins do século XIX e início do século XX, com *Maurice Maeterlinck* (1862-1949) no centro da discussão, é a valorização da palavra em detrimento da encenação. A palavra contra o palco. Segundo Roubine, afora toda ambientação de elevação mística própria do texto simbolista, é a palavra seu objetivo principal. Toda marca física, toda a composição de cenário, com adereços e especiarias cênicas específicas, presentes e bem estipuladas no texto teatral simbolista podem ser entendidas como sujeira visual imposta. Ao texto simbolista basta um palco nu e a imaginação criativa do espectador.

O objetivo permanece o de evitar qualquer interferência, visual, sobretudo, que pudesse prejudicar a comunhão poética, a irradiação da palavra na imaginação devaneadora do espectador. Os simbolistas chegam a dar uma definição nova da encenação: ela não deve se materializar; é “o livre jogo da imaginação” do espectador que, mobilizado pelo canto das palavras, irá elaborá-la. Ao palco basta fornecer, discretamente, algumas referências. Elas balizarão o devaneio criador de cada um. (ROUBINE, 2006, p.123)

Toda essa afirmação não diz respeito só ao processo de encenação que deve surgir da livre imaginação de um diretor teatral, mas ao texto propriamente dito, ao produto do dramaturgo, que deve proporcionar, ainda numa leitura branca, pela força da palavra, as mais diversas possibilidades de construção imagética por parte do leitor, sem o desnecessário amontoado de informações visuais por didascálias, por exemplo. E é nesse momento que a presença antitética se faz, uma vez mais, presente.

Da Grécia antiga, o termo “didascália”⁴⁹ parece servir bem à tentativa de explicar a preocupação de Vinícius com os detalhes de sua obra, direcionando-o, a partir de então, para a contra-mão da proposta simbolista. Numa experimentação mista de autor/diretor, o poeta propõe particularizar a construção de suas cenas, através das informações minuciosas que antecedem cada diálogo, como nos exemplos que se seguem:

⁴⁹ Conjunto ordenado de preceitos e instruções relativos à representação teatral elaborado pelo autor dramático e dados aos atores que lhe representavam as obras – Dicionário Aurélio.

(Põe-lhe os braços sobre os ombros, trazendo-lhe a cabeça, e beija-o rudemente sobre a testa. Orfeu conserva-se assim por um instante, meio curvo. Ao recuperar-se novamente, está sozinho. Olha à toa, atônito. Seu violão, como perdido, responde ao estado de alma que o toma em acordes lancinantemente dissonantes. A frase musical correspondente ao nome de Eurídice reponta pungente em seu dedilhado agônico. Ele aproxima-se da amurada, voltado para as luzes da cidade. Uma lufada de vento traz sons como de harpa, que parecem enunciar o nome de Eurídice. Tudo é Eurídice na mecânica do instante, e a presença da mulher amada deve manter-se com uma força e fatalidade inenarráveis.)

ORFEU

Eurídice! Eurídice! Eurídice!

(O violão responde com três acordes semelhantes. Aos poucos, uma melodia parece repontar, com ritmos mais característicos, da massa informe de música que brota do instrumento. Orfeu, atento ao chamado, dedilha mais cuidadosamente certas frases. Aos poucos o samba começa a adquirir forma, enquanto a letra espontânea, a princípio soletrada, vai se adaptando à música.)

(MORAES, 1956, p.62 e 63)

Quanto mais denso e repleto de informações for o texto, menores as margens de manobra para o diretor. Funciona como se o autor se imaginasse marcando cada cena de seu espetáculo, com a maior das preocupações para que cada detalhe seja rigorosamente respeitado. Na verdade uma característica do teatro do século XX, sobretudo o teatro do pós-guerra. É a figura do autor/encenador. Vinícius mostra-se capaz de unificar, por força do detalhismo cênico, a figura do dramaturgo com a do diretor teatral ou encenador. Lança mão de pormenorizar as cenas de seu teatro por meio de rubricas minuciosas que garantem maior riqueza de informações à história de amor que pretende contar, embora a estratégia não se revele assim, tão dinâmica. Somente ao final da peça, em seu terceiro ato, a expressão *ad lib.*⁵⁰ no corpo das rubricas parece deixar personagens e cenas um pouco mais a vontade livres da influência do dramaturgo.

A opção poética em maior parte do texto, que colabora para o aspecto musical é, como visto, simbolista em alguma medida; no entanto, proporciona uma espécie de travamento involuntário das falas e intenções. Essa não fluidez do texto

⁵⁰ *ad libitum* [Lat., 'à vontade', 'a bel-prazer']. 1. À sua escolha; à vontade. 2. Mús. Indicação de que o trecho pode ser executado à vontade do intérprete, ou, nas peças para conjunto instrumental, pode ser suprimido. 3. Teatr. Indicação cênica de que o ator pode continuar, improvisando-o, o diálogo escrito. [Abrev.: *ad lib.*]

teatral é notada na crítica que o escritor Sábato Magaldi faz quando compara o texto original a sua adaptação para o cinema, no livro *Moderna Dramaturgia Brasileira*. Crítica das mais contundentes feitas até então ao premiado texto teatral de Vinícius de Moraes.

Dir-se-ia apenas que Orfeu não havia encontrado no teatro sua forma, ao passo que atingiu no cinema sua exata expressão. Tudo o que estava irrealizado e incompleto numa arte foi suprido, ao passar para outra. A história se sobrecarrega para o palco num diálogo pouco cênico e as evasões líricas não se resolvem em dramaticidade. A peça parece mais uma narrativa dialogada e os três atos não encontram uma inspiração unificadora. (2005, p. 87 e 88)

Em outro momento, porém, o crítico registra e reconhece a funcionalidade dos diálogos entre tradição e modernidade destacados aqui e reforça o que se pontuou anteriormente como “expressão de vida poética abundante” encrustada na força do mito grego, repassada ao protagonista carioca e vivenciada pelo próprio poeta/dramaturgo:

Orfeu da Conceição procurou, em princípio, trazer para o morro carioca o mito grego, pela sugestão espontânea de que o músico encontra seu equivalente na disponibilidade criadora do malandro. A figura do boêmio, que se nutre da magia carnavalesca, pode bem representar o símbolo do homem que sente na fruição poética da vida o motivo inteiro de ser. O compositor de sambas, gênio anônimo da favela, indivíduo sem passado e querendo do futuro nada mais do que o prazer de cada instante, liga-se à imagem mitológica do *Orfeu* que dobrou o mundo ao seu canto. Nesse sentido a peça realiza a romantização plena do músico popular, compondo à medida que as circunstâncias o inspiram – o improvisador absoluto, sem história, que se alimenta da música enquanto ela é também a expressão do permanente culto feminino. (MAGALDI, 2005, p.88)

O que Magaldi defende em seu ensaio crítico, ao comparar a obra teatral com a primeira versão cinematográfica de *Orfeu*, de 1959, é que a técnica costumeira da dramaturgia não é observada na peça. “A necessidade de desdobrar as falas tornou-as mais cotidianas, no filme, o que evita o verso (poesia e não teatro) encontrável no original” (MAGALDI, 2005, p.90). Por certo, o crítico também se refere aos problemas da encenação.

Uma reflexão posterior à leitura do livro *Moderna Dramaturgia Brasileira*, do Magaldi, que trata de analisar o teatro moderno brasileiro a partir dos anos de 1940, parece se colocar de maneira bem pertinente: o distanciamento de Vinícius de

Moraes em relação aos dramaturgos que lhe são contemporâneos. Distanciamento temático, estrutural e comportamental.

Uma diferença enorme pode ser percebida entre o teatro de nomes como Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal, Dias Gomes, Domingos Oliveira, Plínio Marcos, Mário Prata, Juca de Oliveira, entre outros; e o teatro desse trecho temporal produzido por Vinícius de Moraes, notadamente em *Orfeu da Conceição*. Enquanto seus contemporâneos lançam mão da palavra para a construção de textos vanguardistas, que tratam de questões sociais, políticas, comportamentais, o *poeta do amor maior* se debruça sobre um tema mítico, de estrutura poética, repleto de referências românticas e contornos que, no geral, propõem um texto mais do século XIX, pela força romantizada, que da provocadora modernidade teatral brasileira, não fosse o recurso da colagem de gêneros. É certo, também, que diversos autores modernos, contemporâneos a Vinícius, recorreram a mitos (gregos, inclusive), a fim de tratar de questões atemporais: Hermilo Borba Filho, Nelson Rodrigues, Aldomar Conrado, Jorge Andrade (menos explicitamente); além de autores estrangeiros, a exemplo de O'Neill, Sartre e Brecht.

São as marcas dos diálogos estabelecidos no corpo de *Orfeu da Conceição*: tradição/modernidade. O que não se pode negar é a contribuição inequívoca ao teatro brasileiro e à comunidade cultural negra com a estreia do espetáculo, aliás, uma fenda aberta *avant garde* por Vinícius, que hoje se prestaria perfeitamente aos tantos discursos dos estudos culturais, nas intenções de estudar e dar conhecimento às vozes das minorias, entre elas, destacadamente a negritude brasileira.

3.2. VINÍCIUS DO BOTEQUIM EM DIÁLOGO COM BAKHTIN

Nas poucas investigações literárias sobre *Orfeu da Conceição*, nenhum registro é feito sobre uma possível influência crítico/teórica levada em consideração por Vinícius de Moraes quando na escrita de sua peça teatral⁵¹.

O desejo de produzir uma obra dramática que recontasse a trágica história de amor entre Orfeu e Eurídice, desta vez tendo como palco uma favela do Rio de

⁵¹ Na verdade, as investigações literárias sobre o texto *Orfeu da Conceição* encontradas por ocasião desta pesquisa dizem respeito a estudos de intersemiose: o texto teatral e suas relações com o cinema e/ou a música; portanto, diferentes da proposta desta dissertação que é a de analisar amiúde o cerne do texto teatral.

Janeiro, é impulsionado, como já suposto, por uma provável empatia do escritor com o mito e/ou por uma espontânea predisposição temática natural.

Diálogo é a palavra de ordem no texto de Vinícius de Moraes, não há como desconsiderar. E através dos muitos diálogos estabelecidos em *Orfeu da Conceição*, pode-se, de maneira legítima, aproximar o texto dos princípios teóricos propostos pelo linguista russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 - 1975), tão pertinentes aos estudos de literatura, principalmente por corroborar a existência de múltiplas vozes em diálogos entrecruzados no ambiente de determinados textos.

O livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, embora pensado desde sua origem como instrumento de análise aos romances do escritor russo do século XIX, traz conceitos-chaves como *dialogismo*, *polifonia* e *carnavalização* que podem ser interligados ao texto teatral de Vinícius para uma pontual interpretação dos muitos diálogos evidentes em sua composição. São diálogos, inclusive, com a reflexão sobre o “teatro dos possíveis” e com o tema do rapsodo, apresentado mais adiante e que tanto representam o texto de Vinícius.

É o que Jean-Pierre sarrazac chama de “teatro dos possíveis”, no qual coexistem e se somam os contrários, no qual tudo é colocado sob o signo da polifonia – Bakhtin mostrou suas principais características: propensão à mistura, à pluralidade, à heterogeneidade, à inversão dos gêneros e das vozes -, que o trabalho rapsódico de emenda e cerzimento assume todo o seu sentido, engendrando nas escritas contemporâneas a estrutura de uma “montagem dinâmica”. (HERSAN; NAUGRETTE apud SARRAZAC, 2012, p.153 e 154)

Em verdade são percepções, já iniciadas neste capítulo, acerca das relações entre os diversos signos que se tocam e se perfazem na superfície do texto *Orfeu da Conceição*. Irene Machado, no livro *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*, diz que, consoante Bakhtin, “signo é tudo aquilo que significa. Entretanto, nenhuma significação surge do nada, e sim, do processo das complexas relações de um signo com outro” (1997, p.141).

Na explicação sobre dialogismo como compreensão do pensamento humano, Bakhtin, discorrendo sobre a criação e a importância da *ideia* em Dostoiévski, defende que

a ideia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias

dos *outros* é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, encontrar e renovar sua expressão verbal, gerar novas ideias. (BAKHTIN, 2010, p.98)

Ser dialógico, portanto, é fundamental para o germinar das ideias, para o convívio entre os pares e para a ampliação das potencialidades de uma obra. Essas relações entre signos são perfeitamente factíveis em *Orfeu da Conceição* quando a música moderna (na cadência do samba) dialoga com o ritmo poético dos versos de contornos clássicos (em alguns momentos medievais com o uso da medida velha), o mito (ressignificado) dialoga com a modernidade (fragmentada), o espiritual com o carnal, o amor com a morte (*Eros e Tânatos*). É bem verdade também que para Bakhtin, dialogismo é a relação de sentido que se estabelece entre dois enunciados, o que para o propósito deste estudo se apresenta como em tom menor, limitador, uma vez que o que se quer com a análise de *Orfeu da Conceição*, é considerar dialogismo como uma relação bem mais extensa de sentidos, uma relação, inclusive, de comunicação ampla entre os signos literários do passado com os signos literários do presente, numa valorização da ideia primeira de diálogo.

PLUTÃO (no mesmo tom agudo) Triste de quem não quer **brincar**, que fica a **labutar** ou a **pensar** o dia **inteiro**! Triste de quem leva a vida a sério, acaba num cemitério, trabalhando de **coveiro**!

[...]

PLUTÃO (bradando) **Alegria!** É o reinado da alegria! Amanhã é Cinzas! Hoje é o último **dia!** E viva Momo! E viva a **folia!**

(MORAES, 1995. p. 84 e 87)

A opção pela alternância entre poesia e prosa na escrita dos atos da peça tem um significado especial quando aproximada do pensamento de Bakhtin. Os diálogos estabelecidos entre essas formas narrativas, já inicialmente propositados, contribuem para comprovar a inevitável aproximação entre tradição e modernidade e dar significados particulares ao texto.

Uma dessas particularidades é percebida quando da contiguidade mais intrínseca dos diálogos entre os signos da poesia e da prosa, como mostra o excerto acima, em que há uma intromissão permitida da poesia na prosa, gerando uma poesia prosificada ou uma prosa poética, em vários momentos do segundo ato da peça.

No excerto acima, as interferências poéticas mais evidentes no decurso da prosa são as combinações sonoras de verbos no infinitivo e de substantivos que apregoam, inclusive, uma construção rítmica em rima pobre (*inteiro, coveiro, dia, folia*). Em outro momento, no excerto destacado logo no início deste capítulo, a personagem Orfeu ritmiza: *O morro parou, tudo se esqueceu. O que resta de vida é a esperança de Orfeu...*, outro exemplo particular de prosa poética (de imagem sofrível), percebida no decurso desse segundo ato do texto *Orfeu da Conceição*.

Uma função especial para essa combinação entre os signos da poesia e da prosa é esclarecida e defendida por José Luiz Fiorin, dentro do pensamento de Bakhtin. “A poesia só pode ser entendida como centralizadora e monológica. Entretanto, quando a poesia começa a mostrar várias linguagens, tem-se sua prosificação” (2006, p.84). Assim temos que

a prosa poética é aquela que vai adquirindo um centro de valor bem definido e, por isso, vai estabelecendo uma fronteira nítida entre a voz do narrador e a voz dos outros. As estratégias de isolamento da voz do narrador, que se comporta quase como um poeta, são a exploração intensa de ritmos, cadências e musicalidades, que permitem perceber uma formulação da prosa como que em versos. (FIORIN, 2006, p.86)

Ao que propõe Bakhtin (pela voz de Fiorin), a opção pela prosa poética amplia a *polifonia* examinada no âmago dos romances de Dostoiévsk, quando a voz do narrador sintoniza e deixa antever a *voz dos outros*, inclusive a do próprio autor. O que para um texto essencialmente poético, de acordo com o teórico, seria imperfeito, uma vez que a poesia é *monofônica*. Ora, em *Orfeu da Conceição*, essa suposta amplificação de vozes, no uso em alguns momentos de prosa poética, serve, de maneira mais específica, para denunciar esse inevitável e funcional contato entre tempos e signos distintos. Mais que isso, talvez, uma prova do peso maior do poeta sobre o prosador, o dramaturgo. A poesia é, de fato, centralizadora em *Orfeu da Conceição*. Para não ser entendida como monológica, propõe um diálogo constante com os recursos mais extrínsecos do teatro, embora seja um diálogo criticado, como visto em Sabato Magaldi, por uma possível ausência de fluidez narrativa, dramática.

De qualquer maneira, diálogo e dialogismo são entendimentos presentes no texto de Vinícius de Moraes. O próprio reaproveitamento do mito, bem como a caracterização das personagens e a utilização de um enredo que se esforça para ser fiel ao tombo lendário, já se caracteriza como uma enunciação de enunciados

outros. É a voz de Vinícius produzindo ecos do passado. Ou a sombra de contornos mitológicos projetada pelo Orfeu carioca. Possíveis combinações que fortalecem a importância dessas intertextualidades, desse dialogismo manifesto inicialmente por Bakhtin.

Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói. (FIORIN, 2006, p.24)

A tradição carnavalesca tem uma fortíssima presença na literatura brasileira e a *carnavalização* é o princípio teórico bakhtiniano talvez mais explícito na obra de Vinícius de Moraes, uma vez que o carnaval é o espaço utilizado por personagens de nomes mitológicos nas principais cenas do segundo ato de seu *Orfeu da Conceição*. Decerto que há um entendimento diferenciado entre *carnavalização literária* no ambiente do texto, como vai definir Bakhtin e o carnaval enquanto festa popular. Essa diferenciação, por certo, aqui será examinada.

Paulo Bezerra, no prefácio de sua tradução a Bakhtin deixa claro que com o advento do helenismo, as imagens dos heróis dos gêneros elevados são amplamente parodiadas e carnavalizadas. A transposição do carnaval para a linguagem da literatura é o que Bakhtin chama de *carnavalização literária*.

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto essas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. (BAKHTIN, 2010, p. 140)

Ainda de acordo com Bakhtin, “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc” (2010, p.141). Nessa combinação de opostos, a carnavalização bakhtiniana já começa reforçando a máxima dos diálogos experimentados em *Orfeu da Conceição*. O *mundo invertido* será facilmente captado nas festas vivenciadas no Barracão dos Maiorais do Inferno, uma vez que inverso ao

clima poético encontrado no alto do morro. A própria opção pela prosa deixa ver o avesso da escrita poética, bem mais imperiosa na produção do dramaturgo.

A primeira manifestação de um contorno *carnavalesco literário* observado na obra de Vinícius de Moraes é a apresentação de um *Inferno Alegre*.

SEGUNDO ATO

CENA

No interior do clube *Os Maiores do Inferno*, num fim de baile de terça-feira gorda. **Cenário e ambiente característicos do nome**, com grande margem para a sugestão de um balé, sem prejuízo, no entanto, do **equilíbrio clássico que deve ser mantido no decorrer da ação**. Pares e indivíduos isolados dançam pelo salão sem música, entre as sombras rubro-negras de refletores a insinuar a **presença do fogo**. Todas as figuras secundárias, homens e mulheres, vestem-se com o uniforme da sociedade carnavalesca, sendo que no caso destas últimas a indumentária faz lembrar vivamente Eurídice. **Como nas orgias gregas**, os homens perseguem as damas, que aceitam e refugam, ao sabor do movimento. Bebe-se fartamente, com unção, na boca das garrafas. Num **trono diabólico**, ao fundo, sentam-se Plutão e Prosérpina, com uma corte de mulheres à volta. Esse **casal mefistófico** deve se caracterizar pelo tamanho e gordura, gente gigantesca, risonha, desperdiçada, a aproximar comparsas solitários, a gritar, a beber, insinuando, criando a festa.

PLUTÃO (às gargalhadas, em tom altíssimo sugerindo o samba negro)

Aproveita, minha gente, que amanhã não tem mais! Hoje é o último dia! Aproveitem, meus filhos, que amanhã é Cinzas! Não quero ninguém triste, não quero ninguém sozinho, não quero ninguém a seco! Encham a cara que a morte é certa! Amanhã é Cinzas, hoje é alegria, o último dia da alegria! Afinal de contas, quem é que manda aqui?

PROSÉRPINA (vivendo)

É o rei, é o rei!

TODOS (em coro)

É o rei, é o rei!

PLUTÃO

Quem dá bebida dá alegria dá samba dá orgia?

TODOS (marcando o compasso)

É o rei, é o rei!

PLUTÃO (erguendo-se em toda a estatura)

Quem é o rei?

TODOS (aplaudindo vivamente)

É O REI! É O REI!

(MORAES, 1995. p. 83 e 84)

O dramaturgo propõe um *ambiente infernal*, embora não se descuidando do *equilíbrio clássico que deve ser mantido ao decorrer da ação*. Novamente a presença de ideias antitéticas. Uma das grandes características apresentadas pelo estudioso russo e percebida como essência no excerto destacado, é o princípio de *coroação-destronamento*. A principal ação carnavalesca, segundo Bakhtin, é a coroação e o posterior destronamento do rei do carnaval. Por isso a urgência da personagem Plutão em pedir que os convivas do Barracão aproveitem a folia, porque *amanhã não tem mais*. Uma tentativa de perdurar com o seu *reinado* que já enxerga os momentos finais do *livre contato familiar entre os homens* proporcionado pelo carnaval, segundo Bakhtin. Plutão por certo, na condição de coroadado rei, angustia-se pelo avizinhar do inevitável destronamento. Embora fique implícito, a personagem sabe da diferente postura que terá que tomar ao fim dos festejos. É o *último dia da alegria*. Ainda consonante Bakhtin,

na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento, ela é ambivalente desde o começo. [...] E assim são todos os símbolos carnavalescos: estes sempre incorporam a perspectiva de negação (morte) ou contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento (2010, p.142).

Essa imagem da morte criadora é de toda co-irmã ao ambiente de *Orfeu da Conceição*, costurado nas aparições da personagem Dama Negra. A morte, como será visto, deixará ao fim do texto teatral uma suspensão: a possibilidade de uma vida que se renova ao casal apaixonado. Amor e morte garantem os sobressaltos do texto de Vinícius de Moraes.

Orfeu da Conceição dista consideravelmente do formato mais rigoroso da *sátira menipeia*⁵², mas algumas considerações feitas por Bakhtin em seu estudo sobre Dostoiévski podem ser, como contribuição à análise aqui estabelecida, aplicadas ao texto do dramaturgo brasileiro. No pensamento de Bakhtin,

a representação do Olimpo é de caráter nitidamente carnavalesco: a livre familiarização, os escândalos e as excentricidades e a coroação-destronamento caracterizam o Olimpo da menipeia. [...] Às vezes, as cenas olímpicas são apresentadas no plano das descidas e aterrisagens carnavalescas (2010, p.152).

⁵² Forma de sátira escrita geralmente em prosa, com extensão e estrutura similar a um romance, caracterizada pela crítica a atitudes mentais ao invés de a indivíduos específicos. Teria sido criada por *Menipo*, escritor grego. Tem como características as diferentes formas de paródia e crítica aos mitos da cultura tradicional.

O Orfeu carioca desce do alto do morro, representação do Olimpo, para *atterrisar* nas planícies carnavalescas dos mortais. Entretanto, o Barracão dos Matorais do Inferno está disposto geograficamente distante do alto do morro, metáfora do Olimpo. Desta forma, toda a ação excêntrica de coroação-destronamento e/ou estravagâncias outras relacionadas ao ambiente carnavalesco acontecem na planície dos mortais, diferenciando-se da explicação *menipeia* de Bakhtin. “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a ideia fundamental do carnaval” (BAKHTIN, 2010, p.142). Na busca pela renovação de sua própria vida, Orfeu procura desesperado, ante o clima de um *inferno alegre*, por sua Eurídice morta, como se vê no excerto abaixo que exemplifica os embates entre um Orfeu, agora, destronado e um Plutão, devidamente coroado:

PLUTÃO

Ninguém sai daqui sem ordem do rei! Pra fora penetra! Matorais do Inferno: ponham o penetra pra fora! Pra fora! Ninguém quer arigó aqui!

(Os rumores da batucada começam novamente a se acender. Os homens se movimentam, aproximando-se em passos medidos, ameaçadores. Mas Orfeu domina-os com a magia do seu violão. O movimento estaca por completo.)

ORFEU

Não sou daqui, sou do morro. Sou o músico do morro. No morro sou conhecido – sou a vida do morro. Eurídice morreu. Desci à cidade para buscar Eurídice, a mulher do meu coração. Há muitos dias busco Eurídice. Todo o mundo canta, todo o mundo bebe: ninguém sabe onde Eurídice está. Eu quero Eurídice, a minha noiva morta, a que morreu por amor de mim. Sem Eurídice não posso viver. Sem Eurídice não há Orfeu, não há música, não há nada. O morro parou, tudo se esqueceu. O que resta de vida é a esperança de Orfeu ver Eurídice, de ver Eurídice nem que seja pela última vez!

PLUTÃO

Pra fora! Aqui não tem Eurídice nenhuma. Tás querendo é me acabar com o baile, pilantra? **Aqui mando eu!** Pra fora, já disse!

[...]

PLUTÃO

Silêncio, mulher! Plutão está falando, **Plutão, o rei dos infernos!** Não quero ouvir nem o voar de uma mosca! Silêncio! (dirigindo-se a Orfeu) O que queres?

ORFEU

Eu quero a morte!

PLUTÃO

Pára de fazer gracinha! Diz de uma vez: quem sois tu, e o que queres?

ORFEU

Eu quero Eurídice!

(MORAES, 1995. p. 88 e 89)

O carnaval carioca, em *Orfeu da Conceição*, passa a ser “as sombrias paragens onde habitam os corações que não se enterneceram com os rogos humanos” e é exercitado no âmbito da própria representação do inferno. De acordo com Bakhtin, “a carnavalização da paixão manifesta-se antes de tudo em sua ambivalência: o amor combina-se com ódio, a avidez com o desinteresse, a ambição com a auto-humilhação, etc” (2010, p.183).

Toda essa ambivalência percebida no texto *Orfeu da Conceição* só aumenta as relações opostas de pensamento tão debatidas neste capítulo. É como se uma atmosfera *barroca* impregnasse o teatro de Vinícius de Moraes. São exemplos dessas imagens *barrocas* que resultam numa exposição de exageros dramáticos:

ORFEU (a voz meio agastada)

Mãe? Pai? Que é isso? Já prá dentro!

Sair da **cama quente** com esse **tempo**

Frio... Não têm juízo?

(MORAES, 1995, p.58)

Insistindo nessas relações antitéticas Vinícius de Moraes aproxima, em mais de uma cena, a imagem da *lua branca* com os tons nebulosos e escuros da *morte*. Ou constrói frases como, *desce do céu amor, toda de branco como a lua*; ou *onde pousas anjo fiel, com tuas asas brancas*. Considerando que por opção sócio-cultural são negras as personagens da tragédia carioca, essa insistência lexical acaba determinando uma forte relação entre *claro* e *escuro*. Até mesmo o *juízo* de Orfeu é caracterizado como *vestido de branco*, como revela o excerto abaixo:

ORFEU (como para si mesmo)

Sabe onde.

Sabe onde! Minha mãe, neste momento

O juízo de Orfeu tem outro nome

Um nome de mulher... Neste momento

O juízo de Orfeu canta baixinho

Um poema de Orfeu que não é seu:

É um nome de mulher... Neste momento

O juízo de Orfeu, todo de branco

Sobe o morro para encontrar Orfeu!

(MORAES, 1995 p.59)

[...]

ORFEU (abraçando-a violentamente)
 Paixão, paixão, paixão
 Paixão por ti, mulher!

(Beijam-se num embate irresistível, **enquanto novamente o céu escurece como se uma nuvem ocultasse a Lua.** Sons como vozes informes parecem vir do vento, em meio dos quais repontam subitamente os gemidos agoniados de Eurídice.)

EURÍDICE (a voz embargada)
 Não, meu neguinho. Pelo amor de Deus
 Ainda não! ainda não!

(A luz da Lua volta a iluminar a cena. Orfeu desembaraça-se lentamente do abraço da namorada.)

(MORAES, 1995 p.66)

[...]

(Põe-se a sussurrar-lhe ao ouvido, depois olha em torno. Afastam-se rapidamente. Poucos segundos depois, aparece Orfeu acompanhando no violão um choro que se executa longe no morro. **A lua ilumina a cena. Mas de súbito tudo escurece,** como anteriormente. Orfeu estaca e pára de tocar. Logo, do fundo da sombra, cresce uma voz soturna, enorme, como ecoando numa câmara de eco.)

A DAMA NEGRA

O homem nasce da mulher e tem
 Vida breve. No meio do caminho
 Morre o homem nascido da mulher
 Que morre para que o homem tenha vida.
**A vida é curta, o amor é curto. Só
 A morte é que é comprida...**

ORFEU

Quem falou?

(A cena clareia, enquanto surge da escada, lenta, uma gigantesca negra velha, esquelética, envolta até os pés num manto branco, e trazendo nas mãos um ramo de rosas vermelhas.)

A DAMA NEGRA

Sou eu, Orfeu; a Dama Negra!

ORFEU (as mãos sobre os olhos, como ofuscado)
 Quem sois vós? Quem sois vós, Senhora Dama?

A DAMA NEGRA

Eu sou a Dama Negra. Não me chamo.
 Vivo na escuridão. Vim porque ouvi
 Alguém que me chamava.

ORFEU

Não chamou!
 Ninguém chamou aqui!

A DAMA NEGRA
 Chamou, Orfeu
 E eu vim.

(MORAES, 1995 p.75)

Nos excertos acima, além da relação de tons em *preto* e *branco*, encontrada também nos demais excertos, o diálogo estabelecido entre Orfeu e a Dama Negra resume com precisão a base do texto de Vinícius de Moraes: a relação íntima e constante entre *Eros* e *Tânatos*. *A vida é curta, o amor é curto. Só a Morte é comprida...* Vaticina a Dama Negra.

Embora seja quase um pré-requisito entre as grandes tragédias gregas ou elisabetanas, o tema *amor e morte* não é suficiente para garantir a filiação de *Orfeu da Conceição* nos moldes da tragédia clássica. Por uma série de incompatibilidades Vinícius entrega seu texto à imprecisão de uma tipologia textual específica. De concreto mesmo só os diálogos constantes e representativos que fazem de *Orfeu da Conceição* um texto teatral plural e repleto de significações ávidas por análises e interpretações.

4. ENTRE EROS E TÂNATOS: SOBRESSALTOS DE UMA QUASE TRAGÉDIA EM ORFEU DA CONCEIÇÃO, DE VINÍCIUS DE MORAES

Poderia um homem escrever a palavra "tragédia" sobre uma página em branco sem escutar, atrás de si, a imensa presença da *Oréstia*, de *Édipo*, de *Hamlet* e de *Rei Lear*?"
 George Steiner

Não há por parte do dramaturgo Vinícius de Moraes a obrigação de enquadrar seu texto teatral nos moldes da tragédia grega, tão somente por ter atribuído a sua peça o subtítulo *tragédia carioca*. Nem há por parte desta análise ao texto teatral

Orfeu da Conceição um forçoso policiamento para tornar essa filiação trágica obrigatória, à revelia do dramaturgo. Outros autores do teatro moderno brasileiro usaram a expressão *tragédia* para alcunhar suas iniciativas teatrais, a exemplo de Nelson Rodrigues, que trabalhou em demasia a expressão *tragédias cariocas* sem que, com isso, tenha intentado correspondência com Eurípedes, ou aguçado questionamentos que tenham a pretensão de validar, por aproximação ou distanciamento ao modelo clássico de tragédia, sua dramaturgia⁵³.

Entretanto, o que se apresenta como um dos pontos mais significativos nesta análise ao texto de Vinícius de Moraes, e que vem sendo dito desde o prefácio, é o fato de, diferente de seus pares que, as mais das vezes, lançaram mão do termo *tragédias cariocas* no sentido de mau fado, desgraça, infortúnio, não reavivando necessariamente laços temporais entre o texto contemporâneo e o modelo grego do passado; o *poeta da paixão*, em sentido inverso e declarado (quando visualiza o negro grego), constrói seu *Orfeu da Conceição* se servindo de nomes mitológicos, de um enredo lendário, de um modelo estrutural clássico no uso majoritário da poesia, além de fazer usufruto da aura heroica e mítica de uma personagem historicamente cultuada. Ou seja, escreve seu texto convocando o modelo trágico grego ao proscênio de suas intenções dramáticas. O que faz com que *Orfeu da Conceição* seja visto, a princípio, como uma tentativa de reedição do modelo grego de tragédia.

O passado, por certo, é uma junção de discursos que não podem ser vistos como acabados. O passado contamina o presente e ajuda a projetar o futuro. Mas o passado não pode ser, segundo George Steiner, “uma luva na qual o modernismo pode deslizar quando quer” (2006, p.187). De acordo com Steiner:

O drama literário moderno voltou-se para a mitologia antiga em uma escala massiva. Cada registro do teatro trágico contemporâneo se lê como uma cartilha de mitos gregos: Antígona, Medeia, Electra, Édipo, Orfeu... [...] A tentativa de deslizar em máscaras antigas, implica na consciência de que nenhuma mitologia criada à época do empirismo racional se equipara ao antigo poder trágico ou em forma teatral (2006, p.184).

⁵³ É bem verdade que em algumas obras do dramaturgo Nelson Rodrigues, a exemplo de *Senhora dos Afogados*, as marcas de contato com o modelo de tragédia grega se fazem mais evidentes e intencionais.

Por ser, a tragédia grega, uma referência de mobilização, de concentração da consciência coletiva, o retorno a essa modalidade teatral como uma possível tentativa de sensibilizar a turba de uma modernidade inquieta e fracionada, pode justificar, em parte, esse interesse por sucessivas reedições desse modelo de tragédia. A iniciativa de plasmar a essência trágica de um passado de inquestionável força dramática em *Orfeu da Conceição* reforça o que Steiner aponta como entendimento, no caso, por parte do dramaturgo brasileiro (e de outros que assim o fizeram), da funcionalidade dessa força dramática do ontem. O reaproveitamento do antigo exemplo trágico, também consoante Steiner, não deve ser soerguido de qualquer maneira, sob pena de configurar-se tão somente patética a iniciativa. O próprio gênero literário não deve ser visto como algo terminantemente atemporal, como algo disponível à adaptação a todo e qualquer tempo. A tragédia sinaliza um momento espiritual do homem grego e responde, tanto temática quanto formalmente, ao horizonte de expectativas de uma dada época e de uma dada cultura que devem ser consideradas. A análise das diferenças e similitudes com o modelo grego de tragédia em *Orfeu da Conceição*, um eventual credenciamento do texto aos modelos de melodrama, drama burguês (teatro romântico), e mesmo a possibilidade de um novo gênero proposto por Vinícius de Moraes, são proposições realizadas neste capítulo III, que se constrói considerando que, mesmo não sendo tragédia grega (porque definitivamente não é), *Orfeu da Conceição* é um texto que nasce do indiscutível diálogo de Vinícius com as forças clássicas do passado.

4.1. DA INCOMPLETUDE DO SER... MITO!

“No novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se para si mesmo e para os outros, um problema.”

Jean-Pierre Vernant

Mito, alma da tragédia. Construto dramático. Princípio e finalidade. Epigênese de um todo destinado a proporcionar, no seio da tragédia, os princípios catárticos do *terror* e da *piedade*, segundo reflexões de Aristóteles⁵⁴. Reflexões que revestem a maior parte deste estudo quando mencionando a palavra tragédia. Os temas trágicos provêm dos mitos. As considerações sobre *Orfeu da Conceição* e sua

⁵⁴ Em *A Poética*, provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a.C.

eventual ineficiência ou incapacidade de se fazer tragédia *stricto sensu* começam pela incompletude de um herói, de revestimento mítico, incapaz de reivindicar-se como alma de uma proposta trágica de verniz grego, com a qual Vinícius de Moraes busca contato inicial para a construção de seu texto.

A amistosidade que caracteriza a personalidade do Orfeu carioca ao longo do texto (culminando numa demência comportamental), não contribui para uma atitude mais imperiosa, latitudinal, responsável como necessário gatilho, para o despertar trágico defendido por Aristóteles.

Se o amparo mítico foi de todo fundamental para reconstruir a história de amor malfadada entre o músico da Trácia e sua bela ninfa Eurídice, é de se esperar, pelo encaminhamento temático costurado pelo dramaturgo a partir da escolha do título de sua peça, que o Orfeu brasileiro, revestido de tragicidade como o convém, fosse, em suas peripécias no ambiente da favela, seguir uma combinação de protocolos que tivesse início com uma - indispensável ao todo - *falha trágica*⁵⁵. O que acaba não acontecendo, ou acontecendo de maneira diminutíssima, parcial, distante da força preponderante que uma consubstancial *falha trágica*, precursora de um sinistro, propõe estabelecer.

(Riem gostosamente. Depois novamente se abraçam, mas desta vez com infinita ternura.)

ORFEU (beijando a namorada)
O meu amor tão bom... Meu bem... Meu bem...

EURÍDICE
Diz que mulher tem alma de gato. Tem.

(Riem mais, abraçados. Depois Eurídice desenlaça-se.)

ORFEU
Já, neguinha?

EURÍDICE
É preciso, meu amor...
Preciso dar uma chegada em casa
Ver mamãe.

ORFEU
Vêe volta, por favor...
Tenho um sambinha novo pra mostrar
E quem sabe se até você voltar
Não sai outro...

⁵⁵ Em Literatura, *hamartía*: erro cometido pelo personagem de uma tragédia que resulta na *peripécia*. O termo aparece na *Poética* de Aristóteles, por isso também é conhecida pelos nomes de *falha aristotélica*, *erro trágico* ou *falha trágica*.

(MORAES, 1995, p.67)

Durante todo o primeiro ato da peça, as cenas de encontro e despedida entre o casal da história, a exemplo do que é visto no extrato acima, sugerem soluções frágeis de antecipação ao desastre, na narrativa. As idas e vindas da personagem Eurídice (*preciso dar uma chegada em casa*) é que estabelecem os momentos imbricados de amor e morte, presentes ao longo do texto. Tirante os momentos de comunhão entre o par, percebidos nas rubricas em destaque (*sorrisos e abraços*), um Orfeu estático (*Vê se volta, por favor...*), apesar do ato contínuo de compor e tocar seu violão, é o que se vê, em mais de uma cena, na relação do mítico casal de *Orfeu da Conceição*. Preocupação consistente, por parte dos autores trágicos do passado, era com o encadeamento dos acontecimentos, das personagens e das suas motivações. Preocupação, aparentemente menos presente no texto do escritor brasileiro.

[...]

ORFEU

Doce bem...

Pensa em mim, pensa bastante em mim!

[...]

EURÍDICE

Meu doce Orfeu!

Boa noite, preciso ir...

[...]

ORFEU**Vai em paz, meu amor, toma cuidado****Pelo caminho!** (olha a noite) A lua foi amiga

Não foi, amiga?

EURÍDICE (beijando-o)

Foi, amigo. Adeus!

ORFEU (beija-a)

Adeus!

(Entra. Ao voltar-se Eurídice, **Aristeu, surgindo do escuro, um punhal na mão, mata-a espetacularmente. Eurídice cai.**)**EURÍDICE** (ao morrer)

Adeus.

ARISTEU (fugindo embaçado)

Adeus, mulher de Orfeu!

(A cena vai escurecendo lentamente, enquanto **a Dama Negra surge do canto onde se ocultara**. Tudo é silêncio. **Com um gesto largo a**

Dama Negra tira o grande manto que a veste e cobre com ele o corpo de Eurídice morta enquanto cai o pano.)
(MORAES, 1995, p.82 e 83)

O excerto acima destacado (final do primeiro ato da peça) apresenta o momento fatal entre a despedida dos amantes, depois da primeira e única noite de amor, e a investida da personagem Aristeu contra a então desprotegida Eurídice. Trata-se do momento primordial à separação amorosa do casal protagonista. A partir de então tem-se o sofrimento de Orfeu a clamar por sua amada morta. George Steiner faz lembrar que “o herói trágico é responsável. Sua queda está relacionada à presença da enfermidade moral ou do vício ativo dentro de si” (2006, p.127). Entretanto, esse *desvio de conduta* que na tragédia responsabiliza o herói pela precipitação dos acontecimentos catastróficos, não se faz presente na personalidade do Orfeu da Conceição.

A *hybris* (desequilíbrio interno do caráter do herói), definição grega para tudo o que passa da medida, descomedimento, confiança excessiva, orgulho exagerado, presunção, arrogância ou insolência, que com frequência termina sendo punida, acaba não sendo localizada nas atitudes do protagonista de *Orfeu da Conceição*. O homem constantemente tentado a manifestar sua *hybris*, que por sua vez engendra a *hamartia*⁵⁶, tem nas suas próprias mãos e ações a mola para a efetivação do destino. Todavia, a única “falha” de colaboração trágica duvidosa cometida pela personagem Orfeu, como se percebe no excerto destacado, resume-se ao fato de o herói não ter acompanhado sua amada até em casa, deixando-a à mercê de uma noite obscura e cheia de mistérios, como acentuam, também no destaque, as didascálias, que enfatizam sobremaneira a presença da morte, personagem da Dama Negra, representação de Tântatos, numa livre aproximação com o tema mitológico.

O comportamento apático desse Orfeu (ausência da *hybris*), no mínimo, desconstrói a postura romântica atribuída à personagem desde sua primeira aparição em cena, assim como se configura solução simplória por demais para a efetiva morte de Eurídice. Na cena descrita, há pouca ou quase nenhuma ação no sentido de movimentação cênica, tanto no texto de Orfeu: *Vai em paz, meu amor,*

⁵⁶ Entenda-se a *hybris* como pré-disposição inicial ao erro: postura patológica que favorece a interferência divina, como se verá mais adiante, na ação destrutiva realizada pelo homem. Enquanto que a *hamartia* caracteriza-se pela própria ação efetiva. O erro sendo executado.

toma cuidado pelo caminho, quanto na informação apresentada pelas rubricas: Aristeu, surgindo do escuro, um punhal na mão, mata-a espetacularmente. Eurídice cai. Não há gestos bravos nem falta grave, apenas uma diminuta perseguição, e a morte. Albin Lesky, em *A Tragédia Grega*, defende que

a autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui. (2006, p. 36)

O dramaturgo brasileiro acaba por apequenar a importância de uma *hamartia* no comportamento de seu protagonista (fundamental para a estrutura trágica de concepção grega), quando disponibiliza por meio de um texto econômico, uma atitude menos nobre por parte de um herói enamorado.

Uma rápida comparação entre a postura desse herói apresentado por Vinícius de Moraes e a conduta de outras referências heróico-míticas de grandes tragédias clássicas parece ser providencial como forma de corroborar a pouca expressividade do protagonista carioca e a hipótese, parafraseada de Aristóteles, de que as agonias de um homem inocente ou virtuoso são patéticas, mas não trágicas.

O trágico se nutre de uma situação de intensa dramaticidade. É essa situação que colaborará, de forma direta, para o desenvolvimento de temas de preferência trágicos, a exemplo dos parricídios, incestos, regicídios, fratricídios. A *falha trágica* operada pelo protagonista desencadeia a ampliação do funesto. Assim, tem-se, por exemplo, em *Prometeu Acorrentado* (Ésquilo) o crime de, por parte de Prometeu, trair os deuses roubando o fogo de Zeus para entregá-lo aos mortais. O poder é o tema dessa tragédia. Com vistas ao amor de Jasão, *Medéia* (Eurípedes) não hesita em trair violentamente os seus e em violar o direito da tradição, roubando o velo de ouro do altar sagrado de Ares, bem como assassinando cruelmente Pélias. Poder, violência, direito, são temas dessa tragédia. Em *Édipo Rei* (Sófocles), Édipo tem orgulho de seu saber, confia demasiado em si mesmo, mas não consegue decifrar o mais importante dos enigmas: quem é ele mesmo? Pondo, dessa forma, o destino a se concretizar. Tem-se então que a *hybris* (que fomenta a *falha trágica/hamartia*) de Prometeu é romper, de maneira provocadora, o pacto com seus iguais. Medéia e Jasão marcham ao desencontro um do outro: ela, por um amor doentio, regido pelas forças da morte, pelo qual acaba por matar os filhos; ele, pelo poder, pelo qual faz

sucumbir todos os demais valores da convivência humana. Édipo falha por não conseguir enxergar os lances do destino (por isso os olhos arrancados ao final da história) e pelo excesso de confiança e orgulho. Em *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, o Orfeu carioca supostamente falha por não ter acompanhado sua amada até em casa, livrando-a de um eventual dano. Proteção pressupõe querer bem, cuidar da pessoa amada. A essa falta de atenção do herói indisposto segue-se a morte banalizada, quase gratuita, tipicamente contemporânea, que distancia o desfecho da peça de uma recomendação trágico/grega. Trágico, em sentido filosófico, parece ser morar na favela de morro carioca, de crimes e violências subentendidos e viver a vida ao sabor da poesia e da música, ao som de um violão, quase como um desavisado casual.

A morte de Eurídice, no rastro do tema original como quer o dramaturgo brasileiro, é fundamental para o desenvolvimento da história. A companhia de Orfeu, levando-a em casa, por certo não significaria a garantia de um crime abortado, porque necessário ao enredo. Mas contribuiria desta feita (num eventual confronto com o algoz) para uma movimentação cênica que diminuísse o comportamento opaco, pouco atencioso desse protagonista que, agindo como agiu (ou não agiu), torna-se o único responsável pelo surgimento de uma tristeza que o dominará a partir de então, sem que esse mesmo protagonista tenha contribuído de maneira direta, grandiosa, verdadeiramente trágica, em sentido grego, para o martírio estabelecido⁵⁷.

PLUTÃO (pondo-se de pé, num brado)
Quem sois tu?

ORFEU (parando de tocar, enquanto se imobilizam as mulheres)
Eu sou Orfeu, o músico.

PLUTÃO (brandindo o punho)
Em nome do diabo, responde: quem sois tu?

ORFEU
Eu sou a mágoa, **eu sou a tristeza, eu sou a maior tristeza do mundo!** Eu sou eu, eu sou Orfeu!

PLUTÃO
O que queres?

⁵⁷ Se bem que um confronto direto com o algoz de Eurídice somente afastaria, ainda mais, a ideia de ação tragédia em sentido grego, uma vez que os embates realizados sob o signo da tragédia grega são realizados no interior da própria personagem: uma luta dela com ela mesma.

[...]

ORFEU
Eu quero a morte!

PLUTÃO
 Pára de fazer gracinha! Diz de uma vez: quem sois tu, e o que queres?

ORFEU
Eu quero Eurídice!

(MORAES, 1995, p.88)

No trecho acima destacado, imediatamente após a morte de Eurídice, Orfeu, personagem reto, marcado pela honestidade de pensamentos, se vê mergulhado em profundos sofrimentos, perpassando inclusive a fronteira da loucura. Ele próprio se define como *a maior tristeza do mundo*. Uma vítima que agora, num barracão de carnaval (Ato II), diante de Plutão “... O Rei dos Infernos!...” (MORAES, 2005, p.88) que fala *em nome do diabo*, deseja a morte, deseja *Eurídice*. Uma vítima, porém, inocente. Segundo Albin Lesky, “o sujeito do ato trágico [...] deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico.” (2006 p.32) O Orfeu da Conceição, inadvertidamente, é transportado da alegria à dor sem que uma ação suscite *terror e piedade*, não obstante as cenas de dores, ferimentos e mortes admitirem filiação aos temas da tragédia. Ainda em sua *Poética*, amparo fundamental a esta análise, Aristóteles adverte:

Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e a ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação – em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infelizes (isso não inspira temor nem pena, senão indignação), [...] assim o resultado não será nem pena, nem terror. (2005, p. 31 e 32)

O Orfeu de Vinícius de Moraes é submetido ao sofrimento por omissão, não por atitudes. Sua “falha” é bem mais por uma postura passiva que por desvio de caráter. A personagem trágica está em erro, mesmo que não tenha consciência. O erro então seria a falta de consciência em deixar a mulher amada sozinha, na madrugada? Na despedida do casal, logo após a experiência amorosa, instaura-se, em verdade, o patético, não o trágico. Segundo Aristóteles, “o patético consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores

cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero.” (2005, p.31) O patético serve para suscitar e manter o *pathos*⁵⁸ da vítima que ora se lamenta. Mas é preciso que, ainda de acordo com as reflexões de Aristóteles, para o funcional desempenho da tragédia, a queda do herói trágico seja exemplar para que se viabilize a *peripécia*⁵⁹, que não deve ser casual, e sim, fruto de alguma desmedida do herói. Albin Lesky reforça a hipótese de uma necessária queda exemplar quando diz, “assim, o homem que não naufraga em uma falha moral vai a pique porque, dentro dos limites de sua natureza humana, não está à altura de determinadas tarefas e situações.” (2006, p.30) Essas lacunas do herói mítico carioca em relação ao conscrito modelo do passado e as prescrições da tragédia clássica deixam evidentes fissuras na proposta dramatúrgica do escritor.

PLUTÃO (bradando)

Alegria! É o reinado da alegria! Amanhã é Cinzas! Hoje é o último dia!
E viva Momo! E viva a folia!

PLANO DE CÉRBERO

Vê-se Orfeu que vem, tocando seu violão, uma grande expressão de mágoa estampada no rosto. **Ele busca Eurídice em meio à loucura do carnaval.** Dirige-se para o clube dos Maiorais do Inferno, onde se processa infernalmente, a batucada. Mas, súbito, vê seu caminho barrado pelo **Cébero, o leão-de-chácara do clube, o grande cão de muitos braços e muitas cabeças, que investe contra ele ameaçadoramente, e só não o trucidar porque Orfeu não para de tocar sua música divina, que o perturba. Quando o Cébero avança, Orfeu recua, sempre tocando, e ante a música é Cébero que, por sua vez, recua, sem saber o que faça. Pouco a pouco a música de Orfeu domina o Cébero, que acaba por vir estirar-se a seus pés apaziguado.**

[...]

ORFEU
Eurídice!

[...]

ORFEU (estonteado)

Onde estou eu? Quem sou eu? Que é que vim fazer aqui? Como é que foi isso? Isso é inferno e eu quero o céu! Eu quero a minha Eurídice! A minha mulata linda, coberta de sangue... **Eu quero a minha Eurídice,** que brincava comigo, **a minha mulata do dente branco...**

[...]

⁵⁸ *Pathos*: Palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento e assujeitamento.

⁵⁹ *Peripécia* ou mudança súbita. É um termo da poética clássica que significa uma reversão das circunstâncias dadas.

ORFEU (para as mulheres, apontando-as)
 Vem, Eurídice. Eu te encontrei. Eurídice é você, é você, é você! Tudo é Eurídice. **Todas as mulheres são Eurídice.** Quem é que quer mulher morta? **Eu não quero mulher morta! Eu quero Eurídice, viva como na noite do nosso amor.** Vem, minha vida...

(A aurora raia, pouco a pouco, entre as sombras rubras. Orfeu, voltado para fora, exclama.)

ORFEU

É a madrugada, Eurídice. Lembra, querida, quantas madrugadas eu vi nascer no morro ao lado teu? Lembra, Eurídice, dos passarinhos que vinham aceitar o desafio do violão de Orfeu? Lembra do sol raiando sobre o nosso amor? (ergue os braços para a aurora) **Eurídice, tu és a madrugada! A noite passou, a escuridão passou. Espera, minha Eurídice! Eu vou, me espera...**

(Vai saindo, tocando o seu violão, entre os acordes da batucada em pianíssimo. As mulheres correm atrás dele, mas o ritmo presente as prende mais. A cada movimento para a frente respondem com um refluxo geral, lânguido, dentro do tempo do samba.)

(MORAES, 1995, p.87, 90, 92 e 93)

Em novo recorte do texto, tem-se a metafórica descida de Orfeu ao inferno, representado pelo carnaval do Rio de Janeiro (*E viva Momo! E viva a folia!*). É no desempenho de uma missão que se credencia o herói. No entanto, o Orfeu da Conceição parece não se reconhecer em nenhuma missão. Os textos, *Onde estou eu? Quem sou eu? Que é que vim fazer aqui? Como é que foi isso? Isso é o inferno e eu quero o céu* indicam um deslocado e duvidoso herói, levado talvez pelo acaso da loucura ao Barracão dos Maiorais do Inferno, clube carnavalesco de Plutão. Na primitiva história do Orfeu grego (apresentada no capítulo I), o herói mítico, por iniciativa própria e movido pela paixão (não pela loucura), desce ao mundo dos mortos, reencontra sua amada e, com a permissão de Hades, a conduz até bem próximo da superfície, quando, com o fatídico *olhar para trás* (falha trágica do Mito original), perde sua amada definitivamente. Vinícius de Moraes também faz seu Orfeu descer do alto do Morro ao Barracão dos Maiorais do Inferno. Entretanto, do metafórico cume (habitação natural dos deuses) à planície do carnaval (chão dos mortais) o Orfeu carioca cumpre apenas uma parte de sua eventual missão (considerando-se o enredo primário) que é a de estar diante do Cérbero⁶⁰ para vencê-lo ao som de seu violão. Diferentemente do que ocorre com o Orfeu grego, não é representado na peça, como ação, o seu erro, ou seja, a desobediência a qualquer condição que lhe trouxesse Eurídice de volta: o *olhar para trás*. A

⁶⁰ Cão monstruoso que, segundo a mitologia grega, guarda a porta do inferno.

alternativa de reverter o funesto, a possibilidade de ter a amada de volta a depender de uma atitude sua, não aparece na peça de Vinícius de Moraes. O Orfeu carioca abre mão da mulher amada quando afirma não querer mulher morta, uma vez que todas as mulheres são representações de uma mesma Eurídice. O olhar do Orfeu grego é um olhar para uma Eurídice perdida, reencontrada e novamente perdida. O Orfeu de então já não está mais em busca de um passado, como fez seu homônimo grego na busca por uma mesma e única mulher. A opção do Orfeu moderno é por uma Eurídice que possa ser vislumbrada em qualquer mulher. Uma Eurídice viva, comparada à madrugada, metáfora de uma vida que se quer continuada, que se faz renovação. A inversão das prioridades por parte do herói carioca se mostra principalmente no texto *Eurídice, tu és a madrugada. A noite passou, a escuridão passou. Espera, minha Eurídice! Eu vou, me espera...* quando agora o Orfeu é quem segue Eurídice, não o contrário. A essa incompletude de uma já anteriormente mencionada *aretê grega*, como falta de cumprimento do propósito ou da função a que o indivíduo se destina, segue-se a já igualmente mencionada ausência de uma *falha trágica*, o que acaba por criar uma cisão entre o modelo primeiro de herói trágico e o modelo de herói protagonizado por *Orfeu da Conceição*. Que essa *incompletude* seja entendida na comparação entre a missão do Orfeu grego (cumprida, embora malograda) e a do Orfeu carioca (não cumprida ou cumprida parcialmente quando da desistência pela verdadeira Eurídice).

Portanto, um hiato separa os mitos que o dramaturgo quer, então, próximos na essência de seu texto. O que para Jean-Claude Carrière, em seu ensaio sobre os mitos fundadores e as criações literárias, é extremamente natural, uma vez que essa incompatibilidade se dá porque “a maioria desses mitos novos é de origem literária, isto é, são personagens que têm um autor. Isso não é frequente no mundo antigo, onde os mitos ‘se manifestam’ na maioria das vezes antes dos homens.” (CARRIÈRE apud BRICOUT, 2003, p.27) Fica claro que a observação de Carrière diz respeito, de forma mais específica, aos novos mitos, e não necessariamente aos mitos reeditados, ligados por uma mesma placenta ao passado, como no caso do Orfeu carioca. Mas a carência de independência existencial destes mitos de criações literárias, observada por Carrière, parece caracterizar bem a principal personagem do texto teatral em estudo.

Se a estagnação do protagonista, sua inércia ou incapacidade de ação não alcançam o patamar (considerando o referencial teórico até aqui empregado em

relação à tragédia grega) de uma legítima *falha trágica*; a *paixão*, como já vem sendo apontado, pode ser responsabilizada pela queda e acentuado sofrimento do herói. Há uma série de prenúncios e mesmo anúncios ao longo do texto, conferidos nos destaques abaixo (muitos já utilizados anteriormente por força de argumentação), que mencionam a extravagância da paixão, princípio da dor e possível pavimento para uma tragédia, desta vez diferenciada: uma *tragédia carioca*, onde o sofrimento exposto de um herói sem culpas proporcionará novas reflexões.

CORIFEU

São demais os perigos desta vida

Para quem tem paixão, principalmente

Quando uma lua surge de repente

E se deixa no céu, como esquecida.

(MORAES, 1995, p.56)

CLIO

Escuta, filho

[...]

Ouve o que eu estou dizendo antes que seja

Tarde... [...] **não Provoca o ciúme alheio; atenta, Orfeu**

(MORAES, 1995, p.62)

ORFEU (põe-se a soluçar, a cabeça oculta no colo da amada)

Mulher, **eu já nem sei o que me mata**

Se é amor que te tenho, tão maior

Que esse meu doido peito, **ou se a vontade**

Impossível de amar-te mais ainda. (afasta-se para olhá-la)

Ah, meu amor, como você é linda!

(MORAES, 1995, p.64)

ORFEU (tomando-a nos braços)

Paixão!

Paixão que me alucina e me dá vida!

Mulher do meu amor aparecida

Eu te quero pra mim!

(MORAES, 1995, p.65)

ORFEU

Ninguém tem culpa

Minha neguinha... **é só amor – mais nada...**

(MORAES, 1995, p.66)

ORFEU

Ô que paixão danada!

Ô que paixão ruim!

[...]

ORFEU (a voz estrangulada)

Não éem mais querer... é coisa ruim

É morte!

(MORAES, 1995, p.79)

QUINTA VOZ
E foi (ORFEU) pela paixão crucificado...

(MORAES, 1995, p.94)

Um grande amor, dentro de normas legais, impostas pela cultura, de existência habitual e sem oposição declarada, não teria muito sentido, não teria história. Por isso, o amor entre Orfeu e Eurídice é tão significativo, por ser um amor ameaçado pela vida, condenado pelos homens, só podendo alcançar sua consumação no eterno. Concepção mais romântica, mais melodramática que trágica, em sentido grego. Nas sequências acima, extraídas cronologicamente do texto, desde a apresentação do Corifeu, alertando para os *perigos da paixão*, até a morte da mulher pela qual Orfeu se apaixona, tem-se um desfilar de sofrimentos exacerbantes. Orfeu é pela *paixão crucificado* e, depois da morte de Eurídice, não compõe mais canções, o que vem a ser trágico para o ambiente do morro, mas não no sentido trágico de gênero.

No ensaio *Da Tragédia ao Trágico*, do escritor americano Glenn W. Most, uma diferenciação entre os termos:

A tragédia, em seu sentido literal, é um gênero dramático específico de literatura que floresceu muito raramente na cultura ocidental: na Grécia antiga, sobretudo em Atenas no século V a. C., e então em algumas outras tradições literárias que foram profundamente influenciadas pelo modelo grego: Roma antiga, a Renascença por toda a Europa, a Alemanha na virada do século XIX. [...]... as pessoas tendem a vincular o predicativo “trágico” a acontecimentos que evidenciem as seguintes características: são geralmente tristes, [...] envolvem uma perda irreparável, [...] e especialmente a morte de um ser humano ou o que for considerado seu equivalente, [...] particularmente a morte inesperada, desnecessária e prematura. Estes são os critérios pelos quais acidentes de trânsito fatais, a morte de crianças pequenas e outras calamidades são designadas “trágicas” em linguagem comum. Nós podemos resumi-los dizendo que o termo distingue e enobrece situações que expressam com particular pungência uma contradição fundamental entre os desejos mais profundos de satisfação e plenitude dos seres humanos e o indiferente universo no qual eles devem viver e fracassar. (MOST apud ROSENFELD, 2001, p.20, 22 e 23)

O ensaio de Most apresenta o termo “trágico” como muito mais comum no vernáculo moderno que aplicado a textos literários. Na citação acima, destaca-se o uso mais coloquial do termo, ao passo que, numa concepção filosófica, o “trágico” ganha complexidade. O ensaísta estabelece a diferença entre as conexões de uso coloquial e filosófico do termo.

Pode haver conexões entre o que poderíamos chamar de os usos vernaculares e metafísicos do termo “trágico”, mas ainda assim a diferença entre o uso que o filósofo e a multidão fazem da palavra é evidente: onde está a culpa do bebê na sua morte, ou a necessidade do destino em uma colisão fatal? O “trágico”, compreendido desta maneira, não é em primeira instância um conceito estético útil para a análise de um gênero específico, mas antes uma categoria metafísica desenvolvida a fim de descrever a condição humana. Ela é desenvolvida, acima de tudo, para designar uma importante lição sobre o nosso lugar no mundo (“sabedoria trágica”) e assim pode às vezes vir a transmitir aquela lição a um certo tipo de texto (“tragédia”), o qual se diz abraçar e comunicar aquela lição com suprema efetividade. [...] Ambos entendimentos modernos do “trágico”, o coloquial e o filosófico, envolvem uma separação fundamental entre “tragédia” como um gênero que compreende um conjunto de textos específicos e o “trágico” como uma descrição de certos tipos de experiência ou de traços básicos da existência humana. O termo não é estético mas antropológico ou metafísico: ele não define um gênero literário mas a essência da condição humana, em sua estrutura imutável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas. (MOST apud ROSENFELD, 2001, p.24)

Essa concepção filosófica do termo “trágico”, consoante Most, que se liberta de uma associação espontânea com tragédia enquanto gênero (na virada do século XIX quando o gênero tragédia começa a declinar como modo literário dominante) e que propõe reflexões sobre a própria existência humana, pode ser percebida, por exemplo, na personagem Clio, detentora de uma “consciência trágica” em relação ao futuro do morro e ao sofrimento do filho. Talvez o trágico em Vinícius de Moraes queira, forçosamente, ser reconhecido por esse sofrimento protagonizado por um Orfeu que, repita-se, não contribui de maneira direta para a instalação de seu infortúnio. O “trágico” seria então a falta de amor? Da pessoa amada? Da extinção da paixão? Para o poeta Vinícius de Moraes, certamente.

Somente amar de maneira grandiosa não confere ao amante a qualificação de partícipe numa tragédia de contornos gregos. É preciso agir. Média amou de forma igualmente grandiosa, mas, para a efetiva realização do trágico enquanto gênero, agiu, matando os próprios filhos. Paixão sem ação anula a função, ou pelo menos enfraquece o que se quer como tragédia grega. Paixão exacerbante tematiza com o romantismo apiedado, com o melodrama idealizado. Com efeito, de acordo com Jean-Marie Thomasseau, em seu *O Melodrama*, “drama e melodrama românticos confundem-se desde seu nascimento; nunca se pode fazer uma clara distinção entre eles [...]” (2012, p.65) Percebe-se daí a configuração de uma

miscelânea de gêneros presentes no texto teatral *Orfeu da Conceição*, mistura típica do teatro moderno do século XX.

4.2. TÂNATOS, EROS, SOMBRAS E MISTÉRIOS.

ORFEU (brandindo a garrafa)

Eu sou o escravo da morte! Eu sou aquele que procura a morte! A morte é Eurídice! Vem comigo, morte...

(MORAES, 1995, p.92)

O movimento da tragédia grega é de uma constante descida da prosperidade ao sofrimento e ao caos. Um roteiro que vai da felicidade ao infortúnio, da luz às trevas. De acordo com George Steiner,

O personagem trágico é empido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional.⁶¹ Isso novamente é crucial. Onde as causas do desastre são temporais, onde o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, podemos ter drama sério, mas não tragédia. (2006, p.04)

Partindo da citação e do conceito para uma reflexão posterior de drama sério, é para a presença das “forças incompreensíveis”, ladeando e rompendo o personagem trágico, que se quer chamar atenção a partir de então. Passam a ser entendidas como forças incompreensíveis uma série de interferências sobrenaturais na contextura do *Orfeu da Conceição* que servem para atenuar, ou mesmo definir, a sorte do herói protagonista. Embora, a intenção maior de Steiner seja a de se referir às forças externas que acabam por manipular a conduta do herói.

Além da *átê*, como interferência das potências divinas na fragilidade do herói⁶², é preciso perceber que, ao longo do texto, nos intensos momentos de exposição à paixão vivenciados pelo Orfeu carioca, surge sempre uma rubrica que denuncia a presença do mistério, a atmosfera sombria, como a espreitar esse deslocado herói. São referências a sombras, à noite e à escuridão. Ventos sombrios, clima tenso, confusão de sentidos. A morte está sempre a estudar o ambiente, o casal, e às vezes, tão somente o herói. A morte como uma das condições *sine qua non* para a realização de uma tragédia de proposta grega. Não há tragédia sem a

⁶¹ [Grifo nosso]

⁶² Que no Orfeu carioca é inoperante, como já visto.

presença ameaçadora da morte. A morte como um cenário preparado para receber o sujeito do *ato falho*.

ORFEU (abraçando-a violentamente)
Paixão, paixão, paixão
Paixão por ti, mulher!

(Beijam-se num embate irresistível, **enquanto novamente o céu escurece como se uma nuvem ocultasse a Lua. Sons como vozes informes parecem vir do vento**, em meio dos quais repontam subitamente os gemidos agoniados de Eurídice.)

[...]

EURÍDICE
Quer a sua morena tanto assim?

ORFEU (a voz estrangulada)
Não é nem mais querer... é coisa ruim
É morte!

EURÍDICE (pensativa)
Morte? Morrer... E se eu morresse?
Você ia sentir muito? Ou ficava
Quem sabe, até bastante aliviado?

ORFEU (num soluço)
Cala a boca, querida! Se eu
Te perdesse eu iria te buscar
Fosse no Inferno, tanto que te quero!

[...]

(A cena clareia de modo fantástico, como se a intensidade do luar tivesse aumentado sobrenaturalmente.)

Querida!
Não vai não!

EURÍDICE
Meu neguinho, que bobagem!
É um instantinho só. Volto com a aragem...

(MORAES, 1956, p.65 a 68)

Na observação dos excertos acima se percebe, como contribuição ao soturno, o não rarefeito som dos ventos, dos rumores estranhos da noite, de uma lua clareando sobrenaturalmente. É presença constante no texto de Vinícius de Moraes, acrescentando-se ao tom de mistério: a loucura e o sonho. Tudo abarcado pelo amor oitavado (*paixão, paixão, paixão, paixão por ti, mulher...*) que descamba para a inevitável morte (*Não é nem mais querer... é coisa ruim... É morte!*). *Eros e Tânatos*, como apresentado já ao longo deste estudo em diversos excertos do texto original,

dividem espaço de maneira didática em *Orfeu da Conceição*. Entrecruzam-se nas investidas, se combinam na conclusão.

Na mitologia grega, sono e morte, Hipnos e Tântatos, são dois irmãos gêmeos. Um ambiente onírico de preparação ao funesto parece ser (em alguns momentos) importante para a contação da história de amor proposta por Vinícius de Moraes. Mircea Eliade, em seu *Mito e Realidade*, de forma curiosa apresenta uma versão americana da história de Orfeu e Eurídice para mencionar a presença do sono (posteriormente do sonho) como empecilho para a realização amorosa e a fragilidade espiritual de um herói.

Num mito norte-americano do tipo Orfeu e Eurídice, um homem que acaba de perder sua mulher consegue descer ao inferno e reencontrá-la. O Senhor do Inferno promete-lhe que ele poderá conduzir sua mulher à terra se for capaz de velar durante toda a noite. Mas o homem adormece pouco antes do alvorecer. O Senhor do Inferno concede-lhe uma nova oportunidade e, para não se sentir fatigado na noite seguinte, o homem dorme durante o dia inteiro. Nem assim, entretanto, consegue permanecer acordado até a Alba, e é obrigado a retornar sozinho à terra. (ELIADE, 2011, p.116 e 117)

De acordo com Eliade, “não dormir não significa somente triunfar sobre a fadiga física, mas, sobretudo dar provas de força espiritual.” (2011, p.117) O Orfeu de Vinícius é tomado por uma fragilidade mental. Essa relação entre um estado onírico e a fraqueza espiritual pode ser identificada no excerto,

A VOZ DE ORFEU (longuissimamente)
Eurídice!

(Cada vez que a voz chama, cria-se um silêncio provisório do violão. Esses chamados alternam-se com a expressão carinhosa da música, da qual participa frequentemente a frase musical correspondente ao nome da mulher amada. **Em breve as mulheres apenas, não os homens, vão saindo do letargo em que se achavam e como desabrochando da imobilidade.**)

A VOZ DE ORFEU
Eurídice! Eurídice!

(MORAES, 1956, p.86)

Essa sensação de letargo, negritada na rubrica acima, domina todo o segundo ato da peça, numa relação de planos distintos: sonho, realidade e embriaguez. Mergulhado num estado de torpor, compartilhado pelas mulheres do

Barracão que representam o coro, Orfeu chama por sua Eurídice na sequência da cena:

A VOZ DE ORFEU

Eurídice!

CORO DAS MULHERES

Eurídice... rídice... ídice... dice... ice... ce... eee...

A VOZ DE ORFEU

(tristíssima)

Eurídice...

CORO DAS MULHERES

Eurídice... rídice... ídice... dice... ce...

A VOZ DE ORFEU

Mulata...

CORO DAS MULHERES

Ai... ai... ai... ai... ai... ai... ai...

(MORAES, 1956, p.86 e 87)

Toda a ambientação do Barracão dos Maiorias do Inferno é redesenhada por essa sonolência já estabelecida na entrada de um Orfeu nebuloso, incerto de seus próprios propósitos. A ignorância e o sono são igualmente expressos em termos de embriaguez, como nos textos e comportamentos de Plutão e Prosérpina, desfilados na sequência.

PLUTÃO (às gargalhadas, em tom altíssimo sugerindo o samba negro)

Aproveita, minha gente, que amanhã não tem mais! Hoje é o último dia! Aproveitem, meus filhos, que amanhã é Cinzas! Não quero ninguém triste, não quero ninguém sozinho, **não quero ninguém a seco! Encham a cara que a morte é certa!** Amanhã é Cinzas, hoje é alegria, o último dia da alegria! Afinal de contas, quem é que manda aqui?

[...]

PLUTÃO

Quem dá bebida dá alegria dá samba dá orgia?

TODOS (marcando o compasso)

É o rei, é o rei!

PLUTÃO (erguendo-se arrebatadamente)

Continua a festa! Continua a festa!

(A essas palavras imperativas as mulheres se imobilizam, enquanto **os homens começam a despertar**. Insinua-se, em meio ao som do violão, o toque da batucada.)

[...]

ORFEU

Aonde? Aonde?

(Plutão e Prosérpina riem e se abraçam, **já meio dormindo.**)

(MORAES, 1956, p.83, 84, 86 e 90)

Dionísio, o deus do vinho e da fertilidade, para Vernant, “deus da mania, da loucura divina por sua maneira de apossar-se dos fiéis entregues a ele através do transe coletivo” (1999, p.70), é o mesmo deus invocado pelas personagens dispostas no segundo ato da peça teatral. Um ambiente de orgias, bebedeiras e animação carnavalesca é percebido nesse ato, de tal maneira que a ligação do texto com a atmosfera grega, pelo viés dos festejos religiosos ao deus Dionísio, se faz de semelhanças. De acordo com Vernant,

Dionísio encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência de seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão estática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo. (1999, p.158)

Está firmada a irmandade dos festejos dionisíacos em todo o segundo ato de *Orfeu da Conceição*. O que chama a atenção, no entanto, é o posicionamento do herói diante desse plano festivo marcado pela embriaguez e pelo sono (sonho). Não se percebe um herói altivo, mas, como já mencionado, enfraquecido, deslocado e nem um pouco determinado quanto aos seus propósitos de resgatar a mulher amada. De qualquer maneira parece ser pela força divina de Dionísio, por meio do processo de possessão estática de que fala Vernant, que a loucura encontra morada em Orfeu da Conceição.

Uma loucura divinizada, marcada por um texto repleto de referências ao metafísico, ao transcendental, como pode ser percebido no segundo monólogo feito por Orfeu, já no terceiro e último ato da peça.

([...] Ato contínuo, **entra em cena Orfeu**. Vem cauteloso, por entre as árvores, **olhando para o alto com um ar perdido**. Traz o violão consigo.)

ORFEU (a voz surda, como a pedir silêncio)

Ainda é cedo demais, amiga. **A lua
 Está dando de mamar pras estrelinhas...**
 Toma o teu tempo. Quando for a hora
**Desce do céu, amor, toda de branco
 Como a lua. O mundo é todo leite
 Leite da lua, e a lua é tu, Eurídice...**
 Chega de leve pelo espaço; desce
 Por um **fião de luz da lua cheia**
 Vem ilusão serena, coisa mansa
 Vem com teus traços abraçar o mundo
**O mundo que sou eu, que não sou nada
 Sem Eurídice...** Vem. Baixa de manso
 Surge, desponta, desencanta, explode
 Como uma flor da noite, minha amada...
 Aqui ninguém nos vê. Esses que gritam
 Não veem, não sabem ver. São todos cegos.
**Cego só não sou eu que te respiro
 Em cada aroma e te sinto em cada aragem
 Cego só não sou eu que te descobro
 Em cada coisa e te ouço em cada ruído
 Cego só não sou eu que te recebo
 Do mais fundo da noite, ó minha amiga**
 Minha amiga sem fim! quanto silêncio
**Nos teus passos noturnos desfolhando
 Estrelas!** que milagre de poesia
 Em tua ausência só minha! quanta música
 Nesse teu longo despertar na treva!
 Ah! deixa-me gozar de toda a beleza
 Do momento anterior à tua vinda...
 Espera ainda, espera, que o segredo
O segredo de tudo está no instante
 Que te precede quando vens. Escuta
 Amada... Onde é que estás que não te vejo
 Ainda? e sinto já na noite alta
 O tato de teus seios? Onde pousas
 Anjo fiel, com tuas **asas brancas**
 A fremir sobre as copas? Ah, sim, te vejo
 Agora... Estás ali... Por que tão triste
 Minha Eurídice? Quem magoou a minha Eurídice?
 Não, não fiques assim... Por que não falas?
 Meu amor, me responde! **Minha Eurídice
 Banhada em sangue?! Não!**

(MORAES, 1956, p.106)

No primeiro monólogo de Orfeu, conferido no primeiro ato da peça, há o registro da beleza da mulher amada, mulata de pele escura. Há um ordenamento de ideias e sentimentos que não se percebe neste segundo monólogo em destaque, uma vez que o véu da sandice cobriu as faces do herói. No monólogo em questão a principal ponte com o metafísico é a insistente menção à *lua* e à *cor branca*. Na entrada de Orfeu um olhar perdido, mirando o alto. Uma imagem menor: “a lua dando de mamar para as estrelinhas”. E o mundo todo de leite, como a lua, numa possível fuga a cor vermelha de Eurídice morta ou a cor negra de sua própria incompletude.

O mundo é Orfeu, que não é nada sem Eurídice. E a confusão sinestésica se estabelece quando Orfeu enxerga o cheiro de Eurídice, os ruídos de Eurídice e os passos da amada desfolhando estrelas. Um herói caído, digno de pena. Um herói que, por mais uma vez, não consegue se sustentar num perfil trágico grego. Segundo Rubem Rocha Filho,

quando os valores transcendentais não se sustentam numa sociedade e só a moldura trágica serve de propulsão para personagens sem estofo mais complexo, quando os mitos por trás da trama já se esvaziaram e só permanecem as linhas da intriga dramática que não mais resumem o inconsciente coletivo de um povo, quando a situação se lança sem a carga arquetípica e o fato sem o significado subterrâneo e visceral, aí então, a frase bela ou a torrente de pranto tomam o lugar da meditação profunda sobre o homem e seu destino. Os deuses já foram embora e só fica a dor mesquinha. **O pathos cede passagem ao melo, a tragédia se torna melodrama**⁶³ (2010, p.40).

Esse herói caído é eminentemente um sujeito moderno. Há, no texto de Vinícius, uma atenção prolongada à figura do Orfeu carioca. Trata-se do relato de uma vida, e o relato de uma vida ganhou grande importância no drama contemporâneo.

4.3 VINÍCIUS RAPSODO

Como já visto, o conceito de tragédia grega levada à cena apresenta um herói lendário que, ao agir, promove a sua própria desventura. No entanto, de acordo com a professora Leyla Thais Brito da Silva,

o dilaceramento desse indivíduo se processa pela ambivalência de suas ações, nas quais se imbricam a voluntariedade humana e a intervenção das potências divinas – a **átê**⁶⁴ – que, de certa forma, tolhem a autonomia do herói. Nesse sentido o sentimento do trágico estaria nessa dualidade dos atos do agente que, ao mesmo tempo, o condenam e o absorvem da responsabilidade de ter promovido sua própria desdita. (2009, p. 103)

A ausência dessa postura dual, tanto internamente própria do humano quanto externamente influenciada pelas potências divinas, no comportamento do Orfeu carioca (hipótese corroborada consoante amparo teórico abalizado até aqui), afasta

⁶³ [Grifo nosso]

⁶⁴ [Grifo nosso]

naturalmente o protagonista das condições mais primitivas e indispensáveis a uma *falha trágica*, ao mesmo tempo em que abre um natural e necessário espaço para que a ação que desperte o lutuoso seja executada por outrem no exercício da história. Em *Orfeu da Conceição*, por Aristeu, o Pastor de Abelhas⁶⁵.

ARISTEU

Eu me chamo Aristeu, pastor de abelhas
 Mas não há mel bastante neste mundo
 Para adoçar a minha **negra mágoa...**
 Aristeu, Aristeu, por que nasceste
 Para morrer assim, cada segundo
 Desse teu **negro amor sem esperança?**
 Ah, Eurídice, criança! Que destino
 Cruel pôs-te, fatal, no meu caminho
 Com teu corpo, teus olhos, teu sorriso
 E tua indiferença? **Ah, negra inveja**
 De Orfeu! Ah, música de Orfeu! **Ah, coração**
Meu, negro favo crepitando abelhas
 A destilarem o **negro mel do crime!**
 Orfeu, meu irmão, por quê? Por que teu vulto
 Em forma de punhal no meu caminho?
 Por que te fez tão belo a natureza
 Para não a Aristeu, amar-te Eurídice?
 Por que razão te dizes meu amigo
 Orfeu, se praticaste a crueldade
 De seres como és, e sendo Orfeu
 Seres mais bem amado? Ah, desgraçado
 Aristeu, pobre vendedor de mel
 Do mel de Orfeu! Tu, Orfeu, deste a colmeia
 Que um dia, entre as abelhas, de repente
 Abriu na cera ao ninho da serpente
 Que há de picar Eurídice no seio:
Negro seio que nunca há de dar leite...

(MORAES, 1995, p.73 e 74)

Por algumas particularidades, analisadas e interpretadas doravante bem mais por um aspecto semântico que propriamente estrutural, percebe-se que é por meio da personagem Aristeu, criador de abelhas, que Vinícius de Moraes parece encontrar um caminho que melhor aproxime seu texto do modelo de tragédia grega para o qual acena. Ao menos por instantes. Não obstante ser uma personagem de perfil secundário, de aparição breve e de caracteres superficiais, o criador de abelhas traz, já em seu texto de apresentação, excerto destacado acima, as marcas de um antagonismo em grau mais alto, marcado pelo ódio, pela angústia, pela

⁶⁵ No texto de apresentação das personagens, Vinícius de Moraes grafa *Aristeu, criador de abelhas*. No texto de apresentação da personagem, no entanto, a própria personagem se apresenta como *Aristeu, Pastor de abelhas*. Por conta dessa variação presente no texto, ora citaremos uma forma, ora, outra.

insatisfação com sua própria existência. Uma existência “trágica”, por excelência. A personagem relativiza os predicativos atribuídos ao conjunto da negritude exaltada até então, quando faz alusões pejorativas a sua própria essência negra, na intenção clara de apresentar duas faces de uma mesma coloração: o lado negro de seus pseudo-algozes (Orfeu e Eurídice), representado pela beleza das feições, harmonia das composições e lirismo das falas; e outro lado negro, obscuro, ferido, manchado por um sofrimento amoroso: o lado de Aristeu, que se apresenta revestido de uma *negra mágoa*, de um *negro amor sem esperança*, de uma *negra inveja*, envolto pelo *negro mel do crime*. Aristeu cria uma oposição dentro da ideia de igualdade, de confraria atribuída aos moradores do morro, da favela. Aristeu é a mais pura e própria representação da inveja, do descompasso plantado na vida do casal apaixonado. Aristeu mancha o véu negro das referências positivas para ser, no meio dos seus, um antagonista nato, prerrogativa a qualquer texto trágico.

O conceito acima mencionado de *átê* como *falha* combinada, articulada entre as ações do poder divino e do fazer humano, que estimula a *hybris* do sujeito apto à ação trágica, à *hamartia*, parece um conceito bem apropriado para um entendimento do comportamento deste Aristeu em *Orfeu da Conceição*. A personagem responsável pelo desacordo dramático no texto de Vinícius de Moraes é primeiro despertada em sua inveja, pelo orgulho ferido e pela mágoa inflada da personagem Mira de Tal, representante humana no despertar da *hybris* de Aristeu, como se percebe no trecho abaixo.

MIRA

Não é verdade, Aristeu: o **seio negro**
De Eurídice, daqui mais nove meses
Estará escorrendo **leite branco**
Para o filho de Orfeu! Eu sei, Aristeu
Eu sei porque eu ouvi!

ARISTEU (voltando-se)
Quem está aí?

MIRA (aparecendo)
Eu, Mira

ARISTEU (voltando-se possesso)
Mentira! É uma mentira! (agarra-a)
Fala, mulher!

MIRA

Se você me sufoca
Assim, como é que eu vou poder falar?

ARISTEU
Então cala!

MIRA
Isso não! **Vou te contar**
Tudo o que ouvi Orfeu dizer a Eurídice
E Eurídice a Orfeu... Não banca o otário
Aristeu!

(MORAES, 1995, p.74 e 75)

Trata-se de uma interferência que vem do humano para estimular o desvio de conduta de quem emocionalmente já se encontra em erro. É através da *hybris* humana que a *átê* (interferência divina) encontra o meio de se instalar na vida do herói, incentivando-o à falha. No caso de *Orfeu da Conceição*: na vida do antagonista. Na fala de Mira de Tal outra observação é importante: a insistência num certo tom barroco de oposição de ideias e/ou palavras já visto no capítulo II deste estudo (seio negro/leite branco), que reforça a ideia de imagens antagônicas perpassando a todo o momento o texto de Vinícius de Moraes.

Instado por Mira de Tal (*não banca o otário Aristeu*) a tomar uma providência quanto ao amor, por ambos entendido como descabido, entre Orfeu e Eurídice, Aristeu tem sua *hybris* exposta, provocada, quando então é imediatamente afrontado pela representação divina da morte, a Dama Negra, a imagem de Tântatos, que percebendo a fragilidade do criador de abelhas tenciona ainda mais a relação entre os pares da desventura, colaborando assim para o desfecho desastroso, como revela o trecho seguinte.

ARISTEU (a voz soluçante)
Eurídice!

A DAMA NEGRA
Eurídice morreu.

ARISTEU
Quem falou? Quem falou?

A DAMA NEGRA
Eu, Aristeu!
A Dama Negra, Aristeu...

ARISTEU (num grito selvagem)
Eurídice!

A DAMA NEGRA
Tarde vieste, Aristeu. A tua Eurídice
A tua Eurídice morreu! Naquela casa
Entre os braços do homem que a perdeu
Entre os braços de Orfeu, a tua Eurídice

A tua Eurídice morreu, Aristeu!

ARISTEU

Não, não morreu!
Está viva! Morrerá do braço meu!
Quero o seu sangue!

A DAMA NEGRA

Ela morreu, Aristeu!
Dentro daquela casa, **a tua Eurídice**
Tudo o que tinha deu a seu Orfeu
Aristeu!

ARISTEU

Cala-te! Ela ainda não morreu!
Está viva, eu é que vou matar, sou eu!
Ou minha ou de ninguém!

A DAMA NEGRA

Qual, Aristeu...
Tudo o que a tua Eurídice guardava
Já entregou a Orfeu.

(Aristeu, como um louco, investe para a casa, brandindo os punhos. Nesse momento ouvem-se as vozes confusas dos dois amantes e ambos, Aristeu e a Dama Negra, recolhem-se furtivamente à sombra. A porta se entreabre para deixar passar Eurídice. Orfeu surge, a meio corpo, apenas, entre os umbrais. Beijam-se demoradamente.)

(MORAES, 1995, p.80 e 81)

No imbricado das contribuições visivelmente negativas e por uma voluntariedade própria da personagem, Aristeu mata “espetacularmente” Eurídice e se credencia como possível argumento à filiação do *Orfeu da Conceição* aos parâmetros da tragédia grega, por desencadear o sofrimento e a desestabilidade de todo um ambiente, por representar o clímax de uma história de amor atravessada por uma atitude furtiva e mortal. Entretanto, a contribuição dada pela personagem Aristeu, apesar de decisiva para o encaminhamento da narrativa, parece ainda não ser suficiente para contribuir com a ideia de tragicidade posta como parâmetro por Vinícius de Moraes quando da escrita de sua peça. De acordo com Albin Lesky (2006, p.34), “as tragédias de fatalidade de um Zacharias Werner e similares, onde os fados brincam de gato e rato com as vítimas inocentes, nada têm a ver com o autenticamente trágico.” Portanto, a obsessão de Aristeu por Eurídice ainda não é suficiente ou satisfatória por si só ao clima de tragicidade grega desejado no texto. Ademais, ainda com relação aos momentos de perseguição⁶⁶ e morte numa tragédia primitiva, Aristóteles (2005, p.33) reforça que

⁶⁶ Entenda-se *perseguição* não só como o momento em que Aristeu acompanha a saída de Eurídice da casa de Orfeu para matá-la com seu punhal, mas, como todos os momentos subtendidos em

ações dessa natureza ocorrem necessariamente entre pessoas ou amigas, ou inimigas, ou indiferentes. No caso de um inimigo atentar contra outro, tirante o patético em si mesmo, nada há que cause pena, quer chegue à execução, quer fique apenas no propósito; tão pouco no caso de indiferentes. Quando, porém, o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho à mãe, ou se comete alguma outra monstruosidade semelhante, aí temos o que buscar.

Por uma inexistência de relação parental entre Eurídice e seu carrasco ou pela falta de uma ligação mínima de reciprocidade ao menos amigável, o gesto de desespero do antagonista resvala tão somente no campo do patético, numa ação romântica pontual, não suscitando o *feeling* trágico grego supostamente mirado pelo dramaturgo brasileiro, não colaborando para o *terror*, a *pena*, de que trata Aristóteles. Ademais, é pelo princípio da perseguição que se estabelece, de maneira bem mais sugestiva, uma relação do texto *Orfeu da Conceição* com o gênero do melodrama, tão mais próximo dos arroubos românticos identificados no texto de Vinícius de Moraes. Jean-Marie Thomasseau defende que “nesta técnica dramática, é menos o trágico o que se procura suscitar, e muito mais, ao mesmo tempo, o patético, a sensação e o sensacional.” (2012, p.37) E que o tema da perseguição

é o pivô de toda intriga melodramática. A distribuição maniqueísta das personagens opera-se, assim, em função do vilão, que personifica esta perseguição. Antes de sua chegada, o mundo do espetáculo é ainda harmonioso [...] (2012, p. 34)

E completa afirmando que

as personagens que sofrem a perseguição do vilão apresentam menor variação de comportamento: sua função dramática é essencialmente fazer frente às situações terríveis que suscitam um suspense patético e, de modo geral são as mulheres e crianças que desempenham melhor esse papel de vítimas. (2012, p. 42)

A partir dessa caracterização de uma *perseguição* como vetor típico de um texto melodramático, outras associações do gênero com o teatro de Vinícius de Moraes passam a ser possíveis, emoldurando, a partir de então, *Orfeu da Conceição* nas talhas de um teatro bem mais disposto ao melodramático que ao trágico,

alguns trechos do texto, em que Aristeu já acompanhava, ainda que de longe, a vida de Eurídice. Perseguição, também, baseada no mito original.

especificamente. Indispensável repetir que não se tem como propósito deste estudo enquadrar, de maneira definitiva (porque insuportável ante o moderno), o texto de Vinícius de Moraes em um gênero específico. O propósito é de revelar associações possíveis com gêneros distintos para deixar ver a malha cheia de retalhos a que está exposta *Orfeu da Conceição*.

A palavra melodrama, com efeito, traz ao pensamento a noção de um drama exagerado e lacrimajante. Segundo Thomasseau, “a palavra nasceu na Itália, no século XVII: melodrama designava então um drama inteiramente cantado.” (2012, p.16) O que já se apresenta como um ponto inicial e particular de contato com o texto *Orfeu da Conceição*: a presença da música. Nos melodramas clássicos, segundo Thomasseau,

a peça era às vezes precedida de uma abertura musical, curto prólogo que dava o tom geral do conjunto do drama. [...] A música de melodrama é ao mesmo tempo expressiva e descritiva. Sua função é inicialmente emocional: ela substitui o diálogo na pantomima, prepara e sustenta os efeitos dramáticos e patéticos, acompanha a entrada e a saída dos personagens. (2012, p.131)

Essa definição, em alguma medida, aproxima-se da função dada à música por Vinícius de Moraes em seu texto. Uma música que emociona e que, em vários momentos, substitui diálogos inteiros, como se pode perceber na cena abaixo transcrita.

(Enquanto sua mãe fala, Orfeu não para um só instante de tocar, como se discutisse com ela em sua música, às vezes com a maior doçura, às vezes irritado ao extremo. Ao ver, no entanto, a face dolorosa com que Clio termina a sua exortação, corre a ela e abraça-a.)

ORFEU
Minha velha!

CLIO (chorando)
Meu filho, casa não!

(Põe-lhe os braços sobre os ombros, trazendo-lhe a cabeça, e beija-o rudemente sobre a testa. Orfeu conserva-se assim por um instante, meio curvo. Ao recuperar-se novamente, está sozinho. Olha à toa, atônito. **Seu violão, como perdido, responde ao estado de alma que o toma em acordes lancinantemente dissonantes. A frase musical correspondente ao nome de Eurídice reponta pungente em seu dedilhado agônico.** Ele aproxima-se da amurada, voltado para as luzes da cidade. Uma lufada de vento traz sons como de

harpa, que parecem enunciar o nome de Eurídice. Tudo é Eurídice na mecânica do instante, e a presença da mulher amada deve manter-se com uma força e fatalidade inenarráveis.)

(MORAES, 1995, p.62 e 63)

Além da música, os melodramas históricos, em sua maioria, traziam em seu título o nome do herói⁶⁷. Assim é o texto de Vinícius de Moraes, que traz além da associação *nome da peça/protagonista*, uma representação de herói que em muito se aproxima do tipo heroico melodramático identificado por Thomasseau, quando na afirmação de que “a característica de todo herói de melodrama é a de ser puro e sem manchas, e de opor às obscuras intenções do vilão uma virtude sem defeitos.” (2012, p.43) Por meio de aproximações como esta, também o comportamento do Orfeu carioca pode ser, sem prejuízo para o texto, associado às características melodramáticas apresentadas por Thomasseau.

(A cena clareia de modo fantástico, como se a intensidade do luar tivesse aumentado sobrenaturalmente.)

ORFEU

Querida!
Não vai não!

EURÍDICE

Meu neguinho, que bobagem!
É um instantinho só. Volto com a aragem...

ORFEU

**Por que você está assim, filhinha?
O que é que vocês?**

EURÍDICE

É a Lua, coração.
É a luz da Lua, não é nada não.

ORFEU

**Ai, que agonia que você me deu
Meu amor! Que impressão, que pesadelo!
Como se eu te estivesse vendo morta
Longe como uma morta...**

EURÍDICE (chegando-se a ele)

Morta eu estou.
Morta de amor, eu estou; morta e enterrada
Com cruz por cima e tudo!

ORFEU (sorrindo)

Namorada
Vai bem depressa. Deus te leve. Aqui

⁶⁷ Exemplos apresentados por Thomasseau: *Hariadan Barbaruiva*, *Marguerite d'Anjou*, *O Marechal de Luxemburgo*.

Ficam os meus restos a esperar por ti
Que dás vida!

(Eurídice atira-lhe um beijo e sai.)

(MORAES, 1995, p.68)

O excerto selecionado retrata um dos (frágeis de solução) momentos de separação entre o casal protagonista. Na cena, por conta de uma sobreposição de Eurídice em relação à lua, Orfeu tem a intuição da ruína, do destino fatal de sua amada, e por consequência, de seu sofrimento. O herói prevê o calamitoso. É o que Thomasseau vai chamar de *a voz do sangue* presente no herói. “É ainda uma das formas da fatalidade: ninguém pode escapar-lhe. Ela cria um jogo de preparação patética e dramática frequentemente utilizada no melodrama: o pressentimento.” (2012, p.37) Ou a “consciência trágica” de uma existência.

Em mais uma possível aproximação texto/gênero melodramático, Vinícius de Moraes consegue, por meio da concepção da personagem Clio, mãe de Orfeu, o que Thomasseau vai chamar de característica típica dos *pais nobres* nos textos melodramáticos clássicos (1800-1823). De acordo com o pesquisador, “os pais nobres dos melodramas são bastante convencionais. Seu papel é essencialmente o de proferir sentenças morais. Alguns deles, pais indignados, estão sempre prontos a lançar rapidamente sua maldição.” (2012, p.46) Atributos visivelmente imantados na personalidade da personagem Clio, e percebidos em textos como no *bife*⁶⁸ abaixo apresentado.

CLIO

Por caridade!
Não me levem daqui! Ah, não me levem
De junto de meu filho. Eu quero ele
Doido mesmo, é meu filho, é meu Orfeu
Por caridade, vão buscar meu filho
Vocês sabem, Orfeu da Conceição
Sujeito grande, violão no peito
Tá sempre por aí... Vocês conhecem
É o meu Orfeu... Dizem que endoideceu
[...]
Por causa de uma suja descarada
Uma negrinha que nem graça tinha
Uma mulher que não valia nada! **(subitamente possessa)**
Descarada! Ah, nasce de novo, nasce
Pra eu te plantar as unhas nessa cara
Pra eu te arrancar os olhos com esses dedos
Pra eu te cobrir o corpo de facada! (muda de repente de tom)
Não, ela não morreu! Meu Deus não deixa!

⁶⁸ Fala muito longa de um só personagem.

Eu quero ela pra mim, eu quero Eurídice
 Só um instantinho eu quero ela pra mim!
 Eu juro que depois fico boazinha
 Prometo, Deus do céu! Não quero nada
Só quero que me levem à cova dela
Que pra eu cavar dentro daquela terra
Desenterrar o corpo da rameira
Ver ela podre, toda desmanchada
Cheia de bicho...

APOLO (corre para ela)
 Chega, Cliol Chega!

(MORAES, 1995, p.101 e 102)

A referência aos *pais nobres* do melodrama em seus sermões e explosões verborrágicas cabe de maneira justa no comportamento de Clio, não só no excerto disposto, em que sentenças de desespero são proferidas em tom de maldição a uma Eurídice morta, mas em textos anteriores e já destacados em que a personagem aconselha o filho a evitar o ciúme alheio e a paixão desmedida. Uma mãe de vestimenta melodramática, portanto.

A divisão do texto em três atos, embora não se distancie da estrutura da tragédia clássica, também não dista do modelo de melodrama. Entretanto, a forma estabelecida por este modelo, em detrimento daquele, prevê uma distribuição, segundo Thomasseau, assim organizada: “o primeiro ato consagrado ao amor, o segundo à infelicidade, o terceiro ao triunfo da virtude, atribuindo a maior parte à pintura da infelicidade.” (2012, p.35) Por essa tripartição dos atos e de suas peculiaridades, o texto de Vinícius de Moraes em sua totalização parece se adequar mais ao modelo de tragédia, que ao de melodrama, uma vez que, no melodrama, ainda de acordo com Thomasseau, “no último ato, a justiça imanente acaba sempre por ter a última palavra, no sentido estrito e no figurado, já que a maior parte dos melodramas termina com uma máxima moral.” (2012, p.36) O que não se realiza em *Orfeu da Conceição*. Além do mais “o melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida, a punição do crime e da tirania...” (THOMASSEAU, 2012, p.34) o que, mais uma vez, desloca o texto, isso porque, nos modelos melodramáticos, geralmente após o remorso do vilão e seu castigo, a calma e a harmonia voltam a se estabelecer no ambiente. Nem há calma, nem há harmonia no final de *Orfeu da Conceição*. O que se estabelece é o caos, um dado forte do sofrimento contemporâneo. “O mundo é partido [...]. O mundo não é organizado, a obra tão pouco, pois exprime a desordem, o caos, o fracasso, a impossibilidade de toda construção.” (LESCOT; RYNGAERT apud SARRAZAR, 2012, p.92) O sofrimento do

herói inocente é o sofrimento de toda uma comunidade que chora a desestabilização de seu herói. O vilão não é punido e a justiça poética, comprometida.

Na rubrica que determina o momento exato do ataque de Aristeu contra Eurídice (*Entra. Ao voltar-se Eurídice, Aristeu, surgindo do escuro, um punhal na mão, mata-a espetacularmente. Eurídice cai.*), tem-se, em verdade, o que George Steiner vai caracterizar como *horror*, típico de uma cena romântica que se distancia da concepção de tragédia grega. A cena é descrita sob o amparo de penumbras misteriosas e guiada por um sentimento de amor patológico. Segundo Steiner, esses momentos

nos provocam o choque momentâneo, o calafrio na espinha – aquilo que os românticos chamavam de *frisson* – não o terror permanente da tragédia. E essa distinção entre *horror* e *terror* trágico é fundamental em qualquer teoria do drama. “Terror”, como nos lembra Joyce, “é o sentimento que aprisiona a mente na presença de tudo quanto é grave e constante no sofrimento humano”. Não existem gravidade nem constância no sofrimento retratado na cena romântica, somente um frenesi de capa e espada. **É essa a diferença entre melodrama e tragédia**⁶⁹. (2006, p.94)

Por outro lado, ainda na mistura de gêneros associados ao texto, além de iniciar a história com um Corifeu, figura básica numa tragédia de arremate grego, o dramaturgo brasileiro faz uso do coro, elemento igualmente caracterizador das grandes tragédias gregas e que, ainda nas tragédias elisabetanas, ganha uma representação na figura do bobo. Segundo Rubem Rocha Filho, em seu *A Personagem Dramática*,

o coro enfeixava as funções de um narrador e comentarista; é de grande relevância o seu caráter de expressão lírica, a curtição da dor, do *pathos*, do sentimento do mundo. Diante das peripécias do destino, as reflexões e conclusões do autor e do bom senso comum ecoavam através do coro, apto a ampliar a visão dos fatos particulares vividos pelos personagens (2010, p.33).

O coro em *Orfeu da Conceição* segue pelas mesmas letras o comportamento modal de sua encarnação primeira, quer seja representando o entendimento de uma coletividade, quer seja amparando, aconselhando o herói em seus momentos de maior ou menor aflição.

⁶⁹ [Grifo nosso]

ATO III**CENA**

A mesma do Primeiro Ato. Crepúsculo. Em frente ao barracão de Orfeu veem-se agrupamentos de pessoas que conversam *ad lib*, em tom grave, atentas aos acessos de choro e, por vezes, gritos animais de dor que provêm de Clio no interior da casa. **Entra o Coro.**

CORO

[...]

QUINTA VOZ

Creio em Orfeu...

SEXTA VOZ

Criador de melodia...

PRIMEIRA VOZ

Orfeu filho de Apolo...

SEGUNDA VOZ

Nosso Orfeu!

TERCEIRA VOZ

Nasceu de Clio...

QUARTA VOZ

E muito **padeceu**
Sob o poder maior da poesia...

QUINTA VOZ

E foi pela paixão crucificado...

SEXTA VOZ

E ficou louco e abandonado...

CORO (em uníssono)

Desceu às trevas, e das grandes trevas **ressurgiu à luz**, e **subiu ao morro onde está vagando como alma penada** procurando Eurídice...

[...]

UM HOMEM (fora)

Credo! Que horror!

UMA MULHER (benzendo-se)

Virgem Nossa Senhora!

Pobre dessa mulher!

UMA SEGUNDA MULHER

Alguém devia

Fazer alguma coisa...

UMA TERCEIRA MULHER

É, é preciso

Chamar um médico...

UM SEGUNDO HOMEM

É? Tem cada uma...

Méico, aqui no morro...

[...]

UM OUTRO VELHO

É mesmo. E endoideceu. Pobre menino...

(MORAES, 1995, p.93, 94, 95 e 96)

O coro de uma tragédia grega participava da ação expressando compaixão ou outros sentimentos pelos personagens. Algumas vezes também destacava o sentido religioso da ação e a intercalava com preces. Por outro lado, simbolizava sempre o grupo cuja sorte está ligada aos personagens. É exatamente o que se percebe, nos excertos destacados de agora, no texto de Vinícius de Moraes: um coro sintonizado às frequências mítico/religiosas do passado. Primeiro, na intertextualidade bíblica (*Creio em Deus Pai*), o que rememora o tom de religiosidade presente nas grandes tragédias. Segundo, no tom de cobrança, de denúncia social proferido por uma voz de representação coletiva (*É? Tem cada uma... Médico aqui no morro...*) que acaba por aproximar o texto de outra particularidade da tragédia clássica, porque, segundo George Steiner, “a tragédia brota do ultraje, protesta contra as condições de vida. Carrega dentro de si as possibilidades da desordem, pois todos os poetas trágicos possuem algo da rebeldia de Antígona.” (2006, p.95).

A utilização do coro em sentido religioso propõe um sincretismo que afasta o texto do modelo de tragédia, ao mesmo tempo em que começa a sugerir uma nova representação textual ao *Orfeu da Conceição*. A tragédia grega tem no politeísmo sua referência religiosa, enquanto que o escritor brasileiro opta, na intertextualidade com o *Creio em Deus Pai*, pelo cristianismo monoteísta. Consoante Steiner,

o cristianismo é uma visão antitrágica do mundo. [...] O cristianismo oferece ao homem uma **segurança da certeza final e repouso em Deus. Ele conduz a alma na direção da justiça e ressurreição.** [...] Sendo um limiar do eterno, **a morte do herói cristão pode ser ocasião de tristeza, mas não de tragédia.** [...] A verdadeira tragédia pode ocorrer somente aonde a alma atormentada crê que não resta tempo para o perdão de Deus. E agora é tarde demais. [...] **E o melodrama romântico é pura teologia quando representa a alma sendo recuperada no extremo limite da danação.**⁷⁰ (2006, p.188)

Ainda que a menção a uma religiosidade no texto de *Orfeu da Conceição* só seja efetivamente percebida na intervenção do coro e em textos já destacados anteriormente da personagem Clio, quando em desabafos e desafios a Deus, e

⁷⁰ [Grifo nosso]

ainda que essa essência cristã seja uma presença minoritária no conjunto da história, Orfeu da Conceição é apresentado à morte depois de uma atmosfera cristã erguida pelo coro, de forma associada ao que denuncia Steiner na citação acima: *de forma melodramática*.

ORFEU

Visão... Visão...

(As mulheres, como possesas, açuladas por Mira, atiram-se sobre ele, com facas e navalhas. Como um Laocoonte⁷¹, Orfeu luta para desvencilhar-se da penca humana que o massacra. Depois, conseguindo libertar-se por um momento, foge coberto de sangue, com as mulheres no seu encaço.)

PLANO FINAL

ORFEU (chega correndo, coberto de sangue)

Eurídice! Eurídice! Eurídice! (cai)

(A Dama Negra surge da sombra.)

A DAMA NEGRA (falando com a voz de Eurídice)

Aqui estou meu Orfeu. Mais um segundo

E tu serás eternamente meu.

ORFEU (prostrado)

Me leva, meu amor...

(As mulheres entram correndo, esfarrapadas e cobertas de sangue, como fúrias. Ao verem Orfeu caído, precipitam-se sobre ele e cortam-no louca, selvagememente. Depois dessa carnificina, Mira levanta-se de entre as outras mulheres. Traz na mão o violão de Orfeu. Num ímpeto, arremessa-o longe, por cima da amurada. Ouve-se bater o instrumento, num som monstruoso. Mas logo depois uma música trêmula incute, misteriosa e incerta. Apavoradas, as mulheres fogem.

A Dama Negra aproxima-se do corpo, envolve-o com seu longo manto, enquanto a música de Orfeu se afirma, límpida e pura. A figura da Dama Negra cobrindo o cadáver de Orfeu com seu manto pouco a pouco esvanece. **Entra o Coro.**)

(MORAES, 1995, p.108)

Numa análise ao excerto destacado é possível perceber que o herói carioca reveste-se de uma capa de religiosidade mítica, e que ao longo do texto, quer apareça como homem, quer como semideus, utiliza-a para se aproximar de um ideal de tragédia. Todavia, ainda que no uso dessa capa e na presença da Dama Negra,

⁷¹ *Laocoonte* era filho de *Acoetes*, irmão de *Anquises*; ele era um sacerdote de *Apolo*, mas, contra a vontade de *Apolo*, se casou e teve filhos, *Antiphantes* e *Thymbraeus*. Quando *Laocoonte* estava fazendo um sacrifício a *Netuno*, *Apolo* enviou duas serpentes de *Tênedos*, que mataram *Antiphantes*, *Thymbraeus* e *Laocoonte*. Segundo os frígios, isto aconteceu porque *Laocoonte* havia arremessado sua lança contra o *Cavalo de Tróia*.

referência possível a crenças mitológicas, o herói carioca se prostra religiosamente cristão diante da morte. Cristão resignado. Ao chamar por Eurídice e ter como resposta os braços abertos da morte que o envolve com seu longo manto, Orfeu sugere, ao entregar-se, que a morte é mesmo a “segurança da certeza final” e “repouso em Deus”. A morte é ponte para sua amada. A morte é ausência de sofrimento e “direção da justiça”. Um entendimento típico dos românticos que acreditavam na comunhão do casal sofredor, no plano da religiosidade espiritual. Um entendimento que reforça o pensamento acima de Steiner, de que o melodrama romântico é pura teologia quando representa a alma sendo recuperada no extremo limite da danação. Essas considerações são observadas a partir do uso religioso cristão do coro nas cenas finais do texto teatral.

Ainda na esteira de Steiner, “nos momentos finais da grande tragédia, [...] há uma fusão de dor e êxtase, de lamento pela queda do homem e de regozijo pela ressurreição de seu espírito.” (2006, p.05) Não há dúvidas que esse lamento é protagonizado pelo coro. A dúvida é quanto à ressurreição de um herói que sequer vivenciou uma queda exemplar. O coro, portanto, cumpre uma parte importante do costume de uma tragédia grega.

O coro foi, na verdade, o núcleo inicial do teatro grego, embora se perceba que sua função se enfraquece aos poucos durante todo o séc. V a.C. e seguinte, na exata medida em que os atores no palco tornam-se cada vez mais o centro da ação e a interferência do autor, ainda menor. Para Rubem Rocha Filho, ampliando sua citação anterior, “explica-se daí a tendência para a eliminação do coro no teatro moderno e a sua incompatibilidade com o estilo realista, onde não se admite a interferência visível do dramaturgo na ação cênica.” (2010, p.34) Na evolução do teatro ocidental o coro se transformará posteriormente em mero interlúdio musical entre os atos e, finalmente, desaparecerá, sendo ressuscitado modernamente pela ópera e sua descendente, a comédia musical.

Tragédia, melodrama, drama romântico. Com quantos gêneros se deseje aproximar o texto de Vinícius de Moraes mais afeito a acomodações ele se fará, uma vez que plural. Decerto que em sua constituição, e por numerosos exemplos acima trabalhados, *Orfeu da Conceição* pode, de fato, a depender do ângulo de sua recepção, ser entendido como um gênero completo ou particular, ainda que um enquadramento o torne limitado. Mas a própria personalidade de seu autor, que em vida conjugou opostos, e sua inerente condição de homem moderno, faz com que

esse texto acabe refletindo de maneira inevitável o pensamento múltiplo de um dramaturgo e da própria dramaturgia do século XX.

Esse pensamento múltiplo pode, de maneira bem mais convincente, ser aproximado da ideia de rapsódia, conceito criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac (1946-) em *O futuro do Drama*, no início dos anos de 1980, com o objetivo de analisar a contribuição de Peter Szondi na obra *Teoria do Drama Moderno*, de 1954. De acordo com Céline Hersant e Catherine Naugrette, em verbete do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (uma obra que protesta conta a ideia de que o drama estava largado e morreria):

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo [...] caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida em voz narradora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). (HERSANT; NAUGRETTE apud SARRAZAC, 2012, p.152 e 153)

Juntar e confrontar. A percepção de Sarrazac sobre o hibridismo como comportamento típico da dramaturgia moderna ocidental acaba colaborando diretamente para uma aceção do texto de Vinícius de Moraes (dramaturgo-rapsodo) e sua principal característica de caleidoscópio de modos dramáticos.

Ao final, parece não importar se o texto se enquadra ou não em um gênero pré-estabelecido. O que vai importar, de fato, é a percepção da elaboração fragmentada dada por Vinícius (com a indubitável presença grega no foco) e de que maneira essa construção tão partida representa verdadeiramente o teatro brasileiro feito nos noventa.

5. CONCLUSÃO

“A tragédia é irreparável.”
George Steiner

Não há dúvida de que, desde a sua constituição nos ritos religiosos da Grécia do século V a.C., o teatro vem se moldando aos mais dessemelhantes contextos históricos vivenciados pela humanidade até os dias atuais. Exatamente por isso não se presta à ação do mesmo modo, temática e/ou estruturalmente, desde sua origem. O teatro, desde sempre, viveu uma liberdade narrativa de grande força. É evidente também que um *remake* temático/estrutural, como é o caso do mito de Orfeu, é sempre passível à revisitação. Mas pelo regulamento do teatro moderno, a remodelagem fiel de uma estrutura do passado deixa ver fissuras inevitáveis no texto, uma vez que a ideia de pureza de gênero na modernidade, já não mais se sustenta.

Em *Orfeu da Conceição*, o chamamento por um modelo clássico de tragédia para o reconto do mito de Orfeu e Eurídice revela imperfeições facilmente detectadas, porquanto inevitáveis são as mudanças na estrutura teatral, no ambiente e no decurso de formação autor/público, o que inviabiliza a proposta de reedição do

modelo. É o que Steiner vai definir como “tentativa de soprar fogo em cinza fria” (2006, p.174), quando menciona o exercício de arqueologia que caracteriza as tragédias em verso produzidas contemporaneamente pelos poetas europeus e americanos.

Não são possíveis de se realizar.

É certo que Vinícius de Moraes, homem de seu tempo, compreendia essas impossibilidades. Seria como querer encher um tanque de cem, com duzentos litros. Nem mesmo os agentes da produção literária de uma tragédia grega, considerando o perfil do poeta, o contexto de circulação das obras (o palco), a expectativa do público, seriam possíveis de serem reavivados, sentidos em sua essência. Mesmo porque nenhuma recepção teatral se repete. E ninguém jamais saberá como as tragédias gregas eram recebidas pelos espectadores de seu tempo. O que interessa é saber como e por que essas obras seguem assombrando leitores/espectadores de todas as épocas.

Dois são os caminhos tomados por esta pesquisa:

O primeiro e mais longo faz uma análise metódica na estrutura do texto para mostrar que, ainda que frequentador do teatro moderno, Vinícius de Moraes (por buscar uma aproximação tanto quanto possível do modelo grego de tragédia) faz, em verdade, uma *quase tragédia*, considerando o modelo clássico.

O segundo e mais contido parte dessa noção de *tragédia carioca* (subtítulo do texto) como um possível novo modelo de teatro, ou um gênero específico que pretende chamar a atenção para um aspecto do homem contemporâneo.

Como confirmação desses caminhos, segue-se um reforço das ideias apresentadas ao longo da pesquisa. Vinícius de Moraes não registra de maneira oficial o desejo de recompor *ipsis litteris* uma tragédia grega. Sabe das incompatibilidades. O que esta pesquisa propõe é que, no esforço do contato máximo com a tradição (e esse esforço é inegável a partir da associação negro/grego feita pelo autor), ao abrir as cortinas de seu teatro para o modelo grego de tragédia, Vinícius estaria fatalmente fadado ao descompasso por desequilíbrios no tempo e no espaço. E muitos são esses desequilíbrios apontados ao longo do trabalho.

De início, a convocação do mito ao ambiente do morro. Mesmo com as muitas definições já evocadas no *capítulo um*, uma nova concepção do mito e de sua relação com as civilizações primitivas, por Mircea Eliade, torna-se relevante para

confirmar as incongruências percebidas no Orfeu carioca, quando revestido da responsabilidade mítica.

Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. (ELIADE, 2011, p.23)

Com uma postura hesitante, o Orfeu carioca é apresentado como um sujeito/herói que não se estabelece de maneira unificada e permanente em seu *locus* natural. Torna-se teoria abstrata ou fantasia artística, como pontua Eliade. Arrebatado por uma paixão interrompida, enlouquece, precipitando, assim, sua queda involuntária e gratuita, tão dessemelhante de uma queda prescrita, como visto ao longo do estudo, pelo regimento grego de tragédia. De acordo com a professora Leyla Thais Brito da Silva,

figuras como Ajax, Antígona, Electra e Édipo, tão obstinadas em sua decisão, firmes em seus princípios, representam um tipo de homem ideal que, diante das adversidades, mantém a dignidade de herói, mesmo que para isso tenha que sacrificar-se, como Antígona, que prefere ser punida com a morte, a obliterar os valores religiosos que lhe regem, indo até às últimas consequências para garantir honras fúnebres ao irmão Polínice. (2009, p.115)

Todavia, esse conceito de homem ideal, mantenedor de uma dignidade heroica ainda que sob sacrifício, parece não aderir aos caracteres do protagonista do texto de Vinícius de Moraes. Uma repulsão espontânea põe em lados distintos os construtos do homem grego e do homem moderno. A junção dessas figuras antagônicas, experimentada na concepção do protagonista de *Orfeu da Conceição*, falha ao não considerar o ruído estabelecido no crescente espaço que, com o tempo, se formou entre ambas. Em verdade, o Orfeu carioca (experimento da unidade) falha tanto como caricatura de semideus, ao não conseguir reverter a instabilidade de uma comunidade órfã de sua representatividade divina, quanto como representante humano dessa mesma comunidade, quando contaminado por uma “patologia” proveniente de um excesso de subjetividade. Peca então por falta e por excesso. Falta pela citada ausência de uma queda exemplar que o credencie

aos modelos gregos de tragédia, e excesso pela idealização lançada em sua intenção, pelo dramaturgo, na esperança de fazê-lo vivenciar o máximo de sentimentalismo, encontrado, sobremaneira, em seus diálogos tipicamente melodramáticos, como relaciona Thomasseau: “os diálogos do melodrama acusam, assim, os tiques da linguagem sentimental, dramática...” (2012, p.128) Uma referência a mais a diversidade de gêneros na concepção teatral construída por Vinícius de Moraes.

Esse ruído acima mencionado, que é responsável pelo crescimento do hiato entre o mundo passado e o mundo moderno e que, por conseguinte, acaba por quebrantar a tentativa de unificação do mito com o sujeito moderno no texto de Vinícius, vem desde o surgimento do pensamento filosófico, quando o conjunto de crenças e valores da tradição mítico-religiosa será definitivamente abalado. Segundo Leyla Thais Brito da Silva, “a filosofia nasce na região da Jônia, no século VI a.C., iniciando o pensamento racionalista, a partir dos questionamentos acerca das convicções míticas respeitantes à formação do universo.” (2009, p.102) Ainda de acordo com Silva, “o pensamento filosófico, assim como o mítico, propõe-se a explicar os esquemas de ordenamento da formação do universo, só que a partir de uma perspectiva científica, não mais narratológica.” (2009, p.102)

São concepções diferentes dispostas a explicar o deslocamento do homem em seu mundo e a própria evolução desse mundo. De um lado, a religiosidade própria do mundo grego; de outro, a racionalidade vibrante e a pluralidade religiosa de um mundo moderno. Para George Steiner, “os poetas trágicos gregos afirmam que as forças que modelam ou destroem nossas vidas estão fora do controle da razão e da justiça.” (2006, p.03) Pensamento em desconformidade com a metodologia do entendimento universal praticada pela ciência na modernidade, uma vez que a modelagem da vida deve ser, sim, aferida pelo critério da racionalização. Jean-Pierre Vernant em seu estudo sobre *Mito e Religião na Grécia Antiga* ratifica a divisão bem distinta destas linhas de entendimento universal quando diz que

na origem, o princípio, o ovo primordial ou a noite, exprime a unidade perfeita, a plenitude de uma totalidade fechada. Mas o Ser degrada-se à medida que a unidade se divide e se desmancha para fazerem aparecerem formas distintas, indivíduos separados. (1999, p.82)

Do sólido ao inconsistente, do místico ao empírico, o Orfeu carioca é a própria representação desse *Ser* degradado, incapaz de hospedar em si, e de forma passiva, ideias tão opostas e que contribuem para a fragilidade da atmosfera vivida em *Orfeu da Conceição*. Tem-se, portanto, no texto de Vinícius de Moraes, um momento bem marcado de unidade, que se pode associar, com o auxílio da teoria disposta, ao místico, religioso, ovo primordial, noite; e outro momento igualmente bem marcado de fragmentação, que também se pode associar ao filosófico, as formas distintas de enxergar a vida e aos indivíduos separados. Tanto o protagonista da peça quanto o ambiente apresentado, acabam por denunciar a existência desses dois momentos distintos.

Não que essa afirmativa inviabilize a encenação do espetáculo ou macule a essência ou a qualidade do texto de Vinícius de Moraes. Mesmo porque análises e interpretações realizadas neste estudo dizem respeito, especificamente, ao texto do escritor carioca, e não à sua montagem, encenação ou leitura dramatizada, por exemplo. Essa afirmativa serve, tão somente, para deixar claro que pela instabilidade desse herói moderno, a proposta de tragédia de contornos gregos, encontra-se destinada ao fracasso a partir do protagonista.

Segundo George Steiner – tão somente para reforçar o pensamento anterior de Vernant - é no contexto de um primeiro mundo orgânico e fechado que a natureza da tragédia de origem grega encontra guarida, solo fértil para sua efetiva realização.

Como foi visto, o declínio da tragédia está inseparavelmente relacionado à concepção do mundo orgânico e ao seu contexto anexo de referência mitológica, simbólica e ritual. Foi nesse contexto que o drama grego se instaurou, e que os elisabetanos ainda foram capazes de lhe dar aderência imaginativa. (2006, p.167)

A partir de uma movimentação natural de dispersão homem/mundo, que segundo Vernant se dá com o processo de romanização posterior ao apogeu grego, há um lento e dissolvível processo na adequação da tragédia como ideal de teatro, haja vista a inevitável mutação desse contexto de mundo então orgânico, que os elisabetanos ainda conseguem, de acordo com Steiner, mimetizar, uma vez que o conceito de modernidade, que se distancia dessa concepção de mundo orgânico, tem início exatamente no decorrer do renascimento.

Para um entendimento mais alargado desse processo de desprendimento homem/mundo, uma rápida acepção sobre modernidade, na companhia de José Carlos Reis, parece de toda oportuna. O mundo moderno propõe o racha mais visível entre um e outro momento da humanidade. Para Reis, “o tempo profano veio desafiar o tempo sagrado cristão. [...] O êxtase material desafia o êxtase religioso.” (2006, p.22 e 23) Interferências que comprovam o caminhar da mentalidade unificada ao alargamento de uma mentalidade plural. O processo de racionalização vivenciado pelo homem moderno dificulta a aceitação de uma tragédia de molde grego, da mesma forma como essa tragédia era recebida no auge de um mundo compactado por crenças mítico-religiosas. Segundo Reis,

aí se fortalece a ideia da modernidade como um aprofundamento da fragmentação da consciência ocidental. Ao procurar realizar fins contraditórios, a consciência burguesa perde a unidade que antes a religião garantia. [...] O esforço de racionalização geralmente ocorre quando há a fragmentação da consciência. É um esforço de reunir, organizar gestos e sentimentos contraditórios. (2006, p.23)

É talvez o papel do sujeito moderno: num esforço contraditório, uma vez que, guiado pela imperiosa presença da racionalização, buscar a *purgação* de outrora, deixando-se invadir pelas referências míticas tão anacrônicas a um leitor/espectador moderno. Ainda que o teatro grego aos poucos desse início a esse esforço de reunir, organizar gestos e sentimentos contraditórios.

A relação com o público tem um significado relevante no prolongamento ou desfalecimento de uma tragédia. Considerando o aspecto acima mencionado da transição entre o contexto mítico-religioso e o pensamento filosófico, é natural que a maturação e o nível de exigência do público façam com que as obras, tragédias ou não, passem a ser criteriosamente questionadas quanto à verossimilhança. Ainda que, repita-se: ninguém jamais saberá como as tragédias gregas eram recebidas pelos espectadores de seu tempo. Entretanto, em relação ao público moderno e a recepção de um modelo trágico grego, Steiner e outros teóricos vão conjecturar sobre a impressão.

No princípio, a criação teatral em sua forma de tragédia estava diretamente voltada aos espectadores de um festival dito religioso. Segundo Leyla Thais Brito da Silva,

a relação obra-público é fundamental para o entendimento desse tipo de expressão que, levada ao centro das manifestações sociais atenienses, apresenta-se como um fenômeno indissolúvelmente ligado à realidade da *pólis*. Trazendo à cena a lenda de um herói pertencente à tradição da cidade, o público tem acesso a uma fábula conhecida, mas agora reformulada sob uma perspectiva que lhe é contemporânea. O palco conduz os atenienses, suas realidades institucionais e uma experiência dolorosa, a partir da qual o cidadão também reconhece traços de sua existência marcada pelas reformulações sociais e espirituais de um contexto bastante movimentado. (2009, p.100)

A tragédia, nos primórdios de sua realização, representava novas categorias de pensamentos e sentimentos, ou seja, uma consciência trágica ligada aos interesses de uma cidade. O cidadão se reconhecia diante das tragédias. De acordo com Vernant, “a tragédia é compreendida como expressão de um tipo particular de experiência humana ligada a condições sociais e psicológicas definidas.” (1999, p.90) Na extensão de seu pensamento, Vernant vai afirmar que a tragédia não apenas reflete a dimensão espiritual do homem trágico, mas termina por constituí-lo, uma vez que o conjunto de crenças, conhecimentos e valores se atualizam pelas próprias práticas sociais, nas quais a tragédia se inclui. Essa consciência trágica do mundo grego interliga de maneira uterina, a obra, o homem e a cidade. Numa perspectiva moderna a consciência trágica corresponde à percepção de que a existência humana apresenta-se numa situação conflituosa entre as antigas certezas da tradição mítica e os novos valores da *pólis*, instaurados sob o signo do *logos*.⁷² Daí a diferença entre o público leitor/espectador de uma tragédia de um e outro momento. Otto Maria Carpeaux, em *A Literatura Greco-Latina*, defende que

o que emociona o espectador moderno, assistindo a uma representação da *Oresteia* ou do *Édipo*, difere essencialmente do que comoveu o espectador grego. O teatro grego, com suas máscaras impessoais e o coro, tem pouco em comum com o nosso teatro, de conflitos de caracteres individuais. (2012, p.36)

Ainda sobre o pacto ficcional é pertinente chamar a atenção para o grau de envolvimento entre o autor e seu público na execução das tragédias gregas, tão diferentes das tentativas trágicas em searas da modernidade. George Steiner revela que

⁷² Considerando o caráter, em alguns aspectos, igualmente fragmentados da Grécia clássica, essa afirmação sobre a *consciência trágica* na modernidade também pode ser afixada ao período helenístico.

o poeta conseguia realizar com seu público um contato imediato com o terror e prazer porque ambos compartilhavam os mesmos hábitos de fé. Quando esses hábitos não estão mais em curso, a mitologia correspondente torna-se morta ou espúria. O espectador do século XVII não acreditava literalmente que Fedra fosse uma descendente do sol, mas as implicações do caos mágico e demoníaco que essa lenda trazia no sangue ainda eram aceitáveis. Mas hoje em dia o contexto está tão completamente alterado, que os mitos antigos surgem no teatro moderno ou como um travesti ou como uma charada de antiquário. (2006, p.187)

Essa diferença da relação e envolvimento do autor com seu público entre épocas distintas, e que reforçam os argumentos que defendem as impossibilidades de uma tragédia primária em espaço moderno, servem também para apontar a principal diferença entre o homem moderno e o homem grego, enraizado na história e na religiosidade de seu tempo. De acordo com Leyla Thais Brito da Silva,

a imbricação da responsabilidade do herói com o jugo das forças divinas que o perseguem torna-se fulcral para a instauração da tragicidade, uma vez que equaciona aquele duplo racionalidade-inescrutabilidade, e que essas forças que contornam a dimensão do trágico, na tragédia grega, estão enraizadas na situação histórica e espiritual daquele homem grego do século V a.C. (2009, p.128)

Todas essas ponderações desaconselham uma aproximação final e fidedigna do texto de Vinícius com o modelo de tragédia grega, porque infundada seria como realização plena. Em *Orfeu da Conceição* há um passo largo em direção à tradição, mas que não se completa em caminhada por conta de um dos pés preso a contemporaneidade. Por isso não exatamente uma tragédia, mas uma *tragédia carioca*.

Orfeu da Conceição é uma obra que dialoga com as formas tradicionais a fim de investigar a representação de um sofrimento “moderno”, uma tragédia moderna, ou carioca. Evoca a tradição para sugerir, de pronto, a insuficiência dessas formas dramáticas do passado. A própria aproximação intencional do autor com essas formas parece ser providencial à ideia de insuficiência. O “carioca” de sua tragédia pode muito bem ser a representação do próprio dramaturgo: inconstante, inquieto, fragmentado e capaz de enlouquecer por falta de amor. Marco Aurélio Rosa defende que “a loucura é a tragédia humana em sua essência. Os loucos são os mortos-vivos [...] a perambularem pelo mundo, fazendo sofrer sofrimentos incomensuráveis a todos os que amam. Mesmo os que não os conhecem se afligem e os repudiam.”

(ROSA apud ROSENFELD, 2001, p.75) Assim é o próprio Orfeu carioca: louco e misantropo. A tragédia está no morro, no sujeito moderno. “Será que a tragédia não precisa mais ser insinuada e escrita como nos clássicos porque ela é uma presença totalizante em nosso cotidiano?” (ROSA apud ROSENFELD, 2001, p.76)

Quando é que uma tragédia não é trágica?

Espera-se que uma tragédia seja trágica.

Vinícius convoca Orfeu não para falar de uma *quase* tragédia, em sentido clássico; mas de uma tragédia em sentido moderno. E a força do mito colabora para este fim. “Assim, é quando o gênero parece agonizar que os principais escritores do período retomam tanto as personagens, quanto o mito que está na gênese da tragédia, interpretando-o cada um à sua moda.” (ZILBERMAN apud ROSENFELD, 2001, p.58)

Orfeu da Conceição é uma obra que marca a história do teatro brasileiro no século XX e que, se não projeta seu autor para a galeria dos grandes dramaturgos brasileiros, permite, como nesta investigação, o estudo, a análise e a interpretação da estrutura particular de seu texto, tão cheio de plurissignificação.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, 384-322 a.C. **A Poética Clássica** / Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. – 12.ed. – São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra – 5.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BEZERRA, Paulo. **Polifonia**. IN: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave / Beth Brait (org.)** – São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia Grega**. 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BRICOUT, Bernadette. **O Olhar de Orfeu: Os Mitos Literários do Ocidente**. Tradução: Leila Oliveira Benoit. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. – São Paulo: Pensamento, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. **A Antiguidade Greco-Latina por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012. (História da Literatura Ocidental; v.1)

CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão / uma biografia** – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COSTA, Teresinha. **Édipo**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução Pola Civelli. – São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Estudos; 52 / dirigida por J. Guinsburg)

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o Trabalho Científico: Explicações das Normas da ABNT**. – 15. Ed. – Porto Alegre: s.n., 2011

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro – 11.ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Tradução: Eduardo Brandão. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. – São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 32 / Dirigida por J. Guinsburg)

MACHADO, Irene A. **Os gêneros e o Corpo do acabamento estético**. IN: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia Grega: O Mito em Cena**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. – São Paulo: Cultrix, 2008.

MORAES, Vinícius de. **Orfeu da Conceição**. IN: Teatro em Versos / Vinícius de Moraes: organização, introdução e notas Carlos Augusto Calil – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada**. Tradução de Luiz Paulo Sampaio – São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Ideia do Teatro**. Tradução: J. Guinsburg. – 2.ed. – São Paulo: Perspectiva, 2007. (Elos; 25)

REIS, José Carlos. **História & Teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. – 3.ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ROCHA FILHO, Rubem. **A Personagem Dramática**. – 2.ed. revista – Recife: Cepe, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução, André Telles. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo : Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Filosofia & Literatura** : o trágico. Organizado por Kathrin Holzermayr Rosenfield, com a colaboração de Francisco Marshall. – Rio de Janeiro : Jorge Zahar, Ed., 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Jean-Pierre Sarrazac (org.); Catherine Naugrette [et al.] Tradução: André Telles. – São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SILVA, Leyla Thays Brito da. **O Trágico em Cena**: fundamentos para o estudo da tragédia. João Pessoa: Ed.Universitária UFPB, 2009.

SOUSA, Eudoro de. **Mitologia II: História e Mito**. – 2.ed. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

STEINER, George. **A Morte da Tragédia**. Tradução Isa Kopelman – São Paulo: Perspectiva, 2006 (Coleção Estudos; 228 / dirigida por J. Guinsburg)

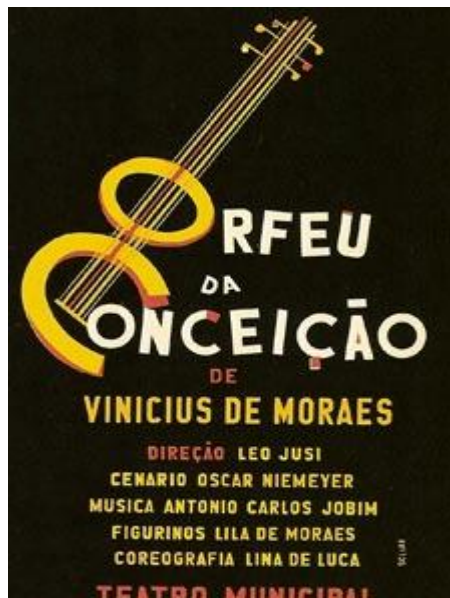
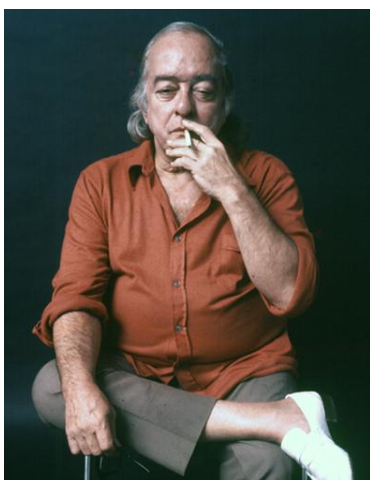
THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. – São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates; 303 / dirigida por J. Guinsburg)

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião da Grécia Antiga**. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.


VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos; 163)

VIEIRA, Marcus André. **A Paixão**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2012.


ANEXOS



MOD. 3.056 **ORFEU DA CONCEIÇÃO**

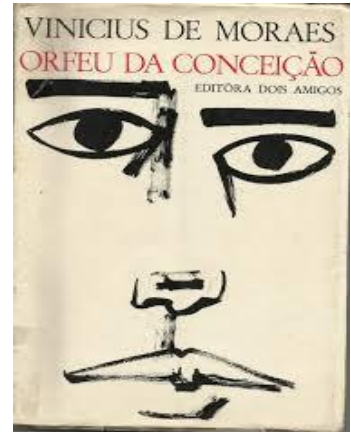


Roberto Paulo



Luiz Stahl

GRATIFICAÇÃO LINGU PLATING MICROSEAL - ODEON - 12 1/2 DITÕES POR MINUTO
 MONITOR: SÉRIAS E MÚSICA: FÁBRICA ODEON S. A. - 80-81 JANEIRO - SÃO PAULO - PORTO ALEGRE



"ORFEU DA CONCEIÇÃO", HOJE, NO MUNICIPAL

45 ARTISTAS VIVERÃO O TRABALHO DE VINICIUS DE MORAES



Maestro A. C. Jobim

PREFEITURA MUNICIPAL

COMPAGNIMENTOS

Curso I

As Vés

A Poesia e a Música formam o ambiente lírico e trágico de "Orfeu da Conceição", drama e música para o povo. Vinicius de Moraes escreve e dirige o espetáculo. Eis um foto de grande beleza de "Orfeu" e esse de um dos belíssimos segredos da impressionista coreografia.

VIV IUS E NIEMAYER - O "Orfeu da Conceição" de Vinicius de Moraes, autor do argumento, tem a direção artística de Oscar Niemeyer, que levou para o palco o teatro em sua forma mais moderna, realizando os cenários de "Orfeu", com o seu espírito, com emoção e própria obra, durante o ensaio geral da peça ontem no Teatro Municipal.

Depois da Ópera de Pequim, Vinicius de Moraes Provoca Intensa Emoção Artística no Municipal

"Orfeu da Conceição" — Nova Etapa na História do Teatro Brasileiro

Este Espetáculo no Estreio da Primeira Peça de Vinicius de Moraes — Deslumbrantes os Cenários de Oscar Niemeyer e Arredatadora a Música de Antônio Carlos Jobim — Emoção no Ensaio Geral e Reação do Público — (LEIA NA 5ª PAGINA DESTA CADERNO)

