

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Glauco Cunha Cazé

TEATRO EM VERSO: A dramaturgia neossimbolista de Vinícius de Moraes

Recife
2018

GLAUCO CUNHA CAZÉ

TEATRO EM VERSO: A dramaturgia neossimbolista de Vinícius de Moraes

Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito para defesa da Tese de Doutorado em Letras; área de concentração: Teoria da Literatura; Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio T. Vieira

Recife
2018

GLAUCO CUNHA CAZÉ

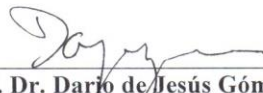
**TEATRO EM VERSO: A DRAMATURGIA NEOSSIMBOLISTA DE
VINÍCIUS DE MORAES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em TEORIA DA LITERATURA em 28/2/2018.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



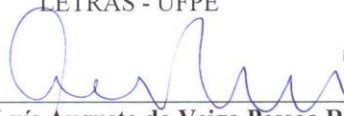
Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE



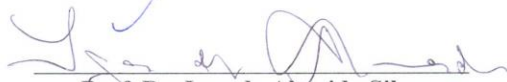
Prof. Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. David Pessoa de Lira
LETRAS - UFPE



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



Prof. Dr. Igor de Almeida Silva
TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA - UFPE

Recife
2018

Dedico esta pesquisa aos meus pais, Rozildo e Glauce; ao meu filho, Guilherme; a minha esposa, Roseane e aos amigos que presenciaram e incentivaram a feitura deste estudo.

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.

Aos Professores Dr. Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis e Dr. Igor de Almeida Silva pelas recomendações feitas durante as bancas de qualificação, pelas indicações bibliográficas e por toda força positiva desde os primeiros contatos.

Aos Professores Roland Walter, Maria do Carmo Nino e Anco Márcio Tenório Vieira, pelo diálogo constante e pelas leituras recomendadas no decorrer das disciplinas do curso, que tanto alargaram as possibilidades para esta pesquisa.

Ao Professor Rozildo Cazé Júnior, meu irmão, co-orientador na profissão e na vida. O primeiro a me apontar o caminho da docência.

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 Rozildo Cazé, obrigado Professora Glauce Cunha Cazé, 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 e amigas que me lançaram votos de sucesso.

Mas permanece o difícil fato de que o teatro simbolista não pode gozar de ampla apreciação como teatro, até que a noção de comunicação temática seja aceita no mínimo como igual à de diálogo sequencial, ou até que os espectadores estejam desejosos e prontos a aceitar o teatro como um novo templo de meditação e a peça como o texto de uma nova liturgia. Sem a interpretação oral e a participação da audiência em sua obra, o dramaturgo permanece um poeta.

Anna Balakian

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar os textos para teatro do poeta, compositor, músico e dramaturgo Vinícius de Moraes. A hipótese acenada nesta investigação é a de que o escritor carioca, ainda que se reinventando a cada nova etapa de sua existência literária, se mostra, através de sua dramaturgia, continuador de um teatro essencialmente simbolista, tão referencialmente apequenado no cenário do teatro brasileiro. A opção majoritária pelo verso, numa condução narrativa de especial feitura; o tom sinestésico e musical de seus diálogos; a preocupação metafísica sobre a essência e a condição humana; a reflexão humanitária diante de conflitos atrozes; as estreitas relações entre vida e morte; fazem de Vinícius de Moraes um dramaturgo que, embora menos aplaudido por uma crítica teatral voltada ao teatro político e social em evidência naquele momento do século XX, contribui, ao seu modo, para a nova fase do teatro nacional, reforçando ideias espiritualistas do grupo de pensadores das revistas *A Ordem* e *Festa* (sendo, por sinal, o único desse grupo a escrever sistematicamente para o teatro), ampliando assim, o fôlego de um teatro brasileiro de evidente inspiração simbolista.

PALAVRAS-CHAVE: Vinícius de Moraes. Teatro. Simbolismo. Modernidade.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the texts for the theater of the poet, composer, musician and playwright Vinícius de Moraes. The hypothesis emphasized on this investigation is that the Carioca writer, although reinventing himself each new stage of his literary existence, shows through his dramaturgy, continuation of an essentially symbolist theater, so referentially retracted on the Brazilian theater. The majority option for the verse, in a narrative conduct of special work; the synesthetic and musical tone of his dialogues; a metaphysical concern about an essence and a human condition; a humanitarian reflection in the face of atrocious conflicts; as close relations between life and death. All of this turns Vinícius de Moraes, a playwright who, although being less applauded by a theatrical critique of the political and social theater in evidence at that moment, contributes, in his way, to a new phase of national theater. Reinforcing spiritualist ideas of the group of thinkers of magazines *A Ordem e Festa* (being, by the way, the only one of this group to write systematically for the theater), thus amplifying, the breath of a Brazilian theater of evidence symbolic inspiration.

Keywords: Vinícius de Moraes. Theater. Symbolism. Modernism.

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo analizar los textos teatrales del poeta, compositor, músico y dramaturgo Vinícius de Moraes. La hipótesis acentuada en esta investigación es la de que el escritor carioca, aunque se haya reinventado en cada nueva etapa de su existencia literaria, se mostró, a través de su dramaturgia, continuador de un teatro esencialmente simbolista, tan referencialmente dismimuido en el escenario del teatro brasileño. La opción mayoritaria por el verso, es una conducción narrativa de especial hechura; el tono sinestésico y musical de sus diálogos; la preocupación metafísica sobre la esencia y la condición humana; la reflexión humanitaria ante conflictos atroces; las estrechas relaciones entre vida y muerte; hacen de Vinicius de Moraes un dramaturgo que, aunque menos aplaudido por una crítica teatral orientada al teatro político y social en evidencia de aquel momento, contribuya a su modo a la nueva fase del teatro nacional, reforzando ideas espiritualistas del grupo de pensadores de las revistas La Orden y la Fiesta (siendo, por cierto, el único de ese grupo en escribir sistemáticamente para el teatro), ampliando así el aliento de un teatro brasileño de evidente inspiración simbolista.

PALABRAS CLAVE: Vinícius de Moraes. Teatro. Simbolismo. Modernidad.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	VINÍCIUS DRAMATURGO: INFLUÊNCIAS DO RECORTE MODERNO.....	36
2.1	TEATRO SIMBOLISTA: A ARTE DA ESPERA.....	39
2.2	O GRUPO ESPIRITUALISTA: REVISTAS <i>FESTA</i> E <i>A ORDEM</i>	51
2.3	UMA CORRENTE PRIVILEGIADA: O TEATRO POLÍTICO E SOCIAL.....	63
3	O ATO CONTÍNUO DA ESTÉTICA SIMBOLISTA.....	69
3.1	A SIMBOLOGIA DOS TÍTULOS.....	80
3.2	DIDASCÁLIAS: ONIRISMO SUGESTIVO DAS IMAGENS.....	87
3.3	PERDÃO, PECADO E LIBERDADE: MARCAS DA RELIGIOSIDADE.....	98
4	A PRESENÇA DO TRÁGICO E DA TRAGÉDIA.....	105
4.1	<i>EROS</i> (PULSÃO DA VIDA).....	111
4.2	<i>THANATOS</i> (PULSÃO DA MORTE).....	117
4.3	DO CORO AO SAMBA: O TEATRO MUSICAL DE VINÍCIUS.....	127
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
	REFERÊNCIAS.....	154
	ANEXOS.....	159

1 INTRODUÇÃO

Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes (1913-1980), comumente celebrado como poeta, compositor e músico, dedicou-se à feitura de textos dramáticos com um propósito bem definido: produzir um teatro em versos. “Em primeiro lugar sou poeta. Todas as minhas outras atividades artísticas decorrem do fato de que sou poeta antes de tudo” (MORAES, 1995, p.09). É o que Vinícius de Moraes deixa claro em entrevista ao *Le Bulletin Du Festival International de Cannes*, em 17 de maio de 1966.

Ainda em 1927, um pouco antes, portanto, de seu livro de estreia na poesia, *O caminho para a distância* (1933), Vinícius de Moraes escreveu seu primeiro texto teatral, *Os três amores*, uma imitação de *A ceia dos cardeais* (1902), de Júlio Dantas. A partir de então, sua produção dramatúrgica passa a ser construída ao sabor de intermitências pontuais que, seja pelo volume de compromissos que a função de diplomata (mais tarde de *showman*) reclamava, seja por um verdadeiro variar de paixões vivenciadas ao longo de sua trajetória, truncaram em alguns momentos, em outros instigaram, exercícios teatrais possivelmente promissores.

Vinícius de Moraes escreveu dezoito peças teatrais¹. Cinco textos completos e treze incompletos. Desses cinco textos completos, três subiram efetivamente aos palcos. Muitos dos textos incompletos registram apenas o

¹ Considera-se o *Inventário de Vinícius de Moraes*, da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, que registra dezesseis peças em seu catálogo. Entretanto, esse inventário que contém os textos esparsos do autor, que foram doados pela família de Vinícius de Moraes logo após sua morte, não apresenta as peças *História de Maggy* e *Pobre menina rica* (considerada um musical); apresentando, por outro lado, na seção *teatro*, o registro de uma peça intitulada *Baile infantil* (incompleta, com apenas duas folhas manuscritas, conforme o inventário), que não foi localizada, ainda que devidamente fichada, em nossa visita à instituição. O texto então será contabilizado, mas não será comentado. São, portanto, dezesseis peças no catálogo, mais duas que não aparecem catalogadas. Há, supostamente outra peça, desta feita não mencionada no *Inventário*, mas no testamento do autor. Chama-se *Jesus Cristo superstar*. Na ocasião da escrita de seu testamento, orientando sua família sobre quem procurar para reclamar direitos autorais, Vinícius menciona: “SBAT (agora com a peça *Jesus Cristo superstar*, se emplacar, deve dar uma nota)” (GESSE, 2013, p.182). Em contatos sistemáticos com a sociedade brasileira de autores teatrais não foi encontrada a peça mencionada no testamento do autor, não ficando claro se a peça existiu e foi, inadvertidamente, perdida nos bancos da SBAT; ou se de fato não existiu, sendo mencionada como um desejo do autor que teria se antecipado à escrita, montagem e registro da peça, no momento da feitura de seu testamento. É bem possível que no exercício de crítico de cinema e amante da sétima arte que foi, Vinícius tenha despertado para a ideia da montagem da peça por ter assistido ao filme (homônimo) musical britânico de 1973, dirigido por cineasta canadense Norman Jewison. Não fica claro, entretanto, se a intenção do dramaturgo foi a de traduzir o musical britânico.

tema, o título e/ou os diálogos iniciais, sendo compostos, em sua totalidade, por poucas páginas datilografadas ou manuscritas sobre a história a ser interpretada. Os textos mais largamente analisados nesta pesquisa serão os textos completos porque efetivamente mais nutridos dos elementos afeitos à concepção simbolista de literatura, como se pretende aqui apontar; ainda que nos registros dos textos incompletos seja possível estabelecer igual contato com os referenciais literários dessa significação simbólica.

A faceta dramaturgica de Vinícius não é de toda desconhecida. Mas as fontes disponíveis que se prestam à consulta sobre o seu teatro, e que dão a conhecer sua incursão e contextualização no cenário da dramaturgia brasileira, são poucas, acanhadas, parciais². Tem-se a biografia do autor, escrita pelo jornalista José Castello, que menciona as montagens das obras mais significativas, como *Orfeu da Conceição* e *As Feras (Chacina em Barros Filho)*, além de citar, *en passant*, alguns dos projetos incompletos do poeta. Tem-se o livro *Teatro em Versos*, organizado pelo cineasta, crítico, ensaísta e professor da Escola de Comunicação e Artes da USP, Carlos Augusto Calil³, que publica os textos *Cordélia e o Peregrino*, *Orfeu da Conceição*, *Procura-se uma Rosa*, *As Feras (Chacina em Barros Filho)* e *Pobre menina rica*, mencionando, também, ao final do livro, alguns dos projetos interrompidos do autor. Tem-se, mais recentemente, o livro *Vinícius de Moraes – Obra reunida (música, poesia, prosa, teatro)*, organizado pelo professor Eunacã Ferraz, que publica as peças *Cordélia e o Peregrino*, *Orfeu da Conceição*, *Procura-se uma Rosa*, *As Feras* e *Pobre menina rica*⁴, mas que no conjunto da obra, se exime de prefácio e críticas aos textos apresentados. “Julgou-se desnecessário coligir textos críticos, posto que a obra de Vinícius de Moraes dispensa apresentação e sua fortuna crítica está facilmente disponível em outras publicações” (MORAES,

² São fontes que fazem justiça ao descortinar um Vinícius de Moraes dramaturgo, tão menos percebido ou comentado; mas que não se dedicam ao estudo, à análise dos textos teatrais como objetos literários de características particulares.

³ Carlos Augusto Calil é também o organizador do livro *O cinema de meus olhos* (2015), que apresenta as crônicas e as experiências de Vinícius de Moraes com a *sétima arte*.

⁴ Eunacã Ferraz é Poeta, Professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e, desde 2010, atua como Consultor de literatura do Instituto Moreira Salles, onde elabora publicações, exposições, debates, cursos e espetáculos. O livro *Vinícius de Moraes – obra reunida* é uma publicação de 2017, da Editora Nova Fronteira. Apresentado em dois volumes, o projeto não traz nenhuma análise crítica sobre os textos para teatro escritos por Vinícius de Moraes. Trata-se, tão somente, de uma simples publicação dos textos.

2017, p.10). E tem-se, por fim, o próprio site oficial de Vinícius de Moraes, mantido pela VM Cultural⁵, que disponibiliza na internet informações sobre vida e obra (poesia, prosa, música, cinema e teatro) do autor, mas que traz informações reduzidas sobre sua experiência como dramaturgo. O *link* teatro, visualizado na página inicial do site, remete a um texto compacto que diz:

Poeta com pleno domínio da escrita e do uso imagético das palavras, o teatro seria um caminho natural para quem, como Vinicius, tinha tamanha curiosidade estética. Assim como a música e a poesia, o teatro está presente em sua vida desde os anos de escola, época em que invariavelmente participava das peças infantis de fim de ano do colégio. Mas é só em 1956 que Vinicius realiza e apresenta ao público seu primeiro projeto teatral. A peça *Orfeu da Conceição* é uma adaptação do mito grego de Orfeu ao cotidiano suburbano do Rio de Janeiro. A história de Vinicius serve de pano de fundo para a realização do roteiro de Orfeu Negro, filme de Marcel Camus que seria premiado em Cannes e no Oscar de 1959. Espetáculo grandioso, como participação de nomes como Tom Jobim, Carlos Scliar e Oscar Niemeyer, a peça torna-se um marco no teatro brasileiro. Nas décadas seguintes, Vinicius, mesmo de forma esparsa, continua sua trajetória de dramaturgo. Escreve mais três peças, além de um espetáculo musical com dramaturgia. As peças são *Procura-se uma rosa*, de 1962, *Cordélia e o peregrino*, de 1965 e *Chacina em Barros Filho*, de 1964 (que seria encenada em 1974, em Salvador, com o título de *As Feras*). Seu espetáculo musical é *Pobre menina rica*, no qual encena trechos ao lado de Carlos Lyra e Nara Leão, em 1962. Apesar de ver suas peças publicadas e algumas delas, como Orfeu, se tornarem marcos do teatro brasileiro, a dramaturgia de Vinicius não atinge a mesma força que seus poemas, escritos e canções⁶. Mesmo assim, não há como falarmos da história do teatro moderno do país sem passarmos pelas ideias e pelos textos que aqui apresentamos ao leitor. (<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas>)

⁵ “A VM Cultural existe desde 1987, com a função de cuidar deste legado deixado por Vinicius a seus filhos, com orientações de como gostaria que isso se procedesse após a sua partida. Somos administradores da obra lítero-musical de Vinicius, assim como detentores dos direitos morais e patrimoniais. Temos como sentido, mais do que tudo, preservar e manter em altíssimo nível a circulação da obra de Vinicius no Brasil, e no exterior. O objetivo de nossa ação e trabalho é propagar a obra do múltiplo poeta, dando acesso a estudantes, professores, pesquisadores e admiradores de sua fecunda produção, que aqui podem ter a segurança de encontrar um site de referência. Tudo feito sempre com uma curadoria familiar e de profissionais que nos orientam. Nossa tentativa é acompanhar as mudanças do tempo, suas novas direções, conjugando a vontade de um homem, de um pai, de um artista, o levando onde sempre quis estar, junto aos seus leitores, seu público. Sem deixar de lado o justo e merecido respeito aos seus direitos. Endereço: Rua Jardim Botânico, 674, sala 317, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, cep: 22461-000” Cf.: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/contato>

⁶ Em discordância com o que afirma o trecho do texto da V.M CULTURAL, o que se pretende mostrar nesta pesquisa é que o teatro de Vinícius de Moraes não teve, na verdade, a mesma *projeção* de seus poemas, escritos e canções; e não, necessariamente, a mesma *força*.

Na apresentação diminuta das experiências realizadas por Vinícius de Moraes no campo da dramaturgia, as datas relacionadas às peças citadas no site oficial do escritor correspondem a publicações posteriores à escrita e a datas de apresentações que marcaram os textos mais significativos do dramaturgo, como, por exemplo, o ano de 1956 com o *Orfeu da Conceição*, que, na verdade, começa a ser escrito em 1942.

Natural que essas fontes registrem, em primeiro e único plano, os textos/montagens que, de forma efetiva, se concretizaram e alcançaram alguma notoriedade. Todavia, como uma das contribuições desta pesquisa, é proposital o ajustamento cronológico, quando possível, por ordem de escrita dos textos, baseado nas datas registradas nos originais manuscritos e/ou datilografados⁷; além de um estudo, nos moldes da crítica genética, de alguns dos textos incompletos que já anunciavam características de uma dramaturgia que Vinícius de Moraes encorpava, à medida que se nutria de fontes líricas, sobretudo francesas, e dos elementos próprios do gênero dramático.

A intenção é a de analisar e organizar de maneira didática e funcional a dramaturgia de um escritor já consagrado por sua contribuição à poesia e à música popular, mas ainda preterido quando de citações à cena teatral brasileira. Não se trata de uma imposição reivindicar um lugar para o teatro de Vinícius de Moraes, uma vez que naturalmente moderno, se considerado, de maneira *lato sensu*, o contexto de existência e de produção do autor. O que se mostra pertinente e original no caminho desta pesquisa (e na organização didática da obra dramática do autor) é a constatação de um teatro lírico e neossimbolista que passa despercebido até mesmo pelos estudiosos que teorizaram sobre as influências do Simbolismo no teatro brasileiro do início do século XX.

Como contribuição, portanto, desse ajustamento cronológico, fazem parte de sua produção para o teatro, logo em seguida a *Os três amores* (1927), os textos, *Cordélia e o Peregrino* (1936); *Orfeu da Conceição* (1956)⁸; *Procura-*

⁷ Alguns poucos textos, quando não datados, são inseridos em uma ordem cronológica que respeita o inventário de Vinícius de Moraes, da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

⁸ Vinícius de Moraes registra assim as datas de escrita do texto *Orfeu da Conceição*: Niterói, 1942; Los Angeles, 1948; Rio, 1953; versão final para edição: Paris, 19 de outubro de 1955.

se *uma Rosa* (1960/61) e *As Feras* (*Chacina em Barros Filho*) (1961)⁹; além de outros projetos em dramaturgia que por motivos diversos foram interrompidos, a exemplo de *Pobre menina rica* (1963/65)¹⁰; *Ópera do Nordeste* (adaptação musical de Dom Quixote) tragédia musical em dois atos, com canções do próprio Vinícius e de Baden Powell; *Gilda e Ela*; *Uma Rosa nas Trevas* (tragédia); *Três Mulheres*; *História de Maggy*; *Baile Infantil*; *O Gigante sentado no penico* (tragicomédia); *Blim, ou as aventuras de um playboy marciano na terra*; *A Perna Ortopédica*; *As Moreninhas* (adaptação no plural do célebre romance de Joaquim Manuel de Macedo); *Ganga-Zumba* (tragédia lírica) e uma adaptação de *O Pequeno Príncipe*, de Antoine Saint-Exupéry¹¹. Seu exercício teatral de maior sucesso é, notadamente, *Orfeu da Conceição* (1956), premiado no Concurso de Teatro do IV centenário da cidade de São Paulo e o único a vivenciar uma temporada de relativo sucesso, tornando-se a obra de maior reconhecimento do teatro viniciano.

Antes mesmo do estudo da forma e do conteúdo, da análise propriamente dita dos textos para teatro de Vinícius de Moraes, uma rápida apresentação de cada uma das peças se faz necessária para o entendimento das partes estudadas *a posteriori*.

Dos textos completos.

O gênero dramático é experimentado pelo escritor de ainda catorze anos de idade, em 1927, possivelmente como uma necessidade de exteriorização de sentimentos e de exercício literário. Em *Os três amores*, seu primeiro texto

⁹ O título primeiro da peça, registrada no *Inventário de Vinícius de Moraes*, é *Chacina em Barros Filho*, peça escrita no Rio de Janeiro em 1961. No período em que Vinícius de Moraes viveu e produziu em Salvador (de 1969 a 1976), quando se dá a única montagem do espetáculo, em 1974, o texto é publicado com o título de *As Feras*. A opção pela junção dos dois títulos, neste trabalho, segue a posição do organizador Carlos Augusto Calil que no livro *Teatro em Versos* (1995), apresenta a peça como *As Feras (Chacina em Barros Filho)* *Tragédia "Pau-de-arara" em três atos*.

¹⁰ Estes são os cinco textos completos de Vinícius: *Os três amores*, *Cordélia e o Peregrino*, *Orfeu da Conceição*, *Procura-se uma Rosa* e *As Feras (Chacina em Barros Filho)*. Desses cinco, três subiram efetivamente aos palcos: *Orfeu da Conceição*, *As Feras (Chacina em Barros Filho)* e *Procura-se uma Rosa*. O texto *Pobre menina rica*, que não foi concluído, experimentou uma *avant premiere* de seu primeiro e único ato.

¹¹ Alguns dos textos incompletos foram escritos no intervalo entre um e outro texto completo, portanto, não representam uma ordem de escrita necessariamente posterior a *Pobre menina rica* (1963/65).

teatral, Vinícius de Moraes não esconde a influência de Júlio Dantas. Tem consciência de sua imaturidade. Procura se desculpar por eventuais fragilidades narrativas, quando a próprio punho, no rodapé de uma das sete folhas datilografadas do texto¹², confessa: “Foi feito com idade de 14 anos. Peço, pois, ao leitor, ser bondoso, comigo.” (OS TRES AMORES. S.l., [1927]. 15 fls. Vmpi 315 – Fundação Casa de Rui Barbosa.)¹³

No texto, que Vinícius vai subtítular de *poemeto*, numa conversação entre três amigos (Jorge, 21 anos; Arthur, 24 anos; Gabriel, 18 anos), tem-se um desfilar de sofrimentos causados por relações amorosas, um sem número de exaltações à figura da mulher amada e a constatação do desejo e da necessidade de amar e ser amado, sempre de forma exacerbada. Na história, Jorge amou uma mulher que o deixou, e lamenta-se por isso. Arthur amou uma mulher que a morte levou, e divaga sobre a efemeridade da vida. E Gabriel, num misto de frustração amorosa com resignação sentimental, supostamente não amou (ou não quis amar) ninguém. É o que pode ser lido num dos momentos finais do inédito texto, disposto no excerto abaixo, que deixa perceber versos ingênuos, com rimas e imagens ainda simplórias e a desconfiança do poeta/dramaturgo iniciante com relação à figura feminina, símbolo do pecado que assombrará o escritor durante toda uma primeira fase de sua escrita.

GABRIEL

Jamais meu coração palpitou por alguém.
Assustae-vos amigos! Verdade o que vos digo!
Que o amor sempre foi meu maior inimigo
Jamais que sobre mim exerceu influência
E demais... O amor é para mim... demência.
O amor!... Ora, o amor!... De que vale? De nada...
Pra tornar para sempre uma alma desgraçada.
A mulher? O que é? Uma boneca rara...
Das bonecas, sem dúvida, de todas a mais cara.
Para mim, a mulher é um lindo brinquedo
Que toca-se de leve, que toca-se com medo
Que possa quebrar.
[...]

¹² O *Inventário de Vinícius de Moraes* da Casa de Rui Barbosa registra 15 folhas. Possível erro de registro. O estudo, *in loco*, do texto, assim como o livro de Carlos Augusto Calil, que cita a existência da peça, confirmam sete folhas datilografadas.

¹³ Aqui - e doravante - as referências bibliográficas dos textos esparsos e não publicados por Vinícius de Moraes receberão o registro *Ipsis litteris* do *Inventário Vinícius de Moraes* da Fundação Casa de Rui Barbosa, detentora do acervo pessoal do escritor.

Eu só amo a mim próprio,
 Bem sei que sou egoísta
 Mas, por que rides vós?
 Penseis que sou sophista?
 (OS TRÊS Amores. S.l., [1927]. 15 fls. VMpi 315)

O texto *Cordélia e o Peregrino*, de 1936, foi pensado inicialmente para ser apresentado na edição de 1943 do livro *Cinco Elegias*, mas só vinte e cinco anos depois, como num lapso de memória autoral, aparece publicado na edição de sua *Poesia Completa e Prosa*, pela Nova Aguilar, no ano de 1968. Nessa edição, Vinícius apresenta uma seção intitulada *Teatro em Verso*, contendo, além de *Cordélia e o Peregrino*, o texto *Orfeu da Conceição*. O próprio Vinícius explica a publicação tardia, no *Interlúdio Elegíaco* do livro.

Este texto foi escrito paralelamente à realização de minhas “Cinco Elegias” (de algumas delas, pelo menos...), às quais deveria pertencer, não se houvesse transformado, à medida, numa forma lírico-teatral. Disso já lá vão muitos anos. Há, pois, que lê-lo dentro do espírito do tempo, e ciente de que o poeta de então era bem mais moço e complicado que o atual. Agrada-me, nele, a sinceridade e paixão com que foi escrito, e a realidade saudável de certas tiradas, e não posso deixar de ver nisso a semente da mudança operada no poeta que hoje sou, não sei se melhor ou pior, mas, por certo, mais humano e infinitamente mais próximo da terra. Penitencio-me de sua saída tão fora de tempo. Anima-me, no entanto, a ideia de que a maioria daqueles que vão ler são pessoas com um julgamento já formado sobre o poeta e sua poesia. (MORAES, 1995, p.18)

Cordélia e o Peregrino foi classificado, nas pouquíssimas referências feitas ao texto desde a data de sua publicação, como um texto dificilmente teatralizável¹⁴. Um texto para leitura e não para encenação. Um teatro para conversação que, de acordo com um conceito mais recente de Jean-Pierre Ryngaert, “é um teatro em que as trocas e as circulações de palavras prevalecem sobre a força e o interesse de situações, [...] em que a fala, e somente ela, é ação” (RYNGAERT, 1998, p.137). Por esse tipo de classificação já passaram também alguns dos textos para teatro de Machado de Assis, por exemplo. O conceito parece servir quando reflexões filosóficas se sobrepõem a

¹⁴ Afirmação de Carlos Augusto Calil, que em outro momento, no prefácio do livro, reforça: “Esse poema hierático, dificilmente teatralizável, contém o germe da mudança que arrancará o Peregrino (um evidente duplo do primeiro Vinícius) da sua sordidez, digamos transcendental” (MORAES, 1995, p.10).

marcas ditas didaticamente necessárias a uma ação dramática mais convencional. A base do texto são as muitas divagações obscuras realizadas entre as personagens do Peregrino e sua enigmática Cordélia.

O PEREGRINO:

[...]

Rezam as estrelas em sua passagem pela terra

Mas a que Deus? Deus existe

Para os que morrem de amor?

[...]

É estranho... Nada se move

Nada...

No entanto, se minha mão desce ao teu seio eu sinto fremir

E invadir a noite como um punhal dilacerando um véu...

Cordélia, eu tenho medo de dormir.

[...]

(MORAES, 1995, p.24 e 26)

Por conta das muitas reflexões metafísico-religiosas existentes nos diálogos da peça, como no excerto acima em que há um imbricamento *Deus x Amor*, é possível identificar em *Cordélia e o Peregrino* a já conhecida influência espiritual a que Vinícius é acometido no início de sua formação intelectual. É igualmente possível identificar, no transcorrer do texto, a presença de sua verve poética mais carnal, que aos poucos vai ganhando espaço em sua produção literária. No excerto destacado acima, em que há uma tentativa de justaposição entre oração e excitação (rezar a Deus x mão em teu seio), assim como em outros momentos do texto, o dramaturgo religioso oscila entre as angústias existenciais de um pecador arrependido e os desejos de um libertino confesso que começa a ganhar espaço.

A marca de parceiro constante das astúcias do desejo é a que mais vai ficar impregnada na biografia do poeta. Alfredo Bosi não exagera quando diz que, “Vinícius será, talvez, depois de Bandeira, o mais intenso poeta erótico da poesia brasileira moderna” (2006, p.459).

O texto de *Cordélia e o Peregrino* apresenta temas distintos a se digladiarem: céu x terra, vida x morte. E esse embate um tanto barroco, repleto de desdobramentos imateriais e subjetivos, acaba por escamotear os atalhos mais facilitadores a uma montagem teatral, daí ter sido classificado como um

texto dificilmente teatralizável e de leitura hermética¹⁵; o que não impede, por completo, sua realização num palco *à italiana* pelas mãos de um encenador que consiga ler com perícia os caminhos líricos tão caros ao dramaturgo carioca. Jean-Pierre Ryngaert, num lance de desagravo à ideia do “dificilmente teatralizável”, defende que ler é também, ou, sobretudo, olhar pelo microscópio. E que “[...] a cena contemporânea aposta no fato de que tudo é representável, isto é, nenhum texto está, a priori, excluído do campo do teatro por falta de teatralidade” (1998, p.31). E mais:

Os textos teatrais considerados ilegíveis ou herméticos são textos que não sabemos ler, ou seja, para os quais não achamos nenhuma chave satisfatória. Com frequência, trata-se de textos que não obedecem às regras da dramaturgia clássica, aos quais o leitor se refere com mais ou menos consciência. Todo texto é legível se dedicarmos tempo a ele e se nos damos os meios para isso (RYNGAERT, 1998, p.27).

Orfeu da Conceição ocorreu-lhe em 1942, na casa do amigo arquiteto Carlos Leão, que morava próximo à Baía de Guanabara. O primeiro ato foi escrito durante a madrugada, ao som de uma batucada que vinha do morro do Cavalão. A ideia tinha sido implantada um pouco antes, quando da visita ao Brasil do escritor norte-americano Waldo Frank que, em passagem pela favela da Praia do Pinto, ciceroneado pelo poeta, comentou a dança enfeitada e a sensualidade dos negros favelados, comparando-os aos gregos festivos. Foi o bastante para a imaginação caprichosa de um poeta que, em versos decassílabos, imaginou a mítica história de amor entre *Orfeu* e *Eurídice* sendo contada num morro carioca, em pleno carnaval, ao som do samba e da batucada popular¹⁶. O Orfeu de Vinícius é o corpo e a alma do malandro carioca devotado à música e a um amor intransponível. No excerto abaixo, Orfeu busca por sua amada morta, no barracão dos Maiorais do Inferno. Trata-se de uma cena do ato II, único ato do texto, escrito em prosa.

ORFEU

Não sou daqui, sou do morro. Sou músico do morro. No morro sou conhecido – eu sou a vida do morro. Eurídice morreu.

¹⁵ O que já não representa, necessariamente, uma verdade com relação à cena teatral contemporânea, onde o texto encontraria soluções cênicas possíveis.

¹⁶ Contexto amparado pelos estudos biográficos realizados por José Castello (1994).

Desci à cidade para buscar Eurídice, a mulher do meu coração. Há muitos dias busco Eurídice. Todo mundo canta, todo 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! (MORAES, 1995, p.89).

Vinícius constrói um texto que é de grande contribuição à negritude brasileira, à música popular brasileira (na parceria iniciada com Tom Jobim) e ao teatro moderno que se fortalecia logo após o *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues e Ziembinski. O *Orfeu* de Vinícius realiza uma temporada de sucesso no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1956, para logo em seguida ganhar as telas do cinema pelas mãos do cineasta francês Marcel Camus que, como já dito, ganhou o Festival de Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro no ano de 1959 com seu *Orfeu Negro*. Ainda em 1956, a *editora do autor*¹⁷ publica a primeira edição do texto *Orfeu da Conceição*, com ilustrações de Carlos Scliar. Em 1961, em Milão, a editora *Nuova Academia Editrice* publica a primeira edição italiana da obra.¹⁸

Procura-se uma Rosa, de 1960/61, foi escrita por encomenda. Entusiasmados pelo sucesso de *Orfeu da Conceição*, os empreendedores Léo Jusi (diretor de *Orfeu da Conceição*) e Pedro Bloch, inaugurando uma nova casa de espetáculos no Rio de Janeiro, o Teatro Santa Rosa (pensado inicialmente para abrigar os espetáculos nacionais), solicitam uma peça teatral em um ato a três escritores distintos: Vinícius de Moraes, Gláucio Gill e o próprio Pedro Bloch. A peça teria que ser, obrigatoriamente, escrita sob inspiração de uma notícia de jornal, cujo título era “Procura-se uma Rosa”, que tratava do desaparecimento de uma moça, chamada Rosa, dos braços de seu noivo, em momento de agitação num terminal de ônibus do Rio de Janeiro.

Este espetáculo é uma experiência dramática inteiramente inédita. Uma notícia de jornal foi entregue a três autores, para que cada qual escrevesse uma peça de um ato, dando sua

¹⁷ A *Editora do Autor* foi uma editora brasileira fundada em 1960 por Fernando Sabino em sociedade com Rubem Braga e Walter Acosta, cuja divisão, em 1966, deu origem à Editora Sabiá.

¹⁸ Cf.: http://www.releituras.com/viniciusm_bio_imp.asp

interpretação pessoal daquele fato. Os autores escolhidos foram Pedro Bloch, Vinícius de Moraes e Glaucio Gil. E o espetáculo, à semelhança da nota publicada, tem por título Procura-se uma Rosa. O texto da notícia que serviu de tema às três peças é o seguinte:

FATOS DA CIDADE

Estava na estação. Eram três horas da tarde. Com a companheira pelo braço, preparava-se para o momento de embarcar. Tinham chegado juntos, ficaram juntos todo o tempo e juntos iam embarcar. Passava gente por todos os lados. E, então, de um segundo para outro, Rosa perdeu-se de seu braço. Não sabe explicar como. Só sabe que Rosa sumiu como se tivesse sumido dentro de si mesma. Esperou acabar o movimento. A estação ficou deserta. Mas Rosa não apareceu. Voltou para casa e de novo pôs-se a esperar. Mas Rosa não apareceu. Foi então ao distrito policial e comunicou a ocorrência. E agora Lino dos Santos está percorrendo os jornais para avisar que oferece uma gratificação a quem encontrar a sua Rosa. Qualquer informação pode ser enviada à redação deste jornal (MORAES, 1995, p.123).¹⁹

O ato escrito por Vinícius de Moraes defende, desde o início, a possibilidade de a poesia se fazer presente em todos os lugares, inclusive nos de menor aceitação, como numa delegacia de polícia, por exemplo. O que se percebe, ao longo do texto, é um embate entre o desejo de uma atividade prática, objetiva e violenta, por parte dos policiais da delegacia, ávidos por uma ocorrência: “Eu, tem seguramente um mês que não exercito meus músculos, não bato num cara, não faço bulhufas, só dar blitz nessas vadias... (MORAES, 1995, p.132); e a subjetividade da personagem Louca da Curra, que ao lado da passividade do noivo da Rosa perdida, equilibram o enredo fazendo do texto um chamamento à contemplação das coisas mais simples da vida: “[...] e minha Rosa estava tão contente que vivia cantando, [...] Se virem a Rosa, na sua agonia, Ó digam à bela, à Rosa macia, que a vida sem ela, não tem alegria” (MORAES, 1995, p. 126 e 144).

As Feras (Chacina em Barros Filho), de 1961, é o texto teatral mais longo e bem estruturado de Vinícius de Moraes. O gatilho é, mais uma vez, uma notícia de jornal. O escritor fornece imagens muito próximas da realidade de um sertão brasileiro para contar uma história de amor conduzida pela fome, pela dor e pela morte. Diz a nota de um vespertino da época que serviu de inspiração ao poeta:

¹⁹ Reprodução do programa da peça.

Tudo começou há dois anos, em Bom Conselho, nas Alagoas²⁰, quando, por dificuldades de vida, Francisco de Paula, depois de beijar a mulher Maria José, e abençoar o filho pequenino, Inacinho, abalou-se para o Rio a fim de trabalhar em obras, como um nordestino qualquer. (MORAES, 1995, p.157)

O texto propõe uma combinação do tom heroico devotado ao *Orfeu da Conceição*, com um tom mais lírico e reflexivo, encontrado em *Cordélia e o Peregrino*. Outras ligações entre textos do autor podem ser percebidas, por exemplo, na apresentação de personagens como a Velha Nordestina, que da mesma forma que a Dama Negra, de *Orfeu da Conceição*, representa, no texto de *As Feras*, a personificação da morte.

Partindo de uma história que envolve amor, traição, ódio e morte, Vinícius adota, em sua *Chacina em Barros Filho*, uma movimentação que vai lembrar as intermináveis brigas de clãs inimigos no sertão brasileiro, quando membros de famílias distintas rivalizavam espaços e honra. No caso de *As Feras*, o embate se dá numa barraca de um subúrbio do Rio de Janeiro entre duas famílias de retirantes nordestinos. E a barbárie final é narrada pela própria personagem da morte que se isenta de culpa, atribuindo aos próprios homens o instinto natural de fazer o mal uns aos outros, por serem, em verdade, tão somente Feras.

A MORTE (Pisando horrorizada por entre os cadáveres, naquele mar de sangue)

Não são homens! São Feras! São Feras! Não é assim que eu queria não! São eles que vêm me buscar, essas Feras! Eu não queria que fosse assim não, eu não tenho nada a ver com isso não. Eu queria que as pessoas acabassem como um fogo, porque é assim que é direito. Mas essas Feras não me dão sossego, eu não tenho mais sossego, é só gente a se matar, a matar os outros, a querer sangue, a querer morte! Eu não posso mais! Eu não agüento mais! É trabalho demais para mim! Não precisava ser assim não! Eu queria que as pessoas vivessem e fossem acabando como um fogo, até sua própria cinza. Não precisava ser isso não, essa chacina, esse sangue! Não são homens. São Feras! São Feras! (MORAES, 1995, p.212).

²⁰ A cidade de *Bom Conselho* fica, na verdade, em Pernambuco; distante 282 Km da capital, Recife. A cidade faz limite com o estado de Alagoas. Provavelmente o autor desconhecia ou desconsiderou a geografia correta da cidade/espço em seu texto teatral.

A produção da peça, que foi encenada em 1974 num galpão abandonado da Rua Banco dos Ingleses, em Salvador, ficou a cargo da sétima esposa de Vinícius de Moraes, Gessy Gesse, que também atuou como atriz no espetáculo, que teve a direção de Álvaro Guimarães. A atriz Gessy Gesse ainda tentou viabilizar, em Salvador, a montagem de outro espetáculo teatral, desta vez, baseado no poema de Vinícius, *O operário em construção*, de 1959, mas o projeto acabou não se viabilizando.²¹

Para uma pretensa montagem do espetáculo *As Feras* em São Paulo, onde o texto chegou a ganhar um prêmio num concurso promovido pelo Instituto Nacional de Teatro, Vinícius convidou o ator Lima Duarte para o papel de Francisco de Paula, mas o projeto como um todo, declinou.²² O texto só foi encenado, portanto, em Salvador.

Dos textos incompletos.

Uma quantidade expressiva de textos para o teatro ficou, ainda, inconclusa. Tempo que as funções, principalmente de músico e diplomata, insistiam em furtar do escritor. Muitos desses textos incompletos surgem nos momentos de intensa produção e agitação pessoal em que o escritor anuncia mais projetos do que pode, de fato, executar.

Vinícius começa a anunciar projetos grandiosos que não realizará inteiramente: uma peça de teatro chamada *Uma rosa nas trevas*; uma adaptação de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes para o cinema e um grande musical adaptado do romance *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. [...] Pensa, por fim, em fazer uma adaptação da vida de “Aleijadinho” para as telas. [...] Em 1960, pela primeira vez na vida, ele participa de um disco como cantor. (CASTELLO, 1994, p.212)

Dos desejos atropelados, encontram-se ainda as ideias de filmar uma versão de *Tristão e Isolda*; uma versão para as telas do musical *Pobre menina rica*, tendo como protagonista a atriz Brigitte Bardot; uma adaptação, também

²¹ Cf.: GESSE, Gessy. **Minha vida com o poeta**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2013.

²² Cf.: CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão / uma biografia** – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

para o cinema, de *Uma estação no Inferno*, texto que o poeta francês Arthur Rimbaud escreveu em 1872; e a montagem de *Ópera do Nordeste*, com João Gilberto e Grande Otelo nos papéis principais.

Pobre menina rica, de 1963/65, surgiu de uma audição a um conjunto de músicas que o compositor Carlos Lyra entregou a Vinícius de Moraes para que o poeta escrevesse as letras. Vinícius fez mais: percebeu que naquelas músicas havia uma unidade de sentido, alguma coisa que ligava uma canção à outra. E pensou numa comédia musical que contasse a história de uma menina rica que se apaixonava por um mendigo pobre e poeta (*alter ego* do próprio escritor). A menina rica é cortejada pelo mendigo poeta por meio de versos/canções, como mostra o excerto abaixo:

MENDIGO POETA (Cantando para a Pobre menina rica)

Menininha bonita
 Cheia de mania
 Que faz tanta fita
 E se acha a maior
 Que diz que não topa
 Quem lê poesia
 Que tudo na Europa
 É muito, mas muito melhor!
 Menininha *cabeça-de-vento*
 Sem um pensamento
 Senão namorar
 Cuidado, menina
 Namora direito
 Senão não dá jeito
 Não está nada fácil casar
 [...]
 (MORAES, 1995, p.239)

O espetáculo experimentou uma *avant première* do primeiro e único ato do texto, na boate *Au Bon Gourmet*, no Rio de Janeiro, tendo Carlos Lyra como o mendigo poeta, Nara Leão cantando o papel da pobre menina rica e o próprio Vinícius narrando a improvável história de amor vivida entre suas personagens. *Trailer*, como se chamou a apresentação, fez enorme sucesso, o que só fez aumentar a expectativa para o musical pleno. Entretanto, por compromissos que atravessaram seu caminho, Vinícius não concluiu o musical.

O texto/musical ganhou uma versão para o cinema em 1984, com o título de *Para viver um grande amor*, com a produção e direção de Miguel Faria Jr., com a assistência de direção de Susana de Moraes (filha de Vinícius) e

direção musical de Tom Jobim, tendo o cantor e compositor Djavan e a atriz Patrícia Pillar nos papéis principais.

A apresentação que se segue sobre os demais textos incompletos de Vinícius disponibilizará, pela ordem, pequenos comentários sobre o enredo das peças (quando informações suficientes para tal), relação das personagens, e, em alguns casos, uma transcrição, na íntegra, dos fragmentos escritos pelo autor como uma contribuição para a divulgação dos inéditos.

De novembro de 1936 há o registro de *Gilda e Ela*, um protótipo do que viria a ser o texto completo de *Cordélia e o Peregrino*. Trata-se de um texto essencialmente poético, de reflexões filosóficas e de fortes diálogos existenciais, principalmente entre as personagens Gilda e o Poeta. Manuscrito a caneta, num pequeno caderno, totalizando dez páginas²³ de difícil leitura por conta da letra compassadamente ilegível do poeta, as personagens são assim identificadas:

Gilda;
O Poeta;
O aventureiro;
O pai de Gilda;
Coro das camponesas.
(GILDA e Ela. S.l., Nov. 1936. 13 fls. VMpi 306)

Três mulheres (drama previsto para três atos) é de 1940. O texto tem uma única página datilografada. A história se passa em um sítio, em Campos do Jordão, São Paulo. Não há, no original, elementos suficientes para identificar um possível tema a ser trabalhado. Segue o texto incompleto, transcrito na íntegra, como contribuição ao inédito.

Personagens:

- a) Vicente de Montserrat – 25 anos
- b) Beata, sua primeira mulher – 27 anos
- c) Riza, irmã de Beata – 30 anos
- d) Linda, segunda mulher de Vicente
- e) Assunta, mãe de Linda
- f) Rodolfo, irmão de Linda
- g) Luciana, terceira mulher de Vicente
- h) Abel, um velho negro, empregado de Vicente – 40 anos

²³ O número de páginas manuscritas e/ou datilografadas das peças incompletas corresponde à conferência realizada nos originais da Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

- i) Marta, sua mulher – 38 anos
- j) Marcos, filho do casal

CENA

Sala de estar do sítio de Vicente, em Campos do Jordão. Móveis simples, denotando conforto. Muitas estantes com livros. Ao fundo, porta larga e duas janelas sobre varanda, dando para a montanha. O ano é 1940. Ao abrir o pano a cena está deserta, mas logo a seguir ouve-se o ruído característico de um velho Ford chegando e vozes que falam sem que se chegue a perceber o quê. Logo em seguida entra Vicente, pela porta central ao fundo, carregando Beata ao colo.

VICENTE (parando ao limiar)

Domus tua

BEATA (depois de olhar as coisas)

Que uva!

VICENTE (depositando-a bruscamente)

Mulherzinha pesada... Quantos quilos você pesa, mui simpática e linda mulher minha?

(TRÊS Mulheres. S.I., s.d. 1 fl. VMpi 315)

O texto *O Pequeno Príncipe* é de 1961 e tem nove páginas datilografadas. Destaca o universo infantil numa história baseada na aventura do aviador de Saint-Exupéry, que fazia enorme sucesso na época. Na biografia do autor, o jornalista José Castello menciona a expectativa de Vinícius pela liberação dos direitos de uso do texto pela editora *Gallimard*, de Paris. Quando o pedido de autorização do texto é negado, Vinícius já havia escrito sua versão da história até o capítulo VII, além de duas canções para o musical, *O carneirinho* e *O meu planeta*. No texto de Vinícius, mais narrativo que dramático, o narrador é um menino, que transita pelo deserto do Saara e por outros espaços que lembram o texto original francês, além de apresentar algumas reflexões sobre a disparidade entre o mundo da criança e o mundo do adulto.

Personagens:

a) Aviador

b) O pequeno Príncipe

Pano fechado

Trevas totais

I Ato

Prólogo

Cena I

O menino:

A gente precisa estar sempre explicando as coisas para as pessoas grandes. (Fragmento - pág. 01)
(O PEQUENO Príncipe. S.I., d.d. 9 fls. VMpi 310)

As Moreninhas, comédia musical em dois atos inspirada no romance *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, é um longo texto com trinta e seis páginas no total. Seis páginas datilografadas e trinta manuscritas a lápis. À medida que Vinícius vai escrevendo o texto, a letra vai ficando, como em outros casos, cada vez mais difícil para leitura, exigindo um tempo maior de investigação para o entendimento do escrito. Há músicas que intercalam o texto e que falam sobre “bebedeira” e outras questões ligadas ao universo das festas juvenis do período. O primeiro ato da peça tem como cenário o bairro de Copacabana, ao passo que o segundo ato, a ilha de Paquetá, ambos, na cidade do Rio de Janeiro. São personagens da história:

Felipe, irmão de Carolina
Leopoldo
Augusto
Fabrício
Elvis, empregado de Leopoldo
Rafael, um negro, irmão de criação de Felipe
Dona Ana
Quiquinha, prima de Felipe e outras meninas
Carolina, A Moreninha
(AS MORENINHAS. S.I., s.d. 36 fls. VMpi 308)

O texto *Blim, ou as aventuras de um playboy marciano na Terra*, tem nove páginas datilografadas. Do ponto de vista do gênero, também é um texto mais narrativo que dramático. A história começa com uma festa em Marte. *Blim* mostra, numa espécie de telão, o planeta Terra e o Rio de Janeiro, em seu primeiro dia de carnaval. As *blimpetes* imitam as sambistas. Decidem então ir ao Rio de Janeiro, visitar o carnaval.

I Quadro:
Surprise-Party em Marte
Tempo – 10’

Personagens:
a) Blim
b) Blum
c) Blimpetes
(BLIMP. S.I., s.d. 9 fls. VMpi 301)

Ganga-Zumba se propõe a retratar o Quilombo dos Palmares, em plena Zona da Mata Pernambucana, no ano de 1645.²⁴ O texto tem uma única página (lauda), manuscrita a caneta, com caligrafia muito difícil para leitura. A página apresenta a descrição da cena e, logo em seguida, a voz do personagem – o único que aparece – CAPITÃO SIÃO BLAER (o personagem aparece lendo um pedaço de papel qualquer). Vinícius anunciava, com esse texto, uma tragédia lírica em três atos²⁵. (GANGA-ZUMBA. S.I., s.d. 1 fl. VMpi 304)

O Gigante sentado no pinico é um manuscrito em papel pautado, à caneta, totalizando dez páginas, sendo frente e verso. Há o esboço do cenário da peça, nas páginas do original. A primeira cena é uma babá reclamando com um menino que não faz cocô. Depois uma *granfina* entra em cena falando ao telefone sobre a moda em Paris. Na sequência, uma cena em que um repórter tira fotos de uma candidata a Miss. Ele promete muito sucesso para ela, ao que ela responde: “Se você conseguir, nem sei o que posso te dar.” O texto, a partir de então, é interrompido para uma espécie de explicação de Vinícius sobre o *Gigante sentado no pinico*. Diz o autor: “Eu tive a visão do Brasil presente, pobre pátria! Um menino enorme com cara de bôbo, sentado tristemente num penico” (O GIGANTE Sentado no Penico. S.I., s.d. 9 fls. VMpi 305). Depois, o que se segue são rasuras e frases de difícil compreensão. A impressão que se tem é que o autor tentou várias versões, inclusive com outros personagens, para essa história que fica confusa, cheia de rabiscos e sem um final.

Tempo: Presente

Personagens:

- a) A Babá
- b) O menino
- c) A granfina
- d) Um repórter
- e) Uma Miss

(O GIGANTE Sentado no Penico. S.I., s.d. 9 fls. VMpi 305)

²⁴ O *Quilombo dos Palmares* foi o refúgio dos escravos fugitivos de engenhos das Capitânicas de Pernambuco e da Bahia. Sua origem remonta ao ano de 1580.

²⁵ O escritor carioca João Felício dos Santos (especializado em história brasileira e sobrinho do renomado historiador Joaquim Felício dos Santos), contemporâneo de Vinícius de Moraes, publicou, em 1962, um romance de título *Ganga-zumba*, que mencionava o personagem histórico. O romance chegou a ganhar um prêmio pela Academia Brasileira de Letras. É possível que Vinícius tenha acompanhado a repercussão do livro e pensado em transportar o tema para os palcos, deixando registrado, tão somente, sua intenção inicial para uma tragédia lírica em três atos.

A *perna ortopédica* (peça prevista para dois atos) é um texto datilografado em uma só página. Trata da história do cônsul do Brasil em Frankfurt. Não há informações mais claras sobre o tema, propriamente. A página apresenta os personagens, uma didascália que ambienta o espaço e o início dos diálogos entre o cônsul e sua secretária. Não fica claro sobre o que, efetivamente, o escritor intencionava falar, desenvolver. Segue o que se tem do texto, na íntegra.

Personagens:

- a) O Cônsul do Brasil em Frankfurt
- b) Uma secretária
- c) Werner Forst, relojoeiro
- d) Helen, sua mulher
- e) Dita, sua filha
- f) Hans, seu noivo

Ato I

Cena: A sala do cônsul, no consulado do Brasil em Frankfurt. O cônsul acha-se à sua mesa, atarefado, enquanto a secretária movimenta-se, arquivando papéis e pondo ordem no recinto. Um relógio na parede bate cinco horas. O cônsul boceja alto.

O CÔNSUL, em tom neutro:
Verifique, Freulein, por obséquio
Se o cofre foi fechado.

A SECRETÁRIA, olhando para o interior:
Sim, Herr Konsul.

O CÔNSUL
Que dia detestável!
Emigrantes! Calor! Dor de cabeça!

A SECRETÁRIA
O senhor quer uma aspirina?

O CÔNSUL
Quero.
Ou melhor: me prepare um sal de frutas.
Minha mulher telefonou?

SECRETÁRIA
Ahn-Ahn
(A PERNA Ortopédica. S.I., s.d. 1 fl. VMpi 311)

O texto *História de Maggy*, tem onze folhas escritas a lápis grafite. Leitura difícil. *Há sempre uma estrela no céu* é o subtítulo do texto, que também é essencialmente narrativo por carência de discurso direto (diálogos) e

outros elementos que em geral caracterizam o gênero dramático. Trata-se da história de uma mãe que explora sua filha, numa pensão barata. Quando a moça se apaixona, a mãe vê seus planos de exploração da beleza dessa filha, comprometidos. Elas brigam de maneira muito forte. “A mãe lhe joga uma tesoura no olho... A menina fica cega [...] A menina reaparece com um olho de vidro” (HISTÓRIA DE MAGGY. S.l., s.d. 11 fls. VMpi 300). Mais adiante, a mãe tomada de remorso, afunda-se em depressão. O pai da jovem comete suicídio. Ainda que o autor não tenha subtitulado o texto como tragédia, uma combinação de elementos remete o escrito ao formato clássico do gênero.²⁶

Personagens:

- a) A Moça, Margarida. Mais tarde, Maggy, 20 anos.
- b) A Mãe, Leonor, 42 anos.
- c) O Rapaz, Ruy, um músico de 25 anos. (Seria o alter-ego do poeta?)²⁷
- d) O Jogador de Futebol, Betinho, estudante de direito.
- e) O Pai, Senhor Arlindo, 50 anos, Professor aposentado de línguas mortas.

Cenário:

Uma pensão no Flamengo.

Descrição de Ruy, o músico por quem Margarida se apaixona: Rapaz de 25 anos, atilado com grande boca para música popular, porém, compositor inédito, boêmio, inteligente; mas, boa vida. Faz muito sucesso na pensão... (HISTÓRIA DE MAGGY. S.l., s.d.11 fls. VMpi 300)

O texto *Uma Rosa nas trevas* tem dez páginas datilografadas e, da 11^a à 21^a, o texto segue manuscrito a lápis grafite. Vinícius propõe uma tragédia. Um casal maduro, que há muito vinha tentando ter um filho, vê, na primeira gravidez da esposa, motivo de muita felicidade para o casal. Essa felicidade desaparece quando a criança, tão esperada pelos pais, nasce cega. O casal confabula sobre matar a criança por não aceitar que o filho viva em escuridão por toda sua vida. A mãe desiste do infanticídio e resolve criar seu filho numa ilha deserta para que, longe da civilização, ele não consiga entender sua

²⁶ Considerando as singularidades do gênero em sua concepção clássica, inicial.

²⁷ Vinícius vai se projetar em outros personagens de textos posteriores ao texto de *História de Maggy*, emprestando, assim, ao seu teatro, muito de suas inquietações enquanto pessoa/poeta.

deficiência. O destino do garoto é então modificado quando surge, na ilha, uma menina por quem ele se apaixona. O garoto passa então a viver como que num outro mundo, de extrema felicidade. Não se tem, na sequência, o desenrolar desta mencionada relação amorosa. Abaixo, trechos da peça, também inconclusa.

Personagens por ordem de aparição:

- a) Isaias
- b) Luiza
- c) Elias (o negro funcionário de Isaias)
- d) Dr. Gabriel (médico)
- e) Miguel

CENA

Sala de estar da fazenda colonial brasileira, sóbria e austera. Móveis coloniais antigos, poucos, denotando riqueza, porém, recato. Ambiente patriarcal de família unida por tradição rural de nome e de terra. Ao fundo, duas janelas abertas para a noite. À esquerda, belo lance rústico de degraus e corrimão de madeira que sobem até um corredor com balaustrada paralela à sala. Nesse corredor vêem-se três portas simétricas, contra a parede de fundo. A única iluminação provem de dois lampiões a querosene, um no corredor do andar de cima, o outro pendente do teto, no andar térreo.

(Luiza quer que o marido mate o filho que eles tiveram porque o menino nasceu cego)

ISAIAS (como um louco)

Pois acabo.

Acabo tudo.

Acabo com você e com o pequenino.

Acabo com essas paredes que já não quero. Arranco essas vigas com as minhas mãos, derrubo essas portas que se abriram para a minha maldição. Quebro esses móveis que já não valem. Quebro e destruo tudo. E queimo os campos, e o pomar, e seco o rio. E mato o gado. E mato tudo, tudo.

[...]

LUIZA

É justo que meu filho seja cego?

Não possa ver seu pai, nem sua mãe?

[...]

Prefiro a morte a ver meu filho cego,

Sem olhos para ver sua mãe.

[...]

Um menino sem rumo por onde andar, um menino tropeçando nas coisas, de mãozinhas para adiante, ou parado junto a uma porta, olhando sem ver, perdido em sua noite.

ISAIAS

Chega Luiza, chega!

LUIZA

Prefiro então matar meu filho, ou que você o mate.
 Você é homem. Você é o pai. Vai. Ele está lá no seu berçinho.
 Vai e mata. Não pedi a você um filho cego.

[...]

(O negro Elias entra e impede que Isaias bata na mulher e mate seu próprio filho. Elias se prontifica a cuidar do menino cego como se só cegos existissem no mundo, de maneira que a criança nem se entenda como um cego)

Fim do I Ato

Música que o negro Elias canta logo depois da cena em que o Dr. Gabriel, o médico, conta a Luiza e a Isaias que o filho deles nasceu cego.

ELIAS (olhando à volta, cantarolando)

Candeeiro vai...
 Candeeiro vem...
 Coitado do candeeiro
 Que não dá luz pra ninguém
 Candeeiro vai...
 Candeeiro vem...
 Candeeiro fica triste
 Quando em casa tem ninguém
 Candeeiro vai...
 Candeeiro vem...
 Candeeiro tua sina
 É dar luz pra quem não tem
 [...]

LUIZA

Ah, Isaias
 Que miséria, a minha...
 Que miséria, que asco, que vergonha
 Que tristeza de mulher sou eu
 Que coisa sem nada, vazia, oca, corrompida...
 Que carne amaldiçoada
 Fraca, pobre, sem sangue, sem substância
 Como uma coisa triste, trancada, uma casa vazia
 Fria
 Sem um choro de criança, sem nada, sem nada...
 [...]

Tantas viagens ao estrangeiro

Para consultar especialista...

Às vezes, meu filho, nem você sabia.

Eu dizia assim, como se fosse um capricho:

“Isaias, eu gostaria tanto de ver o festival Shakespeare este ano em Stratford...”

É que eu sabia da existência de um novo ginecologista na Inglaterra que tinha operado milagres. Minhas amigas me mandavam dizer.

(Todo o restante do texto segue escrito a lápis, o que vai, aos poucos dificultando a leitura dado à falta de ilegibilidade da letra do poeta. As cenas seguintes são a de Luiza grávida, implorando que o filho saia dela. O desejo é que a criança nasça logo. Depois há aparição de outros personagens que se

confundem com a história. Tem-se, na sequência, uma menção sobre a felicidade dita como “de outro mundo”, vivida pelo garoto, agora, apaixonado. O texto fica incompleto e sem final organizado e convincente)
(UMA ROSA nas Trevas. S.I., s.d. 21 fls. VMpi 313)

Ópera do Nordeste (Tragédia musicada prevista para dois atos) tem cinco folhas datilografadas e uma escrita a lápis. A história é ambientada em pleno sertão. Vinícius explora, aqui, um misto de violência vivida em épocas de cangaço no Brasil, com um bom humor lírico encontrado nas personagens Jataí e Buquim, representações diretas de Dom Quixote e Sancho Pança. Segue excertos do texto.

Personagens:

- a) O Cantador – Jataí
 - b) O Negrinho – Buquim
 - c) O Jegue – Guenta
 - d) O Cangaceiro
 - e) O Lugar-Tenente – Canhoto
 - f) O Preto Velho
- E mais: Cangaceiros, gente do povo, comparsaria.

Época presente

Ato I

I Quadro: O amanhecer no agreste

Música: Tema da Madrugada

(Depois Jataí pega seu violão e faz uns acordes bem nordeste, bem sertão. A música se repetindo dentro de seu ritmo característico, vagamente reminiscente da música árabe, do canto oriental.)

Música: Canção de Seguir

(A música fala das delícias de serem eles, três companheiros que vivem de povoado em povoado levando música e canções para os habitantes da região em troca de umas poucas moedas que lhes assegura a subsistência. Jataí, no lombo de Guenta e Buquim a pé, pelo sertão a fora)

(Eles cruzam retirantes que acenam para eles; depois eles vêem uma ossada de boi com um urubu pousado sobre ele. Eles acenam para o urubu)

Informação sobre o personagem O Preto Velho:

Um mendigo cego que chega anunciando desgraças e catástrofes. É uma espécie de profeta que circula pelo sertão.

O PRETO VELHO (Cantando)

O negro chegou!
 O negro chegou!
 Chegou de bem longe
 Para avisar mercês
 Que por cá vem terror
 O preto chegou!
 O preto chegou!

Ato II

Música: Festa no Povoado

(Começam a dançar em forma de baião ou chachado (sic), ou como achar melhor o coreógrafo)

Ato III

(No auge desse movimento – de uma festa num vilarejo qualquer – ouvem-se os primeiros tiros, logo a seguir uma fuzilada que faz calar a orquestra, e penetram em cena, seguidos pelo cangaceiro, a matar a torto e a direito, Juazeiro e Canhoto. O chão fica juncado de cadáveres que os próprios bandidos depois recolhem a uma vala comum, cavada por alguns prisioneiros. Jataí, Buquim e Guenta, no meio dessa orgia de sangue, passam quase por despercebidos. Mas, de repente, Canhoto dá com eles. Ao ver o lugar-tenente de fuzil apontado para eles, a mirá-los como se fosse matar, Jataí, num impulso, dá um passo a frente e, vis-a-vis, da outro, aponta para ele também o seu violão, segurando-o pela caixa e mirando com o braço. Depois, sucessivamente, ele arranca dois ou três acordes violentos da guitarra, como se tivesse descarregando em cima de seus inimigos. Os cangaceiros caem na risada. Então Canhoto tem uma ideia)

CANHOTO

Vamo levar eles pra tocar pra nós!

(E faz um sinal a Jataí e Buquim para que os sigam)

Ato IV

Em branco

(ÓPERA do Nordeste. S.I., s.d. 6 fls. VMpi 308)

Alguns dos textos dramáticos de Vinícius parecem tentativas eufóricas de ingresso e permanência numa área ainda externa a sua produção literária mais factual. Tanto que a opção pelo verso, na maioria absoluta de seus escritos para teatro, soa como um gancho seguro, uma senha confortável para suas aventuras de palco. Ou mesmo como um arrimo à nova experiência literária que, se fracassada, deixaria ao menos a poesia e a música como reflexão possíveis.

Mesmo que o verso e a musicalidade sejam percebidos na gênese da história universal do teatro, em Vinícius a impressão que se tem é a de que, para transitar com certa segurança nos palcos, o dramaturgo solicita o tempo

inteiro amparo ao poeta e ao músico/compositor para experimentar da apresentação, do conflito e do desenlace de histórias amparadas pelo predomínio do diálogo vivo.

Seja como for, o teatro de Vinícius de Moraes é bem mais que um experimento estético ou um caprichoso diálogo entre gêneros distintos, exercitado por um artista inquieto. O teatro de Vinícius de Moraes é um importante elemento literário para entender as fases e faces do autor, suas principais influências, seu cambiante entendimento de mundo e sua vocação inegociável para o poético.

A dramaturgia do *poetinha* é marcada por um ecletismo temático capaz de oferecer diversas possibilidades de investigação. O percurso preponderante para o desenvolvimento desta pesquisa de dá na percepção significativa de que o teatro de Vinícius de Moraes preza, a princípio intuitivamente, por um prolongamento de características simbolistas vivenciadas na literatura brasileira em inícios do século XX²⁸. Essas características simbolistas no teatro de Vinícius seguem em ato contínuo (a medida em que o dramaturgo vai escrevendo suas peças) mesmo quando o cenário teatral brasileiro reflete experimentações mais vanguardistas e/ou um discurso estimado ao tema social e político, que gradativamente contaminava o país da primeira para a segunda metade do século XX.

É, pois, um teatro que merece ser conhecido, estudado e projetado para além de classificações precipitadas que costumam caracterizar o teatro iniciático, as mais das vezes, como um gênero menor, na obra de um poeta maior.²⁹

²⁸ No caso de Vinícius de Moraes um teatro já caracterizado como neossimbolista, uma vez que o contexto histórico/cultural de sua produção para o palco é posterior ao período modelar da estética simbolista do final do século XIX. O que se pretende pontuar (como será dito ao longo deste estudo) é que os textos para teatro de Vinícius de Moraes demonstram uma contínua influência da estética simbolista, forjando um dramaturgo quase que inteiramente marcado por um comportamento estético contínuo, diferente do poeta, ou do músico, tão múltiplo, e tão diversificado.

²⁹ Haja vista as considerações feitas sobre o teatro de Vinícius pelas escassas fontes já mencionadas, a exemplo, principalmente, do próprio site que mantém a história e a obra do autor.

2 VINÍCIUS DRAMATURGO: INFLUÊNCIAS DO RECORTE MODERNO

Convencionou-se atribuir dois momentos distintos à vida do teatro brasileiro: um *antes* e um *depois* da montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Com *Vestido de Noiva* “o que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada encenação, de que tanto se falava na Europa” (PRADO, 2009, p.40). Décio de Almeida Prado afirma ainda que o ciclo heroico do amadorismo encerra-se em 1948, com a estreia não menos rumorosa de *Hamlet* (Shakespeare), apresentado pelo *Teatro do Estudante do Brasil*.³⁰ E mais: “a consolidação do que poderíamos chamar de novo profissionalismo veio em 1948 com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia” (PRADO, 2009, p.43).

Estes *antes* e *depois* que centralizam Ziembinski e Nelson Rodrigues na cena teatral do país podem ser assim entendidos: a) o teatro como contribuição dramática, embora comercial e de foco na figura do primeiro ator (*antes* de Nelson); e, b) a encenação, a montagem, o resultado final de todo um conjunto, o espetáculo como arte (*depois* de Nelson).³¹

No primeiro momento, ainda e naturalmente sem a participação de Vinícius de Moraes, o teatro que se fazia no Brasil era essencialmente um teatro interessado em bilheteria e voltado para o entretenimento. Os artistas envolvidos nas montagens nacionais, de forma recorrente, eram Portugueses, ou oriundos de algum outro país europeu. Um teatro mais alegórico, de mercantilização e aburguesamento da arte, como vai pontuar o então crítico teatral Hermilo Borba Filho em textos escritos para a coluna *Fora de Cena*, do

³⁰ O parecer teórico de Décio de Almeida Prado, que carece de ponderação, uma vez que o conceito de amadorismo parece se estender a um período maior que o sugerido pelo teórico, quer, tão somente, reforçar essa didática divisão entre um e outro momento do teatro brasileiro.

³¹ Também essa divisão um tanto metódica quer apenas tornar visível esses momentos distintos do teatro brasileiro. Na verdade, a encenação moderna foi sendo construída aos poucos nos palcos do país, não exatamente de uma data a outra, como um recorte fechado e bem resolvido de tempo.

jornal recifense *Folha da Manhã*, nos idos de 1947/48³². As peças eram pensadas e escritas para atores específicos (o primeiro ator), que no auge de seus protagonismos se davam ao luxo de declinar, sem hesitação, papéis a eles atribuídos. Esse modelo teatral, da segunda metade do século XIX e início do século XX, prestava-se a uma elite de influência francesa que ria, sobretudo nas peças de Martins Pena e João Caetano, de suas próprias incongruências e fragilidades. Sábato Magaldi reforça dizendo que “o ideal do conjunto era substituir Paris para o público, já que a inflação dificultava a viagem à Europa” (MAGALDI, 2004, p.212).³³.

No segundo momento, com as ideias iconoclastas da *Semana de Arte Moderna* de 1922, a cena teatral brasileira, ainda que sem a participação direta de um dramaturgo já revestido das ideias revolucionárias desta chamada primeira fase do modernismo no Brasil, começa a vivenciar uma nova realidade, embora a realização efetiva e programática de um teatro moderno somente se dê pelas décadas de 1940 em diante, uma vez que o investimento de produção para espetáculos teatrais era alto e demandava uma logística de grande porte, inviável para o momento vivenciado logo após a *Semana de Arte Moderna*. Para Magaldi,

Não houve uma manifestação artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente, só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da *Semana* (MAGALDI, 2004, p.195).

De qualquer maneira, é o início de uma nova etapa, tanto para os profissionais do teatro, quanto para o público, que passava agora, aos poucos, por um processo de transformação significativo. A estética da coletividade começava a cobrar espaço. Estética essa que começava a atribuir aos demais elementos da cena um valor instrutivo, plástico, pictórico.

³² Consoante REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de Cena, no Palco da Modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

³³ É bem verdade que o teatro do período também era um teatro popular, que justificava seu caráter de entretenimento quase que único para a sociedade do entre séculos. As observações de Magaldi fazem menção ao que seria predominante na cena teatral do país, daquele momento.

Para salvar o teatro, urgia inundar-lhe as bases, atribuir-lhe outros adjetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o do teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular. [...] Tarefa que, por necessidade lógica e histórica, só poderia ser levada avante por pessoas que não pertencessem aos quadros do teatro comercial. (PRADO, 2009, p.38)

Comprometido com esta nova mentalidade artística de então, alguns setores do teatro brasileiro deixavam de ser cada vez menos comerciais, para se tornar, plasticamente, cada vez mais artísticos. O comando escapava das mãos do primeiro ator, acostumado que estava na escolha de um repertório que fosse propício à sua carreira, para untar-se às mãos do encenador, que, de início, precisou conter a vaidade de cada importante intérprete da época.

[...], agora, em vez de apenas se apoiarem nas qualidades puramente literárias do texto ou no carisma dos atores, as melhores produções teatrais dependeriam do cruzamento de diversos olhares autorais – do cenógrafo, do iluminador, do figurinista, entre outros -, todos coordenados pelo pensamento e pela sensibilidade do encenador. (REIS, 2009, p.45)

A dramaturgia moderna, entre outros aspectos, se torna moderna quando “de súbito, o palco sentiu-se irmanado à poesia, ao romance, à pintura e à arquitetura brasileiros, com os quais não mantinha contato” (MAGALDI, 2004, p.208). Quando a combinação dos elementos disponíveis à cena colabora para o todo do espetáculo, e o interesse dramático, antes centrado na história, passa a se ocupar com a maneira de como contar a história, indo além das malhas do texto. A partir de então, o encenador se torna o elemento de ligação entre a literatura e o palco. Assim, a partir do final da década de 1940, quando essas mudanças começam a ser perceptíveis, o teatro moderno brasileiro começa a se estabelecer efetivamente. Jean-Pierre Ryngaert fala em evolução teatral quando lembra que

Passamos de uma concepção do teatro herdada do século XIX, na qual o texto dramático estava no centro da representação, a uma prática na qual os diferentes sistemas de signos (entre os quais os espaços, a imagem, a iluminação, o ator em movimento, o som) passam a ter, cada um, mais peso no trabalho final apresentado ao espectador. [...] Simplificando, podemos dizer que passamos de uma prática do teatro em que é o teatro que faz sentido, a uma prática em que tudo faz

sentido e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto (RYNGAERT, 1998, p.66).

É nesse recorte de transposição a uma nova cena teatral do país que Vinícius de Moraes se apresenta como dramaturgo. Influenciado por uma literatura francesa carregada de tons sinestésicos, o autor passa a produzir escritos que se perfilam em obediência canônica a uma intensa subjetividade lírica, poética, espiritual, neorromântica e, principalmente, neossimbolista.

Para um melhor entendimento dessas características que então começavam a gravitar em torno da experiência teatral que, aos poucos, Vinícius ia transformando em identidade dramática, é importante mencionar, e mesmo ratificar, a existência de um teatro simbolista no Brasil, um tanto preterido por público e crítica.

2.1 TEATRO SIMBOLISTA: A ARTE DA ESPERA

No período finissecular do XIX, a Europa, sobretudo, vivia um momento de descrença com relação à ciência e a toda sorte de benefícios que a ela fora, então, ajuntados e anunciados como solução para os grandes dilemas da humanidade. Com o fim do século persistiam a fome e as doenças, e os ecos da desestabilização política entre nações anunciavam rumores de guerra e de contínuas aflições. A objetividade da ciência havia contaminado a arte da época que se fazia representar, na segunda metade desse século, pelos escritos do Realismo e do Naturalismo na prosa, e do Parnasianismo na poesia. O ceticismo com relação a essa objetividade científica que ditava comportamentos fez surgir, de forma opositiva, o espírito decadentista/simbolista do final do século XIX. Para conjecturar sobre as razões da origem e necessidade do Simbolismo como estética cultural, Cassiana Lacerda Carollo menciona que

O realismo expelira brutalmente a imaginação da literatura, como se tem dito tantas vezes. Era indispensável que a imaginação voltasse, porque, como bem o demonstrou Ruskin³⁴, é essa faculdade dominadora que ilumina a região

³⁴ John Ruskin (1819-1900) foi um escritor mais lembrado por seu trabalho como crítico de arte e crítico social britânico. Foi também poeta e desenhista.

obscura, em que mergulha a realidade que constitui o objeto de nossos conhecimentos; e o homem, não se contentando com o aspecto material das coisas, quer-lhes um significado, ou pelo menos quer senti-las numa atmosfera transcendente, colorida pelos raios de uma aparição de ordem estética. [...] O simbolismo representa uma solução de continuidade violentíssima entre duas tendências humanas, a realista e a idealista. Pretendeu criar um hiato entre as duas gerações que sucediam imediatamente, tendo nascido da influência negativa ou antipática da anterior sobre sua sucessora, da repulsa que o materialismo dos naturalistas provocou em uma dúzia de sonhadores (CAROLLO, 1981, p.07 e 15).

Assim, o termo Simbolismo tornou-se uma legenda oportuna para os estudiosos da literatura designarem o período pós-romântico, em finais do século XIX. A arte simbolista surgiu da inquietação de uma juventude ansiosa por libertar, sobretudo a poesia, das amarras parnasianas. Ainda segundo Carollo, “após uma crise de materialismo a poesia tentou de novo penetrar no céu com as asas de Ícaro” (1981, p.05).

O Simbolismo foi, portanto, um movimento cultural que se revoltou contra o real-naturalismo insurgente. “[...] a palavra liberou-se da razão lógica e o real quebrou os seus limitados horizontes, permitindo a apreciação do inefável. O simbolismo [...] tentaria captar a realidade por meios não racionais [...]” (FRAGA, 1992, p.46). De acordo com Henri Peyre,

O mais verdadeiro mérito do simbolismo é ter feito soprar sobre uma literatura prisioneira do real, da descrição do presente ou da pesada evocação arqueológica do passado, um grande vento de liberdade. É também ter proclamado o culto da poesia e ter saudado nela um meio de conhecimento paralelo e, aliás, superior ao conhecimento racional (PEYRE, 1983, p.58).

Motivados por esse *vento de liberdade* e pela teoria de que todas as coisas que existem na natureza, desde a menor à maior, são correspondências, escritores como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé apresentaram aos consumidores de literatura, assim como a outros escritores do período, a ideia de que “toda palavra é um símbolo e é usada não em sentido comum, mas em associação com aquilo que

ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos” (BOWRA, Maurice. In BALAKIAN, 1985, P.12).³⁵

Estrutura-se, a partir de então, um movimento que, além de precursor da poesia, da prosa e do sentimento moderno, acaba contaminando também o teatro finissecular que se (re)fazia na Europa. Estudiosa do movimento simbolista, Anna Balakian vai além quando afirma que “[...] a estética simbolista influenciou muito mais a forma dramática do que a forma puramente poética, a despeito das variedades de modelo do verso experimentado” (1985, p.90). E diz mais:

Que melhor *locus* para a sinestesia do que o palco? A forma, a cor, o gosto, o acompanhamento musical, mesmo os perfumes (que eram injetados no ar do teatro Lugné-Poe, com o incenso deste novo templo da última forma do misticismo humano), anunciavam as correspondências feitas pelo homem que deveriam substituir o casamento entre o céu e a terra. Aqui estava a oportunidade para a projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior do mundo dos objetos e dos seres animados, e nenhum deles teria qualquer caráter autônomo, mas representaria os vários tons e flutuações do estado de espírito do autor. (BALAKIAN, 1985, p.99)

Mesmo tendo, esse Simbolismo, tocado e fustigado o teatro da época, a maior parte dos estudiosos da cena teatral ocidental concorda que nas histórias do movimento simbolista tem se dado pouca atenção ao teatro que se originou dele. “Gisele Marie lamenta, no estudo que fez sobre o teatro simbolista, que ele faça o papel de primo pobre na família da dramaturgia ocidental, não tendo até agora (o livro é de 1973), encontrado historiógrafo ou defensor” (FRAGA, 1992, p.41)³⁶. Mesmo Anna Balakian, defensora do palco como lugar privilegiado à aura sinestésica, reconhece o caráter precívél do apequenado movimento teatral que se deixou contaminar, em sua essência, pelo estatuto simbolista.

³⁵ Eudinyr Fraga defende que se pode procurar as origens do Simbolismo no pensamento de Emmanuel Swedenborg (1668-1772), filósofo místico sueco que influenciou toda a literatura do século XIX, sobretudo a Romântica. Dele, origina-se a Teoria das Correspondências, ideia fundamental ao movimento Simbolista.

³⁶ Eudinyr Fraga destaca, ainda, que a pesquisadora francesa atribui tal omissão às dificuldades que a tarefa demanda, sobretudo pelas características esotéricas, quase místicas, que o teatro simbolista apresenta.

Embora, como vimos, a forma teatral fosse mais apta para realizar a implementação mais gráfica e mais concreta das teorias simbolistas do que o poema, o teatro simbolista não foi considerado um sucesso teatral, mas um produto secundário do gênero poético (BALAKIAN, 1985, p. 121 e 122).

Eudinyr Fraga reforça dizendo que “[...] a maioria das histórias do teatro é pouco generosa com o Simbolismo no teatro, para ser mais preciso, com o teatro simbolista, ignorando-o ou não lhe dando muita atenção” (FRAGA, 1992, p.19). Mesmo que preterido em boa parte dos compêndios sobre crítica teatral na dramaturgia do Ocidente, não há como desconsiderar a existência de um teatro simbolista iniciado das influências da escola francesa do fim do século XIX. Henri Peyre concorda quando diz que

Houve, de fato, um teatro simbolista, místico e espiritualista, o de Hérold e, depois, o de Maeterlinck. Mallarmé sonhara ver em cena o seu “Hérodiede”, o seu “Faune”, talvez até o seu “Igitur” ou alguma interpretação simbolicamente metafísica do tema de Hamlet, “o senhor latente que não pode vir a ser”. Isso permaneceu uma quimérica ilusão. Ibsen, nalguns de seus dramas, Strindberg nas menos cruéis e mais fantasistas das suas peças, o Claudel de Tête d’or (cabeça de ouro) e até de L’annonce faite à Marie (anúncio feito a Maria) serão, à época de ou após Pelléas et Mélisande, os verdadeiros dramaturgos simbólicos, senão simbolistas. Aqui, como para o romance, o simbolismo serviu, sobretudo, para desembarcar o teatro das convenções da peça bem feita, do realismo, da verossimilhança. Ele desempenhou o seu papel para permitir ao teatro do século XX – o de Lorca, de O’Neill, dos Surrealistas, de Pirandello e de Brecht – tornar-se teatro poético e teatro de ideias (PEYRE, 1983, p.63).

A ideia de que o teatro simbolista representa um desembarque do formato das peças bem feitas, das cenas realistas, legitima a existência desse teatro. A oposição a um modelo estabelecido naturalmente dá visibilidade ao movimento opositor. Edmund Wilson amplia considerações sobre a origem e a existência de um teatro simbolista quando defende que

O simbolismo não desempenhava no teatro, porém, o papel que estava desempenhando na poesia. Não obstante, suas sementes começavam a germinar aqui e ali. August Strindberg, ao voltar de Paris para a Suécia, escreveu entre 1899 e 1902, duas peças simbolistas, *Para Damasco* e *Peça de sonho*, protótipos do drama expressionista germânico; e Maeterlinck, com imagens vagas, pálidas e suaves, bem diversas das vivazes, singulares e dissonantes de Strindberg, criara um pequeno teatro simbolista (WILSON, 2004, p.66).

Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949), acima citado por Peyre e Wilson, é o principal nome do teatro, na França do entre séculos, a transportar para o palco as aspirações oníricas e misteriosas dos simbolistas. “[...] os Simbolistas se impregnaram da ideia de que a primeira missão do poeta, particularmente numa época materialista, é recuperar o sentido misterioso da existência” (BALAKIAN, 1985, p.67).

Com a peça *Pelléas et Mélisande*³⁷, de 1892, o escritor belga, chegado a Paris em 1886, alcança a notoriedade. De acordo com Henri Peyre, “a sua *Pelléas et Mélisande* foi louvada como a mais autêntica obra-prima do simbolismo” (1983, p.77). Em oposição ao já mencionado *mimetismo* da realidade introduzida por Émile Zola e os naturalistas do final do século XIX, a peça de Maeterlinck conquistou artistas e público, causando, todavia, desconfiança numa crítica teatral tomada por um estranhamento causado pela cisão entre as linguagens cênicas do outrora e do então, e pela tensão entre forma e conteúdo que distanciavam, em grande medida, a postura real-naturalista da postura simbolista. Marie-Claude Hubert diz que “Maeterlinck é o criador de um teatro abstrato” (2013, p. 232). Para Eudinyr Fraga,

O dramaturgo belga se rebela justamente contra a visão determinista que predominava no século XIX e que pretendia explicar cientificamente o homem e o universo. [...] Nessa linha de raciocínio, um universo em que tudo funcione rigidamente, cronometradamente, castra a sensibilidade artística que necessita do erro, da incerteza, da ambiguidade. A linguagem artística prefere o ruído, obrigando-nos a repensá-la, evitando a redundância da lei científica (FRAGA, 1992, p. 47 e 48).

Maurice Maeterlinck colabora, com seu teatro, para a difusão de um sentimento que, impulsionado pelas letras francesas e pela pintura sugestiva dos impressionistas, ia aos poucos se tornando majoritário entre os fazedores e consumidores de arte na passagem do século XIX ao XX, na Europa. Segundo Anna Balakian, com outras peças importantes, a exemplo de *A Intrusa*³⁸, *Interior* e *Os Cegos*, Maeterlinck deu “o tom à nova metafísica, que consistia

³⁷ Encenado em 17 de maio de 1893, no teatro Bouffes-Parisiens, em Paris. Esta peça de teatro serviu de base à ópera de Claude Debussy que foi representada na Opéra-Comique de Paris em 1902.

³⁸ Uma preciosidade do teatro simbolista, segundo Anna Balakian (1985, p.102)

numa elevada consciência do vazio em que o homem navega cegamente, sem saber de onde veio, nem para onde vai” (1985, p. 91). Marie-Claude Hubert sublinha a sugestão do símbolo no teatro de Maeterlinck quando diz que o dramaturgo “[...] preconiza um teatro em que um símbolo, investido da força dos velhos ídolos antigos cuja simples vista aterrorizava os fiéis, substituiria o ator, demasiado humano” (2013, p.231). Décio de Almeida Prado, ampliando observações, lembra que essas mudanças também podiam ser visivelmente percebidas quando

Ibsen e Tchekhov, no final do século, tinham ensinado como se pode, sem quebrar a naturalidade do retrato, usar símbolos e discutir ideias, deixando transparecer por intermédio dos próprios personagens, com maior ou menor discrição, o ponto de vista do escritor (PRADO, 2009, p.69).

Enquanto que, segundo Anna Balakian, “[...] todo poeta contemplado com o prêmio Nobel, desde Maeterlinck, participa mais do caráter e das convenções do simbolismo do que qualquer outro traço [...]” (1985, p.121); no Brasil, o Simbolismo como estética literária, é sabido, exerce menor influência num público avesso ao clima decadente e cético que chegava da Europa. Na palavra simbolismo, “há um sentido literal e um sentido espiritual. O sentido literal insiste nas coisas como elas estão no mundo, mas o sentido espiritual, como elas estão no céu” (BALAKIAN, 1985, P.18). O país vivenciava sentimentos de entusiasmo com o progresso e o avanço tecnológico garganteados para o início do novo século. Uma agitação essencialmente material, incompatível com a vocação espiritual e decadente que vinha, em tom maior, dos nefelibatas europeus³⁹. Na verdade, o Simbolismo foi bem menos consumido pelo público do que o Parnasianismo que o antecedeu cronologicamente. Eudinyr Fraga traça um painel de justificativas à intolerância inicial à estética simbolista no Brasil.

A situação ilhada do simbolismo brasileiro tem, talvez, uma explicação histórica. Movimento eminentemente subjetivo, com apelos ao inconsciente, ao ideal de arte pela arte, ao onírico, ou seja, movimento que ignorava de forma consciente

³⁹ “Em todo o simbolismo há, de modo expresso ou latente, um nefelibata daqueles imaginados pelo gênio de Rabelais, que nas nuvens viviam” (CAROLLO, 1981, p.34).

o cotidiano, o presente, interessando-se pelo passado ou, às vezes, por um presente um pouco inusitado, teria de aborrecer uma boa parte de nossa *intelligentsia*, preocupada com afirmações nacionalistas. O país se tornara república, aqui aportavam levas de imigrantes e partia-se, timidamente, para a era da industrialização. O simbolismo era encarado como um modismo refinado, não exatamente indesejável, mas inócuo. Sua influência, contudo, será de fundamental importância na eclosão do Modernismo e suas linhas de força irão fecundar, inclusive, a produção ficcional contemporânea, como a obra de Clarice Lispector. (FRAGA, 1992, p.181)

Por isso, se a poesia simbolista de Cruz e Souza ou Alphonsus de Guimarães foi pouco prestigiada pelos leitores da época, o teatro de prerrogativa simbólica parece ter amargado igual ou maior desprezo. Tanto que, “Infelizmente, apesar de algumas proposições teóricas alusivas ao movimento, não dispomos de documentação sobre as montagens simbolistas. A crítica não se dava ao trabalho de comentar os espetáculos [...]” (FRAGA, 1992, p.18).

Ao que parece, a indiferença (ou desprezo) atribuída ao teatro simbolista no Brasil não se deu pelo que esse teatro fez, mas pelo que ele deixou de fazer. Uma série de “incorreções” quanto à funcionalidade da cena simbolista começa a ser alarmada entre os críticos e os fazedores de teatro, de tal sorte que, não obstante o público está voltado ao teatro de gosto popular que se fazia naquele momento, nem mesmo os principais críticos do cenário teatral brasileiro se aperceberam a escrever sobre o nascedouro e a efêmera existência desse palco simbolista no país. Os poucos críticos ou teóricos que alarmaram sobre a existência do palco simbolista preferiram arrolar os principais “defeitos” que caracterizavam os textos destinados à encenação, em comparação às convenções teatrais da época.

O primeiro defeito do teatro simbolista: nenhuma caracterização e nenhuma oportunidade de interpretação. O segundo defeito [...] era a falta de crise ou conflito no drama simbolista. Por que haveria um desejo de superar obstáculos na vida quando a morte, o maior dos obstáculos, é invencível? [...] O terceiro defeito do ponto de vista do final do século XIX foi que este tipo de teatro não continha nenhuma mensagem ideológica, numa época em que o teatro se tornara uma tribuna para discussão das questões morais. Nenhuma ideia conclusiva podia ser extraída de uma representação simbolista [...] (BALAKIAN, 1985, p. 99 e 100).

Para alguns críticos do período, faltava, então, a esse teatro, perspicácia, observação analítica e, talvez, postura questionadora quanto à situação político/social do país e mesmo do mundo. O que pode soar como uma observação precipitada por parte de alguns desses críticos que não atentavam para o fato de ser, essa postura questionadora, própria da gênese do teatro simbolista, que surge como um teatro questionador dos ideais mais racionais do período. Ideais que envolvem não somente a representação plasmada da realidade, mas a própria supervalorização da ciência e do saber. Ainda assim, a falta dessa observação pormenorizada da vida, parece ser, para alguns críticos, inquestionável prova de pouco valor teatral. Para André Gide, por exemplo, “a grande objeção que se pode fazer à escola simbolista é a sua falta de curiosidade acerca da vida” (GIDE, apud WILSON, 2004, p.253).

No Brasil, entre as peças comerciais de Martins Pena ou de Arthur de Azevedo e o teatro vanguardista de Nelson Rodrigues e Ziembinski, espetáculos teatrais de expressão simbolista foram escritos e montados, caindo, todavia, na própria obscuridade que suas cenas retratavam. Além dos “defeitos” apontados na essência dos próprios textos, os poucos espetáculos do período foram sendo caracterizados, de forma pejorativa, como teatro de espera, teatro estático e reflexivo em demasia.

O simbolismo teatral tem sido mascarado, por todos nós, com rótulos eufemísticos, associados a crepúsculo, penumbra, decadência, morbidez, *fin de siècle*, não sei quantos mais [...] teatro de espera, teatro estático, denominações buscadas pelo simbolismo, à ideia de drama, sinônimo de ação, que subentende conflito (FRAGA, 1992, p.17).

Tal adjetivação dá conta de um enredo dramático que não se constitui propriamente de ação, antes, de sugestão. Os dramaturgos desse teatro estavam mais interessados no que reside por trás do inexplicável, mostrando-se mais preocupados com a alma do homem e o universo que com aventuras exteriores. “Mas os críticos consideravam pouco teatral aquilo que poderia ser etiquetado de teatro poético” (FRAGA, 1992, p.43).

Em Portugal, Fernando Pessoa também se preocupou em produzir uma obra dramática (*O Marinheiro*, de 1913)⁴⁰ em que estaria vinculada a ideia de *teatro de espera*, que Maeterlinck vai chamar de *teatro estático*. “A ideia de um teatro estático (estatismo), sugerida por Maeterlinck no fim do século XIX, [...] influencia profundamente a escrita dramática moderna e contemporânea” (SARRAZAC, 2012, p.184). A recepção pouco ordeira, o desdém da crítica a esse teatro de suspensão realizado no Brasil do início do século XX parece, no mínimo, paradoxal, uma vez que o drama estático, consoante Jean-Pierre Sarrazac, é prenúncio de ideais modernos.

O drama estático simbolista, ele também, registra o novo olhar que a óptica moderna obriga a dirigir sobre a realidade. Livre da necessidade de uma ação, aliviado do peso de uma temporalidade vetorizada [...], a cena não pode mais ser pensada como sucessão de atos que se articulam logicamente; o caminho está aberto tanto para uma poética do fragmento [...] quanto para um teatro da morte, em que a cena não representaria mais que um instante eterno, ao mesmo tempo eternamente recomeçado e para sempre inacabado (SARRAZAC, 2012, p.127).

Ainda para Sarrazac,

[...] é o teatro estático de Maeterlinck que constitui uma de suas manifestações mais radicais [...]. Agir é pôr em movimento. Ora, seria concebível um teatro que fosse pura imobilidade? Maeterlinck, na anulação que preconiza, substituirá efetivamente a ação por um dos movimentos de outra natureza: o movimento da alma [...] ações internas. (SARRAZAC, 2012, p.37)

Estudioso do movimento teatral simbolista, Eudinyr Fraga foi um dos poucos teóricos a se debruçar sobre um teatro que, no Brasil, foi pensado por dramaturgos como Coelho Neto, Goulart de Andrade, Graça Aranha, Oswald de Andrade, João do Rio, Oscar Lopes, Carlos Dias Fernandes, Emiliano Perneta, Durval de Moraes, Marcelo Gama, Paulo Gonçalves e Roberto Gomes, todos devidamente listados e analisados no livro *O Simbolismo no teatro brasileiro*, de 1992. O crítico analisa, pois, uma quantidade razoável de escritores que formularam seus enredos teatrais pela cartilha do Simbolismo.

⁴⁰ Fernando Pessoa também vai descrever a obra como *drama estático em um quadro*.

Eudinyr pondera que “Massaud Moisés prefere considerá-los (João do Rio, Oscar Lopes e muitos dos demais autores citados) como pertencentes a uma geração sob o signo da *Belle Époque*” (FRAGA, 1992, p.108), desconsiderando mesmo uma formação mínima do movimento retratado como simbolista no teatro brasileiro.

Curiosamente, o próprio Eudinyr Fraga destaca, nos textos por ele investigados, as características e particularidades de um teatro simbolista, menos pela presença e mais pela ausência de suas características. Em outras palavras: o crítico, as mais das vezes, negrita aquilo que, em sua opinião, não é simbolista, para, a partir da negação, afirmar o receituário simbólico convencionado. São afirmações recorrentes, por exemplo, “não vejo como estabelecer qualquer relação desses textos com uma dramaturgia simbolista. Ao contrário, é um teatro que se pretende racional...” (FRAGA, 1992, p.67); ou, “Infelizmente, Goulart de Andrade é pouco afeito à carpintaria teatral [...] São palavras, palavras, palavras, todas com pretensões poéticas, mas que nunca alcançam voo...” (FRAGA, 1992, p.74); e mais: “Não consigo localizar marcantes traços simbolistas em *Eva*. Apenas no nome da personagem, símbolo do eterno feminino, inconstante e ilusório...” (FRAGA, 1992, p.104).

Fraga vai, aos poucos, explicando que, na maioria das peças por ele averiguadas, não se pode falar em simbolismo propriamente, mas em decadentismo, repleto de morbidez e de visão negativa da vida. O autor chega a afirmar que “não houve no Brasil um teatro simbolista, na acepção estrita do termo; houve, contudo, uma dramaturgia que recebeu forte influência decadentista/simbolista” (FRAGA, 1992, p.181). O que chega a parecer contraditório se considerados o título (*O Simbolismo no teatro brasileiro*) e a temática investigada pelo autor, ao longo de todo o seu livro; além das referências elogiosas a Roberto Gomes, dramaturgo caracterizado como, de fato, simbolista, pelo teórico.

A aproximação dos termos decadente/simbolista, de fato, é uma questão que merece distinção. Para Balakian, “[...] decadência no sentido simbolista é o estado de espírito do poeta que está assombrado com a crueldade do tempo e a iminência da morte” (1985, p.58). Para Eudinyr Fraga, as diferenças entre decadentismo e simbolismo podem ser entendidas da seguinte forma:

O homem assume, pois, a sua perplexidade perante a vida, não procurando explicá-la, mas tentando simplesmente expressá-la, gerando o decadentismo, de caráter mais propriamente existencial, e o simbolismo, de tendência especificamente literária. O decadentismo seria a inquietação gerada por uma crise, o simbolismo, uma reflexão intelectual que se processou logo em seguida. O sentimento de decadência é uma forma de fugir da realidade, através de comportamentos místicos e idealistas [...]. O decadentismo é comumente associado ao que se chama mal do século, no fundo, uma forma moderna de mal romântico (FRAGA, 1992, p. 25 e 26).

Num entendimento combinado pelas ideias de Balakian e Fraga, seria possível conjecturar que em Vinícius de Moraes, o decadentismo pode estar mais próximo, eventualmente, de sua formação humana, mística, esotérica, responsável por proporcionar, no poeta, comportamentos atormentados por dúvidas e indagações existenciais. Essa seria então a essência do homem. Sua escrita, entretanto, ainda que contaminada por essa essência, se eleva ao peso do sofrimento humano, para ganhar uma reflexão intelectual mais apurada e própria da manifestação literária simbólica; de maneira mais específica no teatro aqui analisado. Decadente seria, pois, o espectro quase que contínuo da vida do escritor. Simbolista seria, pois, as sutilezas literárias com as quais o dramaturgo vai encorpando seu teatro, a despeito da dor de existir. Seja como for, “na realidade, naturalismo, decadentismo, impressionismo, simbolismo são termos frequentemente citados lado a lado, no mesmo espaço artístico, literário, filosófico, musical” (MORETTO, 19891, P.16).

O maior descompasso no campo da dramaturgia brasileira, sobretudo nos textos de características simbolistas, de acordo com Fraga, é o fato de que muitos dos escritores brasileiros que se aventuraram a escrever para o teatro no alvorecer do século XX não possuíam ideia precisa do que fosse o gênero, encarando-o como uma simples narrativa dialogada. E mais:

A grande dificuldade dos dramaturgos brasileiros, influenciados pelo simbolismo, decorre do mesmo problema com que se defrontam os ficcionistas: como conciliar a narrativa tradicional com as vagas sugestões, o tom enigmático, quase abstrato (porque se abria um leque de interpretações) da imaginação e da sensibilidade simbolista? (FRAGA, 1992, p.184).

Publicado bem posteriormente às transformações pelas quais passou a nova cena do teatro brasileiro, o estudo de Eudinyr Fraga desconsidera qualquer participação de Vinícius de Moraes como dramaturgo, ainda que esse recorte moderno trabalhado pelo teórico tenha sido o tempo/espaço de produção do autor de *Orfeu da Conceição*. Lembrando um ensaio intitulado *Livros que não saíram do tinteiro*, do escritor e crítico baiano Fernando Sales, Fraga menciona que

É enorme o número de livros que foram anunciados por autores – e até mesmo editores! – e não foram publicados ou tiveram – em raríssimos casos – seus títulos modificados. Para me restringir a teatro, Jorge Amado anunciava, em 41, *Filadélfio e Noite de Cais*; e **Vinícius de Moraes, em 59, *Uma Rosa nas trevas***.⁴¹ Enquanto a João do Rio [...] (FRAGA, 1992, p. 181)

Ao longo de todo o seu livro/pesquisa, essa é a única e minúscula citação a um texto para teatro de Vinícius de Moraes feita por Eudinyr Fraga. Sábato Magaldi, passando a limpo a história do teatro no Brasil em *Panorama do teatro brasileiro*, cuja primeira edição data de 1962, período em que Vinícius de Moraes já havia repercutido com *Orfeu da Conceição* e estava em pauta com *Procura-se uma Rosa*, menciona em minúsculo a presença do poeta nos palcos do Rio de Janeiro. “No drama, Edgar da Rocha Miranda precisa libertar-se de esquemas cerebrais; o excelente poeta Vinícius de Moraes ainda não afeiçoou o instrumento específico do palco [...]” (MAGALDI, 2004. P.278). Assim tem sido a postura dos demais teóricos e estudiosos da história da dramaturgia brasileira, que em seus compêndios vêm apequenando a presença de Vinícius de Moraes como dramaturgo.

Mencionar o teatro de Vinícius na cena brasileira é legitimar um formato que existiu *pari passu* ao teatro eleito daquele momento histórico⁴². Um formato que desenvolve, como temática, uma concepção lírico/simbolista em ato contínuo. De 1927 a 1966 Vinícius escreve um teatro de vertente neossimbolista, o que dá ao dramaturgo uma unidade estética que difere das pulverizações temáticas pelas quais passou o poeta, o músico e o compositor.

⁴¹ Grifo nosso.

⁴² Referência ao teatro político e social que será mencionado no capítulo seguinte deste estudo.

O dramaturgo se repete em temas, personagens, cenários, didascálias, sugestões que alinham seu teatro do primeiro ao último texto escrito, alongando predicativos do movimento simbolista.

É bem verdade que distender características simbolistas em literatura moderna não é uma exclusividade de Vinícius de Moraes. Seria ingênuo assim pensar. Uma lista de nomes de autores que, ainda hoje, escrevem sob influências espiritualistas e sugestivas seria razoavelmente extensa. Num texto de 1917, o crítico Nestor Victor já dizia que

Não há dúvida de que o Simbolismo já não conta entre nós, e creio que não conta mais em parte alguma do mundo, com filiados ortodoxos, a não ser que se trate de escritores incipientes ainda, capazes de acreditarem que estão criando uma coisa nova, quando apenas reproduzem, mais ou menos, os chavões daquela escola fugaz. Mas a tendência romântica que o Simbolismo despertou persiste, e persiste ao lado dessa tendência à inclinação para o espiritualismo, talvez ainda em mais alto grau do que vinte anos atrás, embora sob diferentes disfarces (VICTOR apud CAROLLO, 1981, p.22).

Para um melhor entendimento desse particular arcabouço dramático em Vinícius de Moraes é necessário considerar as influências religiosas imantadas no poeta desde sua iniciação intelectual, no religioso colégio Santo Inácio, no Rio de Janeiro de 1924, quando inicia o então curso secundário. Dos primeiros contatos com o misticismo que lhe será partícipe durante toda a vida, Vinícius é apresentado, no desenvolver de sua formação, à corrente espiritualista das décadas de 20 e 30, comungando (ora mais de perto, ora mais distante) das ideias dos grupos que faziam as revistas *Festa* e *A Ordem*.

2.2 O GRUPO ESPIRITUALISTA: REVISTAS *FESTA* E *A ORDEM*

Passada a efervescência da *Semana de Arte Moderna*, na qual os pensadores de arte se uniram para, de forma aguerrida, enfrentar a estranheza e a reação do grande público e dos intelectuais conservadores, daí ser tratada de fase heroica e combativa essa primeira etapa do modernismo no Brasil, a

pluralidade de ideias passa a ser agora discutida por grupos distintos que se organizam, ora por ideias afins, ora por bifurcações temáticas diversas.⁴³

A segunda fase do modernismo brasileiro, que tem início pela década de 1930, revela certa tranquilidade no fazer artístico, uma vez que o caráter de enfrentamento do primeiro momento já não reclamava urgência, uma vez que o ideal modernista estava devidamente estabelecido. A poesia do período produzia textos de inquietação filosófica e religiosa, ao mesmo tempo em que a prosa alargava a sua área de interesse para incluir preocupações novas de ordem política, social, econômica e regional. A poesia vai, então, universalizar o discurso (com temas amplos e diversos), ao passo que a prosa vai regionalizar sua temática (com temas mais pontuais)⁴⁴. Em seu estudo *Literatura e Sociedade*, quando analisando a fase crítica, pouco criadora, embora muito engenhosa das produções literárias da época⁴⁵, Antonio Candido lembra que

Em poesia, as melhores vozes ainda nos vêm de antes, como a de Henriqueta Lisboa (*Flor da morte*) ou **Vinícius de Moraes**⁴⁶ (*Poemas, sonetos e baladas*), para não citar Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, cujos primeiros livros são de 1930, ou Manuel Bandeira, pré-modernista e modernista de primeira hora. (CANDIDO, 2006, p.135)

A referência a Vinícius de Moraes e a sua poesia nesse traço de tempo literário é também reforçada por Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2006).

Entre 1930 e 1945/50, *grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza (Drummond, Murilo, Jorge de Lima, **Vinícius**⁴⁷, Schmidt, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Emílio Moura...)” (BOSI, 2006, p.386)

⁴³ O ano de 1922 é um ano-chave: além da Semana de Arte Moderna, abriga a fundação do Partido Comunista Brasileiro e o fortalecimento da revista *A Ordem*, da direita católica.

⁴⁴ Referência à poesia mais espiritualista de Murilo Mendes, Cecília Meireles e o próprio Vinícius de Moraes; e a prosa seca e cortante de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, como exemplos.

⁴⁵ Considerando o período de escrita e publicação dos ensaios para o livro *Literatura e Sociedade*, publicado pela primeira vez em 1965.

⁴⁶ Grifo nosso.

⁴⁷ Grifo nosso.

Os grupos formados ainda na primeira fase, por meio dos manifestos e revistas, são ampliados e se estabelecem em regiões distintas do país. Segundo Domício Proença Filho, em seu livro *Estilos de época na literatura* (2013), os grupos modernistas surgidos após a *Semana* podem ser assim identificados: *corrente dinamista* (Rio de Janeiro), *corrente primitivista* (São Paulo), *corrente nacionalista* (São Paulo), *corrente desvairista* (descentralizada), *corrente do sentimentalismo intimista e esteticista* (descentralizada), *corrente regionalista* (Recife/Nordeste) e *corrente espiritualista* (Rio de Janeiro).

A corrente espiritualista tinha como algumas de suas principais características a manutenção da herança simbolista, a defesa da tradição e a universalidade de temas. Antônio Candido lembra que

O decênio de 1930 é com efeito, no Brasil, sobretudo em seus últimos anos, de **intensa fermentação espiritualista**⁴⁸. [...] A poesia de Augusto Frederico Schmidt, neorromântica, a de Jorge de Lima e Murilo Mendes, católica, marcam neste campo tendências dependentes do modernismo. (CANDIDO, 2006, p.132 e 133)

De maneira mais pragmática, essa corrente espiritualista dos anos 20/30 tomou forma nos poemas, poéticas, artigos sobre estética e posicionamentos políticos publicados nos periódicos *A Ordem* (1921)⁴⁹ e *Festa* (1927)⁵⁰, que circularam no Rio de Janeiro, cobrindo um período que vai de 1921 a 1945, num país já muito marcado pelo positivismo e pela conturbação política.

Festa

Diga-se de partida que, embora Vinícius não tenha publicado nas páginas da revista *Festa*, o espaço dado nesta pesquisa à existência literária do periódico quer reforçar o espírito místico que tanto influenciou o poeta do

⁴⁸ Grifo nosso.

⁴⁹ *A Ordem* foi fundada por Jackson de Figueiredo em 1921 e relançada em 1928/1929 por Alceu de Amoroso Lima.

⁵⁰ Fundada por Tasso da Silveira e Andrade Muricy, a revista apresenta um título sugestivo, que tanto faz referência ao livro *A Festa Inquieta*, de Andrade Muricy, quanto propõe uma oposição frontal à revista *A Ordem*.

Amor Maior. Assim como abre espaço, também, para mencionar intelectuais que foram contemporâneos do escritor carioca e que, por certo, ajudaram a construir, com suas teorias e práticas, o onirismo espiritual da já conhecida primeira fase poética de Vinícius de Moraes.

O grupo de *Festa* aparece ainda de forma minorada nos estudos sobre Modernismo brasileiro. Normalmente o grupo é lembrado pelo texto *poema-manifesto* escrito por Tasso da Silveira nas primeiras páginas da Revista, em agosto de 1927⁵¹. A modesta contribuição de estudos sobre a produção editorial de *Festa* demonstra uma lacuna que surge na apresentação dos movimentos de renovação estética do país, tão voltada somente ao ideário modernista dos paulistas. Em outras palavras, os estudos sobre o Modernismo, que em sua maioria privilegiam a visão dos participantes da Semana de Arte Moderna de 22, apresentam como renovação estética o modelo projetado pelos paulistas, ao passo que, quase que concomitantemente, *Festa* seguia construindo importantes discursos sobre a modernidade, no Rio de Janeiro da mesma época.⁵²

Festa circulou, sobretudo no Rio de Janeiro, em duas fases. A primeira percorreu os anos de 1927 a 1929, denominando-se “Mensário de Pensamento e de Arte”; a segunda abrangeu os anos de 1934 a 1935, intitulando-se “Revista de Arte e de Pensamento”. Essas etapas indicam a trajetória trilhada por seus participantes, os quais priorizavam em primeira instância a teoria em detrimento da arte, o que não torna a última, evidentemente, menos importante, mas demonstra a preocupação do grupo, desde o início, com a construção de um ideário estético (RÜCKER, 2005, p.13)

A importância de *Festa* se dá por duas facetas: pela predominância do aspecto espiritual e místico das letras publicadas na revista, suporte do movimento; e pelo aspecto político e socialmente engajado das observações sobre a sociedade do período.

Com relação à face mística, espiritual, de busca da sensibilidade da imaginação criadora, o grupo de *Festa* aposta na publicação de textos associados ao princípio da liberdade temática, isentos de um apelo

⁵¹ Anexo (Imagem 01 – pág. 151 - Capa da primeira edição da Revista *Festa*)

⁵² Há uma teoria, mencionada nos estudos de Afrânio Coutinho (2004), de que a origem do Modernismo no Brasil se dá, de fato, no Rio de Janeiro, por conta do movimento que gravitou em redor da revista *Festa*; e não em São Paulo, com a *Semana de Arte Moderna*.

canônico/católico já inicialmente praticado nas primeiras movimentações do grupo de *A Ordem*.

A liberdade era um tema a ser levado em consideração, tanto que havia, publicando nas páginas de *Festa*, autores católicos e outros mais simpatizantes de uma espiritualidade mística, escrevendo poesias, tanto em formato clássico, quanto em versos livres, a exemplo de Cecília Meireles que foi uma das participantes mais ativas e ilustres do mensário.⁵³

Com relação à face mais engajada, o primeiro número da revista literária *Festa* – mensário de pensamento e de arte – já apresenta preocupações em compreender os fenômenos de seu tempo, entre eles, a definição de modernidade e nacionalismo. Contrário ao positivismo vivenciado no período, o *poema-manifesto*, de Tasso da Silveira (espécie de estatuto do grupo *Festa*⁵⁴), já apresenta o tom combativo da revista *Festa*, em seu número 01, de outubro de 1927.

Valorizou-se em excesso o pensamento racional, o aspecto intelectual da cultura, em detrimento da imaginação criadora. Não somente vivemos numa sociedade dividida: vivemos também com a personalidade dividida. A educação da sensibilidade foi esquecida e, mais do que isso, considerada irrelevante no preparo mental do homem, adequada à execução das tarefas essenciais exigidas pela sociedade técnico-industrial a que pertencemos. (SILVEIRA, Tasso da. *Festa*, Rio, nº 1, ago. 1927 apud RÜCKER, 2005, p.61)

O grupo em torno da revista *Festa* entendia que a arte estava ameaçada pelo materialismo e pelo cientificismo que estavam atrelados ao processo de modernidade. O grupo via a atualidade como um momento de desordem, tumulto, mas, também, propício para repensar e reorganizar os impactos do passado.

Nós temos uma visão clara desta hora.
Sabemos que é de tumulto e incerteza.
E de confusão de valores.
E de vitória do arrivismo.
E de graves ameaças para o homem.

⁵³ Anexos (Imagem 02 pág. 152 - Poemas de Cecília Meireles e Lacerda Pinto publicados em *Festa*).

⁵⁴ Anexos (Imagem 03 pág. 153 - íntegra do POEMA MANIFESTO – TÁSSO DA SILVEIRA. – n. 1, ago., 1927, p. 1)

(SILVEIRA, Tasso da. *Festa*, Rio, nº 1, ago. 1927 apud ARAÚJO, 2011, p.04)

O *poema-manifesto* de Tasso da Silveira potencializa a função do artista superdimensionando sua responsabilidade em atribuir espírito à matéria, a ligar céu e terra num canto de profunda sensibilidade.

O artista canta agora a realidade total,
A do corpo e a do espírito,
A da natureza e a do sonho,
A do homem e a de Deus;
Canta-a, porém, porque a percebe
E a compreende em toda sua múltipla beleza,
Em sua profundidade e infinitude.

[...]

O artista voltou a ter os olhos adolescentes e encantou-se novamente com a vida: todos os homens o acompanharão!

(SILVEIRA, Tasso da. *Festa*, Rio, nº 1, ago. 1927 apud RÜCKER, 2005, p. 28)⁵⁵

No excerto acima destacado, o uso de palavras como *espírito*, *sonho*, *Deus*, *profundidade* e *infinitude*, entre outras do campo semântico do espiritual/religioso, percebidas ao longo do texto, somente corroboram a tendência religiosa e mística que marcará boa parte do editorial da revista *Festa*, como lembra Alfredo Bosi:

À parte, hesitantes entre as novas liberdades formais e a tradição simbolista, agrupam-se os “espiritualistas” da *Festa* (1927), com Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado e, numa segunda fase, Cecília Meireles e Murilo Mendes, que lograriam dar uma feição inequivocamente moderna a suas tendências religiosas. (BOSI, 2006, p.343)

Tristão de Athayde festeja a chegada do grupo *Festa*, mencionando que “faltava uma terceira corrente, imbuída do elemento espiritual, penetrada de mística criadora [...]. E que fora esse grupo o verdadeiro responsável pela atualização das letras brasileiras” (apud COUTINHO, 2004, p. 114 e 115). Carollo (1981) também relaciona *Festa* a um momento que, se não mais importante que os protagonistas da Semana de 22, ao menos opositor importante aos membros do modernismo paulista.

⁵⁵ Excerto do POEMA MANIFESTO – TÁSSO DA SILVEIRA. – n. 1, ago., 1927, p. 1.

O impulso nacionalista ocorrido no modernismo permitirá manifestações interessantes ligadas ao grupo cuja experiência culminará em *Festa* e que são os “herdeiros naturais do simbolismo”. Essas tendências assimiladas pelas revistas *América Latina*, *Terra do Sol*, *Brasília* e *Festa* se caracterizarão por manifestações de um grupo cuja defesa do “tradicionalismo dinâmico” constituirá uma espécie de contrapeso em relação à vanguarda intelectual representada pelo grupo dos ousados protagonistas da Semana de 22 (CAROLLO, 1981, p.43).

Assim, *Festa* tem uma visão de arte espiritualizada, mas estetizante e vanguardista⁵⁶, diferenciado-a da postura mais conservadora que vinha sendo trabalhada pelos que faziam o grupo de *A Ordem*. Os principais colaboradores da revista *Festa* foram Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Francisco Karam e Cecília Meireles. Entre os críticos literários do período, Carollo destaca Nestor Victor “[...] como um crítico atento aos novos valores e, inclusive, participando diretamente das atividades do grupo *Festa*, onde aparece como mestre da nova geração” (1981, p. 02 e 03).

Seus ensaios sobre aquele grupo ou preocupados com a delação da descontinuidade representada pelo grupo paulista significam a retomada de sua interpretação do simbolismo como movimento que inaugura uma literatura espiritualista e universalista. A dicotomia simbolismo/parnasianismo será por ele retomada para imprimir ao grupo espiritualista de *Festa* o significado de continuidade, enquanto a vanguarda paulista carregará os defeitos parnasianos. A interpretação pouco feliz do movimento modernista traz, ao lado desta falha de visão, uma contribuição importante no sentido de apontar e defender a continuidade do simbolismo, agora representado na direção espiritualista da nossa literatura (CAROLLO, 1981, p. 03).

Vinícius de Moraes foi contemporâneo dos principais nomes de *Festa*, e, embora não tenha publicado nas páginas da revista, é possível imaginar que o pensamento do grupo tenha encontrado guarida na literatura do poeta/dramaturgo, principalmente pelas influências espirituais, místicas e sugestivas que aparecem, tanto nos escritos dos que fazem *Festa*, quanto na escrita de Vinícius, com destaque aqui para a tessitura de seu teatro.

⁵⁶ Ver artigos intitulados *O Grupo de Festa e sua significação* (Anexos: imagens 04, 05, 06 e 07 – páginas: 154 a 159) que destacam o espírito crítico e dinâmico do grupo de *Festa* em favor da literatura brasileira.

É preciso reforçar: o poeta não participa de forma direta, ou mesmo indireta, do movimento de *Festa*. Não há registro sequer, nas publicações do periódico, de alguma parceria realizada entre o poeta e algum dos membros do grupo espiritualista. Mas seria ingênuo não considerar as similitudes entre as prerrogativas defendidas pelo grupo carioca e a condução poética com que Vinícius traçava sua literatura, num mesmo tempo/espaço.

A Ordem

Já em *A Ordem*⁵⁷, observa-se, principalmente na contribuição de Durval de Moraes (1882-1948), principal poeta/articulista, uma literatura fortemente católica, de tematização de passagens bíblicas e costumes eclesiásticos, a partir de uma volta à metrificação poética clássica, normalmente com *alexandrinos* ou *sonetos*, dividindo espaço com versos de redondilha maior, contrariando o que previa o pensamento da poesia brasileira da década de 20, escrita por Mário e Oswald de Andrade, por exemplo.⁵⁸

Poucos são os críticos literários que mencionam, em caixa alta, a contribuição de Vinícius de Moraes a esse periódico carioca. O *poetinha* esteve presente nas páginas de *A Ordem*. A consciência poética de Vinícius de Moraes, na década de 1930, intencionava paridade com os escritos de Jorge Andrade e Cecília Meireles, por exemplo, do grupo de *Festa*. Mas foi em *A Ordem* que o poeta publicou e foi, efetivamente, criticado, ganhando certa notoriedade.

Curiosamente, a existência da revista *A Ordem* em muito lembra as etapas de formação do próprio Vinícius poeta que, tal como a revista, num primeiro momento se revestiu de fervor religioso, e em outro, de possibilidades estéticas mais mundanas.

⁵⁷ Anexos (Imagem 08 – pág. 160 - Capa da primeira edição da revista *A Ordem*. Não há, na primeira publicação da revista, nenhum manifesto que especifique o pensamento do grupo. As inclinações católicas, políticas e sociais são percebidas ao longo das publicações em seções intituladas como *Crônicas de transições: a igreja e as perseguições modernas*; *O sentido social da festa do Cristo Rei*; *A igreja e o socialismo violento ou moderado*; *Ação social católica*, seções da primeira edição da revista).

⁵⁸ Anexos (Imagens 09 e 10 pág. 161 a 163: Poemas de Jorge de Lima e Durval de Moraes, em redondilha maior, publicados em *A Ordem*).

A revista *A ordem* tem no embrião de sua criação a organização, a partir da década de 1910, da chamada militância católica na cidade do Rio de Janeiro. Essa militância representou o fortalecimento e a gradual expansão da Igreja na sociedade. A articulação religiosa do período ganha ainda mais musculatura com a inauguração, em 1922, do Centro Dom Vital, articulado pelo então arcebispo do Rio de Janeiro, dom Sebastião Leme Cintra.⁵⁹

Num primeiro momento, sob a direção de Jackson de Figueiredo, *A Ordem* tinha como objetivo divulgar as concepções doutrinárias, políticas e filosóficas católicas e combater a indiferença e a oposição à Igreja. Muitos dos debates travados pelos intelectuais da revista giravam em torno de críticas ao liberalismo, ao socialismo e às ideias renovadoras sobre educação e pedagogia, que insistiam em um estado laico, quando o grupo desejava a oficialização do catolicismo como religião oficial do país.⁶⁰

Os principais artigos, ensaios e/ou trabalhos acadêmicos que hoje se debruçam sobre os periódicos da primeira metade do século XX, notadamente sobre a revista *A Ordem*, descuidam quanto a uma possível influência da *Rerum Novarum* (encíclica escrita pelo Papa Leão XIII a 15 de maio de 1891) na condução militante desta primeira fase da revista, que vai até 1928 com o falecimento de Jackson de Figueiredo.

As críticas ao liberalismo econômico, ao socialismo, a falta de princípios éticos e valores morais na sociedade da época, destacados pela chamada Doutrina Social da Igreja, no período da revolução industrial, podem, sem prejuízo de interpretação, ter influenciado a forma como se conduziu, no Rio de Janeiro, o centro Dom Vital e a revista *A Ordem*, em seus trabalhos para a expansão do poder da Igreja católica no Brasil.

Num segundo momento, com a morte de Jackson Figueiredo, a direção da revista passa para Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Ataíde⁶¹. A ênfase editorial, agora, volta-se mais para o aspecto estético que ético, ainda que a revista continue adotando uma conotação católica, sem a exacerbação religiosa e militante da primeira fase. É nesse momento que Vinícius de Moraes

⁵⁹ Cf.: Centro Dom Vital: <http://centrodomvital.com.br/>

⁶⁰ Anexos (Imagem 11 pág. 164 a 172 - Artigos publicados que tratam do tema Estado laico X Catolicismo como religião oficial do país).

⁶¹ Anexos (Imagem 12 pág. 173 a 176 - Nota da redação sobre a morte de Jackson Figueiredo e homenagem de Tristão de Ataíde, publicado em 1929).

começa a colaborar com o folhetim. Em 1932, Vinícius publica, nas páginas da revista, o poema *A transfiguração da montanha*⁶². Numa comparação entre o texto e o contexto é possível perceber a determinação religiosa com que Vinícius se untava ao projeto da revista *A Ordem* daquele momento.

TRANSFIGURAÇÃO DA MONTANHA

E uma vez Ele subiu com os apóstolos numa montanha alta
 E lá se transfigurou diante deles.
 Uma auréola de luz rodeava-lhe a cabeça
 Ele tinha nos olhos o paroxismo das coisas doces
 Sua túnica tinha a alvura da neve
 E nos seus braços abertos havia um grande abraço a toda a
 humanidade
 A natureza parou estática
 Só os pássaros cantavam melodias
 Melodias doces como os olhos Dele
 E veio uma nuvem grande e cobriu os apóstolos
 E se ouviu uma voz:
 "Este é meu filho bem-amado, em quem tenho posto todas as
 minhas complacências; escutai-o!"
 [...]
 A montanha que possuía toda a natureza
 Menos Ele
 Seus divinos lábios entreabriram-se num sorriso
 E ele falou para Deus:
 "Dia virá em que hei de ter aquela pedra por trono
 e lá de novo eu me transfigurarei!"
 [...]
 Depois tudo mudou
 O mundo girou sempre, andou sempre
 O mundo judeu errante.
 Não parava na catástrofe
 As guerras se sucediam
 Os flagelos se sucediam
 Andavam, sempre para a frente, sempre para a frente
 Flagelos judeus errantes
 O grande sentimento era o ódio
 Ódio de tudo
 Ódio grande
 De corações pequenos
 Os homens só tratavam de si
 As mulheres tratavam de todos
 Não mais a beleza da vida
 Não mais o amor.
 [...]
 Os homens bebiam para esquecer o dia de amanhã
 E bebiam no dia de amanhã para esquecer o dia que passou
 As mulheres bebiam para imitar os homens
 E fumavam também
 Não mais a arte
 Não mais a poesia
 A arte está na alma dos homens que bebem

⁶² Anexos (Imagem 13 pág. 177 a 180 - Publicação original do poema de Vinícius de Moraes nas páginas de *A Ordem*, em 1932).

A poesia canta a arte dessas almas bêbadas
 Que é da poesia profunda da natureza?
 Que é da arte da natureza?
 Morreu.
 Morreu com a alma do homem.
 A alma do homem é como o amor morto
 Onde todas as coisas bóiam à superfície
 Ai! O tempo em que a alma do homem era o oceano
 O grande oceano que guarda pérolas e possui vegetações
 esquisitas
 E onde a luz bóia à superfície!
 Mas o mundo mudou.
 Ele foi esquecido
 A transfiguração foi esquecida
 Os homens só se lembraram Dele
 Ou para ofendê-lo enquanto viviam
 Ou para temê-lo covardemente na hora da morte.
 [...]

Tu és o caminho
 E és o fim do caminho
 És o cardo que fere os pés
 E a grama macia que os repousa
 E a grande tempestade de vento
 E o ar parado que sereniza.
 És o pranto dos olhos
 E o riso da boca
 És o sofrimento do mundo
 Numa promessa de eterna felicidade
 És Deus
 Deus que vê todas as coisas e a todas dá remédio
 E que é o único perdão:
 Amém.
 (<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/transfiguracao-da-montanha>)

Poema bíblico que traz um conjunto de imagens e movimentos verticais. Composto como um reflexo poético dos evangelhos e escrito num tom profético e professoral. Uma espécie de tentativa para confissões de ordem pessoal. A escolha lexical numa temática evidentemente mística, transcendental, aproxima o poema de Vinícius das ideias dos pensadores católicos do contexto da chamada corrente espiritualista moderna. Palavras como *alvura*, *neve*, *pássaros*, *nuvem* e *alma*, e que se repetem ao longo do poema, reiteram essa propriedade translúcida. “*A Transfiguração da montanha*, longo poema de 152 versos, é um retrato meticuloso da paisagem mística que envolve Vinícius de Moraes na juventude” (CASTELLO, 1994, p.76).

É um poema desolado, que exhibe uma visão terminal do homem, um ser sem solução e sem saída. As imagens sugerem lances conflituosos entre o momento inicial de paz e calma: “[...] Ele subiu com os apóstolos numa montanha alta [...] uma auréola de luz rodeava-lhe a cabeça [...] só os pássaros

cantavam melodias, melodias doces como os olhos Dele” (e nesse momento o místico emerge como motivo impulsionador. O poeta declara sua aspiração pelas coisas do alto); e o momento de confusão espiritual: “Depois tudo mudou. O mundo girou sempre [...] Não parava na catástrofe. As guerras se sucediam. Os flagelos se sucediam. O grande sentimento era o ódio”.

A relação com a divindade é apresentada de maneira frequentemente conflituosa, deixando em evidência a culpa cristã. No uso constante de comparações (*A alma do homem é como o amor morto*), de metáforas (*A arte está na alma dos homens que bebem*) e imagens grandiloquentes (*És o sofrimento do mundo [...] És Deus!*), o poema recende transparência, impulso de quem almeja atingir um ponto inatingível, distante. Os versos longos esticam a divagação e o tempo poético e os ecos bíblicos e as modulações místicas se fazem mostrar no percurso desse primeiro texto publicado na revista *A Ordem*.

O ano de 1932 é ainda, segundo José Castello, de fundamental importância para Vinícius de Moraes.

É o ano inaugural de uma divisão que marcará para sempre a vida de Vinícius de Moraes. Além de o poeta iniciar sua trajetória nas páginas da revista *A Ordem*, ele tem suas primeiras músicas (*Loura ou Morena* e *Doce Ilusão*) gravadas em disco, inaugurando a carreira de compositor. A cisão entre o poeta erudito imantado pela metafísica e o músico popular que se transformará em showman se instala (CASTELLO, 1994, p. 82).

Mesmo não colaborando de maneira mais efetiva com as publicações do periódico, o grupo de *A Ordem* continuava tratando Vinícius como um escritor próximo ao ideário da revista e como um incontestável amigo da Igreja. O lançamento do primeiro livro do poeta, *O caminho para a distância*, em 1933, recebeu calorosos elogios nas páginas da revista.⁶³ O seu segundo livro, *Forma e Exegese*, de 1935, entretanto, já não teve a mesma sorte de louvores.⁶⁴

Vinícius de Moraes tem sua filiação abonada ao movimento espiritualista por força mesmo da gênese de sua formação intelectual/espiritual que se

⁶³ Anexos (Imagem 14 pág. 181 a 184 - Crítica da revista ao livro *O caminho para a distância*, de Vinícius de Moraes).

⁶⁴ Anexos (Imagem 15 pág. 185 a 191 - Crítica da revista ao livro *Forma e Exegese*, de Vinícius de Moraes).

magnetiza ao grupo como por gravidade. Mas aos poucos, o poeta do cotidiano e da sensualidade carnal vai se distanciando da Igreja e das inspirações religiosas. À proporção que a figura feminina vai ampliando terreno em suas obras, o espaço reservado a Deus começa a sofrer um significativo abalo.

A questão principal, no entanto, não é a participação direta ou não de Vinícius nos manifestos, nas poéticas e nas articulações do movimento; tampouco a presença ou ausência de sua voz em defesa pública dos estatutos espiritualistas; ou mesmo a validade estética de suas poesias enviadas à revista *A Ordem*, um dos suportes do movimento.

A questão proposta nesta investigação é chamar a atenção para o trato de Vinícius para com o gênero dramático, pouquíssimo usual em qualquer outro colaborador das gazetas que promoviam o então grupo espiritualista. Enquanto os pensadores voltados para a contemplação metafísica se rendiam à produção de textos poéticos e/ou artigos/ensaios que referendavam a importância do pensamento religioso nas hastes do movimento moderno do país; Vinícius de Moraes, a despeito de sua colaboração poética ou ensaísta para as revistas, prosseguia investindo na escrita de textos para o teatro com as claras inclinações neossimbolistas já anunciadas e mais adiante destacadas. A linguagem e os códigos dramáticos trabalhados em seus textos para o palco, em nada afrontavam as prerrogativas dos grupos de *A Ordem* ou *Festa*. Pelo contrário, o teatro ofuscado que Vinícius produzia desde 1927 mirava mais o céu que a terra, reforçando uma continuidade de características místico-simbolistas observadas, com maior ou menor presença, em todos os escritos da dramaturgia do autor.

2.3 UMA CORRENTE PRIVILEGIADA: O TEATRO POLÍTICO E SOCIAL

De 1927 a 1966, período de escrita dos textos dramáticos de Vinícius de Moraes, o teatro brasileiro ia, em verdade, se consubstanciando na contramão da condução lírica festejada pelo poeta/dramaturgo carioca. Desde os

discursos iconoclastas de Oswald de Andrade, com seu *Rei da Vela* (1933)⁶⁵, até o teatro que

José Celso, em 1968, chamou de teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, grosso, cruel, de rompimento com todas as grandes linhas do pensamento humanista, teatro de provocação, não de proselitismo, cuja eficácia política se mediria pelo nível de agressividade (PRADO, 2009, p.116).

a cena teatral brasileira vinha, gradativamente, se posicionando de maneira mais politizada, engajada socialmente, e menos fantasiosa, subjetiva, distanciada de sentimentos, então, entendidos como anacrônicos por algumas das vertentes do teatro moderno. Entre os anos de 1940 e 1970, quando se dá, no país, o deslanche do teatro moderno com o surgimento de um bom número de dramaturgos importantes⁶⁶, sai de cena o escapismo idealizado de um teatro modelado por realidades distantes de nossas fronteiras, para entrar em cena esse teatro mais participativo, de provocações diretas com o contexto político e social do país⁶⁷. Como exemplo dessa bifurcação entre o que desejava essa particular linha do teatro moderno e o que pensava e escrevia o *poetinha*, basta lembrar que, enquanto Vinícius de Moraes divagava com enorme força poética sobre o seu *Orfeu da Conceição*, em 1956, como mostra o excerto abaixo, marcado pela exacerbação lírico/subjetiva característica do *poetinha*,

ORFEU:
 Mulher mais adorada!
 Agora que não estás, deixa que rompa
 O meu peito em soluços! Tu enrustiste
 Em minha vida; e cada hora que passa
 É mais por que te amar, a hora derrama...
 [...]
 Meu verso, meu silêncio, minha música!
 Nunca fujas de mim! Sem ti sou nada
 Sou coisa sem razão, jogada, sou
 Pedra rolada. Orfeu menos Eurídice...
 (MORAES, 1995, p.68 e 69)

⁶⁵ Que só ganha projeção em 1967 por ocasião de uma encenação sob responsabilidade de José Celso Martinez Correia, em produção do Teatro Oficina.

⁶⁶ Segundo Décio de Almeida Prado “pouco há a assinalar de moderno antes de 1930.” (PRADO, 2009, p.27)

⁶⁷ São exemplos dessa guinada mais provocativa a montagem de José Celso, para o texto de Oswald de Andrade; os textos escritos por Gianfrancesco Guarnieri e as montagens posteriores do *Arena conta...* com direção de Augusto Boal.

de maneira contemporânea, Jorge Andrade apresentava *A Moratória*, em 1955, em São Paulo⁶⁸; e Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, em 1956, no Recife. Essas duas peças tinham em comum uma consciência mais apurada sobre a carpintaria teatral, e uma análise menos rósea da realidade e certo posicionamento nacionalista. “No teatro, a posição nacionalista foi extremamente fecunda porque tinha uma missão imediata: restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia [...]” (PRADO, 2009, p.64).

Note-se que a comparação acima estabelecida busca sublinhar o peso das escolhas estéticas, em cada texto, realizadas por seus autores. Enquanto que em *A Moratória*, Jorge Andrade aborda a ruína de uma família proprietária de cafezais no interior do estado de São Paulo, em decorrência da crise financeira dos anos 20 e 30; e Ariano Suassuna, em *O Auto da Compadecida*, apresenta a vida seca dos sertões brasileiros num texto marcado pelas influências da pulsante e divertida literatura de cordel; Vinícius de Moraes decide cantar o amor em versos transbordados de lirismo, em canções idealizadas e em flagrante uso de elementos míticos e de inspiração clássica. São escolhas diferentes. Isso não quer dizer que não haja, em absoluto, qualquer preocupação de ordem social em *Orfeu da Conceição*. Pelo contrário. No texto mais conhecido de Vinícius, só para citar um exemplo, é possível encontrar certo posicionamento nacionalista, épico, que será, também, objeto de análise nesta pesquisa, mais adiante.

É preciso registrar também que, inserido no contexto da geração de Vinícius de Moraes, o teatro profissional que se fortalecia no país contava ainda com a participação da atriz e produtora Maria Della Costa (1926-2015) principal atriz e mentora de uma das primeiras companhias modernas do país, o *Teatro Popular de Arte* (TPA), que mais adiante passaria a ser chamado de *Companhia Teatro Maria Della Costa*, situada em São Paulo.

Em 1951, a atriz tem uma passagem pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), para apenas um espetáculo, *Ralé*, de Máximo Gorki (1868-1936), direção do italiano Flaminio Bollini (1924-1978). Nessa época, Maria e Sandro já se dedicam à construção da sua sede própria, o Teatro Maria

⁶⁸ “A Moratória tinha a virtude de incorporar ao teatro o tema do café, que não havia encontrado ainda o seu ficcionista, como José Lins do Rêgo é o autor do ciclo da cana-de-açúcar e Jorge Amado o do cacau” (MAGALDI, 2004, p.301).

Della Costa, uma das melhores salas de São Paulo, e que durante cerca de um quarto de século hospeda as atividades de sua companhia, por sua vez rebatizada para Teatro Maria Della Costa (TMDC). Para a produção inaugural, em 1954, é trazido da Itália o diretor e cenógrafo Gianni Ratto (1916-2005), que realizará, com *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh (1910-1987), um espetáculo de extremo requinte e beleza plástica, em que Maria Della Costa, no papel de Joana D'Arc, alcança o primeiro dos pontos altos de sua carreira. [...] Em 1958, Bollini é trazido de volta da Itália para dirigir a primeira montagem profissional brasileira de uma peça de Bertolt Brecht (1898-1956): *A Alma Boa de Set-Suan*. O marcante desempenho da atriz no papel duplo de Chen-Tê e Chui-Tá faz críticos do teatro brasileiro considerarem que Maria Della Costa tem uma vocação especial para os papéis populares, uma vez que neles podem brilhar as características mais fortes de sua interpretação, a franqueza e inocência, além de "sua flama, uma certa humanidade simples e direta que ela possui como ninguém". (PRADO, 2002, p. 99)

Importante mencionar ainda a criação do TBC, *Teatro Brasileiro de Comédia*, fundado pelo italiano Franco Zampari em 1948. Foi uma companhia profissional em todos os sentidos. O grupo tinha como contratados permanentes, o diretor Adolfo Celi e o cenógrafo Aldo Cavo, ambos italianos e de renome internacional. O TBC se diferenciava das companhias existentes no Brasil, entre outras questões, por não se centrar no culto a um ator ou atriz. Escolha de repertório e linha do espetáculo, tudo ficava a cargo dos diretores. O TBC durou dezesseis anos e consagrou nomes como Cacilda Becker, Fernanda Montenegro, Paulo Autran, Tônia Carrero e Sérgio Cardoso.

O período do teatro moderno contemporâneo a Vinícius de Moraes traz ainda a companhia *Os Comediantes*. O grupo vinha consolidando o movimento de teatro amador desde o final dos anos 1930, procurando transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, impregnado de montagens comerciais de comédias de costumes. Com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, *Os Comediantes* inauguram a modernidade no teatro brasileiro.

A companhia nasce da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. Amadores, *Os Comediantes* intentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista e pelos atores-empresários, tais como Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira e Jaime Costa. São seus fundadores Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite. Segundo o crítico Gustavo Dória, o percurso do grupo está

bastante ligado ao da Associação de Artistas Brasileiros, fundada no início dos anos 1930 e freqüentada por modernistas como Di Cavalcanti, Candido Portinari, Tomás Santa Rosa e Lasar Segall. O espetáculo de estréia é *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, com direção de Adacto Filho, 1940. Ainda nesse ano, com o mesmo diretor, segue-se *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard. (MAGALHÃES, Vânia de. *Os Comediantes*. In: NUÑEZ, 1994, p. 157.)

Em 1944, *Os Comediantes* encenaram, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (dias 18 e 19 de janeiro), o texto *Peleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlinck, com tradução de Cecília Meireles e direção de Ziembinski. Nesse mesmo ano Vinícius trabalhava nos serviços burocráticos do Itamaraty e ao mesmo tempo seguia uma carreira jornalística dirigindo o até então revolucionário suplemento literário de *O Jornal*. Como acumulava, no periódico, a função de crítico de arte (cinema) é possível que o escritor tenha assistido ao espetáculo da companhia e de alguma forma tenha sido contaminado pela experiência dramaturgica de Maeterlinck, muito embora o texto de *Cordélia e o Peregrino* já tivesse sido escrito bem antes dessa possibilidade.

Tanto o teatro de Maeterlinck como outras experiências cênicas voltadas para introspecção e a sugestão imagética, no Rio de Janeiro da época, não vivenciaram sucesso em suas récitas. De acordo com Eudinyr Fraga,

Uma das maiores críticas feitas a essa dramaturgia constitui também uma das suas características, vale dizer, inexistir nela qualquer mensagem ideológica, numa época em que o teatro se tornara uma tribuna para a discussão de questões morais [...] Elas (as peças simbolistas) não divertiam nem instruíam. Não realizavam nenhum dos objetivos ligados tradicionalmente ao teatro (FRAGA, 1992, p.52).

Por outro lado, essa reflexão mais ideológica mencionada por Fraga começava a ser posta em prática por outra frente teatral do período: o teatro engajado. Esse movimento questionava: Qual o papel do teatro como instituição? Que teria ele de novo a dizer, não só aos artistas, mas aos homens e à sociedade de seu tempo?

Essas indagações foram aos poucos sendo respondidas nas montagens politicamente combativas do *Teatro de Arena* que, influenciado pelas ideias de Karl Marx e de Bertolt Brecht, fortaleciam esta corrente aqui chamada de

privilegiada do moderno teatro brasileiro⁶⁹; ou nas proposições advinhas do *Manifesto Regionalista* (publicado em 1952), por meio das reflexões do já citado crítico e encenador Hermilo Borba Filho que, em sintonia, também, com o modelo de epicização da cena e do texto, sob inspiração das manifestações populares do Nordeste, defendia que o teatro “genuinamente brasileiro”⁷⁰ não deveria se prestar à imitação ou reprodução da vida, como numa caricatura fragilizada, mas a quebrar os padrões estabelecidos por uma rotina que mecaniza o espetáculo em vez de torná-lo uma coisa viva, palpitante.

O *teatro em verso* produzido por Vinícius de Moraes, embora inserido em seu tempo/espaço, se faz pelas bordas da cena brasileira do século XX e se configura como uma vertente dessemelhante da mentalidade despertada com a Semana de 22. Trata-se de um teatro moderno, sem dúvida. Mas um teatro cujo objetivo é apresentar poeticamente a perplexidade do homem perante o mistério do universo, da vida e da morte.

Por meio de um teatro fundamentalmente lírico, de músicas e elementos clássicos, Vinícius constrói a imagem de um dramaturgo rapsodo (pela mistura de gêneros, pelo ecletismo musical, pelos temas diversos) que, mantendo-se relativamente distante do centro das experiências mais ousadas da dramaturgia de sua época, carrega a força espiritual e simbolista de uma corrente que abrigou em suas hastes poetas e críticos como Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães e, mais tarde, Cecília Meireles, Murilo Mendes, e o próprio Vinícius de Moraes.

⁶⁹ Privilegiada não necessariamente no sentido de excelência em qualidade dos textos e/ou espetáculos produzidos e montados no país, mas como corrente efetivamente mais discutida, de visibilidade mais ampla, e, por isso, como referência aos estudos do teatro moderno no Brasil do século XX.

⁷⁰ Como ele queria que fosse o *Teatro do Estudante de Pernambuco* (TEP), em 1945; e posteriormente com o *Teatro Popular do Nordeste* (TPN), em 1960. Importante, também, mencionar que Hermilo Borba Filho fazia questão de se dizer não *brechtiano*.

3 O ATO CONTÍNUO DA ESTÉTICA SIMBOLISTA

O vocábulo *análise* deriva do grego *análysis*, que quer dizer “desatar”, propor a dissolução de um todo em suas partes. Segundo Massaud Moisés, “quando se fala em análise, está-se pensando [...] não a leitura lúdica [...], mas a leitura analítica, efetuada pelo leitor apetrechado o suficiente para extrair dela todos os elementos e relações que sustentam inferências seguras” (MOISÉS, 2008, p.17).

Iniciada pelos aspectos extrínsecos à obra, como na apresentação de dados biográficos do autor, do contexto histórico ao qual ele está inserido, e nas referências às diversas personalidades e distintos grupos com os quais o dramaturgo dialogou em seu momento histórico⁷¹, esta pesquisa se debruça, doravante, sobre as particularidades da dramaturgia de um escritor que, mesmo atento aos temas do cotidiano, acaba por avultar singularidades de uma literatura simbolista em seu teatro. É o estudo pormenorizado de muitos desses textos, enquanto literatura, que ganha maior visibilidade a partir de então. De acordo com Massaud Moisés, “o texto que se destina à encenação somente alcança completo caráter teatral quando ocorre o espetáculo; antes disso, não é teatro, mas literatura” (2008, p.48).

Considerando que Vinícius de Moraes ainda no início de sua formação acadêmica vivenciou a mudança de um estudante de direita a um intelectual de esquerda, autor de poemas engajados e de preocupação social; considerando suas relações de afinidade com pensadores como o escritor americano Waldo Frank, o poeta chileno Pablo Neruda, o poeta Ferreira Gullar e o dramaturgo Augusto Boal (os dois últimos, brasileiros, exilados na Argentina em 1974);

⁷¹ Massaud Moisés defende que se torna útil ter em conta que a análise trabalha com elementos extrínsecos, elementos formais e elementos intrínsecos [...]. Os primeiros referem-se aos aspectos exteriores da obra, ao contexto em que se inscreve, e por isso poderiam ser chamados de contextuais, como a biografia do autor e da obra, as relações do texto com a política, a história, a sociologia, a antropologia, a psicanálise, a estatística, etc. (MOISÉS, 2008, p.41). Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica*, reforça que “a biografia sempre será uma parte da crítica, e o biógrafo estará naturalmente interessado na poesia de seu biografado como um documento pessoal, registrando seus sonhos íntimos, suas relações, suas ambições e desejos expressos ou reprimidos (FRYE, 2013, p.234).

considerando a existência de uma fase compulsiva de politização na qual o poeta acenava ao Partido Comunista Brasileiro, ainda que nunca tenha a ele se filiado, Vinícius tinha todas as prerrogativas para engrossar o naipe dos dramaturgos do teatro político, do teatro de denúncia e reflexão social, do teatro de postura um tanto revolucionária que, como já mencionado, ganhava com mais frequência a *ordem do dia* no cenário teatral do país. Décio de Almeida Prado reforça que nesse contexto político/social do período “não caberia ao teatro promover a revolução. Ele mesmo é que tinha que ser o ato revolucionário” (2009, p.114).

Todavia, ainda que margeado por esse momento particular de reflexões mais críticas nas discussões cênicas do Brasil do século XX, Vinícius de Moraes, dramaturgo, insistia intuitivamente na construção de personagens, diálogos, cenas e atos para um teatro mais de correspondências. Um teatro que convocava ao primeiro plano de suas ideias a versificação lírico/religiosa/transcendental tão cara à corrente mais misticamente imagética do modernismo brasileiro, da qual o autor se aproximou. O teatro de Vinícius se incorpora de uma poesia que joga o tempo inteiro com os sentidos, com harmonias de cor e som. A construção de versos pela exploração dos sentidos é explicada por Anna Balakian, citando Charles Baudelaire, poeta que muito influenciaria Vinícius em sua formação mais sensorial.⁷²

O poeta, ao cultivar seus recursos interiores, deve perturbar conscientemente os sentidos [...] Baudelaire resume o processo poético do seguinte modo: o estímulo afeta os sentidos, os sentidos afetam a mente; o resultado é a linguagem, produzida por uma vigilância super-racional da mente. O poema emerge como um todo sem que o poeta o tenha conscientemente formado (BALAKIAN, 1985, p.37 e 50).

Nessa imersão em sentidos, em correspondências, Vinícius então se deslocava daquela movimentação teatral mais ativa promovida por algumas companhias teatrais do país para se delinear como um escritor devotado ao subjetivismo. Um dramaturgo mesmo *desajeitado*, na ideia de Balakian, investido de num discurso lírico de sublimação.

⁷² Vinícius escreve, em 1954, *Bilhete a Baudelaire*, onde menciona o *slpeen* que ronda sua vida de maneira costumeira, além de citar, no mesmo poema, os poetas Verlaine e Rimbaud. Ao todo, três importantes poetas do Simbolismo francês.

E se o poeta é, de todos os homens, o mais capaz de perceber as correspondências, deve ser pelo mesmo motivo o mais afastado do mundo, o mais desajeitado no desempenho de atividades puramente humanas (BALAKIAN, 1985, p.22).

Mas o que efetivamente colabora para que o teatro de Vinícius de Moraes possa ser sinalizado como um teatro neossimbolista?

De início, a própria disposição do autor em escrever e anunciar um teatro em versos. E “quando falamos de simbolismo [...] nossa substância básica é a poesia; e é do ponto de vista da poesia que os últimos brilhos do simbolismo devem ser observados e identificados” (BALAKIAN, 1985, p.122).

“[...] sou essencialmente um poeta, e como um poeta saboreio plenamente tudo o que a vida pode oferecer de bom e de belo. Mas prefiro a tristeza à alegria, porque acho-a mais criativa. Se isto constitui uma filosofia, eis então a minha”. (MORAES, 1995, p.10)

A dramaturgia de Vinícius de Moraes revela em primeiro plano a presença imperiosa do poeta em textos em que o verso se faz majoritário. No teatro de Vinícius, o dramaturgo parece forjado pelo poeta. Nos textos que escreveu para o palco, a forma fixa, a métrica regular e o esquema de rimas bem marcado dividem espaço com o verso livre e com a prosa poetizada, em diálogos intensamente subjetivos. Em *Orfeu da Conceição*, por exemplo, um soneto monostrófico, com versos decassílabos, declamados pelo Corifeu, inicia a mítica história de Orfeu e Eurídice.

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)

Esse acrescentamento lírico e essa preocupação estética, formal, que invadem os versos e mesmo a mencionada prosa poética de seus textos teatrais vêm de uma necessidade primária para o escritor: “A poesia é tão vital para mim que ela chega a ser o retrato de minha vida. Portanto, julgar minha poesia seria julgar minha vida. E eu me considero um ser tão imperfeito” (apud CASTELLO, 1994, p.16). Em verdade, música e poesia confundem-se com sua figura humana, tornando-se uma marca pessoal. E em seu teatro, uma interface entre o autor e suas personagens. Uma necessidade. Um discurso.

Northrop Frye, em seus escritos para *Anatomia da Crítica* (2013), vai chamar essa marca pessoal de forma, de estilo. Segundo Frye, no estilo percebe-se a voz do próprio autor na internalização da voz de muitas de suas personagens. “A concepção de estilo baseia-se no fato de que cada escritor possui seu próprio ritmo, tão distintivo quanto sua caligrafia [...]” (FRYE, 2013, p.423).

É perceptível no estudo dos textos dramáticos de Vinícius, que seu *estilo* acaba por criar protagonistas que funcionam como *um outro eu* do próprio poeta. Uma multiplicação de verdadeiros Vinícius a transitar em diálogos e enredos dos mais variados, ampliando assim sua caligrafia, seu ritmo e seu *status* de poeta. Existe quase que um anulamento do ator exigido pelo dramaturgo/poeta que se apresenta em todas as suas personagens. O autor parece estar, na verdade, procurando um *médium* em vez de um intérprete, alguém para comunicar apenas suas palavras.

O derramamento lírico/poético pode ser percebido em personagens como o Peregrino: “Nada permanece que nasce da poesia; a alma do poeta é como o espelho de uma lágrima [...] tenho a grande justificativa humana do meu desassossego. Tudo me é permitido” (MORAES, 1995, p. 30); como Orfeu: “Eu sou a mágoa, eu sou a tristeza, eu sou a maior tristeza do mundo! Eu sou eu, eu sou Orfeu” (MORAES, 1995, p. 88); como o Rapaz da Rosa: “[...] e estou correndo todos os distritos para ver se acho a minha Rosa e ninguém acha. [...] Ela era tão bonita, a minha Rosa. [...] Ela gostava de mim e eu dela...” (MORAES, 1995, p.146 e 147); como Francisco de Paula: “[...] O senhor sabe o que é o senhor olhar nos olhos de uma mulher e ver até o fundo dela num olhar? [...] a chorar igual ver se regava a terra com as lágrimas que derramava” (MORAES, 1995, p.192); ou ainda como no personagem do

Mendigo-Poeta, de *Pobre menina rica*, onde além do derramamento lírico é possível imaginar a voz do dramaturgo (numa contextualização biográfica) em combinado à voz do personagem:

Quem quiser morar em mim
 Tem que morar no que o meu samba diz
 Tem que nada ter de seu
 Mas tem que ser o rei de seu país
 Tem que ser um *vidinha* folgada
 Mas senhor do seu nariz
 Tem que ser um não-faz-nada
 Mas saber fazer alguém feliz
 (MORAES, 1995, p. 233)

Os protagonistas do teatro viniciano (excertos acima), espelhos de seu criador, corroboram a opção pela tristeza, pela busca incessante por uma mulher amada, pelo desejo de uma vida regada à música e à poesia. Funcionam como uma projeção de um ideal poético, ético, neorromântico (a ideia de correspondência também esteve ligada ao culto romântico), sistematicamente vivenciado pelo próprio poeta/dramaturgo ao longo de sua existência.

A voz do poeta atravessa grande parte de seu discurso dramático em flagrantes de paixão pelo tema tratado e pelas características dos personagens, feitos, em grande medida, a sua imagem comportamental. A opção pela poesia já denota paixão por uma forma de linguagem. A paixão, combustível primeiro na produção literária do *poetinha*, costura as tramas e os dramas de seu teatro, caracterizando não só seus protagonistas, como o perfil das demais personagens. A paixão será vista, mais adiante, como um dos motivos que caracterizam o teatro viniciano.

Outros exemplos da disposição e formatação poética nos textos de Vinícius podem ser percebidos nos excertos abaixo.

UMA VOZ DE HOMEM
(da peça *Cordélia e o Peregrino*)
 Eu entro como o ladrão
 No quarto da minha amada
 Trago quente o coração
 Do frio da caminhada
 Mas quando a vejo, visão
 Mais vista, mais desejada
 Embora eu seja o ladrão
 Minha alma é quem sai roubada.

(MORAES, 1995, p.27)

A LOUCA DA CURRA
(da peça *Procura-se uma Rosa*)

Silêncio, silêncio
Que melancolia
Perdeu-se uma Rosa
De dia, de dia
Tristeza, tristeza
Que vida vazia
Perdeu-se uma Rosa
Quem a encontraria?
(MORAES, 1995, p.126)

MARIA JOSÉ
(da peça *As Feras: chacina em Barros Filho*)

No mês de dezembro
Menina era eu
Muito bem me lembro
Menino nasceu

CARIOCA
(da peça *Pobre menina rica*)

Vamos Carioca
Sai de teu sono devagar
O dia já vem vindo aí
E o sol já vai raiar
Vai teu caminho
É tanto carinho para dar
Cuidando teu benzinho
Que também vai te cuidar...
(MORAES, 1995, p.228)

A opção por uma linguagem poética numa escolha essencialmente lírica para textos dramáticos em contexto moderno vai, eventualmente, ser questionada (ou mesmo desconsiderada) por alguns dos críticos de teatro do século XX. Essa linguagem poética no teatro moderno, consoante Eudinyr Fraga, “só atrapalha a comunicação, dificultando a fluência dramática necessária ao gênero” (1992, p.142). Magaldi amplifica: “sempre o verso, algo rebuscado, pouco útil ao diálogo e sem se prestar à ação dramática” (2004, p. 179). Para Jean-Pierre Ryngaert (1998) linguagem poética e linguagem dramática, as mais das vezes, não se entendem bem porque há uma necessidade cênica que nem sempre é respeitada pelo poético.⁷³

Advertências sem efeito para um dramaturgo que prioriza a poesia, embora também escreva, em prosa, uma parte significativa de seu teatro, como

⁷³ É preciso ponderar as referências feitas ao uso do verso pelos teóricos citados ao longo do parágrafo. São considerações que não encontram, necessariamente, amparo na cena do teatro moderno, que se nutre e se perfaz de possibilidades (e linguagens) várias para encenação.

no caso do Segundo Ato de *Orfeu da Conceição*, em que o personagem Orfeu, atormentado, procura por sua Eurídice morta, no Barracão dos Maiores do Inferno, como mostra o excerto abaixo:

PLUTÃO

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

PROSÉRPINA

O cara ta é cheio. Deixa ele, bem, senão é capaz de sair estrago. Vem cá, dá um beijinho.

PLUTÃO

Espera mulher! Como é que pode? Como é que pode tocar a festa? Precisa pôr o homem na rua! Não tas vendo que o homem ta de malícia?

AS MULHERES (em coro)

Eu sou Eurídice...

ORFEU (movimenta-se de uma para outra)

Eu sou a mágoa, eu sou a tristeza. Eu sou a maior tristeza do mundo! Eu sou 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? Eurídice, tu és a madrugada!

(MORAES, 1995, p.88, 92 e 93)

Ou na forma dos diálogos de *As Feras (Chacina em Barros Filho)*, onde Francisco de Paula se despede de sua esposa, Maria José, e segue do Nordeste para o Rio de Janeiro em busca de dias melhores para a recém formada família, conforme cena retratada no recorte abaixo:

MARIA JOSÉ

Café ta pronto. Quer queijo?

FRANCISCO DE PAULA

Tem queijo?

MARIA JOSÉ

Tem um pedaço. Ontem arrumei. De cabra.

FRANCISCO DE PAULA

Mas onde arranjou o dinheiro?

MARIA JOSÉ

Tinha um sobejo.

FRANCISCO DE PAULA (indo até a porta)

Veja só...

(A luz vai cambiando para uma claridade maior)

MARIA JOSÉ

Vai fazer quente.

FRANCISCO DE PAULA

Vai. Tenho um mundo de chão para fazer.

MARIA JOSÉ

Até o Rio de Janeiro.

FRANCISCO DE PAULA

É. Lonjura.

MARIA JOSÉ (servindo o café sobre a mesa tosca)

Vai ser duro.

FRANCISCO DE PAULA (voltando-se para ela)
 E você, Maria José?
 MARIA JOSÉ
 Eu? Eu... Nada. Que é que pode fazer uma mulher senão ficar?
 Não é o que você quer?
 FRANCISCO DE PAULA
 Não é querer; é necessidade.
 MARIA JOSÉ
 Eu também tenho necessidade de você.
 FRANCISCO DE PAULA
 Eu sei. Mas não vai ser por muito tempo não, eu tenho fé em Deus. Não vai ser muito tempo não.
 MARIA JOSÉ
 Tempo de espera.
 FRANCISCO DE PAULA
 Eu vou arrumar um trabalho logo, você vai ver. [...] É nessas horas que vale essa fibra endurecida no sol desse sertão.
 (MORAES, 1995, p. 158 e 159)

Esta opção pela prosa, no entanto, não se distancia, em absoluto, da poesia enquanto impressão estética, subjetiva. No livro *Estrutura da linguagem poética*, Jean Cohen (1966) apresenta dois níveis de processos poéticos oferecidos à linguagem: o poema semântico (ou prosa poética) e o poema fônico. O primeiro, também chamado de *poema em prosa*, considera que os recursos semânticos bastam para criar a beleza procurada. E que o segundo, mais voltado à função poética da linguagem, se utiliza dos recursos sonoros típicos da construção versos/estrofes⁷⁴.

Com efeito, no poema em prosa, encontram-se geralmente os mesmos tipos de caracteres semânticos que o poema em verso utiliza. Naturalmente, o poeta em prosa está livre das contingências da versificação e, por conseguinte, mais à vontade para utilizar os recursos de segundo nível (COHEN, 1966, p.14).

Uma vez que a prosa é configurada como linguagem corrente, o que se pretende conjecturar é que no teatro de Vinícius, a exemplo ainda dos excertos destacados mais acima, em que o dramaturgo se mostra livre das contingências da versificação, a prosa que se percebe não se configura como integral. Consoante a poética de Cohen, prosa integral faz oposição à poesia

⁷⁴ A poética de Jean Cohen prega que o gênero *poema em prosa* é menos fônico e mais semântico; a *prosa versificada* é mais fônica e menos semântica. A *poesia integral* é mais fônica e mais semântica; ao passo que a *prosa integral* é menos fônica e igualmente menos semântica. O que se pretende mostrar é que, no teatro de Vinícius de Moraes, baseado na poética de Cohen, não há prosa integral em seu teatro.

integral, ou poesia simplesmente dita. Trata-se de uma prosa mais objetiva, denotativa e menos sonora ou imagética. A prosa de Vinícius, linguagem não versificada, é semanticamente carregada de imagens e sons, de escolhas lexicais que se devotam ao tom poético, a exemplo de “passarinhos que vinham aceitar o desafio do violão de Orfeu”, “Eurídice, tu és a madrugada!” ou mesmo em “fibra endurecida ao sol do sertão”, dos excertos citados mais acima.

Querer fazer distinção qualitativa ou mesmo funcional entre poesia e prosa num texto literário de qualquer ordem parece um ingênuo equívoco. Cassiana Lacerda Carollo vai lembrar que

É um catecismo intelectual ou cavilosidade dos que só produzem prosa, não perceberem que determinado artista se manifesta igualmente no verso e na prosa, especialmente quando nessa prosa ele consegue traduzir, comunicar com clareza, com profundidade a sua estesia, a sua idiossincrasia, os seus êxtases, as suas ansiedades íntimas. [...] O que importa é que o artista consiga dizer imperturbavelmente, com a sinceridade dos seus nervos e de sua visão, o que mais delicado e elevado experimenta. [...] Há horas em que o espírito, por infinitas dolências, pela volúpia do vago, pelo desejo consolador de elevar cantigas às esferas, de compor músicas leves, sutis, [...] vaga pelas gôndolas siderais da poesia. Mas, há também outras horas, em que o espírito, revestido de severas vestes talares, é arrastado por sugestões desconhecidas de uma eloquência magna, mais indutiva, comunicativa e direta e fala então clarividentemente pelo salmo austero da prosa (CAROLLO, 1981, p.343 e 344).

A prosa teatral de Vinícius, sendo texto literário, se comporta como prolongamento de poesia, da qual a presença do poeta se faz mais forte e incisiva que a ideia de um dramaturgo mais preocupado com a funcionalidade de um ou outro diálogo mais objetivo. É o transitar por modos distintos que aproxima Vinícius de Moraes da ideia de um dramaturgo *rapsodo*, consoante o pensamento de Sarrazac. “Um diálogo que chamo de rapsódico na medida em que ele costura conjuntamente – e descostura – modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo) [...] (SARRAZAC, 2012, p.71)”.

Mesmo existindo o texto em prosa (*poema em prosa ou prosa poética*) em parte considerada de sua dramaturgia, o teatro de Vinícius de Moraes é majoritariamente poético, podendo ser confirmado, entre tantos outros exemplos, pelo recorte lírico de *Cordélia e o Peregrino*, transposto abaixo:

Nada permanece que nasce da poesia; a alma do poeta
 É como o espelho de uma lágrima, onde se miram dois mundos
 O efêmero que vivemos, e o íntimo que morre conosco
 E ambos passam! Não são palavras
 Que morrem; é o poeta que morre
 Levando consigo o que as palavras apenas revelam
 De tão grande!
 É flor perfeita a poesia, mas não duradoura.
 (MORAES, 1995, p.29 e 30)

Esse procedimento lírico tão predominante nas peças teatrais de Vinícius colabora para o reconhecimento e a valorização de uma forma teatral preterida quando em considerações sobre o teatro que se (re) construía a partir de fins do século XIX: a forma lírica.

Essa forma lírica (aqui também tratada como gênero lírico) que corresponde ao usufruto do verso precipitado em subjetividade elevada chega enfraquecida às hastes do teatro moderno ocidental. Para Antoine Compagnon,

Separada ou extraída das belas-letas, a literatura ocidental, na acepção moderna, aparece no século XIX, com o declínio do tradicional sistema de gêneros poéticos, perpetuado desde Aristóteles. [...] A epopéia e o drama constituíam ainda os dois grandes gêneros da idade clássica, isto é, a narração e a representação, ou as duas formas maiores da poesia, entendida como ficção ou imitação [...] Até então, a literatura, no sentido restrito (a arte poética), era o verso. Mas um deslocamento capital ocorreu ao longo do século XIX: os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa (COMPAGNON, 2001, p.32).

Cleise Furtado Mendes, na intenção de ampliar referências críticas e teóricas aos estudos de dramaturgia, alerta que a forma lírica, no teatro moderno, foi preterida em função da vertente épica, esta devidamente identificada e valorizada pelos autores que se debruçaram sobre a multifacetada produção dramática que emergia das primeiras décadas do século XX. A referência crucial para esse reconhecimento exclusivo das tendências épicas na dramaturgia moderna, continua a Professora, encontra-se na obra já clássica de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, cuja primeira edição é de 1956, anterior, portanto, à imensa variedade de textos para a cena surgidos nos últimos cinquenta anos.

O gênero lírico tem sido, parafraseando palavras da pesquisadora, preterido em relação às profícuas discussões sobre o épico e suas implicações no teatro moderno. Em contrapartida, o estudo de Compagnon antevê uma reação do status lírico na literatura do século XXI. Para o belga, professor do *Collège de France* e historiador da literatura francesa,

Após o estreitamento que sofreu no século XIX, a literatura reconquistou desse modo, no século XX, uma parte dos territórios perdidos: ao lado do romance, do drama e da poesia lírica, o poema em prosa ganhou seu título e nobreza, a autobiografia e o relato de viagem foram reabilitados, e assim por diante. [...] às vésperas do século XXI, a literatura é novamente quase tão liberal quanto às belas-letas antes da profissionalização da sociedade (COMPAGNON, 2001, p. 34).

A disposição metafísica com a qual Vinícius produzia seu teatro gravitava em torno dessa disposição à forma lírica. Forma que, para Frye, “por um lado implica o que chamamos de sentido literal, ou unidade de estrutura; por outro, implica termos complementares como conteúdo e matéria [...]” (FRYE, 2013, p. 201). O que parece interessar, na verdade, é saber como se caracteriza o gênero lírico nesta dramaturgia moderna. O lírico parece ser um indício aparentemente antidramático (rapsódico), por isso moderno. Para Cleise Mendes, cujos estudos são naturalmente posteriores a Compagnon e Frye,

Os traços geralmente apontados como características de uma escrita atual na dramaturgia sugerem conexões com alguns procedimentos que certos teóricos há tempos apontam como próprios do gênero lírico. Aí podem ser incluídos: o predomínio da função poética sobre a representatividade na linguagem; união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros. De fato, é possível afirmar que essas feições de há muito vêm sendo identificadas na escrita de textos para a cena e que elas remetem, em muitas formas e aspectos, a um modo de configuração poética característica do lírico. Porém, a supervalorização do épico como “progresso” e mesmo “superação” da forma dramática, como foi dito, não deixou espaço para que a contribuição de outros gêneros e tipos de discursos fossem reconhecidos no processo geral de renovação da dramaturgia. Disso resulta, por certo, a parca produção bibliográfica sobre a presença do lírico no drama contemporâneo, mesmo no âmbito dos estudos acadêmicos (MENDES, 2015. vol. 5, n.2, p. 09 e 10).

É de se pensar que toda a discussão sobre epicização⁷⁵ teórica do drama moderno que se contrapõe à forma do drama aristotélico, na chamada *crise do drama*, cujos primeiros indícios são tratados por Peter Szondi em meados de 1880 e mais recentemente por Jean-Pierre Sarrazac⁷⁶; somada aos holofotes que apontavam para o que se fazia no teatro brasileiro via Nelson Rodrigues, Guarnieri, Augusto Boal, e outros dramaturgos já citados, tenha contribuído para que o teatro de Vinícius de Moraes⁷⁷, preponderantemente poético, fosse ofuscado ou mesmo desprezado pela crítica do período.

3.1 A SIMBOLOGIA DOS TÍTULOS

Em *Notas de Literatura*, Theodor W. Adorno (2003) discorre, entre outros temas, sobre o caráter social e universal do teor lírico na literatura. O filósofo e sociólogo alemão defende que há uma corrente subterrânea coletiva no fundamento de toda lírica individual. E que o tratamento lírico necessário ao produto literário revela os sedimentos da relação histórica do sujeito com a subjetividade e do indivíduo com a sociedade. Para Adorno, “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individualização, o universal” (2003, p.66). E mais:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a revolução industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (ADORNO, 2003, p.69).

As características do gênero lírico elencadas por Cleise Mendes, as ideias de universalização social no traço lírico literário, em Adorno, bem como

⁷⁵ “Epicizar (tornar épico) o teatro não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorpora-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos” (SARRAZAC, 2012, p.77).

⁷⁶ Para Cleise Mendes, o próprio Sarrazac não vem conferindo a devida atenção às estratégias líricas na análise de peças modernas e contemporâneas. Quando o teórico apresenta sua noção de rapsódia para compreender as obras híbridas da escrita dramática, esta surge “ligada, de saída, ao domínio do épico”, omitindo uma vez mais a presença e a força do lírico nessas criações.

⁷⁷ Um teatro, também, *épico*, por estratégias que serão, mais adiante, mencionadas e discutidas.

as singularidades de um texto simbolista na apresentação de Anna Balakian e Eudinyr Fraga podem ser percebidas no teatro de Vinícius, de início, na escolha de alguns dos títulos para as peças. Muitos dos títulos pensados para os textos funcionam como uma abreviação ao tema mítico, místico, onírico e sugestivo com que Vinícius vai conduzir suas histórias marcadas por subjetivação. É preciso lembrar, porém, que o título pode escamotear uma intenção, inverter percepções. 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)

O postulado lírico e simbólico que aqui se quer destacar como majoritário na obra dramática de Vinícius pode ser observado em títulos como *Cordélia e o Peregrino* e *Orfeu da Conceição*, que prenunciam, ambos, uma convocação mítica às histórias criadas pelo autor. Aqui, o laconismo dos títulos, como sugere Ryngaert, antevê a grandeza de heróis que serão plasmados do passado clássico e mitológico das grandes narrativas épicas. Segundo Jean-Pierre Ryngaert,

Eles (os autores modernos)⁷⁸ ainda se referem às grandes narrativas do passado apenas para melhor dissolvê-las na multiplicidade dos pontos de vista ou para deixar pairar uma maior dúvida sobre o sentido do mito e sua utilidade atual (RYNGAERT, 1998, p.84).

⁷⁸ Destaque, entre parênteses, nosso.

Cordélia, representada na mitologia Galesa/Celta como filha de Llyr⁷⁹, tem dois amantes, Gwynn e Gwythr⁸⁰, que disputam seu amor. O relato mítico apresenta Cordélia como sinônimo de perfeição feminina. No texto de Vinícius Cordélia se mostra essencialmente nefelibata, representando, entretanto, o porto seguro de um Peregrino ansioso e frágil. “Cordélia, leva-me contigo! Arranca-me desse espaço branco onde se debatem todas as minhas ânsias!” (MORAES, 1995, p.34). Cordélia é a presença forte de uma heroína religiosamente idealizada que carrega, em si, a própria representação dual de vida e morte. “Vejo-te como nunca vi ninguém, transparente como uma aurora nascitura; e a tua volta, sombras que se desfazem” (MORAES, 1995, p.35). A própria apresentação que a personagem faz de si, reforça o tom enigmático de sua existência, como pode ser conferido no trecho destacado abaixo:

CORDÉLIA

[...]

Cordélia veio das perigosas paragens onde o mar é a lua, constante espelho.

[...]

Cordélia veio da água escura, onde as sereias morrem nas dores do amor.

[...]

Eu não sei o que eu diga.

Tua linguagem é escura como o sono da carne cansada...

[...]

O meu amor

Em meu corpo te oferta a natureza

Encontrarás a pedra nos meus seios

E o deslizar dos rios no meu dorso.

Em meus olhos

Terás a noite fria dos desertos

E o perfume em meu sexo

Restitui-te o mar. Vem, Peregrino

Levanta-te e caminha. Minhas estradas

Não chegam. Afogado em meu peito

Verás montanhas. Afogado em meu ventre

Verás pântanos. Nos rumores

Em mim estudarás os grandes cataclismos

E a formação da terra. Eu sou matéria

Imortal.

(MORAES, 1995, p.24, 25 e 41)

⁷⁹ Llyr - na mitologia galesa é o *Deus do Mar*, equivalente a Lir, o Senhor irlandês do mar. Llyr era pai de Bran, Branwen e Manawydan.

⁸⁰ Ambos lutam por Cordélia no dia primeiro de Maio de cada ano, e continuarão a lutar até ao dia do júizo, quando um deles será vitorioso e conseguirá se casar com ela. Cordélia também pode ser vista como símbolo de honestidade e pureza, numa associação com a personagem de Shakespeare, em *Rei Lear*.

Do latim, Cordélia significa *descendente do mar*, o que possivelmente reflete na escolha lexical (*mar, água escura, sereia, rios, pântanos*) para a construção de seus diálogos e para o comportamento fluido, bucólico e muitas vezes niilista da personagem. A escolha do nome Cordélia para o título representa um recurso especialmente simbólico.

Na intenção de classificar a escrita teatral de Vinícius como neossimbolista, uma distinção reclama esclarecimentos: a diferença entre símbolo e alegoria. Para Eudinyr Fraga,

Esta antítese entre alegoria e símbolo é o eterno problema do simbolismo: a primeira indica e determina, o segundo sugere e invoca; a primeira resulta numa concretude, o segundo é a possibilidade e se abre em múltiplas interpretações. Daí o caráter dinâmico do símbolo que se opõe à estatização do alegórico, que se transforma numa espécie de enigma cuja solução é óbvia (FRAGA, 1992, p.146).

Para os simbolistas, uma cena é um lugar de símbolos em que se projeta de forma abstrata e estilizada uma visão de mundo que seria maculada se fundamentada pela alegoria. Em seus estudos para *Anatomia da Crítica*, notadamente no ensaio sobre *Teoria dos Símbolos*, Northrop Frye categoriza de maneira mais evidente uma construção alegórica.

Temos uma alegoria verdadeira quando um poeta explicitamente indica a relação de suas imagens com exemplos e preceitos e assim tenta indicar como um comentário sobre sua obra deveria proceder. Um escritor está sendo alegórico quando estiver claro que ele está dizendo [...] uma alegoria que é simplesmente um texto discursivo com uma ou duas imagens ilustrativas coladas nela – terá que ser tratada menos como literatura do que como um documento na história das ideias (FRYE, 2013, p.209 e 211).

Anna Balakian diz que “o símbolo é ambíguo, conducente a um estado mental, e indicativo de uma atitude agnóstica que somos capazes de determinar [...]” (1985, p.138) e amplia discussões sobre o tema quando menciona estudos de Maeterlinck sobre a distinção entre símbolos.

Maeterlinck expressa agudamente a distinção entre símbolo efetivo e o artificial. Sem limitar sua observação à sua época, disse que podia discutir dois tipos de símbolos: o símbolo *a priori*, que começa com uma abstração e tenta dar-lhe um aspecto humano, aproximando-se deste modo da

alegoria; e o outro tipo de símbolo, que tem um caráter muito mais inconsciente, chega quase sem o conhecimento do poeta e em vez de representar seu pensamento, transcende-o, sobrevive-o, fornece pensamento para todo o tempo vindouro; o grau de genialidade de um escritor determina a extensão em que ele é capaz de produzir o último tipo de símbolo (BALAKIAN, 1985, p.85).

Ainda para Balakian, “o símbolo, nos últimos dias do simbolismo, está constantemente ameaçado pelo demônio da alegoria; a última cai sobre o símbolo toda vez que ele pode ser identificado [...]” (1985, p.125). O poeta, portanto, tem que travar uma luta tenaz para a criação do símbolo, evitando sempre que o objeto seja referenciado diretamente. Eudinyr Fraga lembra palavras do mestre maior do teatro simbolista: “o poeta deve, no meu entender, ser passivo ao símbolo, dizia Maeterlinck” (FRAGA, 1992, p.78).

O Simbolismo abomina a alegoria, espécie de fantasma a rondar a linguagem simbólica. Grosso modo, quando o autor parece não confiar demasiadamente no poder sugestivo dos símbolos e passa a explicá-los detalhadamente acaba por transformá-los em alegorias. O símbolo é vago, de forças transcendentais. No alegórico tudo é explicado de forma direta. Símbolos e alegorias não se atropelam. “[...] os autores dramáticos simbolistas, que cultivam o onirismo, fazem da cena um lugar de símbolos” (HUBERT, 2013, p. 225).

No texto *Uma Rosa nas trevas*, como exemplo, a cegueira de uma criança causa revolta num pai que crer ter sido amaldiçoado pela vida: “Pois acabo. Acabo tudo. Acabo com você e com o pequenino [...] derrubo essas portas que se abriram para a minha maldição” (UMA ROSA nas Trevas. S.l., s.d. 21 fls. VMpi 313); e numa mãe inconsolável, aflita e insegura quanto ao futuro do filho que tanto desejou:

LUIZA

É justo que meu filho seja cego?

Não possa ver seu pai, nem sua mãe?

[...]

Prefiro a morte a ver meu filho cego,

Sem olhos para ver sua mãe.

[...]

Um menino sem rumo por onde andar, um menino tropeçando nas coisas, de mãozinhas para adiante, ou parado junto a uma porta, olhando sem ver, perdido em sua noite.

(UMA ROSA nas Trevas. S.l., s.d. 21 fls. VMpi 313)

A cegueira do filho é tratada como impossibilidade de vida, pelos pais da criança. Como se cegos fossem eles, incrédulos diante do acontecido e da falta de perspectiva para a vida de um cego. A falta de visão, entretanto, vai aos poucos deixando perceber a possibilidade de o garoto, criado numa ilha deserta, ver o mundo por meio de uma sensibilidade elevada. Há, ao longo dos excertos do texto incompleto, um embate entre aparências, entre o que se vê e o que se pressente. Então, por meio de um menino que olha sem ver (*perdido em sua noite – de mãozinhas para adiante*) o autor afiança a possibilidade de se enxergar e entender o mundo alhures. Isso se torna possível quando o garoto conhece o amor, que transporta o cego a um estado de espírito excelso.⁸¹

A cegueira pode ser entendida como metáfora, que aproxima (normalmente por justaposição) duas ou mais imagens, ao invés de símbolo, construção arbitrária da linguagem, dimensão expressiva. Mas *olhando sem ver*, o menino cego encontra no amor e, por meio dele, a possibilidade de ser direcionado a uma existência sublime e elevada. Por meio da paixão, o garoto cego projeta sua vida para uma outra dimensão. A cegueira é, pois, símbolo que une uma realidade material a uma realidade expressiva.

Seja como for, tomando de empréstimo ideias de Frye, uma palavra, uma frase ou uma imagem usada com algum tipo de referência especial (que é o que geralmente se considera ser o sentido de símbolo) são símbolos quando são elementos distinguíveis na análise crítica literária.

Ainda com relação aos títulos:

Orfeu da Conceição, por associação com a mítica história de amor entre Orfeu e Eurídice, desenvolve o tema de um amor agouro vivido entre mundos e submundos. O título da peça, *Orfeu da Conceição*, segundo entrevista do próprio Vinícius de Moraes ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro⁸², foi sugerido pelo poeta João Cabral de Melo Neto, seu então colega de Itamaraty. O título relembra o poeta e músico das ninfas na mitologia grega.

⁸¹ A paixão do garoto e sua nova percepção de vida não aparecem como cena já escrita, nos excertos do texto incompleto, mas nos rascunhos feitos nas páginas do texto, onde o autor ratifica ser o amor um sentimento transformador e transcendental na existência de um garoto que passa a enxergar de forma superior por meio do sentimento amoroso.

⁸² Cf.: <http://www.mis.rj.gov.br/arquivo/?busca=Vinicius+de+Moraes+M%C3%BAsica+Popular+12.06.1967>

“Toda música é minha, eu sou Orfeu!” (MORAES, 1995, p.57). Etimologicamente, o nome Orfeu surgiu a partir do grego antigo *Orfé̄s*, que por sua vez originou o latim *Orpheus*, que deu origem ao nome na língua portuguesa. Significa “aquele que toca música com perfeição” ou “o talentoso poeta”, conceitos afins à forma lírica.

Tanto *Cordélia e o Peregrino* quanto *Orfeu da Conceição* são títulos que predizem histórias enredadas na força misteriosa do mito. E a carga transcendental que o mito carrega pode, sem prejuízo para a interpretação, ser associada ao modelo mais simbolista de arte. “A finalidade do mito era dupla: de um lado, criar uma aura de mistério; de outro, encontrar um meio equívoco de referência” (BALAKIAN, 1985, p.87).

Ópera do Nordeste é um título que transmite a importância da música e das muitas sonoridades presentes nas peças do autor. A ópera é um teatro cantado. Trata-se de uma obra dramática musicada, desprovida muitas vezes de partes faladas, composta de recitativos, árias, coro, às vezes de balé, e acompanhada de orquestra. Um drama musical. E a música será um dos pré-requisitos ao teatro de Vinícius, como se ouvir fosse a forma mais perfeita de ver. O ritmo, sobretudo do samba, é elevado em importância e costura a maior parte das cenas criadas pelo dramaturgo. “Devemos escrever não apenas pelos sentidos, mas também pelos sons” (BALAKIAN, 1985, p.75).

Uma Rosa nas Trevas descortina a face do sombrio e revela a presença da morte tão personificada nas peças do autor. “O tema da morte que se tornaria um dos assuntos básicos e que permite o reconhecimento do simbolismo tanto na prosa quanto no drama [...]” (BALAKIAN, 1985, p.58). O texto compõe o repertório de peças tratadas como tragédias por Vinícius de Moraes.

Procura-se uma Rosa é um título que já divaga sobre encontros e desencontros. O verbo *procurar* colabora para a ideia de investigação, de ir à procura de algo ou de alguém. O substantivo *Rosa* é quem sugere subjetividade, sutileza. O título da peça torna-se simbólico quando entendido, no enredo, que o Rapaz da Rosa (sujeito concreto), procura por sua Rosa (sujeito abstrato) que, nas indicações de religiosidade e no tom de mistério proposto à história, pode ser uma representação feminina de outro plano, uma figura translúcida, até mesmo uma santa.

Há títulos, é bem verdade, em que o autor se torna mais metafórico, às vezes objetivo, a exemplo de *O gigante sentado no pinico*, em que Vinícius explica detalhadamente a ideia do gigante como sendo a própria nação brasileira, atabalhoada e sem disposição para o futuro. O título é uma metáfora, mas a preocupação em explicar seu significado, remete ao conceito de alegoria. Outras vezes, o que prevalece nos títulos do autor são as referências sociais, como em *Chacina em Barros Filho* ou *Pobre menina rica*, em que a condução do texto aponta para uma reflexão mais coletiva da sociedade. O que vai revelar alguns dos elementos *épicos* do teatro de Vinícius que, embora não superior ao carregamento ascético tão mais evidente em suas histórias, também se faz presente, ficando o teatro de Vinícius como essencialmente moderno.

Outra questão significativa quando na intenção de reforçar essa apresentação dos textos teatrais de Vinícius como neossimbolista é a opção por não individualizar a maioria das personagens, o que evidencia a vontade de criar e ampliar abstrações. Por certo que ao lado dos nomes imprecisos de alguns personagens há, também, nomes e dados cotidianos mais próximos de uma referência realista. Mas criar personagens cujos nomes são *o Poeta, o Aviador, a Babá, o Menino, a Granfina, o Repórter, a Miss, a Moça, a Mãe, o Rapaz, o Jogador de Futebol, o Pai, o Cantor, o Cangaceiro, o Guarda n.01, Mulher n.01, Investigador n.02, Mulher n. 02* (Personagens que não são necessariamente figurantes), entre outros, somente fortalece a ideia de expressão, de amplidão, e não de identificação, como pontua Eudinyr Fraga:

[...] a essência da arte é não a imitação, mas a expressão. O teatro simbolista não quer, conscientemente, ter a força de indicações. Ele quer sugerir, abrir e ampliar a percepção do espectador, sem pretender o estabelecimento de parâmetros de ação e de comportamento (FRAGA, 1992, p.53).

3.2 DIDASCÁLIAS: ONIRISMO SUGESTIVO DAS IMAGENS

Uma preocupação por vezes mais objetiva pode ser notada em algumas didascálias que parecem ter a função de salvaguardar as intenções do autor para com a cena. São momentos em que Vinícius, de forma incisiva, não admite outras possibilidades para a montagem de seus textos, como faz em

Orfeu da Conceição ao dizer em nota introdutória que “todas as personagens devem ser representadas por atores da raça negra” e que “as letras dos sambas [...] são as que devem ser tocadas em cena [...]” (MORAES, 1995, p.54).

Ainda que o autor procure, na mesma nota, não parecer tão irredutível quanto às suas orientações iniciais, como em “não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos” (MORAES, 1995, p.54), fica muito claro o desejo de inviolabilidade das cenas que fortuitamente, ou não, altere ideias fundamentais para o texto/espetáculo. Jean-Pierre Ryngaert defende que “a opressão das didascálias pode, portanto, tornar-se uma espécie de tentativa desesperada de resistência, levada ao absurdo por parte de alguns autores, que protegem seus textos contra o espetáculo” (RYNGAERT, 1998, p.63).

Apesar da objetividade de algumas indicações pontuais, as didascálias dos textos para teatro de Vinícius, as mais das vezes, propõem uma aproximação com a essência simbolista devido às imagens que desenham. Quanto mais extensa e sugestiva for a rubrica, maior é a sensação imagética criada pelo dramaturgo. Em Vinícius, forças bucólicas não exatamente suscetíveis à interpretação direta aparecem com frequência nas cuidadosas indicações que jogam com o símbolo e, por conseguinte, com o ideal mais sugestivo. Indicações que aparecem não só nas didascálias, mas nas vozes das personagens, como em *Cordélia e o Peregrino*: “Sentir vozes no vento [...] Tudo nos cria; é uma força monstruosa, a vida! A água, o fogo, a terra, o ar, o sal, que se combinam para nos fazer brotar [...]” (MORAES, 1995, p.22 e 36). Cada poeta se apropria da paisagem à sua maneira. Vinícius vai usar, com frequência, essas escolhas lexicais bucólicas para ambientar cenários e personagens em suas tramas teatrais.

No texto *Gilda e Ela*, de 1936 (incompleto), que na verdade parece ser uma tentativa primeira de construir o que será, mais adiante, o texto completo de *Cordélia e o Peregrino*, do mesmo ano, percebe-se a intenção ao sublime, a uma ascensão no tempo/espaço logo nas rubricas do início do texto. Em *Gilda e Ela* está escrito: “Uma casa na montanha, sombria, rude mesmo. Paredes de pedra nua, teto baixo, de vigas escuras [...]” (GILDA e Ela. S.l., Nov. 1936. 13 fls. VMpi 306). Em *Cordélia e o Peregrino*, lê-se: “Um abrigo na montanha,

sombrio, rude mesmo. Paredes nuas, teto baixo de vigas escuras, tortuosas [...]” (MORAES, 1995, p.19). Tanto em um texto como em outro, Vinícius projeta a ação dramática para o mais próximo possível de um plano celestial, assim como vai fazer mais adiante, a partir de 1942, quando um morro carioca será representação do Olimpo divino, na concepção de seu *Orfeu da Conceição*.

As didascálias iniciais dos dois textos em questão sugerem então uma ação em espaço mais naturalmente elevado, onde os diálogos possam pairar em grandiloquência, possam ser ditos em gestos singelos e nobres, em harmonias de sons e silêncios, como menciona o interlúdio elegíaco de *Cordélia e o Peregrino*:

Na hipótese de uma abertura da cena, o Peregrino achar-se-á imóvel junto à porta, como perscrutando o silêncio. [...] Ao falarem, as figuras deveriam buscar os gestos essenciais às palavras. A palavras simples, gestos singelos; a palavras nobres, gestos hierárquicos. Em repouso, a imobilidade perfeita, estabilizada em última vibração da tônica anterior. [...] (MORAES, 1995, p.19)

Em *Gilda e Ela* (que tem subtítulo de *poesia*) os personagens *Gilda*, o *Poeta*, o *Aventureiro*, o *Pai de Gilda* e o *coro das camponesas* divagam em grande medida ao som de sugestivos versos apóstrofes, como em um chamamento constante por elementos da natureza, por elementos transcendentais, como se percebe no excerto abaixo:

O POETA:
 Ó amiga, Ó estrela,
 Nesse momento íntimo do silêncio em mim!
 Ó are, Ó lírio triste,
 Ó tarde nesse ângelus da alma, ó serenidade.
 [...]
 Ai de mim, eu venho sem prazer.
 (GILDA e Ela. S.I., Nov. 1936. 13 fls. VMpi 306)

Em todo o texto de *Cordélia e o Peregrino*, que Vinícius vai chamar de forma lírico-teatral, há uma condução narrativa que vai do metafísico ao físico quando o Peregrino, mergulhado em ondas de angústia acentuada e de contatos com o pessimismo de sua existência, vê, em Cordélia, perfeição de mulher, um refúgio mais ameno e menos penitencioso para sua vida tão

inconstante. Cordélia, como já dito, é um ideal de modelo feminino que resgata o Peregrino (*alter ego* do dramaturgo) de um ambiente marcado pelo medo e pela morte.

O PEREGRINO (tomando-lhe as mãos)
 Vem, entra Cordélia
 Fala Cordélia...
 [...]
 CORDÉLIA
 Sei dançar
 E cantarei para distrair as tuas mágoas
 Sou ágil, aprenderei o ofício que mais te agradar.
 E ganharei para teu sustento todo o ouro deste mundo
 [...]
 O PEREGRINO
 É como o espelho de uma lágrima, onde se miram dois mundos
 O efêmero que vivemos, e o íntimo que morre conosco
 E ambos passam! Não são as palavras
 Que morrem; é o poeta que morre
 Levando consigo o que as palavras apenas revelam
 De tão grande!
 (MORAES, 1995, p.23, 30 e 32)

As didascálias de Vinícius, muitas vezes minimalistas na concepção de cenários e adereços, não se detêm no desenho psicológico das personagens. O que prevalece, com insistência, são imagens que dão conta de um silêncio constante, de uma escuridão impreterível, de uma lua testemunha, de uma noite misteriosa, de sons melódicos e de outras representações abstratas que ajudam mais a situar as personagens no espaço que propriamente defini-las. É o que se percebe, ainda, em rubricas do texto, abaixo:

Dá alguns passos à toa: depois aproxima-se da mesa e acende um lampião. A noite se faz murmurosa, fora.
 [...]
 Ouvem-se ruídos de últimas vozes. Apagam-se as luzes ao longe. Apenas brilham as estrelas.
 [...]
 À medida que ouve, o Peregrino aproxima-se dela, e os dois corpos se encontram a meio caminho, as faces unidas, os braços em cruz. Aos poucos se vai fazendo escuro, enquanto uma melodia, a princípio serena, começa a crescer até um infinito de sons desarmônicos a se debaterem na treva geral.
 [...]
 Depois, subitamente, voltam o silêncio e a luz. Cordélia encontra-se sozinha, encostada ao umbral. Traz um grande manto a envolvê-la. É crepúsculo, como no início da ação. A estrela da tarde desperta lentamente até o esplendor total.
 (MORAES, 1995, p. 20, 39, 42 e 43)

Persistem as imagens de finitude e de extinção: *aos poucos vai se fazendo escuro*. O dia cessa. Uma imagem como “uma estrela da tarde que desperta” pode representar uma metáfora do próprio estado de espírito experimentado pelo Peregrino, que é despertado de seu estado de letargia quando da chegada de Cordélia, símbolo complexo da relação céu x terra. “[...] um símbolo pode ser uma coisa muito clara (uma expressão unívoca, de conteúdo definível) ou uma coisa muito obscura (expressão poliunívoca, que evoca uma nebulosa de conteúdo)” (ECO, 2011, p.138).

O apreço temático por uma atmosfera abstrata pode ser lida, igualmente, em momentos do texto *Orfeu da Conceição*, quando as rubricas desenham cenas que transitam por algo entre o possível e o inexecutável a uma ação dramática que se queira realista.

[...] Num dado momento, a noite faz-se subitamente muito escura, como se uma nuvem espessa tivesse encoberto a lua. A clarear a cena, Orfeu acha-se no topo da escada, o violão a tiracolo.

[...]

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...

[...]

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 agonizados de Eurídice. (66)

[...]

A lua ilumina a cena. Mas de súbito tudo escurece, como anteriormente. Orfeu estaca e para de tocar. Logo, do fundo da sombra, cresce uma voz soturna, como ecoando numa câmara de eco.

[...]

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 veste e cobre com ele o corpo de Eurídice morta enquanto o pano cai. (MORAES, 1995, p. 57, 75 e 83)

Note-se a exigência de elementos que, para uma cena realista/naturalista, seriam dificilmente teatralizáveis, a exemplo da entrada de pombas brancas atravessando o palco, um gato que surge para esfregar-se nas pernas do personagem, uivo de cães e sons que parecem vir dos ventos. Para uma cena moderna, entretanto, não se encontram dificuldades para a representação dessas intenções.

Na disposição em pôr animais em cenas no seu *Orfeu da Conceição*, bem como também em outros textos, Vinícius possibilita o exercício de fruição a *símbolos naturais*, assim classificados por uma teoria de Eudinyr Fraga. O professor de teatro brasileiro na ECA/USP defende ser possível classificar três tipos de símbolos: naturais, místicos e aqueles que fundem o abstrato e o concreto. Para Fraga,

Os naturais são inumeráveis, envolvem todo tipo de animais, tais como cisnes [...], mariposas, abelhas, aranhas, centenas de borboletas, delfins, pássaros ao mais diversos, desde sinistros corvos até prosaicos patos; espelhos, grutas, flores, árvores, variações climáticas, água, [...]; sem esquecer os símbolos visuais (cores) e os auditivos (sons, instrumentos musicais). (FRAGA, 1992, p.33)

O que parece desconfortável a um dramaturgo propenso as prerrogativas simbolistas é a necessária manutenção, no desenvolvimento do texto, do convívio entre o concreto e o abstrato. Pelo menos é o que pensa Eudinyr Fraga: “O problema de muitos dramaturgos simbolistas é a dificuldade de unir as exigências materiais do palco à imponderável fluidez de uma linguagem poética, preocupada com sensações subjetivas e abstratas” (FRAGA, 1992, p.136).

Em Vinícius, muito dessa fluidez poética que amplia sensações abstratas, parte do individual, de um recolhimento aos mundos interiores do pensamento, para atingir o coletivo. Dito de outra maneira, a linguagem poética que nasce do sofrimento interiorizado de Orfeu (*Orfeu da Conceição*) ou de Francisco de Paula (*As Feras*), por exemplo, repercute em reflexões sobre a coletividade do morro ou do sertão brasileiro, respectivamente. Para Umberto Eco, outra característica dos textos apegados ao Simbolismo. “Verdadeiro simbolismo é aquele em que o elemento particular representa o mais geral, não como sonho ou sombra, mas como revelação viva e instantânea do imperscrutável” (ECO, 2011, p.141).

As didascálias suavizam o ambiente metódico e realista onde a história se passa em *Procura-se uma Rosa*. Há, por parte do autor, um esforço para quebrar a objetividade natural de um espaço notadamente marcado pela brutalidade no trato humano. Na delegacia de polícia que Vinícius imagina, há uma percepção diferenciada quanto à iluminação, à sonorização e a

participação da personagem Louca da Curra, responsável pelo encaminhamento poético que atravessa a concretude dos gestos e pensamentos dos representantes da lei. O ambiente sugere zumbido de moscas, bocejos e preguiça em grande parte das cenas do único ato do texto.

A luz começa a fazer-se crepuscular. O guarda n. 02 sai. O investigador n. 01 espreguiça-se longamente. Ouve-se fora a voz da Louca cantando um trecho da canção. O investigador n. 01 escuta, a cabeça meio baixa, como meditando. Depois dá um enorme bocejo e a canção se interrompe a meio. Entra uma mulher.

[...]

O investigador n. 01, sentado num dos bancos, enfia a cabeça entre as mãos com ar de profundo tédio. Cai um enorme silêncio dentro da delegacia, a ponto de seu ouvir tiquetaquear o relógio na parede e o planger longínquo de buzinas de automóveis. Depois de um instante ouve-se uma descarga de latrina no interior da delegacia e pouco depois surge, abotoando a braguilha, o investigador n.02.

[...]

O ambiente da delegacia é de quase-penumbra, e ninguém parece dar por isso. Há qualquer coisa como um clima de desespero em tudo. Ao cessar ao longe o canto da Louca, entra um rapaz. Está humildemente trajado, mas de gravata. Traz a barba por fazer. (MORAES, 1995, p. 129, 131 e 142)

É perceptível o clima de abatimento, de morosidade, que envolve os personagens da cena que corresponde a um espaço policial. Sugestões para uma noite com uma luz crepuscular e um local quase-penumbra são continuísmos de um autor propenso a criar um estado de suspensão. Um clima mesmo de morbidez e dormência. Uma delegacia ociosa ou fechada é símbolo muito bem logrado da incapacidade de comunicação, ocultando o que de mais profundo existe na alma humana. Local de extremos da palavra, de comunicação febril, raivosa; fechada, é silêncio.

As rubricas do texto *As Feras (chacina em Barros Filho)* são mais dedicadas a instruções objetivas. Ainda estão presentes imagens de crepúsculo, de sombras e de sugestão a silêncios sepulcrais, mas a preocupação do autor está mais voltada para uma concepção fotográfica do espetáculo, a descrições de objetos e adereços de cena. A descrição por si só não se harmoniza com os princípios simbolistas de sugestão. Segundo Marie-Claude Hubert, “para os simbolistas, a carga poética do texto deve bastar para criar a atmosfera do drama. A cena não procura mais descrever, e sim sugerir” (2013, p.229). A professora Hubert chama atenção, ainda, para o fato de os

simbolistas suprimirem todo o cenário tradicional para dispor, tão somente, de alguns cortinados e telas pintadas. Na contramão dessa característica, no texto *As Feras*, Vinícius opta por descrições mais concretas e realistas, pintando o cenário, tanto do sertão nordestino, quanto da favela no Rio de Janeiro, de maneira mais objetiva.

O casebre de Francisco de Paula, à beira da estrada, com a caatinga esturricada ao fundo. É manhãzinha. No rústico fogão de barro, Maria José prepara o café para seu marido, que termina de arrumar um saco de viagem. A mulher traz ao colo, adormecido, o filhinho de seis meses de ambos, Inacinho.

[...]

Volta-se bruscamente e sai. Cai um silêncio mortal sobre tudo até que uma voz feminina, em algum ponto da favela, começa a cantar o “Lamento de Dalva”. Isaias Grande baixa a cabeça, depois sacode-a repetidas vezes e finalmente crispa os punhos, devagar. (MORAES, 1995, p. 158 e 208)

Vinícius talvez tenha tentado, com o texto de *As Feras*, fazer parte de um denominado ciclo nordestino de teatro⁸³ que ganhou projeção alguns anos antes com *Morte e vida Severina* (1955), escrito com mais poesia que teatro, por João Cabral de Melo Neto, e *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1956). Não há segurança de que esta tenha sido a intenção do autor, mas em *As Feras* Vinícius desenha um cenário de seca, de sertão e de miséria que vai ser encontrado nas obras do chamado ciclo nordestino.⁸⁴

Mesmo sendo descritivo e pragmático na maioria das rubricas do texto, o dramaturgo ainda consegue uma relação de correspondência entre o objetivo e o subjetivo quando decora as cenas com objetos e indicações que, ilustrativos, conseguem desempenhar um papel mais elevado, espirituoso, como *a luz da*

⁸³ O *ciclo nordestino de teatro* é uma denominação criada e discutida por Décio de Almeida Prado no livro *O Teatro Brasileiro Moderno* (2009). Cf.: Páginas 80 a 86.

⁸⁴ A inspiração para escrever o texto *Chacina em Barros Filho* pode ter surgido com a leitura do texto *Avatar*, peça dramática em versos, de 1905, do poeta e jornalista brasileiro e um dos maiores representantes da poesia simbolista no Rio Grande do Sul, Marcelo Gama, que produziu seus três livros no Rio de Janeiro. O conjunto de sua obra foi publicado em 1944, num único volume, acrescido de outros poemas. Em *Avatar*, peça em um ato, tem-se o drama de Luiza, que vive miseravelmente com Marco, cabo de esquadra. O filho recém nascido necessita urgente do leite materno, mas o seio está seco e não há recursos para pagar uma ama de leite. Luiza então, no desespero, blasfema, arrepende-se, reza, lamenta a pobreza e a amargura da existência. Marco, o marido, ao ver recusado seu pedido de dinheiro, pelo seu chefe, mata o seu superior, um capitão. Na iminência de ser preso e fuzilado, decide libertar seu pequeno filho da vida. Estrangula-o. É possível que Vinícius tenha lido a história, que ganhou repercussão nas rodas de cultura do Rio de Janeiro.

manhã, o cantar de uma música ou um *rústico fogão de barro* que aquece o *café*. Tudo está intencionalmente posto. Trata-se de mais uma característica do teatro simbolista, que foi meticulosamente estudado por Anna Balakian, nome dos mais importantes para a fundamentação teórica desta pesquisa.

No teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo; ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel na subcorrente de acontecimentos imprevisíveis. A interação de luzes e sons enfatiza as correspondências entre o físico e o espiritual, a fim de que a hora do dia, o bater de um relógio, a sugestão de vento, as variações de cor inundando o palco, constituam uma linguagem para cada diferente espectador, como a música que comove cada ouvinte de uma maneira diferente de acordo com seu temperamento e suas experiências. O poder de evocação no palco aproxima-se muito do desejo mallarmeano de evocar apenas através das palavras o clima espiritual da música (BALAKIAN, 1985, p. 100 e 101)

Em *Pobre menina rica*, em que outra vez o protagonista é um poeta, um idealista que se distrai em devaneios, as didascálias desenham cenários antagônicos que se destinam a agigantar as diferenças entre o mendigo pobre e a menina rica que se relacionam, uma vez mais, sob a luz da lua e ao som de um violão, que conduz a trilha sonora de toda a peça (recurso recorrente, também, em *Orfeu da Conceição*).

Ao abrir-se o pano, a noite começa a desfazer-se em aurora. A manhã surge no palco vazio, iluminando gradualmente as habitações dos mendigos e os edifícios de apartamentos em volta...[...]

[...]

A noite cai, uma noite linda. Começam a chegar os convidados para uma festa na casa da Pobre Menina Rica. Ao mesmo tempo, com o violão do Mendigo Poeta, os mendigos organizam a própria festinha. [...] A Pobre Menina rica dança com o Mendigo Poeta. (MORAES, 1995, p. 227 e 251)

Note-se que há uma insistência, nas didascálias destacadas de textos distintos, no uso do crepúsculo como um ambiente de penumbrismo, de vazio espiritual. O crepúsculo, nas cenas propostas por Vinícius, decreta mais que um estado intermediário entre a noite e o dia. É metáfora para o ser e o não ser. A iluminação tem um significado simbólico. “[...] pode-se inclusive afirmar que por meio da iluminação tudo é possível no teatro, porque ela sugere sempre, e a sugestão é a única base possível no teatro [...]” (HUBERT, 2013,

p.227). Há, nos excertos destacados acima, uma atmosfera nebulosa na correspondência entre o mundo que nos circunda com referências concretas, como o *tiquetaquear* de um relógio na parede, com ideais abstratas de obscuridade sempre crescente.

Note-se ainda que em quase todos os excertos das rubricas destacadas acima há a força autoritária do silêncio. O silêncio sempre se mostrou coirmão das características de um texto simbolista. Num estudo sobre a peça *A Intrusa*, Jean-Pierre Sarrazac lembra que “Maeterlinck encena uma fala ameaçadora por um silêncio de morte [...]. O silêncio torna-se assim a própria matéria-prima do teatro” (2012, p.174). E diz que

[...] o silêncio aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional. [...] Zola e, de maneira mais radical, Maeterlinck, atraíram o silêncio para fora da esfera do diálogo, criando as condições de um teatro definitivamente emancipado da supremacia do verbo (SARRAZAC, 2012, p.173).

O silêncio, de acordo com Peter Szondi, está em comunhão com a linguagem poética, com os procedimentos da vertente lírica, tão menos observada no estudo do teatro contemporâneo. O silêncio é texto, assim como pausas na música.

No drama o falar sempre expressa, além do conteúdo concreto das palavras, o fato de que se fala. Quando não há mais nada a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala. Na lírica, entretanto, mesmo o silêncio se torna linguagem. Nela as palavras não mais se contrapõem, mas são ditas com uma evidência que é parte da essência do lírico (SZONDI, 2011, p.43 e 44).

O silêncio, então, se mostra recurso indissociável para um texto de correspondências, em que as sugestões pedem momentos de suspensão, de reflexão, de gestos, apenas. “... o silêncio foi um recurso, um suplemento de sentido conferido à linguagem, um mergulho na inefabilidade das relações humanas” (RYNGAERT, 1998, p.211). Silenciar, como defende Maeterlinck, é propor um verdadeiro diálogo entre almas. Um recurso simbólico que substitui ação. Para Fraga,

[...] o que caracteriza o drama simbolista e em particular o de Maeterlinck, como simbolista mais importante e conseqüente, é precisamente aquele diálogo da alma, do pensamento, e do sentimento, que se ocultam atrás do texto. Disse Maeterlinck que só nos momentos em que inexiste a palavra começa o diálogo da alma. As palavras, no drama simbolista, são unicamente sinais, símbolos da profunda vida interior dos homens, que não se expressa através de palavra (FRAGA, 1992, p.44).

Vinícius parece concordar com a ideia de um diálogo da alma, do pensamento, quando faz sua personagem Cordélia, numa das cenas de seu texto, silenciar após a seguinte reflexão:

CORDÉLIA
 [...]

Crê apenas no amor

E em mais nada

Cala, escuta o silêncio

Que nos fala...

(pausa)

(MORAES, 1995, p.31)

Uma combinação de características aproxima mesmo o teatro de Vinícius, notadamente o texto *Cordélia e o Peregrino*, de um poema dramático etéreo, que de acordo com Jean-Pierre Sarrazac, “multiplica os monólogos (ou as formas de fala solitária), os silêncios, as pausas rubricas (descrições ou pantomimas), [...] e concerne então aos domínios do verbal e do não verbal” (SARRAZAC, 2012, p.141) o privilégio do poético.

Essas características que formam o teatro viniciano expõem recorrentes motivos que formam o estilo do dramaturgo. Para Northrop Frye, “no nível literal, em que os símbolos são motivos, qualquer unidade, até as letras, pode ser relevante a nossa compreensão” (2013, p.197). Vinícius de Moraes escreve seu teatro sustentado por pelo menos quatro motivos distintos: a religiosidade, a paixão, a morte e a música.

São por assim dizer os *leitmotive* do dramaturgo carioca. O primeiro motivo a ser analisado é a religiosidade, tão assídua nos diálogos criados pelo autor para seu palco de experimentações literárias. Os demais motivos serão tratados no capítulo sobre o trágico e a tragédia, porque inseridos nestas formulações temáticas.

3.3 PERDÃO, PECADO E LIBERDADE: MARCAS DA RELIGIOSIDADE

Como já dito, no início de sua formação intelectual Vinícius de Moraes vivenciou uma experiência íntima com a religiosidade, de tal sorte que se aproximou, de forma natural, do pensamento do grupo espiritualista das décadas de 1920/30, colaborando, de forma mais efetiva, com a revista *A Ordem*, de flagrante orientação religioso-católica.

A figura de um Deus imperioso e punitivo esteve presente nas primeiras experiências poéticas de Vinícius. Em seu teatro, no entanto, o autor menciona a figura de um Deus presente e benevolente, muitas vezes parceiro de suas personagens mais espiritualizadas. “A experiência mística pode ser caracterizada, resumidamente, como uma sensação direta de ser um só com Deus [...]” (GAARDER, 2005, p. 37). E a presença de Deus no palco de Vinícius em nada enfraquece a hipótese de um teatro neossimbolista. Pelo contrário, ratifica a percepção, uma vez que

O simbolismo é a linguagem de Deus. Ele estabelece uma relação entre as formas superiores da vida e as formas inferiores [...] O simbolismo tem, pois, na ordem universal, o lugar sublime de mediador [...] unindo o mundo visível ao invisível (FRAGA, 1992, p.28).

A menção a Deus e à religiosidade pode ser percebida em momentos distintos nos textos para teatro escritos por Vinícius de Moraes. Talvez uma lembrança imperiosa de sua formação católica inicial. Em *Cordélia e o Peregrino*, o Peregrino vaticina:

O PEREGRINO
 Talvez, apenas
 A oportunidade única de renascer em Deus
 No meio do caminho... Mas Deus
 É o nosso caminho, a se estender
 Através de solidões; Deus é
 A nossa piedade de nós mesmos e
 A nossa amargura de não sermos perfeitos
 Como a árvore sozinha que um pássaro
 Louco plantou num deserto sem memória!
 (MORAES, 1995, p.39)

Em *Orfeu da Conceição*, cujo título possibilita, também, uma referência à Virgem da Conceição (ou tão somente a um bairro do Rio de Janeiro), Vinícius

martiriza seu protagonista, poeta e músico, colocando-o num altar metafórico de adoração, onde a intertextualidade com a Bíblia e com orações consagradas da Igreja Católica se faz, em mais de um momento, de maneira explícita, como no destaque abaixo em que as vozes dos moradores do morro relembram o *Creio em Deus Pai*, da Igreja Católica Apostólica Romana.⁸⁵

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...
(MORAES, 1995, p.94)

No texto *Procura-se uma Rosa*, a personagem Louca da Curra, em tom poético e confessional (mas não necessariamente religioso ou espiritual) apresenta, de forma poética, a história a ser contada:

CORTINA
A LOUCA DA CURRA
Silêncio, silêncio
Que melancolia
Perdeu-se uma rosa
De dia, de dia.

⁸⁵ Creio em Deus-Pai, todo poderoso, criador do céu e da terra, e em Jesus Cristo seu único filho, nosso Senhor, que foi concebido pelo poder do Espírito Santo. Nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos. Foi crucificado, morto e sepultado. Desceu a mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia, subiu aos céus, está sentado à direita de Deus Pai, todo poderoso, de onde há de vir a julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna, Amém!

Cf.: <https://www.bibliacatolica.com.br/blog/creio-em-deus-pai/#.Wq5ddWrwaM8>

Tristeza, tristeza
 Que vida vazia
 Perdeu-se uma rosa
 Quem a encontraria?
 (MORAES, 1995, p.126)

O traço poético da personagem Louca da Curra é dialogicamente semelhante à ingenuidade lírica do Rapaz que perdeu sua Rosa. Este sim, religioso. Na aflição por encontrar sua noiva, o Rapaz se apega ao divino deixando transparecer uma relação amorosa apegada ao fervor religioso.

RAPAZ
 [...] ... nós queríamos fazer tudo como Deus manda, eu nunca tinha tocado minha Rosa [...] Eu juro pela mãe santíssima que está no céu, quero que minha língua caia de podre e meus olhos não possam mais ver a minha Rosa se eu toquei nela com segunda intenção! O senhor não compreende? ... Nós íamos casar direitinho como Deus quer. Ela gostava de mim e eu dela... (MORAES, 1995, p. 143 e 147)

É a caracterização simplória e mística desse personagem que carrega para o texto a marca do sublime e da devoção religiosa, como se pode perceber em outras passagens do enredo:

RAPAZ
 [...] ... e aí anteontem telefonou uma mulher para dizer que eu não desesperasse porque ela tinha feito uma promessa para Santa Luzia que se eu encontrasse a minha Rosa ela mandava rezar uma missa e até me deixou o telefone dela para eu avisar, uma senhora muito boa. [...] (MORAES, 1995, p. 147)

No texto *As Feras (Chacina em Barros Filho)*, Vinícius propõe uma atmosfera religiosa não só na mitificação do sertão nordestino, mas quando caracteriza os protagonistas da história, Francisco de Paula e Maria José, como devotos de uma fé inabalável que será, ao final, ultrajada por violências humanas.

FRANCISCO DE PAULA
 [...] Foi Deus quem mandou o menino. E tudo o que vem de Deus é bom.
 MARIA JOSÉ
 Até a seca? Até a separação?
 FRANCISCO DE PAULA
 Até a seca, até a separação. Depois da seca, vem a chuva. A terra fica verde de novo. Depois da separação, vem o encontro. A gente fica feliz de novo. Foi Deus que fez a vida assim.

(MORAES, 1995, p. 161)

Citações bíblicas ou de fé ainda aparecem no texto por meio das falas de outros personagens que compõem a trama de *As Feras*, como Isaias Grande e Maria José:

ISAIAS GRANDE

[...] Não é só o corpo de uma mulher que é do marido dela. A alma também é – e mais ainda. E se a alma estiver pura, o corpo não tem pecado. Jesus Cristo não perdoou a mulher adúltera? E quem é a gente para se achar com mais razão que Jesus Cristo?

[...]

MARIA JOSÉ

Pois é, pois é. Eu vou estar aqui rezando o meu terço de Nossa Senhora das Dores todo dia, todo dia, eu vou estar, para que nada de ruim aconteça, para que Deus alumie seu caminho e no fim da estrada que você escolheu tenha aquela esperança que você quer encontrar.

(MORAES, 1995, p. 161 e 190)

Já no texto incompleto (que experimentou uma pequena apresentação de seu primeiro ato) de *Pobre menina rica*, Vinícius, ainda que subintitulando sua história de “primeira comédia musicada brasileira em grande estilo” (MORAES, 1995, p.217), alarga as impressões de ordem religiosa quando apresenta a personagem Maria-Moita como uma Mãe-de-santo. Muitos dos diálogos da peça e as próprias canções do texto remetem a uma espiritualidade nagô, a exemplo dos excertos abaixo.

CARIOCA

(CANTANDO O SAMBA DO CARIOCA)

Vamos, carioca

Sai do teu sono devagar

O dia já vem vindo aí

E o sol já vai raiar

São Jorge, teu padrinho

Te dê cana pra tomar

Xangô, teu pau, te dê

Muitas mulheres para amar.

[...]

MARIA-MOITA

Deus fez primeiro o homem

A mulher nasceu depois

Por isso é que a mulher

Trabalha sempre pelos dois

[...]

O rico acorda tarde

Já começa a rezingar

O pobre acorda cedo

Já começa a trabalhar
 Vou pedir ao meu babalorixá
 Pra fazer uma oração pra Xangô
 Pra pôr pra trabalhar
 Gente que nunca trabalhou!
 (MORAES, 1995, p.228 e 236)

O incremento da religiosidade de matriz africana nesse texto pode ter sido motivado pela experiência que o próprio dramaturgo vivenciou quando apresentado ao Candomblé, bem antes de ter sido casado com sua sétima esposa, a atriz baiana Gessy Gesse, quando morou em Itapuã entre os anos de 1969 a 1976. Essa estada na Bahia foi marcada por muitos contatos com a Mãe Menininha do Gantois.

Há, no candomblé, um elemento tranquilizador: não existe inferno. Há uma ausência de culpa e de pecado. A liberdade é o valor absoluto. O poeta pode, então, fazer viver a religiosidade com erotismo, sem receios ou tabulações.

Seja dito logo de saída: o candomblé não é uma religião ética, como o cristianismo. É uma religião mágica e ritual. Nas religiões mágicas não há a ideia de salvação da corrupção do pecado, não há espaço para a negação deste mundo terreno em prol da busca necessária de “um outro mundo”, de uma vida eterna no além. No candomblé o que se busca é a interferência concreta do sobrenatural “neste mundo” presente, mediante a manipulação de forças sagradas, a invocação das potências divinas e os sacrifícios oferecidos às diferentes divindades, os chamados Orixás. Não sendo uma religião ética, concebe esses deuses como inteiramente desprovidos de moralidade, desinteressados, por conseguinte, de censurar, punir e corrigir os seres humanos por suas faltas e fraquezas morais (GAARDER, 2005, p. 312 e 313).

É bem verdade que textos com referências religiosas não são exclusividade do teatro de Vinícius. Além dos textos de certa aflição religiosa em seus primeiros livros de poesia, *A Arca de Noé*, seu projeto ao público infantil, escrito em 1970 (posterior, portanto, aos escritos para teatro) e registrado em LP no ano de 1980, está visualizado em três eixos temáticos: o primeiro deles aponta para a religiosidade; o segundo, para a apreensão do humano e dos objetos; e o terceiro, para os animais. A religiosidade, na construção do projeto *A Arca de Noé*, é apresentada por imagens poéticas que se fundamentam na simplicidade e na relação respeitosa com o divino.

No caso do teatro, a presença da religiosidade, sobretudo em escritores ditos simbolistas, sacraliza o gênero dramático, agigantando suas possibilidades transcendentais. É o que pensa a professora Marie-Claude Hubert, que defende que,

Como os simbolistas, muitos autores dramáticos e diretores europeus, seguindo-os, queriam dar novamente ao teatro a força que possuía originalmente, quando mal se distinguiu do culto, na Grécia antiga ou na Europa medieval. [...] O teatro é para eles um lugar privilegiado onde, em momentos excepcionais, pode se manifestar algo que é da ordem da transcendência (HUBERT, 2013, p. 242 e 243).

Uma vez mais é intencional sublinhar: o teatro produzido por Vinícius de Moraes é marcado por muitas particularidades. Mas o que se quer, de fato, nesta investigação, é iluminar os vínculos de fidelidade com a essência simbolista/espiritualista⁸⁶ que, ao longo de sua produção como poeta, compositor ou músico, mostrou-se intermitente e em alguns momentos inexistente. O Vinícius do teatro é continuamente celestial, simbólico, neossimbolista. O Vinícius poeta, compositor e músico, não necessariamente. Para além do dramaturgo, as experiências com a palavra levam o autor, por vezes, a percorrer caminhos da materialidade, da objetividade, da razão, do sincretismo temático. Momentos em que a presença do corpo é mais significativa que a do espírito. O Vinícius dramaturgo parece ser bem mais sinestésico. Anna Balakian (1985) defende o equilíbrio entre as questões de ordem natural e espiritual para que se possa, de fato, alcançar o celestial.

O mundo natural é ao mesmo tempo uma barreira e uma escala de símbolos do divino. Somente através do reconhecimento da dualidade entre nosso espírito e nossos sentidos, pode o poeta aproximar-se da unidade final no futuro. A multiplicidade de nossos sentidos deve ser vista apenas como uma indicação da sinestesia que poderá ocorrer no processo unificador da vida celestial (BALAKIAN, 1985, p.27).

Dito de outra maneira: não é novidade que, de forma geral, no decorrer de toda a sua produção literária, Vinícius tenha transmutado seu discurso de

⁸⁶ Vínculos estabelecidos pelas já vistas características do teatro simbolista e pela recorrência ao tema da religiosidade, do misticismo.

um estado excelso para um estado mais cotidiano, materializado e carnal. Nos textos para teatro, todavia, a despeito de todo um conjunto de marcas que problematizam sobre esse cotidiano, e que não devem ser desprezadas, percebe-se uma influência mais acentuada de marcas religiosas, místicas e transcendentais.

4 A PRESENÇA DO TRÁGICO E DA TRAGÉDIA

Para estudo dos demais *motivos* que conduzem o teatro de Vinícius a uma catalogação neossimbolista é preciso considerar o fascínio que o trágico e a tragédia despertam no autor. A percepção mesmo sobre a efemeridade das coisas, a brevidade da vida, faz com que os termos cognatos trágico/tragédia estejam presentes na cena viniciano e se tornem objeto de investigação quanto as suas ligações com as características simbolistas.

Vinícius de Moraes, que em sua prática poética já consegue mesclar vozes, estruturas e versos clássicos com populares, passa a exercitar o duplo tradição/modernidade em seu teatro, quando convoca ao palco de suas histórias, representações do mito, do coro, do deslocamento do herói e sua eventual *falha trágica*, em combinação com as marcas identitárias e culturais de um tempo moderno e fragmentado⁸⁷, do qual as noções de trágico cotidiano e trágico filosófico fazem parte.

Dos elementos associados ao Simbolismo, ao menos três permanecem constantes nos textos que Vinícius vai denominar de tragédia: o espírito decadente, a associação com a música e o contato com a morte. Mas antes mesmo de uma reflexão mais amudada acerca das subtituladas tragédias vinicianas e dos possíveis interesses do autor em reavivar formatos e temáticas do teatro clássico, uma demarcação de pensamentos sobre o binômio tragédia/trágico se mostra necessária.

A escolha teórica para estudo dos textos referendados como tragédia, em Vinícius de Moraes, reclama uma combinação de ideias que vai desde Aristóteles, com sua poética sobre a tragédia clássica, passando por Friedrich Nietzsche e sua percepção de nascimento da tragédia no cerne da música de Richard Wagner; George Steiner, com *A Morte da Tragédia*; Raymond Williams, com sua *Tragédia Moderna*, e Peter Szondi e suas reflexões sobre o trágico enquanto totalidade afetiva, própria da existência humana.

⁸⁷ “Fragmentado propõe uma estrutura despedaçada, antiunitária, em que a ação se transporta em espaços e tempos diferentes [...]” (RYNGAERT, 1998, p.226).

A tragédia, seja ela grega, shakespeariana ou neoclássica, atrai, seduz, instiga. Vinícius de Moraes, como outros dramaturgos de seu tempo, recorre ao formato das tragédias áticas como recurso de inspiração dramática, numa espécie de tentação universalizante de inspiração clássica. Em sentido moderno, o termo tragédia é usado de modo amplo e genérico, sendo aplicado a situações que teriam sido, por certo, recusadas por Aristóteles. Para Raymond Williams, “chegamos à tragédia por muitos caminhos. Ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico” [...] (WILLIAMS, 2002, p.29). O que não se pode negar é a continuidade cultural da tragédia enquanto palavra, enquanto relação sistêmica entre o passado e o presente. Ainda de acordo com Williams,

A tragédia é, à primeira vista, um dos mais simples e mais poderosos exemplos dessa continuidade cultural. Ela une, culturalmente, gregos e elisabetanos. Congrega helenos e cristãos em uma atividade comum. [...] Tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado. [...] Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura (WILLIAMS, 2002, p.34).

Seja por uma tentativa de mimetizar ou mesmo interpretar o passado, seja para propor reflexões entre um tempo e outro, ou simplesmente para privilegiar a forma estética clássica como continuidade cultural, Vinícius de Moraes subtitula com o termo tragédia uma quantidade razoável de seus escritos para o palco. E mais: para cada um dos textos uma adjetivação diferente: *tragédia carioca*, para *Orfeu da Conceição*; *tragédia pau-de-arara*, para *As Feras (Chacina em Barros Filho)*; *tragédia lírica*, para *Ganga-Zumba*; além das menções internas e persistentes ao termo *tragédia* e/ou *trágico* nos textos de *Cordélia* e *o Peregrino e Procura-se uma Rosa*. Acrescente-se ainda a própria narrativa de temática trágica experimentada no texto *Uma Rosa nas Trevas*.

É bem possível que essas adjetivações representem, em primeiro momento, a intenção do dramaturgo em reforçar a distinção tempo/espaço de seus enredos. A forma utilizada em suas tragédias, em grande parte, é clássica, passadista; o tempo, entretanto, é o atual, o agora. Portanto, os textos de Vinícius fazem contato com a tradição, mas estão ambientados no Rio de

Janeiro ou num sertão “pau-de-arara” do Nordeste brasileiro no tempo presente.

É possível ainda que a opção pela tragicidade tenha se dado pela relação com que o gênero clássico mantém com o misticismo, com a religiosidade. Ao nascer, na Grécia antiga, a tragédia tinha um cunho essencialmente religioso, o que a põe, em alguma medida, em sintonia com a essência da corrente espiritualista moderna do século XX, e com uma das próprias características do teatro simbolista que é a misticidade. Para Peter Szondi, “a tragicidade, porém, não se prende a particularidades e transcende o decurso temporal” (2011, p.31).

Do conceito de tragédia como definição teórica aristotélica⁸⁸, a modernidade parece manter apenas a necessidade de mencionar um final infeliz. Todo o mais se tornou flexível. Exatamente por isso, têm-se, com frequência, eventos de ordem natural (por vezes, banal) sendo tratados como tragédia, a exemplo de um campeonato mundial de futebol perdido por conta de um fracasso retumbante numa partida específica. A tragédia dos eventos do mundo real dificilmente pode ser fonte de prazer, como na tragédia enquanto arte, que provocava a purgação de sentimentos e um êxtase estético nos gregos do passado.

Já o conceito de trágico, que nasceu, formou-se e desenvolveu-se no contexto da ficção poética, de onde foi transferido para o plano da vida real, permanece confuso e obscuro, incerto e polissêmico. A principal hipótese de Peter Szondi, em seu *Ensaio sobre o Trágico* (2004), é a de que as filosofias do trágico teriam tomado lugar da tragédia, no espaço moderno. O fato é que, quanto mais o pensamento se aproxima daquilo que seria a essência do trágico, mais essa essência se mostra fugidia.

Uma conceitualização mais epistemológica, portanto, sobre os conceitos de trágico e tragédia, consoante Glenn W. Most, escritor norte-americano, no ensaio *Da Tragédia ao Trágico*, se mostra necessária e contribui para o alargamento do tema nos textos que serão analisados.

⁸⁸ Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica. Seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia.

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)

Na extensão de sua reflexão, o escritor estadunidense configura o termo trágico como sendo bem mais comum ao vernáculo moderno que afeito a reflexões literárias. Mas há uma diferença entre o uso mais coloquial e a concepção filosófica. O ensaísta defende que trágico, em sentido filosófico, não se associa a um gênero literário específico, tampouco ao sentido prosaico do uso comum; antes, descreve a condição humana, a importante lição sobre o nosso lugar no mundo (sabedoria trágica).

Assim também já pensava Friedrich Nietzsche⁸⁹, para quem o conceito de trágico está vinculado a um modo de pensamento que seria capaz de assumir e afirmar a totalidade da existência, na integridade de seus aspectos, incluindo o que nela existe de sombrio e de luminosidade, de desfalecimento e exaltação.

Essas concepções filosóficas do trágico, na esteira de Most e de Nietzsche, que se distanciam de um compromisso com tragédia enquanto gênero literário, e de trágico enquanto calamidade de apelo popular, propõem, portanto, uma meditação sobre a existência humana em sua totalidade e sua complexidade.

No teatro que Vinícius vai cognominar de tragédia é possível perceber as diversas singularidades que envolvem os conceitos teóricos acima

⁸⁹ Em seu estudo sobre *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo* (2007)

mencionados. As tragédias vinicianas são marcadas pelo contato com a tradição, quando o formato para os textos do agora parece plasmado do outrora; pelo uso do termo trágico em sentido coloquial e, também, pelo desenvolvimento do trágico como referência filosófica.

A ideia de trágico enquanto conceito filosófico pode ser percebida, como exemplo, na construção de personagens como Clío, de *Orfeu da Conceição*, detentora de uma consciência trágica em relação ao futuro do morro e ao provável sofrimento do filho. Clío tem conhecimento da complexa existência humana, por isso consegue se entender e prevê os possíveis sofrimentos pelos quais passará Orfeu.

CLIO
 Quem não tem juízo?
 O que pergunta ou o que responde?
 Ou o que tinha juízo e que perdeu?
 E que nem sabe onde?
 [...]
 Tu estás tocando muito hoje, meu filho...
 Tu sempre tocas muito, eu sei, mas hoje
 Teu violão entrou pelo meu sono
 Como uma fala triste. Que é que há
 Com você, meu filho, que tua mãe
 Sabe e não quer saber, e que agonia
 A negra velha?
 [...]
 ... não provoca
 a desunião com uma união...
 Não provoca o ciúme alheio; atenta Orfeu...
 (MORAES, 1995, p.59 e 62)

A consciência trágica também pode ser percebida nas personagens de Francisco de Paula e Maria José, de *As Feras (Chacina em Barros Filho)*, que parecem o tempo todo resignados (conscientes) quanto aos seus lugares num mundo de sofrimentos impostos pelo destino. “Mas o destino não quer saber dessas coisas não. [...] Quem tiver debaixo do pé do destino quando ele passa, se não morre, fica aleijado” (MORAES, 1995, p.197).

Uma existência trágica é aquela que, sem depender de uma nova crença na ordenação e significação moral do mundo, não considera o mal e o sofrimento como uma objeção contra a vida. “Nisso consiste o espírito trágico: ele nos leva, assim, a resignação” (SZONDI, 2004, p.52). O trágico filosófico, percebido nas personagens de Vinícius, é apontado como uma experiência de

vida completa e sabedora de sua grandiosidade existencial, e não como um registro gratuito de sofrimento queixoso e enfraquecido.⁹⁰

A própria ambientação de algumas das peças de Vinícius contribui como espaço interessante para o entendimento do termo trágico em sentido filosófico. Em *As Feras*, por exemplo, Vinícius desloca seus personagens, no primeiro ato, por um lânguido sertão de provações. O cenário, então, se assemelha com a percepção da própria existência de um homem que relaciona sua vida, seu ambiente e sua sina, com a condição natural de seu penoso existir. Como se viver em ambiente inóspito fizesse parte de sua própria essência.

Em *Pobre menina rica*⁹¹, o cenário principal é “um grande terreno baldio carioca entre fundos de arranha-céus contra o panorama tentacular da cidade ao longe” (MORAES, 1995, p.219). A tragicidade e totalidade humanas são estudadas, poética e filosoficamente, no centro de um lixão, de onde se assiste ao surgimento de uma improvável paixão. O mendigo-poeta não se queixa de sua condição de miséria. Entende a sua existência, enamorado por uma menina rica, em meio aos restos de tudo com o que convive. “Todo trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável” (SZONDI, 2004, p.48). O trágico filosófico de existências tão ímpares pavimenta a paixão que será vivenciada pelos protagonistas da história. Ainda para Peter Szondi (2004), a tragédia moderna talvez seja o sofrimento vivido pelo homem de hoje no palco do progresso.

As Paixões representam o gatilho para os grandes acontecimentos catastróficos nas tragédias, e até mesmo nas não tragédias, escritas por Vinícius de Moraes. E a matéria-prima de que se originam as paixões são as pulsões em duas grandes vertentes: *Eros* (pulsão da vida) e *Thanatos* (pulsão da morte). Por certo que as tragédias de Vinícius, amparadas que são por paixões, exemplificam essas pulsões de vida e morte na trama de seus textos e referendam os principais *motivos* presentes em sua dramaturgia.

⁹⁰ É bem verdade que esse tipo de comportamento se assemelha ao formato de heróis trágicos clássicos, tão absortos e dependentes do destino. Mas, na verdade, as personagens de Vinícius estão mais ligadas ao livre arbítrio que à imposição severa do destino. São personagens resignados que têm consciência de suas vidas.

⁹¹ Embora não catalogada como tragédia, a peça/musical exemplifica bem a relação do ambiente com a consciência *trágica de personagens* marcados por infortúnios.

4.1 EROS (PULSÃO DA VIDA)

“É que as paixões humanas são, elas próprias, inexplicáveis” (Jorge Coli)

“As paixões são aquilo que lateralmente vêm perturbar a ordem da razão...” (Olgária Matos)

A paixão, na dramaturgia de Vinícius, se revela no extravasamento lírico de personagens que, enamorados, vivificam em toda sua potencialidade a experiência humana do encantamento, da alegria de viver nesse estado de dependência permanente do outro, que a pulsão *Eros* provoca. Benedito Nunes, diz que “não há filosofia sem *Eros*; sem *Eros* a razão permaneceria inerte. O amor erótico incorporou ao pensamento os aspectos irracionais da conduta humana [...]” (apud NOVAES, 2009, p. 309). O herói é, ele mesmo, obra de *Eros*.

O conceito de *Eros* como *pulsão da vida* está intimamente ligado à ideia do *dionisíaco*, que será, mais adiante, aproximada dos textos de Vinícius consoante a contribuição teórica de Nietzsche. O destaque de agora, no entanto, é o tom inflamado das paixões que caracterizam as personagens. Têm-se, nos excertos abaixo, exemplos dessa exacerbada euforia lírico-amorosa tão própria dos escritos de Vinícius de Moraes. É possível perceber, em textos distintos, o tom exacerbado dos pronunciamentos amorosos.

PEREGRINO
(Pausa)
Cordélia
Eu te amo
E eu sou o irremediável.
[...]
Cordélia
Que grande alegria, súbito!
(MORAES, 1995, p.25 e 26)

[...]

ORFEU
(Põe-se a soluçar, a cabeça oculta no colo da amada)
Mulher, eu já nem sei o que me mata
Se é o amor que eu te tenho, tão maior
Que esse meu doido peito, ou se a vontade
Impossível de amar-te mais ainda.
Ah, meu amor, como você é linda!
(MORAES, 1995, p.64)

[...]

POBRE MENINA RICA
 Eu não sei, não sei dizer
 Mas de repente esta alegria em mim
 Alegria de viver,
 Que alegria de viver
 E de ver tanta luz, tanto azul!
 [...]
 É o amor
 O amor que chegou
 Chegou enfim!
 (MORAES, 1995, p.243 e 244)

Enquanto sentimento, a paixão é desmedida, sempre transborda, e é também insensata, ignora a razão e o bom senso. Mas a paixão parece ser condição *sine qua non* à vida e ao processo de escrita de Vinícius de Moraes. É de Carlos Drummond de Andrade a afirmação de que “Vinícius é o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão. Quer dizer, da poesia em estado natural” (apud CASTELLO, 1994, p.11).

Durante sua existência literária, Vinícius vivenciou com intensidade a tríade *Paixão, Mistério e Morte*. Com relação à paixão é preciso que se considerem duas acepções ao termo: a) a paixão em sentido moderno, entendida como passividade, subjetivismo, extravagância e sentimento desmedido; e b) a paixão em sentido clássico, entendida como o desvio ético que leva à *falha trágica*, à tragédia, ao caos. Ambas as acepções presentes, no teatro do poeta, como mostram os exemplos abaixo.

Nos dois primeiros excertos abaixo, a idealização do amor e da amada em momentos dos textos de *Cordélia* e *o Peregrino* e de *Pobre menina rica*. Nos excertos seguintes, o tom sombrio e a expectativa para o acontecimento *falho* que conduz à morte, em textos de *Orfeu da Conceição* e de *As Feras (Chacina em Barros Filho)*.

(Primeiros excertos)

CORDÉLIA
 E o amor?
 O PEREGRINO
 Ah, o amor... O inatingível
 O invisível, o ausente, o onisciente
 Amor, a sugar como um vácuo
 Imenso na criação, a vida de tudo o que existe...
 CORDÉLIA
 Nada existe fora dele.

[...]

O PEREGRINO

Vejo-te como nunca vi ninguém, transparente
 Como uma aurora nascitura; e à tua volta
 Sombras que se desfazem. Vejo teu coração pulsar
 Como um pássaro no ovo, e em tuas veias
 Correrem linfas róseas como nascentes matutinas. [...]
 (MORAES, 1995, p.35 e 39)

[...]

MENDIGO-POETA

[...] Ah, se ela não voltar
 Eu sei que vou morrer de amor...
 (MORAES, 1995, p.253)

[...]

(Segundo excertos)

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...

[...]

A DAMA NEGRA

Hoje alguém me chamou que vai comigo
 Para o fundo da noite vai comigo
 Alguém me chamou!
 (MORAES, 1995, p.68 e 76)

[...]

ISAIAS GRANDE

Você não vai poder nunca mais voltar para Maria José,
 Francisco. Isso é o que é mais triste. Porque ela não tem culpa,
 mas você também não tem.

[...]

É. É uma tragédia. A gente não sabe bem o que dizer. Nem o
 que fazer.

[...]

JOVIRA

Bastião, Bastião!
 O Chico tomou formicida.
 Tá morrendo!
 Tá morrendo!
 (MORAES, 1995, p.195, 196 e 204)

O despertar para o sentimento desmedido, tresloucado, a descoberta do amor e a experiência da paixão representam a essência da ação nos enredos construídos para o palco, pelo poeta. “No entanto, aquele dia quando ela olhou o céu, notou que era azul. O tédio da menina rica tinha sumido e agora cada objeto possuía sua significação. O amor tinha chegado após longa espera” (MORAES, 1995, p.222). De acordo com Adauto Novaes, “paixão, a partir de

sua origem grega, significa o efeito de uma ação [...] Entendendo por paixões, diz Aristóteles na *Retórica*, tudo o que faz variar os juízos [...]” (2009, p.378).

O trato dos sentimentos, no âmbito grego, requer uma exploração própria. Nos termos gregos “*paskein*” e “*pathos*”, dos quais deriva o latim “*passio*”, raiz do português “*paixão*”, encontra-se em sentido diverso do observado na experiência moderna. Paixão, a partir da origem grega, significa experimentar o efeito de uma ação. [...] O que se entende modernamente por paixão prende-se a uma concepção formada no decorrer do século XVIII, conforme a ideia de natureza humana em vigor. A *paixão*, nessa perspectiva, é o outro da razão (MARTINS, Luiz Renato. Apud NOVAES, 2009, p.378)

Na explanação do professor Luiz Renato Martins, os conceitos de paixão, tendo em conta a definição de clássico e de moderno, ora se tocam, ora se distanciam. Todavia, apresentam como principal diferença o fato de que um dos conceitos pressupõe ação; o outro, passividade. O que os gregos entendem por *pathos*, os modernos entendem por *paixão*.

O grego sempre viu, na experiência de uma paixão, algo de misterioso e assustador, a experiência de uma força que está dentro dele, que o possui em lugar de ser por ele possuído. A própria palavra *pathos* o testemunha, do mesmo modo que seu equivalente latino *passio*, significa aquilo que acontece a um homem, aquilo de que ele é vítima passiva (NOVAES, 2009, p.308).

O misterioso e assustador da experiência amorosa, segundo Adauto Novaes, percebida pelos gregos, parece encontrar correspondência nos personagens de Vinícius. “São demais os perigos desta vida para quem tem paixão” (MORAES, 1995, p.56), garganteia o Corifeu, como que prevendo o triste destino a ser vivenciado por Orfeu na peça *Orfeu da Conceição*. Ao longo de seus textos Vinícius não vai racionalizar as atitudes de suas personagens. O autor vai simplesmente jogar com as emoções, deixando as personagens ao sabor das paixões. Adalto Novaes, organizador dos ensaios para o livro *Os sentidos da Paixão* (2009), defende que

O objetivo do orador, e, mais ainda, o do poeta, não consiste apenas em convencer através de argumentos. É necessário também que ele toque a mola dos afetos, e utilize os movimentos da alma que prolongam certas emoções (NOVAES, 2009, p.14).

Nos séculos XVII e XVIII, o termo paixão tinha outro significado: glória, honra, reputação. Por esse entendimento, o texto *As Feras*, por exemplo, reaviva conceitos dessa categoria de paixão (passividade/glória), ao descrever cenas de sofrimento amoroso, defesa da honra e luta por uma reputação arranhada (por conta de uma suposta traição), que proporcionam momentos dos mais fortes na história. No trecho abaixo, o personagem Francisco de Paula, sentindo-se traído pela esposa Maria José, desabafa sua dor em paixão ultrajada, para em seguida confessar não estar seguro quanto à traição.

FRANCISCO

Eu quero matar ela! Eu quero! Me larga! Eu quero o sangue dela!

(Depois, no meio da luta, sobrevém-lhe o pranto e em breve ele se deixa levar como uma criança para dentro, por João Sebastião...)

[...]

FRANCISCO

Eu precisava falar com o senhor, seu Isaias. Quero lhe mostrar uma carta que eu escrevi para Maria José. Só posso ler para o senhor mesmo. Tá todo mundo contra mim, até meu próprio irmão...

ISAIAS GRANDE (servindo dois copos de cachaça)

Tome, ande...

FRANCISCO (tomando o copo)

Ninguém pode saber, sabe, seu Isaias. Talvez só o senhor mesmo. Mas ninguém pode saber como eu sei. Eu sei que sou cabrão, mas ninguém pode me fazer acreditar que Maria José me pôs chifre porque ela quis.

ISAIAS GRANDE

Eu também não acredito.

FRANCISCO (mais animado, bebendo)

O senhor não imagina que santa que Maria José era, seu Isaias. Por isso é que eu não posso entender. [...]

(MORAES, 1995, p.185 e 192)

A paixão já traz, em seu sentido etimológico, o significado de passividade. De maneira contemporânea, quando se fala em paixão pensa-se em amor e enamoramento. Esta paixão passividade, de sofrimentos esgarçados por relações conflituosas que martirizam a essência do humano, é, as mais das vezes, ladeada por manifestações de inveja, de melancolia, de ódio, de solidão, de utopia, de deslocamento e de perturbação. Para Eudinyr Fraga, “o amor é sempre visto como origem de toda a infelicidade. Desta forma ele se torna irmão da demência, que os antigos assemelhavam a uma doença sagrada, torturando e esmagando sem piedade suas vítimas inocentes”

(FRAGA, 1992, p.172). Todas essas manifestações coirmãs da paixão são responsáveis pela transmutação de energias. Representam a passagem do amor descomedido à patologia e ao descontrole que leva ao caos, à morte. Segundo Anna Balakian, “o grande tema central do simbolismo, como vimos, foi a luta do homem contra o vazio, ao visualizar o poder da morte sobre a consciência [...]” (1985, P.126).

CORDÉLIA

[...]

Da mágoa e do remorso.

Veio trêmula, agitada, pobre mariposa, cega de luz na treva,

Triste Cordélia!

Por que teus olhos são tão doces?

Afasta-te de mim! Eu sou a culpa, a expiação!

Socorre-me!

Ah, dá-me tua mão de homem, de ser divino,

Deixa-me chorar em teu peito de misericórdia.

Por que foste bom para Cordélia?

Cordélia veio da água escura, onde as sereias morrem nas dores de amor.

Veio se arrastando, pobre, frágil Cordélia; forte Cordélia!

Vê minhas mãos como sangram e meus seios como estão doloridos?

E tu lhe abriste a porta, louco!

(MORAES, 1995, p.24)

O excerto acima reproduz o *segundo movimento*⁹² do texto com a chegada de Cordélia à casa do Peregrino. A personagem carrega, perceptível desde sua entrada em cena, um misto de desassossego e reflexão elevada nos versos livres e um tanto desarticulados. Trata o Peregrino como ser humano/divino, como também será representado mais adiante o personagem de Orfeu, em *Orfeu da Conceição*; e clama por socorro em meio a mágoas, remorsos e dores de amores. É a paixão passiva carregada de suas idiossincrasias que vai preparando a desarrumação espiritual, como se vê na continuação da personagem:

CORDÉLIA

Há muito pensei em ti.

Vim para que me mates e não para que me socorras.

Oh, perdi-me do mundo, na montanha onde mora o vento

E sinto que enlouqueci.

[...]

(MORAES, 1995, p.24)

⁹² Importante notar que em *Cordélia e o Peregrino* Vinícius não nomeia as partes do texto como *cenar*, mas como *movimentos*. A ideia colabora para a construção de imagens, o que fortalece o parecer neossimbolista da obra.

A paixão desmedida precipita o acontecimento trágico. O espírito decadente é o próprio sentido trágico da vida. “Sendo a vida um mistério, a única certeza é a morte, vigiando sem cessar o homem, incapaz até mesmo de compreender o seu semelhante” (FRAGA, 1992, p.36).

É preciso, pois, controlar as paixões. Quanto maior é a força do querer, tanto mais liberdade dá-se às paixões. “Compreendemos a paixão como uma tendência que deve ser domada? Ou como um mal a ser extirpado?” (NOVAES, 2009, p.23).

Édipo, sem dúvida, ignorava que o viajante que feria fosse seu pai, motivo pelo qual seu parricídio pode ser considerado involuntário. Mas aquele que age sobre o impulso da cólera ou da luxúria é como um homem que comete um crime em estado de embriaguez: cabe-lhe moderar sua paixão, como cabe ao bêbado não se embriagar (NOVAES, 2009, p.26).

A partir do momento em que as personagens são alimentadas pelo sentimento da inveja, da perdição e da loucura, a paixão exagerada torna-se a razão mais significativa para a violência desmedida que instalará o caos. Para Aduino Novaes, entretanto, “não é a violência desencadeada pela paixão que caracteriza o desregramento: é a escolha que se faz de um falso bem de uma vez por todas” (NOVAES, 2009, p.26).

4.2 *THANATOS* (PULSÃO DA MORTE)

Amar é morrer
 Além da morte é unir
 Duas mortes numa só vida; criar
 É morrer em si mesmo
 Emparedado em si mesmo, morrer
 Longamente, a alma a debater-se
 No corpo, como num grande mausoléu!
 (MORAES, 1995, p.37)

A segunda pulsão destacada na dramaturgia de Vinícius se revela na insistência do tema sobre a morte, que margeia as histórias, sonda personagens e prepara o ambiente para o sinistro dos acontecimentos

trágicos⁹³, em condução narrativa que em muito lembra os grandes dilemas áticos de outrora e uma das características das mais fortes da estética e do teatro simbolista. Indubitavelmente, o tema da morte, tão dominante no século XIX, permanece no centro da herança simbolista.

De um lado a outro da Europa, sob a bandeira do Simbolismo, a poesia se tornou uma *danse macabre*, em que a morte, a grande e formidável intrusa, espera na sombra misturar-se conosco e arranca sua máscara no momento menos esperado (BALAKIAN, 1985, p.91).

Peter Szondi, em comentário sobre o teatro simbolista de Maeterlinck, no livro *Teoria do drama moderno*, lembra que para o dramaturgo belga,

o destino dos homens é simplesmente a morte, e em suas obras é ela que – sozinha – domina o palco, sem assumir por isso forma particular ou estabelecer qualquer vínculo trágico com a vida. [...] Do ponto de vista dramático, isso implica substituir a categoria da ação pela de situação (SZONDI, 2011, p.61).

Os textos para teatro de Vinícius, anunciados como tragédia ou não, estão dispostos a uma catalogação neossymbolista não só por ter, em boa parte deles, a morte como personagem, mas por tê-la em representação simbólica, mística. Além da presença da morte, os textos ainda questionam o papel do destino e a inevitável cadeia de causalidade que faz a vida parecer tão frágil, tão efêmera.

Muitas das didascálias nos textos de Vinícius de Moraes, por vezes, propõem um ambiente de trevas para climatizar a passagem ou presença da morte enquanto personagem. “[...] Aos poucos vai se fazendo escuro, enquanto uma melodia, a princípio serena, começa a crescer até o infinito de sons desarmônicos a se debaterem na treva geral” (MORAES, 1995, p.42). Nos textos de *Orfeu da Conceição* e *As Feras*, a morte, devidamente personificada (a *Dama Negra* e a *Velha Nordestina*, respectivamente), faz sua aparição espectral, fantasmagórica, simbolizando o mistério profundo das criaturas e, em muitos casos, a impossibilidade de comunicação entre elas.

⁹³ Aqui, em sentido amplo, referindo-se indiscriminadamente a diversos fenômenos catastróficos.

Em ORFEU DA CONCEIÇÃO

A cena clareia, enquanto surge da escada, lenta, uma gigante negra velha, esquelética, envolta até os pés num manto branco, e trazendo nas mãos um ramo de rosas vermelhas.
(MORAES, 1995, p.75)

[...]

Em AS FERAS (CHACINA EM BARROS FILHO)

Uma nordestina velha, de xale negro à cabeça, passa lentamente, pitando um cachimbo de barro e apoiada a um bastão. Ela olha várias vezes, em seu percurso, para os homens que conversam, sempre meneando a cabeça e rezingando umas coisas incompreensíveis. Depois sai.
(MORAES, 1995, p.200)

Em didascálias já citadas anteriormente é possível perceber a presença do sombrio e do misterioso por meio do vento, do crepúsculo e de outros artifícios simbólicos que sugerem o lúgubre. Já em didascálias como no exemplo acima, a representação é direta, onde a morte é personificada nas figuras de duas velhas senhoras. Anna Balakian lembra que nos textos simbolistas,

A morte está sempre presente, escondida nas sombras, comunicando sua presença através de um pequeno pássaro ou da queda de uma folha. [...] Existem muitas personificações da morte que vão desde a imprecisão de símbolos à claridade da alegoria [...] Todavia, a morte não está sempre personificada na beleza, muitas vezes adota ares e posturas terríveis, escondendo-se atrás da máscara, nas representações mais engenhosas [...] Um resultado direto da consciência hipersensível da morte é a tendência a se afastar da força vital como uma humilde manifestação do livre-arbítrio (BALAKIAN, 1985, p.92)

Referências à morte, em diálogos e cenas também são frequentes, notadamente no texto de *Cordélia e o Peregrino*, que pode ser considerada a peça exemplar como concepção de uma dramaturgia neossymbolista. Seja pela ambientação, pelo tratamento do tempo, pelo despojamento cênico aliado à visão de mundo decadentista e entediado, o emprego da música e do verso, dentro de uma atmosfera estranha, soturna e carregada de símbolos, a peça reclama com muita insistência a ideia de morte, como nos excertos exemplificados abaixo.

O PEREGRINO

Vem ver.

O campo repousa morto – e realmente

Eu o sinto morto. Vem ver como a noite vive

Sobre a grande vastidão deserta...

[...]

Mas que Deus? Deus existe

Para os que morrem sem amor?

[...]

CORDÉLIA (Afastando-se dele recita maquinalmente)

[...]

Tenho frio. Sigo sem norte

Como o vento pela noite

Ninguém me quer, sou a morte.

[...]

O PEREGRINO

E como abrirei os olhos

Se os terei selados pela morte; e como lhe falarei

Se terei rígida a boca e os dentes cerrados?

Cordélia, o horror de não permanecer

É pior do que a morte, não ver mais

Nem uma madrugada, nem uma árvore

Que pela sombra se fez amiga...

CORDÉLIA

Quem és, homem

Que me queres e não queres a morte?

Eu sou a morte!

[...]

Satisfaz-te

De morrer, morte única em mim

Que dou túmulo a todo o desejo dos homens!

[...]

Toma-me, vem.

Se provares de mim, esquecerás

O mistério. Não há mistério

Em nada. É tudo a unidade

Da vida. Meu corpo te repousa

Como a morte que temes.

(MORAES, 1995, p.24, 26, 27, 34, 35 e 42)

Em *Orfeu da Conceição*, a morte, como personagem, arrasta Eurídice para o mundo dos mortos. Além dos diálogos entre Orfeu e a própria personagem da morte, é possível encontrar outros tantos momentos em que “A Intrusa”, como chamava Maeterlinck⁹⁴, é mencionada.

A DAMA NEGRA

Sou eu, Orfeu; a Dama Negra!

ORFEU (as mãos sobre os olhos, como ofuscado)

Quem sóis vós? Quem sois vós, senhora Dama?

⁹⁴ Trata-se de um tema recorrente nas obras de Maeterlinck: o homem entregue irremediavelmente a seu destino: a morte. A coisificação do homem. O homem como objeto passivo e nulo.

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.
 [...]
 EURÍDICE (chegando-se a ele)
 Morta eu estou.
 Morta de amor, eu estou; morta e enterrada
 Com cruz por cima e tudo!
 [...]
 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 (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. 68, 75, 76 e 92)

É possível, também, interpretar a morte, em Vinícius, como uma referência positiva, como pensavam os poetas românticos do século XIX, para quem a morte seria solução para muitos dos problemas do homem apaixonado e deslocado. Ou uma referência mesmo religiosa, para quem a morte é o caminho para a ressurreição de uma nova vida.

É um conceito bíblico que a vida na terra tem valor intrínseco. Portanto, em toda a Bíblia, a morte é vista como algo negativo. Paulo chamou a morte de “o último inimigo”. E é a vitória de Jesus sobre a morte, com sua ressurreição, que forma a base para a esperança cristã na vida eterna (GAARDEN, 2005, p.180 e 181).

A morte, na cena viniciano, espreita as paixões exageradas e toma proveito para se fazer antítese de um amor sereno e pacífico. Para além da pulsão de *Eros*, os extravasamentos sentimentais nas personagens vinicianas vivificam o conceito do *dionisíaco* apresentado pelo filósofo alemão Friedrich

Nietzsche (1844-1900) em seus estudos sobre a música de Wagner em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (2007)⁹⁵.

De acordo com Nietzsche, “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *Apolíneo* e do *Dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos [...]” (2007, p.24). É desse imbróglio que nasce a essência da tragédia ática, de acordo com o filósofo.

A arte apolínea é a arte das regras, das medidas, dos limites individuais. Já a arte dionisíaca é a arte do impulso, do exagero, da fruição, da embriaguez e da libertação dos instintos (*Eros*). Ainda segundo Nietzsche, ambos os impulsos caminham juntos, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas.

Em alguns dos textos de Vinícius há um esforço para garantir esta composição apolíneo-dionisíaca com fins de aproximação com o gênero clássico. Essa relação é percebida quando ecos do passado são ouvidos nos textos do escritor pela presença do coro (raiz e origem da tragédia)⁹⁶, na opção pelo verso (a poesia fornece uma imagem de vida bem mais densa e mais complexa do que a prosa)⁹⁷, no uso de certa musicalidade⁹⁸; fazendo com que, as mais das vezes, os diálogos com o passado se tornem bastante explícitos.

MARIA JOSÉ

Às vezes eu penso se não era melhor matar o menino e depois morrer os dois juntos, abraçados, igual Cacilda e Cleanto, lá na serra.

[...]

FRANCISCO

Eu quero matar ela! Eu quero! Me larga! Eu quero o sangue dela!

(Depois, no meio da luta, sobrevém-lhe o pranto e em breve ele se deixa levar como uma criança para dentro, por João Sebastião. Faz-se um silêncio total. Os homens mal se olham, enquanto à porta se aglomera uma pequena multidão à escuta)

JOÃO GRANDE

Que desgraça

[...]

⁹⁵ Foi justamente a força trágica da ópera que deu elementos para que Nietzsche vislumbrasse na música wagneriana o renascimento do dionisíaco grego.

⁹⁶ “Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a tragédia surgiu do coro trágico e que originalmente ela era só coro e nada mais que coro [...]” (NIETZSCHE, 2007, p.49)

⁹⁷ “O verso cria o sentido de estranhamento que toda tragédia precisa suscitar.” (STEINER, 2006, p.139)

⁹⁸ “Wagner, assim como Nietzsche, sustentava que a tragédia havia nascido da música. O drama falado havia sido um longo desvio; ao retornar à música, a peça trágica estaria, de fato, retornando a sua verdadeira natureza.” (STEINER, 2006, p.165)

ISAÍAS GRANDE

É. É uma tragédia. A gente não sabe bem o que dizer. Nem o que fazer.

(MORAES, 1995, p.159, 185 e 195)

Nos excertos acima selecionados é possível ouvir os ruídos advindos do passado como lembranças do texto *Medeia*, de Eurípedes, que trata da mãe que sacrifica os filhos. Outra possibilidade de aproximação com as estratégias áticas é o deslocamento e a *falha trágica*, que em Vinícius – ponto de discórdia com o passado – não é cometida pelo herói. Em *Orfeu da Conceição* a *falha trágica* é vivenciada não pelo protagonista, mas por um personagem coadjuvante chamado Aristeu, caracterizado pelo desejo obsessivo por Eurídice. “A segunda marca do *pathos* é a sofreguidão do desejo, espécie de *hybris*, de insaciabilidade, que expõe ao risco do excesso e da desmesura” (NOVAES, 2009, p.313).

Aristeu é despertado em sua ira pela Dama Negra, representação da morte. Astuta, ela aparece ao invejoso personagem, e, por meio de sugestões sombrias, como na cena retratada abaixo, faz com que Aristeu decida por matar Eurídice.

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 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.
 (MORAES, 1995, p.80 e 81)

O que se vê, na sequência, é a cena em que o autor sublinha que Aristeu mata espetacularmente, Eurídice, logo após sua despedida a Orfeu, findada a primeira e única noite de amor vivenciada pelo apaixonado casal. Aristeu é um apaixonado em excesso, e o excesso tem parte com o vício.

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.83)

O sentimento de inveja e o sofrimento por não poder ter o amor de Eurídice, fazem com que Aristeu mate o amor de Orfeu. “A inveja se faz acompanhar de um intenso sofrimento [...], ao dilacerar os outros ela dilacera a si mesma” (NOVAES, 2009, p.149).

Padecer consiste essencialmente em ser movido, esse aspecto é fundamental para a determinação do *pathos*, embora não exista uma razão lógica (se é que ela deva existir) para que Aristeu finde com a vida de Eurídice. “Dessa expectativa perante o existir surge uma das características do drama simbolista: a ausência de uma intriga lógica, precisa e coerente” (FRAGA, 1992, p.48).

Da mesma forma, em *As Feras*, uma possível paixão secreta, um desejo sexual por Maria José faz com que Tomé de Paula, movido por inveja, desgrace para sempre o casamento entre o seu sobrinho, Francisco de Paula e a esposa Maria José. Padecer consiste em ser movido. Esse aspecto é fundamental para a determinação do *pathos*.

TOMÉ DE PAULA

Se caiu! Isso aqui também vai lhe cair bem. Tome!

MARIA JOSÉ (provando)

Ih, mas é aguardente...

TOMÉ DE PAULA

Da melhor!

MARIA JOSÉ

Mas é forte!

TOMÉ DE PAULA

O que arde, cura. Tome. Aperte o nariz e tome.

MARIA JOSÉ

Mas...

TOMÉ DE PAULA

Tome, já disse!

(Maria José olha-o, sem entender, mas na sua grata submissão pega o canecão, aperta o nariz e toma, gole e gole, toda a bebida. Ao tirar a boca sufoca, estertorando.)

MARIA JOSÉ (tossindo)

Ai! Ai! Seu Tomé de Paula!

(Ela tosse repetidas vezes e pouco a pouco volta-lhe a respiração. Fica parada no meio da sala, o olhar atônito. Tomé da Paula observa-a, impassível.)

MARIA JOSÉ (as mãos sobre o estômago)

Cristo! Que forte! Quase me deu uma coisa!

(Mas na sua agitação nem percebe que, enquanto sacudia-se em sua tosse, o seio se lhe escapara de novo, quase completamente. Fica assim parada, com um ar de menina, vagamente curiosa com o que lhe está passando. O álcool não tarda muito a subir-lhe à cabeça de um só golpe.)

MARIA JOSÉ (dando uma curta risada)

Xi, gentes!

(Cambaleia fortemente)

MARIA JOSÉ (a voz já pastosa)

Seu Tomé de Paula...

TOMÉ DE PAULA

Sim, Maria José?

MARIA JOSÉ (evanescente)

Seu Tomé de Paula! Me segure que eu vou cair...

(Dá dois passos, e vai cair quando Tomé de Paula segura-a fortemente pela cintura, frente contra frente. Pouco a pouco o corpo de Maria José vai se dobrando para trás.)

MARIA JOSÉ

Seu Tomé de Paula... Chico... Virgem...

(Perde a consciência, o corpo abandonado para trás, presa apenas pelo abraço forte em que Tomé de Paula a tem. Ele deixa-a assim, por um momento, a cintura fortemente contra a sua. Depois, bruscamente, pega-a no colo, vai com ela até a porta, que fecha com o pé. Depois, com um sopro, apaga o candeeiro. E assim, a luz do luar que de súbito volta a iluminar a cena, interna-se com ela no barracão.)

(MORAES, 1995, p. 175 e 176)

Pelo argumento da paixão, os apaixonados frustrados em alguns dos textos de Vinícius acabam cometendo as desgraças vivenciadas nas peças, como no exemplo do excerto acima, em que um tio, obcecado pela esposa do sobrinho, torna-se o responsável pelos acontecimentos trágicos que se seguem na história.

O apaixonado não é simplesmente um estouvado que comete um engano: é um desvairado que deu as costas à razão. Seu erro provém de um desajuste do logos em si, pois ele engana-se a julgar a proporção dos acontecimentos. Sua alma não está em harmonia com a instância que, por natureza, nele deveria dominar e esse desvio em relação à natureza explica o caráter excessivamente passivo do pathos (NOVAES, 2009, p.22).

O gatilho para o clímax nos textos que Vinícius propõe como tragédia está presente. No entanto, os heróis trágicos, que no passado se faziam exemplo ainda que na queda, para que o destino se tornasse forte, já não mais representam a unidade ou a elevação de tempos remotos. O Rapaz, de *Procura-se uma Rosa*, é fraco e subserviente; o Orfeu, de *Orfeu da Conceição*, enlouquece e se deixa estar só, rejeitando a representação de um morro em que fora líder, mito; Francisco de Paula, de *As Feras (Chacina em Barros Filho)*, comete suicídio, esquivando-se da possibilidade de ser exemplo. Não é o sofrimento que faz o personagem ser trágico, mas a grandeza de seus atos em resposta aos eventos desditosos. O herói trágico, clássico, não responde aos castigos do destino com fraqueza e fuga. O herói moderno, problemático, sim.

O que se estabelece entre os heróis de Vinícius é a imagem do vazio, da fragmentação, típica do homem moderno. O que parece perfeitamente normal, uma vez que, enquanto o herói trágico grego já nasce com um destino irrefutável, dado pelos deuses, o herói trágico moderno, não mais. O que esse herói moderno tem agora é o livre arbítrio, uma vez que ninguém mais nasce com um destino. Muito desse esvaziamento se deve ao cristianismo, que concebe a existência sob a ótica da culpabilização e do castigo, o que desvaloriza o mundo e a vida terrena, contrapondo-a a uma vida suprassensível, um mundo ideal, situado no além.

O individualismo e o desassossego do sujeito moderno ganham destaque na voz e no comportamento de muitas personagens do teatro viniciano, como O Peregrino, de *Cordélia e Peregrino*: “Tenho a grande justificativa humana do meu desassossego. Tudo me é permitido” (MORAES, 1995, 30).

4.3 DO CORO AO SAMBA: O TEATRO MUSICAL DE VINÍCIUS

[...] parece que o texto simbolista sente a nostalgia da música que, sem dúvida, tem mais poder de sugestão que a palavra. (FRAGA, 1992, p.86)

O uso de duas estratégias bem presentes no teatro de Vinícius torna mais patente a tentativa de contato do dramaturgo com as recomendações clássicas das grandes tragédias do passado: a apresentação de um coro e a inserção de músicas como contribuição ao espetáculo.

Em textos anunciados como tragédia, “podemos dizer que é o coro que confere ao espetáculo sua dimensão trágica, pois é ele, e apenas ele, que é toda fala humana, ele é o comentário por excelência [...]” (SARRAZAC, 2012, p.52).

O coro no teatro de Vinícius segue a prescrição de ser socialmente amplo, de ser voz que representa uma coletividade. O coro viniciano reverbera ações trágicas, prevendo ou comentando infortúnios. Os excertos abaixo representam exemplos do uso do coro em textos como *Cordélia e o Peregrino*, *Orfeu da Conceição*, *As Feras* e *Pobre menina rica*, respectivamente.

PRIMEIRO MOVIMENTO
 O PEREGRINO (alçando os braços)
 Ó amiga, estrela
 Nesse momento íntimo de silêncio em mim!
 Ó ave, lírio triste
 Ó tarde neste ângelus da alma, ó serenidade!
 CORO DOS LAVRADORES (Invisível)
 Vênus em flor
 Atende ao amor
 Sobre o doce trigo
 Repousa comigo.
 O PEREGRINO
 Por que falar de amor junto ao triste?
 CORO DAS MULHRES (invisível)
 No nosso lazer

Queremos prazer.
 O PEREGRINO
 Ai de mim, eu venho de prazer...
 (Dá alguns passos à toa: depois aproxima-se da mesa e acende um lampião. A noite se faz murmurosa, fora.)
 CORO DAS MULHERES (Bem próximo)
 Queremos prazer!
 O PEREGRINO
 Astro, eu quero o esquecimento inteiro,
 Astro, eu quero a solidão!
 CORO DAS MULHERES (veemente)
 No meu coração
 Não há solidão
 Repouso ou carinho
 São água e são vinho
 No milho que doura
 Renasce a lavoura
 E a terra colhida
 É a melhor da vida.
 CORO DOS LAVRADORES (distante)
 O sol apagado
 Deixa a sua chama
 A noite nos chama...
 (MORAES, 1995, p.20 e 21)

Em *Cordélia e o Peregrino*, excerto acima, há uma espécie de unidade de pensamentos (perguntas/respostas) entre o personagem do Peregrino e o *coro dos lavradores*. Essa unidade cria um prolongamento de sensações dormentes (vagas), de aflições e de tristezas (*Vênus em flor - atende ao amor... / por que falar de amor junto do triste?*) fundindo, assim, coro e personagem (*A noite nos chama...*). Na voz do *coro dos lavradores* o Peregrino parece ouvir sua própria voz (consciência?). Ou, de outra maneira: a voz do Peregrino reverbera na voz e nos sentimentos do coro masculino. O *coro das mulheres* reflete os lances de sensualidade feminina (*No nosso lazer – queremos prazer*) atribuídos à personagem Cordélia ao longo de boa parte do texto. As vozes femininas parecem, também, complemento ou extensão do emaranhado discurso da personagem Cordélia. A seleção de palavras como *astro*, *estrela*, *água*, *flor*, *ave*, *sol* e *terra* somente amplificam a natureza etérea do texto mais neossymbolista de Vinícius. Texto que, embora não classificado como tragédia, já apresenta, em 1936, a disposição do dramaturgo em trabalhar com o coro e com a musicalidade.⁹⁹

⁹⁹ Musicalidade, em *Cordélia e o Peregrino*, advinda do jogo de palavras, dos recursos de aliteração, assonância, ecos e rimas presentes ao longo do texto. “Cordélia veio das perigosas

[...]
 VOZ DE ORFEU
 Eurídice!
 CORO DAS MULHERES
 Eurídice... rídice... ídice... dice... íce... ce... ce... eee...
 VOZ DE ORFEU (Tristíssima)
 Eurídice...
 CORO DAS MULHERES
 Eurídice... rídice... ídice... dice... íce... ce... ce... eee...
 VOZ DE ORFEU
 Mulata...
 CORO DAS MULHERES
 Ai... ai... ai... ai... ai...
 [...]
 CORO
 Juntaram-se a Mulher, a Morte, a Lua
 Para matar Orfeu, com tanta sorte
 Que mataram Orfeu, a alma da rua
 Orfeu, o generoso, Orfeu, o forte.
 Porém as três não sabem de uma coisa:
 Para matar Orfeu não basta a morte.
 Tudo morre que nasce e que viveu
 Só não morre no mundo a voz de Orfeu!
 (MORAES, 1995, p.87 e 109)

No *Orfeu da Conceição* o *coro das mulheres*, presente no ato II (*Barracão dos Maiorais do Inferno*), por meio da sonoridade proveniente das palavras em ecos (*Eurídice... rídice... ídice... dice... íce... ce... ce... eee...*), estabelece o ambiente ébrio vivenciado na cena (onde todos estão embriagados) que se confunde com o clima de alucinação vivido pelo protagonista que, delirante, busca por sua amada morta num barracão de carnaval. Durante a cena, que é bem mais extensa que o excerto destacado acima, o *coro das mulheres* circula e envolve o perturbado Orfeu, combinando frases soltas em meio a uma cadência musical marcada por um bumbo, um surdo e outros instrumentos musicais que vão, em crescente, ampliando o clima *non sense* e a aflição do músico/poeta que chora a morte de sua Eurídice. No final do texto (terceiro ato), propondo um juízo de valor, o coro arremata o destino de Orfeu anunciando seu triste fim (*Mataram Orfeu, a alma da rua...*), enquanto vaticina que eterna é a voz de Orfeu (*Só não morre no mundo, a voz de Orfeu*).

paragens [...] se minha mão desce ao teu seio sinto [...] tenho muito medo de dormir [...] coração/solidão, carinho/vinho, doura/lavoura, colhida/vida [...]” (MORAES, 1995, p.20 e 24).

[...]
 CORO – PRIMEIRA MULHER
 Foi a terra que secou...
 CORO – SEGUNDA MULHER
 Foi o leite que secou...
 CORO – TERCEIRA MULHER
 Foi o choro que secou...
 CORO – QUARTA MULHER
 Foi a fome do menino...
 CORO – PRIMEIRA MULHER
 Foi a seca...
 CORO – SEGUNDA MULHER
 Foi o destino...
 CORO – TERCEIRA MULHER
 Não! Foi o abandono...
 CORO – QUARTA MULHER
 O abandono daquela gente...
 CORO – PRIMEIRA MULHER
 A pobreza, a tristeza...
 CORO – SEGUNDA MULHER
 O martírio do nordestino...
 CORO – TRECEIRA MULHER
 Um menino morrendo de fome...
 CORO – QUARTA MULHER
 Um homem com fome de mulher...
 CORO – PRIMEIRA MULHER
 Uma mulher que não tem outro jeito...
 CORO – SEGUNDA MULHER
 O marido longe, ela sozinha...
 CORO – TERCEIRA MULHER
 Na seca, tudo seco, a terra, o céu, o leite...
 CORO – QUARTA MULHER
 Foi o coração dos homens que secou...
 (MORAES, 1995, p.211 e 212)

No excerto acima de *As Feras*, o *coro das mulheres* canta o sofrimento da personagem Maria José, atribuindo, não a ela, mas à *terra seca*, ao *leite seco*, ao *choro do menino*, a causa do desespero e da tragédia sentida pela personagem. O coro diz mais: *foi a seca*, *foi o destino*, mas conclui afirmando que *foi um homem com fome de mulher* (alusão ao personagem Tomé de Paula) o responsável por toda a sorte de tristezas e insucessos experimentados pela personagem de Maria José. O coro, nesse excerto, faz um apanhado dos sinistros tratados na história e finaliza dizendo que na seca tudo é seco, inclusive o *coração dos homens*, numa menção ao final do texto em que a morte, personificada, observa a grande carnificina resultante da luta entre os homens envolvidos na história.

[...]
 CORO (cantando)
 Vamos, minha gente

É hora da gente
 Trabalhar
 O dia já vem vindo aí
 E o sol já vai raiar
 [...]
 CORO DAS MULHERES
 Mulher que fala muito
 Perde logo o seu amor
 [...]
 CORO DAS MULHERES
 E é deitada, em pé,
 Mulher tem é que trabalhar!
 [...]
 CORO DAS MULHERES
 Pra pôr pra trabalhar
 Gente que nunca trabalhou!
 (MORAES 1995, p.236)

Em *Pobre menina rica o coro das mulheres* (novamente vozes femininas) é apresentado inicialmente de forma musicada. A história é ditada pelo ritmo e pelo rito de um *coro de mulheres* que, como nos excertos acima e ao longo do texto, satiriza e ironiza os malandros da comunidade (*Para pôr pra trabalhar gente que nunca trabalhou*) enquanto saúda, cantando, a alegria de um novo dia.

CORO (Cantando)
 Eh, vida tão boa,
 Só coisa boa pra pensar
 Sem ter que pagar nada,
 Céu e terra, sol e mar
 CARIOCA (cantando)
 E ainda ter mulher
 E ter o samba pra cantar
 O samba que é o balanço
 Da mulher que sabe amar...
 CORO (Cantando)
 Eh, vida tão boa,
 Só coisa boa pra pensar
 Sem ter que pagar nada,
 Céu e terra, sol e mar
 CARIOCA (Cantando)
 E ainda ter mulher
 E ter o samba pra cantar
 CORO (Cantando)
 O samba que o balanço
 Da mulher que sabe amar...
 (MORAES, 1995, p.229)

Nesse musical incompleto de Vinícius e Carlos Lyra, o coro (e o samba) é uma espécie de mestre de cerimônias do grande terreno baldio carioca onde se passa a história. “O coro é uma forma de representação cerimonial, em que

os acontecimentos não são forçosamente representados e elucidados por uma lógica *fabular*, mas como um ato de repetição ritualístico” (PAIVA, 2012, Navegações v. 5, n. 2, p. 162-168, jul./dez.). Jean-Pierre Sarrazac corrobora o duplo coro/comunidade e explica as razões e funções do coro na cena do teatro moderno quando diz que,

Nascido das manifestações teatrais e rituais da Grécia arcaica e clássica, entre elas o ditirambo, o coro permanece ao longo de toda a história, uma das invariantes estruturais da cena dramática ocidental. [...] ele comenta, generaliza e exprime um *pathos* que simboliza o próprio *pathos* dos espectadores; com a adjunção à fala poética da dança e do canto, ele se dirige ao mesmo tempo ao espírito e ao corpo, mobilizando assim tanto o imaginário quanto o pensamento discursivo. [...] Além disso, a presença de um coro nas dramaturgias contemporâneas coloca a própria questão de sua representabilidade. [...] o coro é sempre um estranho à representação, pelo excesso de real que se precipita com ele no palco, como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável. Observamos enfim que muitas vezes a presença de coros no teatro contemporâneo assinala e manifesta um desejo, que não deixa de lembrar aquele que arrasta o indivíduo para a ideia de comunidade (SARRAZAC, 2012, p.61 e 62).

Como percebido nos textos de Vinícius acima comentados, a eufonia, a harmonia, o balanço e a cadência das vozes dos coros criados pelo dramaturgo são elementos que estão, intrinsecamente, associados a uma musicalidade que não se distancia, pelo contrário, das características de um teatro aqui chamado de neossimbolista. Os simbolistas do século XIX já atribuíam à música especial atenção. Para Henri Peyre, “Paul Valéry popularizou a noção segundo a qual o único traço, ou quase o único, comum aos diversos poetas do simbolismo havia sido a sua tentativa de retomar da música o seu bem” (PEYRE, 1983, p.76).

A música na história produtiva de Vinícius de Moraes se mostra indissociável também na construção de seus textos para teatro. Há um caráter sagrado na música proposta para os palcos pelo dramaturgo carioca, a exemplo das canções associadas ao protagonista Orfeu, músico, poeta, ser divino, encantador de almas. Segundo Dario Veloso, em texto de 1895, “os gregos, como os demais povos, atribuíam à música celestial origem. Pan soprava a bucólica avena dos pastores. Apolo tangia a lira dos rapsodos” (apud CAROLLO, 1981, p.335). E pela força e importância que a música tem na

dramaturgia do autor seria possível mencionar que, talvez, Vinícius tenha iniciado a onda dos musicais no Brasil, que seriam montados, logo adiante ao teatro realizado pelo *poetinha*, por Chico Buarque e Paulo Pontes, por exemplo, com *Gota D'Água*.

A música no teatro de Vinícius está presente desde os textos incompletos quando o autor iniciava seus experimentos primários para os palcos. São exemplos dessa experiência os textos *As Moreninhas*, inspiração direta do romance de Joaquim Manuel de Macedo, e que Vinícius vai subtítular como comédia musical em dois atos, intentando projetar a música como verdadeira protagonista da história; e *Ópera do Nordeste*, cujo destaque abaixo deixa ver a previsão de canções que se quer foram realizadas, mas intencionadas em detalhes (ver didascálias) que corporificariam (pelas sugestões criadas) a cena pensada pelo dramaturgo.

Época presente

Ato I

I Quadro: O amanhecer no agreste

Música: Tema da Madrugada¹⁰⁰

(Depois Jataí pega seu violão e faz uns acordes bem Nordeste, bem sertão. A música se repetindo dentro de seu ritmo característico, vagamente reminiscente da música árabe, do canto oriental.)

Música: Canção de Seguir¹⁰¹

(A música fala das delícias de serem eles, três companheiros que vivem de povoado em povoado levando música e canções para os habitantes da região em troca de umas poucas moedas que lhes assegura a subsistência. Jataí, no lombo de Guenta e Buquim a pé, pelo sertão afora)

(Eles cruzam retirantes que acenam para eles; depois eles vêem uma ossada de boi com um urubu pousado sobre ele. Eles acenam para o urubu) (ÓPERA do Nordeste. S.I., s.d. 6 fls. VMpi 308)

Para textos observados como detentores de características da estética simbolista, é importante perceber o poder de sugestão que a música confere a esses escritos. Do período do Simbolismo poético do século XIX, é Baudelaire um dos primeiros autores a conscientizar-se do poder que tem a música de sugerir e de evocar os mais diferentes estados mentais. “[...] importa ressaltar o interesse do poeta pela musicalidade relacionada com a poesia, outras das

¹⁰⁰ Grifo nosso.

¹⁰¹ Grifo nosso.

características do simbolismo [...]” (FRAGA, 1992, p.30). Sem esquecer que, ainda pelas ideias de Eudinyr Fraga, o Simbolismo musical nunca pode ter caráter alegórico. Ele é, pois, essencialmente sugestivo, simbólico. A música se magnetiza às ideias e aspirações dos primeiros simbolistas quando as composições de Richard Wagner (1813-1883)¹⁰² passam a receber menções e estudos entusiasmados por parte da filosofia e da literatura. “É o drama musical wagneriano que mais impressionará alguns fervorosos da música, dentre os quais, os simbolistas” (PEYRE, 1983, p.55)¹⁰³.

Principal representante da musicalidade no teatro de Vinícius de Moraes, o texto *Orfeu da Conceição* traz no personagem de Orfeu o símbolo mais bem resolvido do poeta/músico habituado às sugestões simbolistas. Dedilhando o violão, espécie de alma do próprio personagem, Orfeu vai compondo compulsivamente, sob o signo da paixão que sente por Eurídice, sambas que evocam a mulher, o amor e a felicidade.

(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.)

ORFEU (cantando)
Um nome de mulher
Um nome só e nada mais...
E um homem que se preza
Em prantos se desfaz
E faz o que não quer
E perde a paz.
Eu por exemplo não sabia, ai, ai
O que era amar
Depois você me apareceu
E lá fui eu
E ainda vou mais...

(Repete a melodia algumas vezes, cantando entre dentes e fazendo uns passinhos de samba. Quando acaba ri sozinho.)

¹⁰² Wilhelm Richard Wagner foi um maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido por suas óperas.

¹⁰³ “Também Wagner, para lembrar, é um dos inspiradores do Simbolismo [...]” (FRAGA, 1992, p.42). “Desde meados do século XIX, Wagner almeja um espetáculo em que a fusão das artes seria perfeita” (HUBERT, 2013, p.223). “[...] a influência de Wagner sobre os simbolistas foi tão considerável quanto a de qualquer escritor de livro [...]” (WILSON, 2004, p.147).

(MORAES, 1995, p.63)

É possível perceber, no excerto acima destacado, como se dá a inicial e suave relação da música com a letra (poesia), que vai se construindo, como diz o texto da rubrica, aos poucos, deixando antever, de forma quase sinestésica, a intimidade que nasce entre a música e o poder insinuante das palavras. O som testemunha e robustece a imagem do apaixonado. “É que a linguagem do som é a mais eloquente das linguagens: soluça como a dor, grita como o desespero, suspira como a mágoa, chora como a saudade, canta como a alegria [...]” (CAROLLO, 1981, p.336). Anna Balakian lembra ainda que

Orfeu era tanto um músico quanto um poeta. Isto significa que os criadores do mito de Orfeu realizaram a inter-relação entre o poder da música e o das palavras nos enigmas oraculares que constituem o núcleo da forma poética. [...] Sua definição de canção, é, na verdade, uma combinação do visual e do sonho (BALAKIAN, 1985, p.70).

Em vários momentos do texto, as didascálias se prestam em mostrar a intimidade entre Orfeu e o violão, que na história é mais que um instrumento musical, é um parceiro de confissões amorosas. O canto de Orfeu conduz a peça. “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.” (MORAES, 1995, p.70). Por meio da parceria com Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim), Vinícius de Moraes apresentou ao país, por meio de seu *Orfeu da Conceição*, canções que marcaram a música popular brasileira, a exemplo de *Vai tua vida*, que se desatrela do espetáculo para ganhar notoriedade nos shows que Vinícius realiza pelo país quando investido da carreira de músico e compositor.

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)

A música, num teatro eminentemente pensado em versos, colabora para avolumar traços da estética simbolista quando pode, considerando a contribuição de ritmos e sons, sugerir mais de um nível de imagens. E sugestão é a palavra de ordem dos nefelibatas. Poesia e música estão entrelaçadas desde as suas origens. Henri Peyre lembra que

Foi Mallarmé um dos primeiros a ensinar a críticos e professores que o sentido do poema não pode separar-se dos sons, dos ritmos, das palavras. Se momentaneamente nós o despirmos desta forma que lhe pertence ou mesmo o cria, o poema evapora-se (PEYRE, 1983, p.38).

Na esteira de Balakian (1985), as palavras podem assumir as mesmas funções das notas musicais criando sensações “que chamamos de estado de espírito. Através desta flexibilidade de comunicação, a poesia se tornaria uma forma artística muito mais próxima da música do que fora até então” (BALAKIAN, 1985, p.44).

(O instrumento parece repetir a frase. Orfeu assovia. Depois o samba começa a aparecer.)

Mulher, ai, ai, mulher
Sempre mulher dê no que der
Você me abraça, me beija, me xinga
Me bota mandinga
Depois faz a briga
Só pra ver quebrar!
Mulher, seja leal
Você bota muita banca
E infelizmente eu não sou jornal.
Mulher, martírio meu
O nosso amor
Deu no que deu
E sendo assim não insista, desista
Vá fazendo a pista
Chore um bocadinho
E se esqueça de mim.

(MORAES, 1995, p.73)

De tão trançadas, a música, como diz a rubrica do excerto acima, se perpassa de palavra, de poesia (*O instrumento parece repetir a frase*) colocando num mesmo plano o som e a letra. O trecho representa o momento final da discussão entre Orfeu e Mira de Tal, antiga namorada do músico que insiste, ainda, em ter de volta o amor de Orfeu. As canções que falam de um amor sofrido pela ausência da pessoa amada são as que marcam o texto de *Orfeu da Conceição*, como nos exemplos abaixo:

OS MENINOS
 Eu e o meu amor
 E o meu amor...
 Que foi-se embora
 Me deixando tanta dor
 Tanta tristeza
 No meu pobre coração
 Que até jurou
 Não me deixar
 E foi-se embora
 Para nunca mais voltar...
 La-ra-ra-ra-la
 La-ra-ri-la-ra-ra-ra (bis)

[...]

TODOS (em coro)
 Não posso esquecer
 O teu olhar
 Longe dos olhos meus...
 Ai, o meu viver
 É te esperar
 Pra te dizer adeus
 Mulher amada!
 Destino meu!
 É madrugada
 Sereno dos meus olhos já correu... 105
 (MORAES, 1995, p.103 e 105)

No texto de *Procura-se uma Rosa*, excerto abaixo, na imagem de uma mulher encarcerada, privada do amor, é possível perceber um canto sofrido que é acompanhado pelo coro de outras mulheres (também encarceradas) que se lamentam pela mesma sorte: a ausência do homem amado. O samba é, mais uma vez, a métrica sonora escolhida para o teatro de Vinícius.

VOZ DE MULHER (Cantando agudissimamente, a partir da segunda parte, um coro de mulheres participa do samba)
 Volta
 Vem sentir o calor dos braços meus

Volta
 Que é tristeza demais pra um coração
 Volta, meu amor
 Vem aninhar-te em meus braços
 Morro de saudade
 Dos lábios em flor – amor!
 Solta
 Do meu peito a canção mais comovida
 Que
 Tua ausência trancou dentro de mim
 Volta, meu amor
 Só com passagem de ida
 Volta
 Para sempre e sem fim
 Volta, meu amor
 Mas volta pra toda a vida
 Volta
 Inteirinho pra mim.
 (MORAES, 1995, p.131)

Quando em alguns momentos Vinícius resolve recorrer a temas musicais que não necessariamente falem dessas dores de amores, passeia por temas infantis, como no trecho abaixo em que Maria José canta para embalar o filho Inacinho; ou como na canção de Crisanto (ambas as personagens de *As Feras*) que apresenta o embrião (em versos tetrassílabos) do que será, posteriormente, a canção *A Casa*, de Vinícius e Toquinho.

MARIA JOSÉ (Cantando)
 Minha vaca laranjinha
 Seu bezerro quer mamar
 Oi berrou
 Quer mamar
 Oi berrou
 Quer mamar...
 [...]

No mês de dezembro
 Menina era eu
 Muito bem me lembro
 Menino nasceu
 [...]

(Crisanto repete o estribilho. Pernambuco tira um violão da tendinha e passa-o a Cristóvão que entra a acompanhar. Começa a juntar gente.)

CRISANTO
 Tinha uma casa
 Muito engraçada
 Não tinha nada
 Nem telhado, nem reboco
 Mas era feita
 Com muito esmero
 Ali no número zero
 Da rua do Ocê-tá-Louco!

TODOS
 Quara-qua-quá etc.
 (MORAES, 1995, p.162, 170 e 182)

Por ter sido pensado como um musical, o texto de *Pobre menina rica* tem uma quantidade mais generosa de músicas e intenções sonoras mais detalhadas. As canções dos exemplos abaixo representam o tema dos protagonistas do espetáculo. O mendigo-poeta enaltece o samba e a vida folgada que leva, enquanto se diz rei de seu país. A pobre menina rica, por sua vez, lamenta-se pela falta de liberdade na vida que tem.

[...]
 MENDIGO-POETA (Toma o violão e canta “Cartão de visita”)
 Quem quiser morar em mim
 Tem que morar no que o meu samba diz
 Tem que nada ter de seu
 Mas tem que ser rei de seu país
 Tem que ser um vidinha folgada
 Mas senhor do seu nariz
 Tem que ser um não-faz-nada
 Mas saber fazer alguém feliz.
 Tem que viver devagarinho
 Pra poder ver a vida passar
 Tem que ter um pouco
 De carinho para dar
 Precisa, enfim, saber gastar,
 E ao receber uma esmolinha
 Dar em troco o céu e o mar
 Tem que ser um louco
 Mas um louco pra amar!
 Vai ter que ter tudo isso
 Tudo isso pra cantar.
 Tem que bater muita calçada
 Só cantando o que o povo pedir
 E só vendo a moçada
 Praticando pra faquir
 Precisa, enfim, filosofar...
 Que ser alguém é não ser nada
 E não ser nada é ser alguém...
 Tem que bater samba!
 E bater samba muito bem!
 Vai ter que ter tudo isso
 Tudo isso e o céu também.
 [...]
 POBRE MENINA RICA (Cantando “pobre menina rica”)
 Eu acho que quem me vê, crê
 Que eu sou feliz,
 Feliz só porque
 Tenho tudo quanto existe
 Pra não ser infeliz...
 Pobre menina tão rica
 Que triste você fica se vê
 Um passarinho em liberdade
 Indo e vindo à vontade na tarde...

Você tem mais do que eu
Passarinho
Do que a menina
Que é tão rica e nada tem de seu...
(MORAES, 1995, p. 233 e 234) Pobre menina rica

O uso da música, por si só, num texto teatral, não é o que garante, por certo, sua filiação à natureza simbolista. Se assim o fosse, a imensa maioria dos textos atuais, repletos de música (quando não musicais), seriam, precipitadamente, alcunhados de neossimbolista. O que se percebe e se pontua na dramaturgia *corpus* deste estudo é a disposição que Vinícius tem de lançar, ao *front* de sua cena, poesia e música em elevada combinação de ritmos e sons que enaltecem o estado de alma, as possibilidades sugestivas. A música, portanto, tem um papel fundamental no teatro que Vinícius de Moraes escreveu. “A música antes de tudo, dizia Verlaine na sua Arte Poética. Realmente o Simbolismo esteve sempre preocupado com o problema da musicalidade, objetivando aproximar a poesia, o mais possível, da música [...]” (FRAGA, 1992, p.35).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os estudos já realizados sobre a obra de Vinícius de Moraes, transcorridos mais de cem anos de seu nascimento, são, por certo, enriquecidos quando apresentadas e discutidas as idiossincrasias de sua dramaturgia, objeto de investigação nesta pesquisa.

A literatura dramática costuma ser trabalhada de forma reduzida, conforme pensamento de Magaldi¹⁰⁴, nos espaços escolares e até, em alguma medida, nos estudos mais aprofundados sobre literatura. Consoante Jean-Pierre Ryngaert, “cada vez menos autores dramáticos têm sido publicados, remete-se o teatro ao espetáculo e raramente à criação literária, e a mídia se desinteressa, por razões diversas, do fenômeno editorial” (RYNGAERT, 1998, p. 71).

Tudo isso talvez justifique o fato de Vinícius de Moraes ser apresentado nas bancas escolares, com mais frequência, por meio de sua poesia e/ou por sua contribuição à música popular brasileira. Mas é preciso considerar que Vinícius de Moraes dedicou um tempo de sua existência para escrever teatro. E esses escritos, assim como sua poesia ou suas canções, merecem iluminação.

O auxílio luxuoso da poesia (que fez o próprio dramaturgo, em 1968, por ocasião da publicação de *Poesia Completa e Prosa*, pela Nova Aguilar, apresentar seu projeto para um *Teatro em Verso*) somente reforça uma particularidade que também se faz perceber nos momentos de prosa de seu teatro: a elasticidade de representações simbolistas nos textos construídos para o palco, em momentos distintos de vivência e produção do escritor. Esforço dito e redito neste estudo, até aqui.

O rito teórico e estrutural de um trabalho de pesquisa recomenda não levantar novas questões a serem problematizadas na parte de conclusão da investigação. Todavia, algumas perguntas lançadas no corpo do trabalho encontram respostas no acabamento das deduções. O que atrai, efetivamente,

¹⁰⁴ “Ninguém, infelizmente, nos ensinou a amar o teatro brasileiro. Enquanto, nas escolas, nos transmitem o gosto pela poesia e pelo romance, nenhum estudo é feito da literatura dramática” (MAGALDI, 2004, p.12). A constatação de Magaldi data de 1962, mas até hoje, nas escolas da educação básica, de maneira geral, o teatro enquanto gênero literário continua com espaço reduzido nos estudos sobre literatura.

Vinícius de Moraes para os palcos? O que ele foi fazer, de fato, no teatro? O que ele desejava como dramaturgo? Quais os fazedores de teatro com os quais Vinícius mantinha relação direta em seu tempo? Seria intencional o desejo de escrever um teatro de características uníssonas? Que outras características podem e devem ser destacadas (ainda que no recorte final deste trabalho de pesquisa) nos textos que Vinícius escreveu para os palcos?

Os objetivos mais verdadeiros que moveram o *poetinha* a escrever as histórias que tentou serem encenadas num palco são ainda subjetivos em demasia. Inapropriados, portanto, a um estudo acadêmico que reclama justeza de posicionamentos e assertividade nas informações. Mesmo que num esforço maior e necessário para distanciar-se de uma espécie de biografismo, que seria menos apropriado ao conjunto desta pesquisa; ao longo das investigações realizadas, e no contato com pessoas que conviveram com o dramaturgo, as informações colhidas dão conta de curiosidade estética e, mais profundamente, conquistas amorosas, as razões pelas quais Vinícius de Moraes flertou com o teatro.¹⁰⁵

Em seu primeiro exercício para o palco, no texto *Os três amores*, o poeta que se debatia entre as solicitações da carne e do espírito, negrita, nas falas do personagem Gabriel, a necessidade de não amar ninguém, buscando um afastamento da figura feminina, enquanto, paradoxalmente, enaltece os predicativos da mulher, símbolo de perfeição e indispensabilidade. Fazendo ponderações ao amor, o primeiro texto completo do dramaturgo carioca apresenta um campo de batalha de dois exércitos em luta, onde ora um, ora outro, saem vencedores¹⁰⁶.

Essa batalha se estende, mais adiante, no texto *Cordélia e o Peregrino*, onde o poeta/dramaturgo desfila uma série de dores de amores por meio de personagens carregados de aflições existenciais. O amor é desejado ao

¹⁰⁵ São referências a contatos realizados, durante a pesquisa (de forma presencial ou virtual), com Susana de Moraes (falecida no decurso desta pesquisa) José Castello, Carlos Augusto Calil e Gessy Gesse, a sétima esposa de Vinícius de Moraes.

¹⁰⁶ De acordo com Laetitia Cruz de Moraes, irmã do dramaturgo, em texto escrito e publicado em 1961, com o título de *Vinícius, meu irmão*, o poeta aprendiz vivia sua primeira grande paixão nos anos iniciais da escola. A menina amada, que era amiga da irmã do poeta, não retribuía o amor confessado pelo jovem escritor, o que talvez tenha instigado a escrita do texto em que Vinícius, aos quatorze anos, branda ser melhor não amar ninguém. Cf.: MORAES, 2017, pág. 19.

mesmo tempo em que é questionado e mesmo repellido. Um homem está só, numa casa no alto de uma montanha. Enquanto tenta se compreender em monólogos interiores e fluxo de consciência, recebe a visita de uma mulher hermética, indecifrável. Essa mulher é a resposta para os problemas do solitário homem, ao mesmo tempo em que representa a própria ideia da morte, personagem a quem o dramaturgo vai materializar e recorrer, como já visto, em suas tramas posteriores. Mas como a morte é solução para o poeta Romântico do século XIX, também acaba sendo para o conturbado Vinícius de Moraes daquele momento do século XX, que vai intuir os benefícios da morte para almas atormentadas. Então, o amor e a morte travam uma batalha nesse texto repleto de versos transcendentais, onde a existência humana passa a ser, em todo momento, analisada.

O escritor, muito provavelmente, quis projetar para os palcos, com esses seus textos iniciais, as angústias metafísicas pelas quais passava o poeta que publicaria mais adiante *O caminho para a distância* e *Forma e Exegese*. O teatro foi, então, o local escolhido para depósito de suas inquietações e experiências estéticas iniciais. O teatro, desde cedo, se colocou a disposição das paixões e das aflições do múltiplo escritor. Não que os poemas esparsos, escritos desde a sua infância, já não denunciasses a conturbação pessoal do poeta. Pelo contrário, são numerosos os exemplos em que, na poesia, Vinícius anexava sua dor, suas dúvidas e suas indagações existenciais. Mas o teatro acaba se tornando a primeira forma, cuidada e relativamente completa, antes de suas primeiras publicações poéticas, a expor suas ideias sobre o amor (*Os três amores*) e sobre o caos de sua existência dividida entre o carnal e o espiritual (*Cordélia e o Peregrino*).

A idealização da arte dramática está no princípio do conflito, no atrito entre vontades opostas, na colisão entre diferentes objetivos das personagens. Conflito que gera, constantemente, surpresa e tensão. Tensão expressa formalmente através do diálogo. Então, a forma dialógica do teatro serviu perfeitamente para a exposição inicial dessa alma tumultuada, subjetiva e juvenil dos primeiros escritos de Vinícius de Moraes.

Todavia, não obstante o teatro de Vinícius está marcado em tom maior por esses traços subjetivo/biográficos, que no desenvolvimento de seus escritos vão dando conta de uma escrita neossymbolista, por todas as

características já percebidas e apresentadas; uma marca mais objetiva pode ser notada no conjunto de sua obra teatral. Ao reboque desse teatro de características simbolistas, essa marca configura-se como uma particularidade dramática que merece ser mencionada. Trata-se de uma preocupação nacionalista, social, presente numa parte significativa do teatro viniciano.

É bem verdade que o preponderante desta pesquisa está em mostrar que, enquanto o país experimentava uma cena teatral mais politicamente questionadora por parte de algumas companhias que produziam no período contemporâneo a Vinícius, o *poetinha* optava pelo verso e escrevia em demasiado lirismo suas histórias teatrais que alargavam as já reportadas inclinações simbolistas.

Importa dizer que não é possível confirmar que essas intenções simbolistas detectadas nos textos (como uma unidade temática recorrente) tenham sido pensadas e construídas, de fato, intencionalmente. Não há registros que comprovem que Vinícius tenha decidido escrever suas peças teatrais com o objetivo de interligá-las por meio de características comuns e permanentes. A investigação do período dramaturgic viniciano, realizado nesta investigação, é que faz ver uma continuidade, por certo intuitiva, de personagens, de cenários, de diálogos, de temas e de outros elementos carregados de marcas próprias do Simbolismo de fins do século XIX.

A distinção entre o chamado teatro privilegiado e o teatro poético que Vinícius produzia (ambos no mesmo tempo/espço) foi, até aqui, de toda intencional para mostrar que, talvez, a opção lírico/subjetiva no teatro viniciano tenha contribuído para que o dramaturgo carioca ficasse praticamente invisível em quase todas as citações sobre o teatro brasileiro daquele quarto de século. E, a bem da verdade, ainda pouco prestigiado nos estudos atuais sobre o moderno teatro brasileiro.

De fato não há na dramaturgia de Vinícius um texto que se proponha levantar, em primeiro plano, reflexões sobre a função da arte dramática ou questionamentos sobre a ordem política/social do país. O dramaturgo escrevia para falar sobre o amor, para divagar sobre a vida e sobre a morte. De maneira geral, os simbolistas e seus adeptos livraram a cena da preocupação com o realismo. Mas isso não significa dizer que não havia, nos textos teatrais de Vinícius, um espaço mínimo sequer para preocupações sociais ou políticas um

tanto semelhantes as que estavam sendo discutidas nas obras do Teatro Arena, por exemplo, ou na escrita teórica de Augusto Boal, ainda como exemplo. Em alguns momentos de seus textos teatrais percebe-se uma posição crítica do poeta/dramaturgo quanto à situação político/social estabelecida em seu período.

São exemplos dessas observações mais detalhadas da sociedade, os textos *Orfeu da Conceição*, *As Feras (Chacina em Barros Filho)*, *Procura-se uma Rosa* e *Pobre menina rica*, que a despeito de estarem comprometidos com a proposta lírica e mais subjetiva de seu autor, expõem, em alguns momentos e de maneira mais realista, os problemas da desigualdade social no país.

Em *Orfeu da Conceição*, a história de amor entre Orfeu e Eurídice está, indiscutivelmente, em primeiro plano. Orfeu é o músico do morro que está prestes a casar com Eurídice, moça de beleza rara. Clio, mãe de Orfeu, opõe-se ao casamento prevendo um futuro de dores para o filho. Mas é Aristeu que, movido pela inveja e pelo amor secreto que nutre pela noiva de Orfeu, se destaca como o verdadeiro antagonista da história. Aristeu mata Eurídice. A história nesse momento parece querer convencer de que o instinto sexual, sob a aparência da paixão amorosa, leva à degradação. O melhor a fazer é sublimá-lo, caso contrário ele conduzirá aqueles que lhe sucumbirem à desgraça.

Orfeu passa, então, a divagar como um morto-vivo pelas ladeiras do morro, enlouquecido por amor. A loucura pode ser entendida como a consequência de uma visão celestial, como o sonho, para os Românticos. Decide então buscar sua amada morta no barracão dos Maiorais do Inferno (na base do morro), em pleno carnaval carioca, para logo em seguida ser morto pelas seguidoras de Mira de Tal, uma mulata que sempre foi apaixonada por Orfeu.

O dramaturgo respeita o palimpsesto mítico que serve de fundamento para contar a infeliz história de amor entre Orfeu e Eurídice, mas não hesita em fustigar a política social fragilizada e injusta de seu tempo. As críticas realizadas em momentos distintos do texto, como no excerto abaixo, servem para acentuar o descaso do poder público com as pessoas menos favorecidas

da sociedade brasileira, que no caso de *Orfeu da Conceição*, vivem nos morros do Rio de Janeiro.

[...]
 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...
Médico, aqui no morro...¹⁰⁷
 [...]
 (MORAES, 1995, p.95)

A escolha por um elenco exclusivamente negro que se apoderasse do palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro é mais do que simbólica. É provocativa, reflexiva, uma vez que Vinícius acompanhava as lutas e reivindicações do *Teatro Experimental do Negro* (TEN)¹⁰⁸, do qual fazia parte Haroldo Costa, que viveu Orfeu, no espetáculo¹⁰⁹. “O slogan que Vinícius mais tarde gravaria a seu próprio respeito é: o *branco mais preto do Brasil*” (CASTELLO, 1994, p.325). Assim sendo, o *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes acaba por compactuar com as teorias do *teatro épico* que prescreve, entre outras ações, objetividade, anti-ilusionismo e distanciamento reflexivo sobre a realidade.

Traços igualmente épicos podem ser percebidos no texto de *Procura-se uma Rosa* em que há uma aproximação do dramaturgo com essa objetividade

¹⁰⁷ Grifo nosso.

¹⁰⁸ O Teatro Experimental do Negro (TEN) é fundado em 13 de outubro de 1944, no Rio de Janeiro, por iniciativa do economista e ator Abdias do Nascimento (1914-2011), com o apoio de amigos e intelectuais brasileiros. A proposta de ação da companhia é reabilitar e valorizar socialmente a herança cultural, a identidade e a dignidade do afro-brasileiro por meio da educação, da cultura e da arte.

¹⁰⁹ O próprio Corpo de Baile do espetáculo, na cena dos Maiores do Inferno, foi composto por bailarinas do Teatro Experimental do Negro. Cf.: MORAES, 1995.

crítica destacada em alguns momentos de seu teatro. A opção por desenvolver a trama numa “delegacia de polícia carioca, com toda a sua nudez e crueza” (MORAES, 1995, p.125), já denota a opção por refletir um pouco mais sobre as questões do cotidiano de uma cidade grande. No desenvolvimento do poético tema do rapaz que perdeu sua noiva (Rosa), na estação Central do Brasil, e que agora vaga errante à procura de seu único e verdadeiro amor, outros temas, de ordem social, ganham espaço no único ato da peça. A violência contra a mulher, por exemplo, merece um destaque no texto, como mostra o excerto abaixo, em que Vinícius levanta a discussão sobre o tema:

MULHER N.1

Vim dar uma queixa. O senhor é o comissário?

INVESTIGADOR n.1

Você me acha com cara de comissário?

MULHER N.1

Não, não acho não, senhor.

INVESTIGADOR N.1

E então, que conversa é essa?

MULHER N.1

É que eu queria ver o comissário para dar uma queixa.

INVESTIGADOR N.1

O comissário ainda não chegou. Desembucha.

MULHER N.1

É que eu vim dar uma queixa contra meu marido.

INVESTIGADOR N.1

Por quê?

MULHER N.1

Porque ele me bateu.

INVESTIGADOR N.1

Por que é que você não larga ele?

MULHER N.1

Porque ele é meu marido.

INVESTIGADOR N.1

Vocês são todas umas sem-vergonha. Vocês gostam mesmo é de entrar na peia. Qual, mulher não tem jeito... Mas então, se você não quer largar ele, pra que é que vem dar queixa?

MULHER N.1 (Meio choramingando)

É porque ele me bateu muito. Me bateu muito. Eu estou cheia de marca. Até um pontapé ele me deu. Olhe aqui. (Levanta o vestido e mostra a coxa magra, com uma enorme mancha roxa) Me bateu, me bateu, me bateu até eu desmaiar. Depois ele se aproveita de mim, depois de me bater. Eu não aguento mais. Um dia eu mato ele.

INVESTIGADOR N.1

Mata nada. Eu te manjo. Você quer é movimento. Vai em frente. Imagina se eu vou chatear o comissário por causa de uma cascadeira da tua marca... que gosta de apanhar do marido. Vai em frente, sua descarada! Some daqui senão eu te como no braço! Não quer mais apanhar, larga o homem, em lugar de vir aporrinhar. Some!

(A mulher chora um pranto aflito e, atemorizada, sai recuando de costas)

MULHER N.1

Mas ele é meu marido. Eu não posso largar ele...

INVESTIGADOR N.1

Some!

[...]

VOZ DO DELEGADO

Boa noite, comissário. Alguma novidade?

COMISSÁRIO

Boa noite, doutor. Nada, nada. Tarde calma. Depois do plantão do dia, só houve uma mulher que veio dar queixa de que o marido bateu nela.

VOZ DO DELEGADO

A queixa foi registrada?

COMISSÁRIO

Não, doutor. (Pisca o olho para o investigador n.1) Achei desnecessário, em vista de ela dizer que é um hábito do marido, e que ela não quer se separar dele... Um caso de rotina.

VOZ DO DELEGADO

O senhor chama de rotina o fato de um ser mais forte espancar outro mais fraco?

COMISSÁRIO (Gaguejante)

Bom, não é bem isso, doutor... É que o senhor sabe: marido bate em mulher. Se a gente fosse atender...

VOZ DO DELEGADO

O senhor fez muito mal em não registrar a queixa. Da próxima vez, faça-o, e mande um dos homens assustar o culpado. Assim ele pensará duas vezes antes de bater novamente em sua mulher. O senhor não acha que é um ato covarde bater numa mulher?

COMISSÁRIO

Bem, achar eu acho. Mas acontece que há umas que gostam...

VOZ DO DELEGADO

Isso não tem nada a ver com o assunto, comissário. O senhor não vai justificar o crime só porque ele existe. Pelo menos enquanto eu estiver à testa desta delegacia. O senhor compreendeu? O exercício da autoridade não exige ninguém de espírito de compreensão, humanidade e cortesia.

COMISSÁRIO

Compreendi, doutor...

(MORAES, 1995, p.129, 130, 137 e 138)

Outra particularidade do texto é que, em momentos variados, Vinícius apresenta o mote do nordestino retirante, trabalhador, vivendo nas favelas dos grandes centros urbanos. “[...] Foi assim: nós tínhamos uma dica de que Zé Perturba estava acoitado na favela de Barros Filho. Você sabe que lá só dá nordestino. [...]” (MORAES, 1995, p.133). A favela de Barros Filho será palco para a tragédia “pau-de-arara” em três atos que Vinícius escreveria um pouco mais adiante, onde ampliaria a temática dos retirantes sofredores que buscam a cidade grande para viver uma vida melhor. Em *Procura-se uma Rosa*, tem-se o desfilar de sofrimentos do rapaz da Rosa que, assim como sua amada desaparecida, é um nordestino sobrevivendo no grande centro urbano.

O texto de *As Feras (Chacina em Barros Filho)* conta a história de amor, tragicamente interrompida, entre Francisco de Paula e Maria José. Ele, agricultor nordestino, pai de Inacinho, uma criança recém-nascida. Francisco de Paula resolve sair de sua terra seca e improdutiva para procurar emprego no Rio de Janeiro. Ela, dona de casa e agricultora, reprova e lamenta a decisão do marido, mas aceita de forma resignada. Ele promete mandar dinheiro para a esposa e designa o tio, Tomé de Paula, para socorrer a mulher e o filho em precisão maior. “Tio Tomé... Um homem bom. Um pouco sistemático, às vezes, igual Crisanto; mas bom. Eu falei com ele. Ele vai olhar por você e pelo menino, em caso de necessidade” (MORAES, 1995, p.160). E parte para a cidade grande.

O que se descobre depois é que o dinheiro para a passagem com destino ao Rio de Janeiro e a própria ideia de procurar emprego na cidade grande foi do tio de Francisco de Paula, Tomé de Paula, que tinha desejos pela mulher do sobrinho e a queria ver sozinha, em casa. Num dia de muitas precisões, depois de socorrer Maria José com leite para Inacinho, Tomé de Paula exige que a mulher do sobrinho beba cachaça para esquecer a fome e os problemas. Bêbada, ela é então violentada pelo tio do marido.

Inacinho morre. A violência sofrida gera uma gravidez não desejada. Quando Francisco de Paula toma conhecimento da gravidez de sua mulher, ignora a culpa de seu tio e resolve que o certo seria matar Maria José. É a “lei do sertão”. A esposa do agricultor que se sente traído é solicitada a viajar até o Rio de Janeiro para dar explicações sobre a gravidez, falar da traição do tio de seu marido e pedir desculpas pelo sofrimento causado.

Maria José, eu estou lhe escrevendo para lhe dizer que você venha para o Rio de Janeiro no pau-de-arara de João Cansio, que deve voltar no mês próximo. Eu li sua carta e quero que você venha, porque se você for culpada você vai morrer pela minha mão, porque eu não aguento mais tanta desgraça. Eu preciso saber pela sua boca de toda a verdade. Eu estou lhe esperando. Felizmente que Inacinho não está mais vivo para nunca poder se envergonhar do nome que tem. Arrume suas coisas e venha logo que é para eu resolver isso como homem. Seu ex-marido até saber de toda verdade – Francisco de Paula. (MORAES, 1995, p.193)

Francisco de Paula, tomado de dor e aflição, comete suicídio antes de conversar com a mulher. O tempo é o mais cruel dos inimigos. Maria José

termina a história abandonada e só, pelas ruas do Rio de Janeiro. Vinícius parece querer lembrar que “o homem nasce para morrer, unicamente para morrer, e cada expansão da vida é a reclamação enérgica deste banal destino” (CAROLLO, 1981, p.196).

Os determinantes sociais dessas relações familiares, a problemática pessoal que cede lugar à problemática coletiva, quando Vinícius chama a atenção para a miséria e o sofrimento que atormentam as famílias pobres dos sertões nordestinos, apresentam mais do que caracteres individuais, apresentam situações coletivamente dramáticas. A peça, então, esclarece ao público os problemas sociais concretos, insinuando a necessidade de mudança do *status quo*, da luta pela resolução de conflitos, ao mesmo tempo em que lamenta a brutalidade dos homens contra os próprios homens. Ao final, põe-se em face da morte um grupo grande de homens cegos e atônitos.

A favela de Barros Filho é palco para os dois últimos atos da peça, que agora amplia a temática do nordestino fugido da seca, vivendo com muita dificuldade na cidade grande. “Ah, se eu pudesse dizer tudo o que tenho trancado aqui no peito. Mas não posso. Eu não posso nem chorar. Eu acho que se eu chorasse, iam sair pedras dos meus olhos” (MORAES, 1995, p.160). O retirante nordestino, em outros momentos da peça, é apresentado como uma figura forte, de muita fé e esperança em dias melhores, como mostra o excerto abaixo, em que Francisco de Paula, no início da história, tenta consolar e convencer sua esposa, Maria José, de que o melhor seria mesmo partir para o Rio de Janeiro.

[...] Depois... eu sou moço, sou forte, posso trabalhar. [...] A gente recomeça nossa vida no Rio de Janeiro. Você não vê, está todo mundo indo embora... No Rio de Janeiro tem trabalho. Me contaram que tem muita obra em andamento. E aquela gente de lá não tem resistência de um nordestino para trabalhar, não tem, não tem. Não foi à toa que Deus deu tanta privação à gente. É nessas horas que vale essa fibra endurecida no sol desse sertão (MORAES, 1995, p.162).

Da perspectiva do *épico*, o texto de *As Feras* propõe, em vários momentos, um distanciamento que objetiva não confundir fantasia com realidade. A leitura do texto conscientiza de que o homem é um bicho pequeno,

um mero fantoche nas mãos do livre arbítrio. E que o sofrimento é a verdadeira dimensão do ser humano.

Em *Pobre menina rica*, que chegou a ter uma pequena montagem de seu único ato na cidade do México, em 1967, com tradução de Gabriel Garcia Márquez¹¹⁰, Vinícius deixa mais evidente o hiato entre pobres e ricos num país de desigualdades.

POBRE MENINA RICA

Como é que um sujeito de sua classe se atreve a mexer com uma menina decente? Por que é que você não se olha no espelho? Por que não se coloca no seu lugar? Você sabe a quem está olhando? Se você se atrever a fazer isto outra vez, vou falar com o meu pai para pôr você na cadeia, ouviu, e aprender a não ser engraçadinho! A audácia! (MORAES, 1995, p.238).

Ainda que o objetivo do texto seja poetizar o encontro e a paixão pouco provável de uma moça muito rica com um mendigo-poeta muito pobre, as referências a retirantes nordestinos, figuras do norte e até de outras partes do país, também estão presentes. “MENDIGO-POETA: Pelo sotaque, eu diria que você é do Norte. MARIA-MOITA: Bem, eu não sou exatamente uma *pau-de-arara*, meu filho. Sou um pouquinho mais ao sul, da Boa-Terra” (MORAES, 1995, p.235).

Em comparação as outras peças, Vinícius reforça o efeito poético da figura do retirante quando cria, em *Pobre menina rica*, um personagem de nome Pau-de-arara, que canta uma canção que terá vida mais longa que a própria história da peça/musical.

CENA 10

Decididamente aquela comunidade tendia a aumentar de população. Ao cair da tarde chega um novo mendigo, tão miserável, mas tão miserável, que inspira pena aos outros mendigos. É um pau-de-arara que resolve, sem mais eira nem beira, na maior dureza do mundo, ver se encontra abrigo no meio daquela gente, sua irmã na miséria. Carioca, como sempre faz, pede-lhe que conte sua história, que é ao mesmo tempo uma história de miséria e de otimismo, porque o mendigo pau-de-arara, apesar das adversidades que enfrentou, nunca perdeu a confiança nos seus semelhantes.

¹¹⁰ Cf.: CASTELLO, 1994, p.227.

PAU-DE-ARARA (cantando)
 Eu um dia, cansado que tava da fome que eu tinha
 Eu não tinha nada, que fome que eu tinha
 Que seca danada no meu Ceará
 Eu peguei e juntei um restinho de coisas que eu tinha
 Duas calça velha e uma violinha
 E num pau-de-arara toquei para cá
 E de noite eu ficava na praia de Copacabana
 Zanzando na praia de Copacabana
 Dançando um xaxado pras moças olhá
 Virgem santa, que a fome era tanta que nem voz eu tinha
 Meu Deus quanta moça! Que fome que eu tinha
 Mais fome que eu tinha no meu Ceará.¹¹¹
 [...]
 Vou-me embora pro meu Ceará
 Porque lá tenho um nome
 Aqui não sou nada, sou só Zé-com-Fome
 Sou só Pau-de-Arara, nem sei mais cantar
 Vou picar minha mula
 Vou antes que tudo rebente
 Porque tou achando que o tempo está quente
 Pior do que anda, não pode ficar!
 (MORAES, 1995, p.247, 248 e 249)

O despertamento para questões comunitárias e as pontuais preocupações nacionalistas, em combinação com o uso do coro, da música, do deslocamento tempo/espço, do estranhamento, da superteatralidade, conferem aos textos para teatro de Vinícius de Moraes o contorno *épico* das obras dramáticas essencialmente modernas. Se o esforço em mostrar que o teatro viniciano se alimenta de uma consciência transcendental, incorporando-se assim de fundamentos simbolistas que percorrem toda sua escrita para o palco; registrar a contribuição e a preocupação do dramaturgo com os temas cotidianos, com as questões sociais e culturais de seu tempo, torna-se igualmente justo e necessário.

Outra questão pertinente: Tudo o que Vinícius escreveu para o palco, escreveu só. Não há parcerias registradas nos originais de seus textos. Tampouco intenções para isso. O que acaba se mostrando uma peculiaridade na produção de quem se tornou célebre pelos consórcios que realizou na poesia e na música. Afora a cooperação de músicos como Tom Jobim e Carlos Lyra, na criação de canções para alguns de seus espetáculos, o próprio grupo

¹¹¹ A canção ganhou uma interpretação mais recente na voz de Mart'nália. Cf.: <http://www.martnalia.com.br/>

de pensadores de teatro com quem o poeta/dramaturgo conviveu pode ser considerado pequeno.

Nesse círculo reduzido de amigos e colegas de dramaturgia é possível registrar as figuras de Léo Jusi, Abdias do Nascimento, Haroldo Costa, Gláucio Gill, Pedro Bloch (que na década de 1950 fez enorme sucesso com o texto *As mãos de Eurídice*, considerado o primeiro monólogo interpretado no Brasil, protagonizado pelo ator Rodolfo Mayer), Oscar Niemeyer (que desenhou os cenários de *Orfeu da Conceição*), Carlos Scliar e, pelos registros feitos na biografia do autor, por José Castello, Maria Clara Machado, com quem Vinícius chegou a trocar algumas ideias sobre teatro.¹¹²

No conjunto de toda obra literária de Vinícius, o teatro não soa como dissonante. O teatro é co-irmão dos demais gêneros em que o escritor conduziu sua literatura. É um teatro, na verdade, repleto de literatura, no sentido da força poética que reside nos diálogos que foram pensados para o palco. Por isso, há muito de Vinícius em seu teatro.

Vinícius de Moraes, na verdade, habituou-se a interligar experiência transcendental com experiência poética, tomando ambas como expressões de uma hipersensibilidade. Toda essa sensibilidade confere ao teatro do escritor carioca a possibilidade de continuação de uma essência simbolista que nunca terminou, sempre existiu. Nas palavras de Eudinyr Fraga, “o Simbolismo é o próprio fundamento da arte, pois a arte é a reconstrução do real [...]. Seu real mérito foi ter reencontrado a essência da poesia” (FRAGA, 1992, p.37).

Que o poeta, músico e compositor Vinícius de Moraes seja sugerido, também e, sobretudo, pelas histórias que poetizou para os palcos. Histórias de amor, de inquietações místico/filosóficas, de provocações sociais que fustigaram seu momento histórico. Que seja lembrado como criador de um teatro rapsodo/moderno, na mistura de gêneros, de temas; mas de um teatro essencialmente neossimbolista, por toda carga esotérica que se percebe na escrita contínua de seus textos para o palco. Que, enfim, seja igualmente lembrado como o Vinícius de Moraes, dramaturgo!

¹¹² Cf.:CASTELLO, 1994, p.113

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.
- ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. **Festa e o Modernismo**. Linguagem - Estudos e Pesquisas Dol. 15, n. 01, p. 97-109, UFG/Campus Catalão - jan/jun 2011.
- 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.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1985.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Organização: Maria Betânia Amoroso. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **O tempo e o ser da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.
- CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 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.
- _____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas publicações / FFLCH/USP, 1996.
- CARPEAUX, Otto Maria. **A Antiguidade Greco-Latina por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012. (História da Literatura Ocidental; v.1)
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadentismo e Simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; Brasília: INL, 1981.
- CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes**: o poeta da paixão / uma biografia – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **O cântico dos cânticos**: um ensaio de interpretação através de suas traduções. São Paulo: editora EdUSP, 2005.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** 7ª ed. Rev. E atual. – São Paulo: Global, 2004.

COURTINE, Jean-François. **A tragédia e o tempo da história.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama.** São Paulo: Ed. Ática, 2000.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

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

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro.** Volume 2. São Paulo: ed. Perspectiva, 2012.

FILHO, Domício Proença. **Estilos de época na literatura.** Rio de Janeiro: Prumo, 2013.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Arquivo – Museu de literatura brasileira. **Inventário do arquivo de Vinícius de Moraes.** – Rio de Janeiro, 1999.

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

FRAGA, Eudinyr. **O simbolismo no teatro brasileiro.** São Paulo: Art & Tec, 1992.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios.** Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. **O código dos códigos: a bíblia e a literatura.** São Paulo: Boi Tempo, 2004.

GAARDER, Jostein. **O livro das religiões.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GESSE, Gessy. **Minha vida com o poeta.** Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2013.

GRAVES, Robert. **A deusa branca.** São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guarareia 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)

LUNA, Sandra. **Para uma arqueologia da ação trágica**: a tragédia no teatro do tempo. João Pessoa: Ed. Ideia, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 6ª Ed., 2004.

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

MAY, Rollo. **O homem à procura de si mesmo**. Tradução de Aurea Brito Weissenberg. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012. (Vozes de Bolso)

MELETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: editora Ateliê, 2002.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2008.

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

_____. **Obra reunida** / Vinícius de Moraes: organização Eucanaã Ferraz. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

MORETTO, Fulvia M. L. **Caminhos do Decadentismo Francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Esquilo**. Brasília: Ed. UnB, 2009.

MENDES, Cleise Furtado. **A ação do lírico na dramaturgia contemporânea**. aSPAa – ppgac – USP, São Paulo, v.5, n.2, p. 05-15, dez. 2015.

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.

NOVAES, Adalto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUÑEZ, Carlinda. Fragale Pate et alii. **O Teatro Através da História**. Volume II – O Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage Produções Artísticas, 1994, 265p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música** – modulações pós-coloniais. Coleção Debates: editora perspectiva, 2002.

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

PAIVA, Ana Carolina. **A Coralidade presente na escrita de Joaquim Cardozo**. Navegações Universidade Federal de Uberlândia – MG. v. 5, n. 2, p. 162-168, jul./dez. 2012

PEYRE, Henri. **A literatura simbolista**. Tradução de Maria Helena Nery e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates – dirigida por J. Guinsburg)

_____. **Teatro em progresso**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

REVISTA Festa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4905/revista-festa>>. Acesso em: 12 de Jul. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

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

RÜCKER, Joseane de Mello. **A Revista Festa e a modernidade universalista na arte** - estudo de caso: *Adelino Magalhães*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

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

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

SANTOS, Vonei Edson dos. **O trágico e seus rastros**. Ed. Eduel, 2004.

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, Maria Luiza Berwanger da. **Paisagens reinventadas: traços franceses no Simbolismo Sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1999.

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

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. 3ª ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. 384 p.

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

WEBB, Eugene. **A pomba escura: o sagrado e o profano na literatura moderna**. Editora É, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução: Betiba Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. Tradução: José Paulo Paes. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANEXOS

IMAGEM 01:



IMAGEM 02:

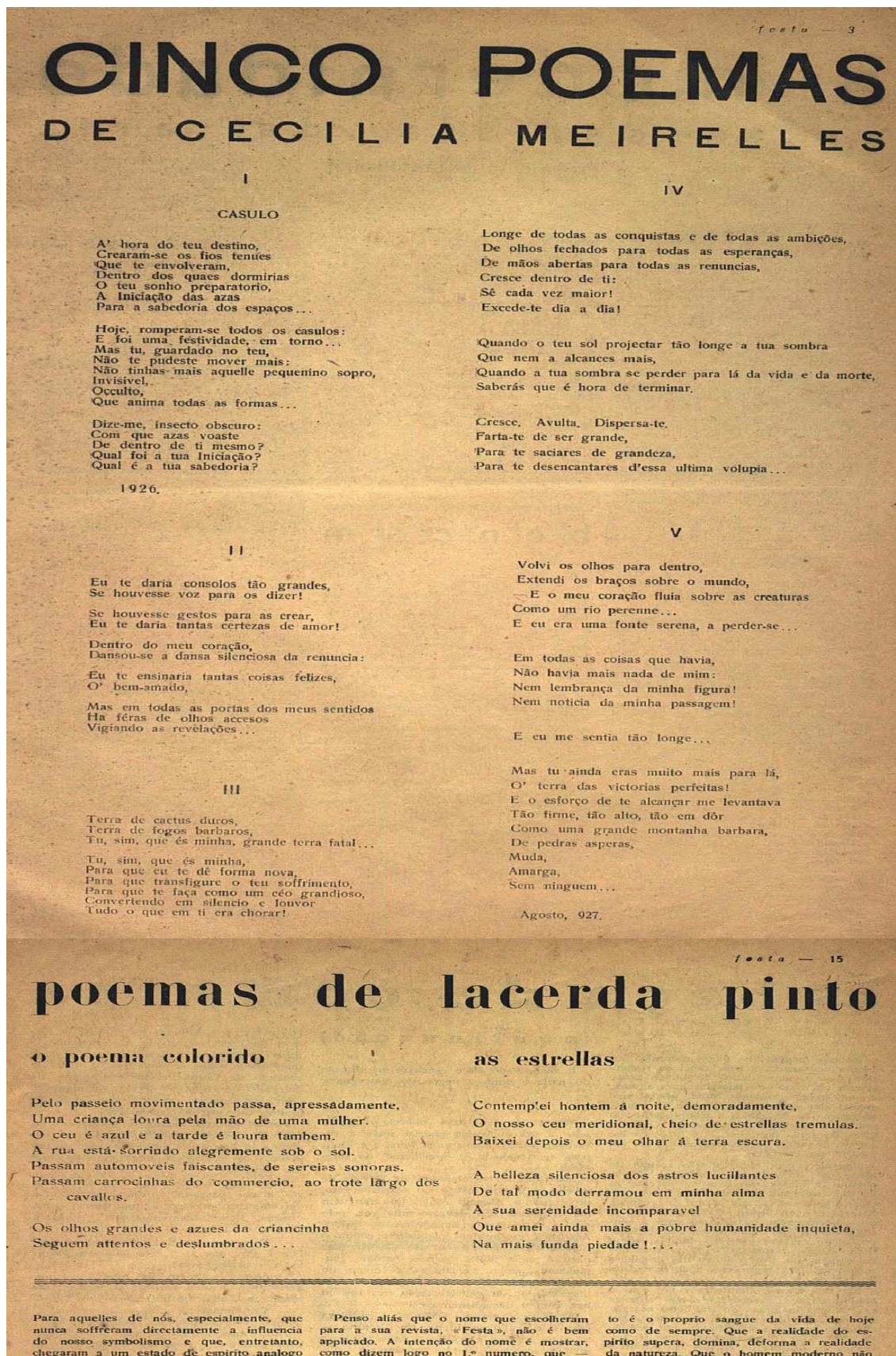


IMAGEM 03:

ANNO I

NUM. 1

FESTA

rio de janeiro

1 - agosto - 1927

M E N S A R I O
D E P E N S A M E N T O
E D E A R T E

Nós temos uma visão clara desta hora.

Sabemos que é de tumulto e de incerteza.
E de confusão de valores.
E de victoria do arrivismo.
E de graves ameaças para o homem.

Mas sabemos, também, que não é esta a primeira hora de agonia e inquietude que a humanidade vive.

A humanidade dança a sua dansa eterna num velho rythmo em dois tempos
Quando todas as forças interiores se equilibram, os gestos são luminosamente serenos.
Mas o que nesses gestos parecia um esplendor supremo de belleza ou de verdade não era senão um momento ephemero da escalada.

Então exsurgem das profundezas do ser impetos bruscos e imprevistos, que trazem a insatisfação, a angustia, a febre, e quebram os compassos harmoniosos, e fazem pensar, aos que se esqueceram de Deus, que tudo está perdido,

— mas que são, em verdade, ondas desconhecidas de energia para a criação de um equilibrio novo e de outra mais alta serenidade...

Nós temos a compreensão nitida deste momento. Deste momento no mundo e deste momento no Brasil.

Vemos, lá fóra e aqui dentro, o rodopio dos sentimentos em torvelinho tragico.
E as investidas reivindicadoras dos appetites que se disfarçavam e agora se desencadeiam em furia.
E ouvimos o suspiro de allivio da mediocridade finalmente desopprimida: da mediocridade que, aproveitando o desequilibrio de um instante, ergueu também a sua voz em falsete, e encheu o ar de gestos desarticulados, e proclamou-se vencedora,

na ingenua illusão de que as barreiras que a continham tombaram para sempre.

Mas vemos igualmente os espiritos legitimos no seu posto immutavel.
E apuramos o ouvido ao brado de alerta das sentinellas perdidas.
E sentimos á flor do solo o fremito das subterranas correntes de força viva, que serão captadas pela sabedoria divina na hora próxima das construcções admiraveis.

A arte é sempre a-primeira que fala para annunciar o que virá.
E a arte deste momento e um canto de alegria, uma reiniciação na esperança, uma promessa de esplendor.

Passou o profundo desconsolo romantico.
Passou o esteril scepticismo parnasiano.
Passou a angustia das incertezas symbolistas.

O artista canta agora a realidade total:
a do corpo e a do espirito,
a da natureza e a do sonho,
a do homem e a de Deus,

canta-a, porém, porque a percebe e compreende em toda a sua multipla belleza, em sua profundidade e infinitude.

E por isto o seu canto é feito de intelligencia e de instincto (porque também deve ser total) e é feito de rythmos livres elásticos e ágeis como músculos de athletas velozes e altos como subtilissimos pensamentos e sobretudo palpitantes do triumpho interior que nasce das adivinhações maravilhosas...

O artista voltou a ter os olhos adolescentes e encantou-se novamente com a Vida:

todos os homens o acompanharão!

IMAGEM 04:



IMAGEM 05:

— festa — 13

o grupo de «festa» e sua significação

os novos

A nova geração, isto é, aquella que substituiu os symbolistas, trouxe logo de entrada muito maior numero de espiritos criticos do que estes trouxeram. Tal pendor foi mesmo o que mais os caracterizou até ha pouco tempo.

De começo vieram "creando uma atmospheria mais comprehensiva, mais completa, mais ampla", e logo se revelaram mais assimilaveis que os seus predecessores. Era o que eu reconhecia, falando sobre "A Igreja Silenciosa", de Tasso da Silveira, em 1922. Por isso mesmo, no entanto, comparados com aquella gente anterior, "vinham menos empolgantes, talvez até, geralmente, menos seductores, da alta seducção" — eu adduzi.

Entre 1918 e 1922 os jovens recém-chegados publicaram muitos volumes de critica significativos, como, chronologicamente, "Vultos do meu caminho", de João Pinto da Silva, "Correspondencia de João Episcopo", de Antonio Torres e Adoasto de Godoy, "Farias Britto e a reacção espiritalista", de Almeida Magalhães; "Sol de Portugal", de José Vieira; "Problema Vital", de Monteiro Lobato; "Urupés e o sertanejo brasileiro", de Leonidas Loyola; "A questão social na philosophia de Farias Britto", de Jakson de Figueiredo; "Pequena Historia da Literatura Brasileira", de Ronald de Carvalho; "Romain Rolland", de Tasso da Silveira; "Emiliano Pernetta", de Andrade Muricy; "Populações meridionaes do Brasil", de Oliveira Vianna; "Pascal e a inquietação moderna", de Jakson de Figueiredo; "O Suave Convívio", de Andrade Muricy; "Fausto", de Renato Almeida; "A Igreja Silenciosa", de Tasso da Silveira.

Ninguem poderá negar, assim: esses quatro annos deram, senão a totalidade, pelo menos a grande maioria das obras de critica mais consideraveis que já devemos aos moços.

Foi, além disso, o tempo em que, tambem quasi chronologicamente, Da Costa e Silva, d. Gilka Machado, d. Laura da Fonseca e Silva, Manoel Bandeira, Murillo Araujo, Menotti Del Picchia, Pereira da Silva, Jackson de Figueiredo, Gomes Leite, Tasso da Silveira, Amadeu Amaral, Guilherme de Almeida, Arnaldo Damasceno Vieira, Affonso Schmidt, Ronald de Carvalho, Hermes Fontes e Ribeiro Couto, todos como poetas, uns estrearam, outros foram além da estrea ou completaram com novas notas, quasi todos em livros, a obra que já tinham anteriormente iniciado.

Parece tambem incontestavel que entre elles figuram os nomes dos que até aqui ainda são os mais notaveis na poesia destes ultimos tempos.

Na prosa de ficção, Abadio Faria Rosa, Claudio de Souza, Carvalho Ramos, Adelino Magalhães, Monteiro Lobato, Veiga Miranda, Ranulpho Prata, Lima Barreto e Brenno Aruda (são os que eu posso lembrar), produziram peças de theatro, contos, novellas ou romances entre os quaes figuram obras das melhores que em taes generos já nos deu tambem a nova geração.

Não foi, pois, um periodo esse que deixe de ter muita importancia na historia do movimento intellectual do após-guerra. Pelo contrario, fôra impossivel omittil-o sem absurda ablação, que deixaria sem bases e inteiramente defectiva tal historia. A estagnação imaginada pelos que julgam ter começado aqui no Brasil uma nova era apenas depois desse tempo, é cousa que não houve.

O que é certo é que de 1922 por deante a literatura dos novos tornou-se mais eugenica, e até mais dionysiac, cousa que eu previ, escrevendo a Tasso da Silveira a proposito de "A Igreja Silenciosa", mas referindo-me nesse ponto ao movimento inicial dos "futuristas".

Ainda aqui Graça Aranha não fôra fazer aquella famosa diabrura em pleno recinto da Academia, quando julgou tão peyorativamente a situação das nossas letras, sem querer ver o que os moços já vinham fazendo antes delle tomar aquella malazartica resolução.

Foi ahí que os paulistas, e seus adeptos cariocas, separados quasi todos agora do meu intrepido contemporaneo, que bancava Marinetti naquelle momento, então foi que esses moços conseguiram, na verdade, por um instante, ser a pedra de escandalo deante do nosso publico. Sem Graça Aranha elles tinham começado. E' certo. Traziam orientação propria, por inspiração de Europa. Tambem, aliás, da attitudo espectacular que constitue a novidade da "Esthetica da Vida", se encontra a origem nas "Formas espectaculares da sensibilidade metaphysica", capitulo de "A sensibilidade metaphysica", livro de Jules de Gaultier. A symbiose em que entraram então com o illustre academico é que pôde soerguel-os por modo que toda a gente os visse e que lhes proporcionou, até pelos jornaes de maior circulação, embasacar o nosso publico com seus absurdos innovadores ou que taes pareceram.

Foi a nossa festa dionysiac, de caracter literario, distincta, portanto, do Carnaval.

Dizer que tal iniciativa resultou inutil é querer-se desconhecer as cousas. EHa veiu representar, de facto, um abalo e este produziu um effeito: depurou, deu mais ordenação, feição menos confundivel á hora, em questão de letras, aqui no Brasil. Dahi por deante distinguu-se melhor quem estava em condições de representar o que se chama propriamente a vanguarda neste instante. Aquelles que sentiram não trazerem definitivamente a nova sensibilidade ou não poderem despertar ainda para ella, esses recuaram na sua maior parte, e se apparecem já não é difficil sentil-os passados e assim no passado collocal-os.

O que não prevaleceu foi o tal objectivismo dinamico proposto por Graça Aranha nem tão pouco o ponto de vista de que a arte não passa de um brinco, que os Epstein, os Gasset quizeram justificar lá na Europa nos seus ensaios de esthetica e que os nossos paulistas mais seus amigos do Rio tão ardentemente acceitaram.

"Festa", a nova revista em que Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Adelino Magalhães e muitos outros vêm combater pela integração do pensamento novo, pelo amor da

14 — festa —

cultura, contra esses excessos ou esses princípios errados, salva-nos, logo de entrada, nos seus dous numeros iniciais, da evolução em sentido horizontal, adoptada agora pela mugica franceza da vanguarda, segundo Renato de Almeida, e tão em correspondencia com os ideaes dos nossos jovens paulistas. Disso ou pelo menos do pendor exclusivamente festivo, como "A Esthetica da Vida" implicitamente propõe.

"Festa" não exclue do seu programma aquillo sem o qual já não se é bem homem. Não tira dos hombros, pelo contrario, faz questão de que pese sobre os hombros dos novos toda a responsabilidade, no que ella tenha de mais grave, e até de mais amargo, da hora actual.

"Festa", porque accelta a intuição nascida já na guerra e desenvolvida no após guerra de que a geração actual é nova duas vezes: pela sua mocidade e pelo albor que representa para o mundo o instante que lhes coube representar. Pelo que divisam comparavel a um tenro broto, que elles julgam estarem personificando, no meio do franco desempenho ou de construcções pendentes que em outros dominios se offerece aos nossos olhos. "Festa", antes por coragem, que a fé alimenta, do que por espirito de "profiteur". "Festa" que em nada corresponde á magnifica floração do cafestal paulista nem se prende aos proveitos de uma hora que as vantagens dos "trusts" tornam maravilhosamente alegre aos collocados em situação para consideral-a com ultra-optimismo.

(No "O Globo", de 14 de novembro de 1927).

(nestor victor)

forme os seus adeptos proclamaram "o artista canta agora a realidade total: a do corpo e a do espirito, a da natureza e a do sonho, a do homem e a de Deus.. E' a mais transcendental, talvez a menos comprehensivel pelas multiddões. Não procura destruir o passado. Antes vai buscar na tradição o que lá se encontra de nobre, de alevantado, de puro. E esta face de seu programma fez o sr. Tristão Athayde chamal-a de "modernismo continuador". Esta tendencia algo philosophica reuniu nomes conhecidos. Nella se abrigaram Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Gilka Machado, Cecilia Meirelles, Murillo Araujo, Henrique Abilio, Adelino Magalhães, Brasílio Itiberê, Barreto Filho, Lacerda Pinto, Porphirio Soares Netto, Abgar Renault, Wellington Brandão e outros.

Longe já se vae o tempo em que os innovadores eram recebidos a pedradas. Hoje comprehende-se que a evolução natural têm que se operar em todos os terrenos. Não era possivel a mumificação da literatura, apegada a velhas formulas, jungida a caducos preconceitos, quando ao redor della o ambiente se transformava. Quando tudo progredia, não era possivel que o espirito estagnasse num molde que já perdera a razão de ser. Olha-se agora com sympathia e encorajamento para essa renovação que se fazia mister. E é do que Mario Andrade se damna. Acha que esta corrente da "Festa" surgiu tarde, só para colher louros. Os apupos pertenceram aos primeiros, aos que fizeram ruído com as suas klaxons retumbantes. Como se algem

festa

Neste recanto longinquo da provincia, a vida escôa-se um pouco no desconhecimento do que se passa na Capital. Principalmente os acontecimentos intellectuaes aqui não fazem eco. Já chegam amortecidos os ruidos da disputa travada entre os espiritos da nova geração, scindida em varios grupos, que se collidem na intransigencia de seus principios.

Foi-me, pois, surpresa o receber um numero de revista "Festa", publicação de que ignorava a existencia, apesar de seus varios mezes de vida. Foi o mensageiro de um novo rumo intellectual que me chegou. E' esse mensario o propagador de idéas de um pleiade de moços de valor, cheios de audacia, firmes no desejo de defender suas convicções. Hoje, o modernismo em nosso paiz dividiu-se em tres correntes perfectamente distinctas: dinamica, primitivista e espiritualista. A primeira é o "anceio constructor, a realização material de tudo o que é grande, de tudo o que é forte. A segunda é a vontade de ir buscar o Brasil na sua genese, afastal-o de influencias alheias, fazel-o unico, original, impossivel emfim. A terceira é a que se juntou ao redor de "Festa". E' mais completa, abrange maior terreno. Com

puddesse determinar a época do apparecimento de um grupo, composto de membros que viviam dispersos, combatendo isoladamente por seus principios e que se foram juntando imperceptivelmente, impulsionados pela similitude de seus ideaes. E nem sempre quem faz mais barulho é o que possui maior talento. As verdadeiras intelligencias são silenciosas. Não fazem preconceito do seu valor. Vivem na sombra, onde as vae illuminar o reflexo da admiração dos seus contemporaneos.

"Festa" é a coragem louca de moços, ante a indifferença do meio para com as revistas literarias. E' um desafio. E vae vencendo no seu symbolismo alegre de quem "voltou a ter os olhos adolescentes e encantou-se novamente com a vida". Mas a vida é amarga por natureza. Portanto, a sua manifestação não pôde sempre ser festiva. A dor vivo latente em todos os corações. Maximé para os que refinam a sua espiritualidade, porque melhor comprehendem toda a angustia dessa pobre humanidade flagellada de miserias. Assim esta corrente terminará alterando em alguma cousa os termos do seu manifesto. Que o exprima, porém, na mesma superioridade de termos e terá cumprida a missão bemfazeja a que se dedicou, no apostolado de um systema.

(Da "A Tribuna", de Belém do Pará).

(theodoro brazão e silva)

IMAGEM 06:

18 — festa

o grupo de "festa" e sua significação

(festa)

O ímpeto de renovação liberadora e fecunda, que alvorça, dynamiza o pensamento brasileiro desta hora, não refoge á comprehensão das intelligencias menos lucidas e avisadas: é um facto affirmativo, uma posição radiosa, insophismavel. Ha indistinctamente, neste instante a révera do espirito brasileiro, a buscar, com ansia e inquietação, os rumos novos, as amplas e claras finalidades de seu evoluer. O Brasil que pensa, que raciocina e medita, que constrói mentalmente, começa a perceber o drama de sua realidade, o phenomeno de sua existencia, a tragedia de sua propria destinação. Não podem ser mais nitidos, e por toda parte se manifestam em florações surprehenderes de energia creadora, os indices reveladores dessa magnifica alvorada espirital e esthetica, que é como o despertar de uma consciencia ethnico-social que ainda se não plasmara em definitiva e entra, agora, no periodo da integração.

* * *

Essa inquietação renovadora, que nos agita e anima para mais altos committimentos d'arte, é preciso reconhecer, porém, que não surgiu espontaneamente de nós mesmos, não foi a resultante de um esforço isolado das forças vitalisadoras da nossa psyché nacional. Surgiu, ao revés, dum anseio universal de inovação, ao determinismo inexoravel das obscuras mas formidaveis forças moraes e psychologicas da Grande Guerra. De 1914 até hoje, a mentalidade hodierna soffreu a mais profunda, a mais conturbadora, a mais dolorosa das transmutações. E si esta transformação ainda não se reflecte vivamente, nas produções do «espirito moderno», em serenidade e em belleza, reflectem-na, decerto, a mesma desorientação, a mesma vertigem, o mesmo tumulto desse «espirito moderno», — frenético, desencantando, subversivo e de que tão deploraveis, inequivocos symptomas nos deparamos os *ismos* literarios de toda a casta... Mas, a verdade é que dessa mesma desordem, na qual, sob as provações tremendas da catastrophe, mergulharam o espirito e a sensibilidade do homem civilisado, ha-de nascer, e já começa a repontar nbs assombreados horizontes das nossas actuaes perplexidades, a nova mystica contemporanea. Della já nos entremostam signaes auspiciosos e consoladores muitas das expressões da poesia, da sciencia e da philosophia do apóe-guerra, prestigiando-a precursores insignissimos. Haja vista o espiritalismo esthetico de Maeterlinck, o intuicionismo philosophico de Bergson, tão expressivamente polarizadores das cogitações presentes do mundo e aos quaes

bem de perto se filiam algumas das mais accentuadas correntes da lyrica moderna.

* * *

E de mistér, entretanto, definir as características originaes da renovação no sentido brasileiro, como fez ha pouco, logicamente e reflexivamente, o pensador Tasso da Silveira, um dos mais autorizados theoristas (sinão o mais autorizado) das tendencias literarias que hoje buscam norte no scenario mental do paiz. «Que poderá haver de commum — interróga o critico modernista, — e ao mesmo tempo legitimo, entre a «renovação» brasileira e a «renovação» do velho mundo? Uma coisa apenas: a libertação da fórma. Neste sentido, a Europa nos deu um exemplo fecundo e nos fez um grande bem. Ella quebrou os antigos padrões artisticos. E nós precisavamos imital-a, como na realidade o fizemos. Mas precisavamos por motivos differentes. A Europa quebrou esses padrões por exaustão de sensibilidade. Nós deviamos, de qualquer modo, quebral-os, para poder encontrar os nossos rythmos, para realizar a nossa fórma. Aquella libertação foi meio caminho andado. Porque os nossos rythmos já pre-existiam em nós: o rythmo de cada povo está no seu proprio sangue. As formas antigas eram-nos um empecilho tremendo. Libertamo-nos dellas. O nosso mundo interior re-jubilou»...

Com effeito, o renascimento esthetico que se opéra no Brasil, ainda que agitado pelos ventos de inquietação a soprarem ardentemente de todos os quadrantes da terra, — segundo o demonstrou Ivan Goll, quando, em *Les Cinq Continents*, nos deu ensejo de contemplar, numa rutila perspectiva de conjuncto, todos os mais representativos aedos das novas gerações, — tem a propulsião-las forças virgens da natureza americana, despertadas, em eclosão deslumbradora de calor, de seiva, para o amor e para a gloria de homem moço do Continente. O a que nós aspiramos, em summa, é formar, com as potencias elementares de nossa terra libertos de quantos obsoletos prejuizos emperravam a livre expansão de nossa consciencia de povo, os rythmos heroicos de nossa marcha para o futuro, o idéal collectivo de nossa raça, o padrão espirital de nossa mentalidade, a organização, enfim, da realidade brasileira sobre os alicerces profundos da brasilidade, — do sentimento brasileiro, do pensamento brasileiro. Isto é, devemos tirar das resonancias prodigiosas da propria gléba brasilica, das suas estupendas energias primitivas, a vibração e os motivos e as formas expres-

sionaes dos nossos cantos titanicos em pról de seu esplendor sempre maior e de sua immanente belleza. Levantem-se os «poetas do futuro» e ouçam a voz prophetica de Whitman! Isso, porém, sem afastarmos as correntes vertiginosas do pensamento universal; sem esquecermos a nossa solidariedade com a totalidade do espirito humano; sem nos desviarmos do inexoravel fatalismo cosmico do nosso destino commum, nem renunciarmos ao sentido veloz, instantaneo, constructivo da hora que passa.

Cada geração — escreveu Ortega y Gasset — resolve o thema de seu tempo, tem uma vocação e uma missão historica a que obedecer.

• • •

Um critico dos mais equilibrados e cultos do Brasil dagóra (e eu rectifico, com razão, juizo differente faz alguns annos expendido sobre esse illustre nome), o senhor Tristão de Athayde, reduziu a três «as tendencias mais geraes do nosso modernismo», classificando-as deste modo: — o primitivismo, o dynamismo, o espiritualismo. O primeiro, gerado em São Paulo, tendo como expoente e corifeo o sr. Mario de Andrade; refêre-se, no segundo, ao dynamismo creador objectivista do senhor Graça Aranha; no terceiro, include a luzida phalange de citharêdos e prosadores que fazem a *Festa*. — festa dionysiaca de rythmos, de emoções e de idéas, festa perenne de alegria espiritual, a que assistimos maravilhados...

Tenho para mim que essa revista singularmente suggestiva, em torno de cuja flammula de luminosa espiritualidade, se congregam algumas das mais formosas intelligencias, algumas das mais privilegiadas cerebrações mças do Brasil, — Porphyrio Soares Netto, Murillo Araujo, Cardillo Filho, Lacerda Pinto, Adelino Magalhães Barreto Filho, Brasílio Itiberê, Tasso da Silveira, Abgar Renaut, Wellington Brandão, Andrade Mauricy e Henrique Abilio, — representa a affirmação positiva, o triumpho ruidoso, a maxima conquista do pensamento moderno em nosso paiz. O que não conseguiu realizar o senhor Graça Aranha, com o seu marinettismo espectacular e a sua nebulosa philosophia nitscheana (ainda que se lhe não possa

negar um intenso substracto de synergia creadora); o que não puderam levar a effeito, no sentido da transposição dos nossos valores ideativos e emocionaes, o senhor Mario de Andrade e seus sectarios, com o estrambotismo, o agrammatismo de uma *escola* directamente inspirada nos modêlos alienigenas dos Cendrars, dos Cocteau, dos Tzara, dos Picabia, dos Apollinaire e quejandos, dadaistas, cubistas, paroxistas — logram-no, agóra, galhardamente, os jovens discóbolos e pensadores de *Festa*, e com tal luzimento, equilibrio e brilhantismo, que assignalam, de facto, um momento da formação intellectual do Brasil, realçando os attributos e pendores, a efficiencia de uma geração voltada, como nenhuma outra, para as elocubações fecundas das idéas, para o trabalho demiurgico da creação artistica, daquella intropathia esthetica de De Sanctis, pela qual se processa o phenomeno subjectivo, ou intra-objectivo, da belleza universal.

• • •

Si a poesia outra coisa não é, segundo Matthew Arnold, que uma interpretação intima do mundo, sob o angulo da belleza; mas si essa interpretação, em perpetuo *fiori*, muda constantemente com as mesmas concepções e intenções evolutivas da arte, pôde-se asseverar que os rhapsodos de *Festa*, erguendo o seu canto «feito de rythmos livres, elasticos e ageis como musculos de atletas, velozes e altos como subtilissimos pensamentos, e sobretudo palpantes do triumpho interior que nasce das advinhações maravilhosas», — encontraram a interpretação hodierna do mundo visto sob o prisma do genio, da sensibilidade, do espirito brasileiro. Eu creio que essa fulgurosa e adolescente theoria de poetas, forjadores de imagens e de symbolos nóvos, poderia inscrever na sua victoriosa philacteria de acção o distico luminoso que Ivan Goll descobre, hoje, no frontal de todos os paizes:

JUVENTUDE!

(Do "O Estado do Amazonas," 29-528

(leopoldo péres)

• • •

(r u m o s) (n o v o s)

Não se dirá que, da refrega modernista, nada se tenha a contar de realmente lucroso para as possas lettras.

Já agora podemos averiguar que o espirito moderno — no sentido mais desdobrado deste termo — aticava animo a dois grupos, que só pareciam fundidos num unico porque em ambos havia, ao lado de alguns bedêlhos — valha a verdade — intelligencias igualmente ageis e vontadosas de fixarem o momento brasileiro.

Aparte o espirito conservaentista typo segundo-im-

perio, que preferiu e ainda prefere tabaquer com os classicos luzos, mofentos e cacêtes, como quê — podiamos verificar, desde o inicio, que a ansia de modernização literaria não inflammava unicamente aquelles que tomaram a si, no primeiro instante, a musica ensurdecedora e nada delectavel da pancadaria.

Gabe-se, desse grupo, a coragem quasi que só a coragem de suas arremetidas contra o passadissimo bolorento e inutil, em que se malgastava a intelligencia bra-

IMAGEM 07:

ANNO I
 NUMERO
 SEIS

FOLTA

Revista de Arte e Pensamento
 2ª Phase

RIO DE JANEIRO
 JANEIRO
 1935

canção do tempo

Nós cantamos a canção do Tempo.
 A canção nova do Tempo criador.

Do Tempo que é o caminho
 das sombras do não-ser ao milagre do ser
 Do Tempo que presidiu às formações millenarias e profundas.
 E congregou os elementos dispersos em ilhas, montanhas e continentes.
 E cavou os abysmos sem fundo, para a ansiedade oceanica.
 Do Tempo que, da semente obscura, faz as frescas florestas rumorentas,
 e as seáras claras, vergando ao peso dos grãos nutrientes e dourados,
 e as vinhas, em cujas frágeis arterias o sol liquefeito escorre.
 Do Tempo que modela, com mão paciente e sábia, a pureza das formas.
 E constróe em belleza viva as paisagens épicas ou lyricas da Terra.
 E amassa o barro humano em linhas ageis e viris, ou em flexuosa graça amanhecete.
 Nós somos a alma do povo que desperta para um destino mysterioso.
 Por isso, cantamos a canção do Tempo. Do Tempo indefectivel e criador.

Do Tempo que ordena, instante a instante, a nossa realidade profunda, como ordenou as esferas infinitas.
 Do Tempo, de cujos dedos phidianos sentimos a pressão modeladora na argila plastica que somos.
 E que nos dará, lentamente e sabiamente, contornos nitidos e puros.

E fará dos nossos músculos elásticos cordas rijas e tensas como a do arco de Ulysses.
 Porá em nossas mãos e em nossos dedos flexibilidades magnéticas.
 Accenderá forjas violentas em nosso coração e nosso espirito,
 para fundir o aço e o ouro dos grandes sonhos audazes.
 Nós somos a alma do povo que acorda estremunhado no alvorecer indeciso.
 Por isso, cantamos a canção do Tempo. Porque o dia vae erguer. E o sol vae fulgir na altura.
 E ha a tarefa enorme a cumprir. Ha o esforço heroico a realizar.
 Ha as inesperadas estradas que devem ser cortadas entre sorverdouros e pincaros.
 Ha as sementeiras immensas e as imprevisitas colheitas.
 Ha os granitos que esperam o gesto ardente do desmonte.
 Ha os materiaes das construcções immorredouras, olvidados, perdidos no deserto.
 Ha as solidões, á escuta do primeiro grito de vida.
 Ha o chamamento dos horizontes afastados.
 O Tempo vae ser o effectivador das esperanças.
 O Tempo vae ser o condensador das ansiedades.
 O Tempo vae ser o companheiro e o guia.
 Por isso, cantamos a canção do Tempo.
 Do Tempo que surdiu da Eternidade como sua mysteriosa floração.
 Do Tempo, que é Deus agindo. Do Tempo indefectivel e criador.

IMAGEM 08:

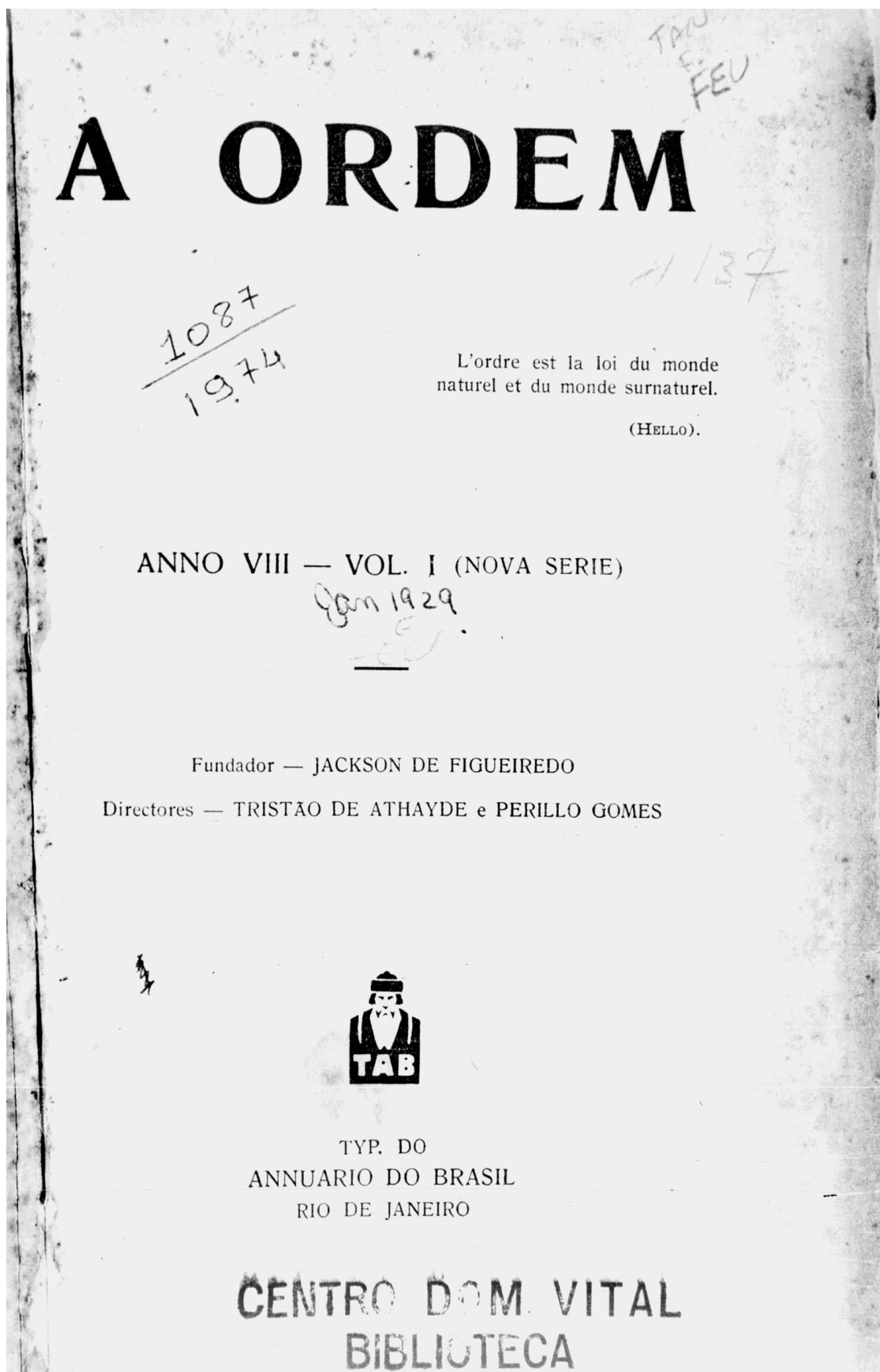


IMAGEM 09:

CANTIGAS

As cantigas lavam a roupa das lavadeiras.
As cantigas são tão bonitas que as lavadeiras
ficam tão tristes, tão pensativas !
As cantigas tangem os bois dos boiadeiros !
Os bois são morosos, a carga é tão grande
O caminho é tão comprido que não tem fim !
As cantigas são tão leves...
E as cantigas levam os bois, batem a roupa
das lavadeiras.
As almas negras pesam tanto, são
tão sujas como a roupa, tão pesadas
como os bois.
As cantigas são tão leves...
Lavam as almas dos peccadores !
Levam as almas dos peccadores !

Maceió, novembro, 1928.

JORGE DE LIMA.

IMAGEM 10:

SEM ASAS...

Sem asas immaculadas,
Chorando, ao mundo chegaste...
Alto mysterio ! Quem és ?
As asas, onde as deixaste ?
Choras ? Ai! Sentes magoadas
As camélias dos teus pés.

Has-de sorrir, que o sorriso
Lembra ainda o Paraíso,
Tem qualquer cousa do Céu.
Mas, que sorrindo sorrias,
Das mais puras alegrias
Envolto no claro véu.

Se chorares, o teu pranto
Seja a musica de um canto,
Como um hymno de louvor,
Que a alma risonha do crente
Entôa perennemente
Para exaltar o Senhor.

Canta a lagrima divina
Nos olhos de que espera
E na tristeza sorri.
Sem a chuva crystalina,
Que fôra da primavera,
Que fôra do colibri ?

Caminhando sobre a terra,
Não te firam os espinhos
E nem presintas o mal.

A ORDEM

33

Alma serena, desterra
Os falsos gozos mesquinhos
Da tua estrada real.

Sê amor, sê piedade
Para quem ri ou padece.
Da flôr do teu coração,
A essencia da Caridade
Suba no pollen da prece,
Desça na asa do perdão.

Quando pisado, não pises
A inditosa creatura
Que te pretende pisar.
É o destino dos felizes:
Dar aos amigos ventura;
Os inimigos, amar.

Imitando, sobre a neve
E sobre as humanas brasas
A existencia de Jesus,
Irás descuidoso e leve,
Sobre o fogo e sobre a neve,
Anjinho, mesmo sem asas,
Para a Gloria e para a Luz.

DURVAL DE MORAES.

IMAGEM 11:

ACÇÃO SOCIAL POLITICA

J. C. MELLO E SOUZA.

onde? (Merece reparos a interpretação dada por alguns catholicos, a certas expressões do Snr. Arcebispo na sessão inaugural da Semana de Acção Social.

Realmente, houve quem se rejubilasse, vendo nas justas palavras do Snr. Arcebispo sobre a acção politica, de um modo geral, uma condemnação formal a toda actividade que se exerça ou venha a se exercer neste terreno.)

Tal jubilo, porém, é de todo ponto descabido.

(Dom Sebastião Leme limitou-se, naquella sessão, a afirmar que, em these, assimilar acção catholica e acção politica seria um erro que com energia deviamos afastar. Mas dahi a prosciever toda e qualquer acção de catholicos no terreno politico ha uma distancia que, estamos certos, a intenção do Snr. Arcebispo não quiz transpôr.)

De resto, S. Exc. Rev. alludiu a um tal perigo, entre muitos outros que apontou, numa exposição de character geral que fez, buscando assignalar os escolhos a evitar na Semana que se iniciava. Na questão escolar, por exemplo, que é vital para a Igreja, as leis laicisantes foram sendo votadas, em França com extraordinaria pertinacia e continuidade. A serie se iniciou, em 1882, com a lei de 28 de Março, supprimindo o ensino religioso nas escolas primarias. Depois de mais algumas leis anti-christãs (como a que restabeleceu o divorcio, em 1884) foi votada na Camara, apoz vibrante debate, em 1º — 7 — 1901 a lei que excluia do direito de en-

sino, quem quer que pertencesse a uma congregação religiosa, excepto autorização legislativa especial.

Dous mezes depois Camara e Senado recusavam pedidos de autorização apresentados por 53 congregações de homens (25 votadas ao ensino e as restantes de pregadores) e 81 de mulheres, todas de ensino. Nesse mesmo anno 10.000 estabelecimentos de ensino, pertencentes a congregações religiosas, eram fechados.

E si hoje, de facto, as congregações exercem em França o seu benemerito apostolado, fazem-no por effeito de uma concessão especial e unilateral, sem direitos adquiridos de especie alguma, pois a legislação permanece tal como foi votada no inicio do seculo.

Tal exemplo mostra á evidencia que um artigo de lei habilmente votado por legisladores liberalisantes, é sufficiente para annullar todos os esforços feitos em annos sem conta de penetrante e extensa Acção Catholica.

A acção catholica é extensa e polymorpha, e não tolera uma restricção para o terreno exclusivamente politico. Nem podia caber na estreiteza de um Partido a acção essencialmente universalista da Igreja.

Querer immiscuir a Igreja em querellas de partidos, e pretender se servir de seu apoio para triumphar mais facilmente de seus adversarios, é abusar indiscretamente da religião. (Leão XIII). Mas, passando de um extremo ao outro, cercear a Acção Catholica, desaconselhando-a no terreno politico, é marcá-la com uma insufficiencia perigosa, e preparar no futuro os peóres dias para a Igreja. Convenhamos que a adhesão de um catholico como *catholico* a um determinado principio politico não é recommendavel. Elle deve adherir, apenas, como parte que é, da cidade temporal. Mas o indiscutivel é que a actividade de um catholico, dentro do seu partido, sendo (pelo menos implicitamente) condicionada aos interesses eternos da Igreja, tem de ser classificada como acção social catholica)

20. 24 - Fev. 1932

SEPARATISMO ESPIRITUAL *

A reunião do 1º Congresso da Liga rio-grandense pró-Estado Leigo, recentemente levada a effeito em Porto Alegre, veio mais uma vez pôr em fóco o perigo que para a unidade nacional representa o *laicismo* compulsorio, que secularisa radicalmente o Estado, affastando-o da sua natureza e divorciando-o da verdadeira realidade nacional.

Esse Congresso reuniu fraternalmente, no odio commum á religião do povo brasileiro, todas as seitas cuja obra mais patente até hoje tem sido quebrar a unidade de alma do nosso povo. Basta ler a enumeração das facções representadas na mesa directora do referido Congresso, para se ter uma idéa do chaos mental que representa a proliferação de todas essas seitas contradictorias, que só se unem para attentar contra a liberdade de consciencia dos catholicos, forçando-os a continuarem a viver sob o imperio de uma Constituição individualista e de uma legislação sem Deus. Eis, segundo o que publicaram os jornaes de Porto-Alegre, com um alarde de publicidade que bem mostra a irradiação que essa mentalidade laicista vae ganhando, eis a lista dos varios credos religiosos e anti-religiosos, representados na mesa do referido Congresso: Adventistas do 7º dia, Igreja Methodista, Theosophia, Maçonaria, Sociedades Israelitas, Espiritismo, Maçonaria Mixta, Legiões Femininas, Igreja Evangelica, Livres Pensadores...

Vêem-se ahi, lado a lado, varias seitas protestantes e mais os judeos, os theosophos e os espiritas, de braço dado com os seus figadaes inimigos Maçons e Livres Pensadores. Só um credo commum os reúne — o atheismo do Estado. Só um inimigo commum os aproxima — a Igreja Catholica.

E' um espectáculo que faz mais do que revoltar — entristece. Entristece, por vermos como a acção de um preconceito é mais forte do que todas as razões serenas e objectivas com que os catholicos demonstram o contrasenso, de ser imposta, por um Estado que se diz *democratico*, á absoluta maioria da população brasileira, uma legislação que repugna á sua consciencia.

Entristece, por vermos o desconhecimento radical do ponto de vista catholico, do seu esforço em prol da elevação

moral do povo, da sua importancia na historia da formação nacional, da sua adequação á indole do povo brasileiro e á peculiaridade de seu caracter especifico na America.

Entristece, por vermos os chefes dos mais importantes partidos politicos rio-grandenses a permittirem que os seus jornaes officiaes e representantes dos seus partidos, tomem ostensivamente o partido dos sectarismos dissolventes que não se contentam com a liberdade particular de que gozam e querem impôr os seus preconceitos facciosos a toda a legislação publica do Estado.

Entristece, por vermos que a mentalidade individualista da Republica velha continúa na chamada Republica Nova e que os erros mais evidentes da legislação anterior, que levaram o paiz ás revoluções dos ultimos annos e ao estado actual de insegurança e de anarchia, vão provavelmente repetir-se na nova legislação que se prepara, com o desprezo soberano pela experiencia, que caracteriza os partidos sem estabilidade e os politicos sem principios.

Entristece, por vermos que o Estado Burguez continúa impavidamente a cavar a sua propria ruina, dando ouvidos ás vozes de todos os destruidores da unidade espiritual e tambem politica da nação, e fechando-os ás razões mais serenas dos catholicos e dos nacionalistas conscientes, que mostram o crime que se vai perpetrar contra a nacionalidade, proseguindo no laicismo dissolvente de uma legislação anti-christã e anti-nacional.

E' um sentimento profundo de tristeza que nos acomete ao lermos as actas de um Congresso desse genero.

Dizia-se em França, depois da Restauração, que os nobres de regresso: — "n'avaiet rien oublié ni rien appris". Essa phrase de revolucionarios despeitados não está longe de ser applicavel aqui á maioria dos que assistiram aos acontecimentos de 1930 sem que se alterasse nelles esse terrivel *complexo* mental, como dizem os psychologos freudianos, o *complexo* laicista.

Não foi apenas nos actos desse Congresso rio-grandense que esse *complexo* se manifestou em toda a sua rigidez cada-verica. Dois grandes orgãos da imprensa burgueza, o "Estado do Rio Grande", que é o jornal official do Partido Libertador do Rio Grande do Sul, e o "Estado de S. Paulo", que é o grande orgão das classes conservadoras de S. Paulo, tambem se manifestaram contra o liberalismo do decreto de 30 de Abril, chegando este ultimo a declarar que — "a laicidade integral do ensino nas escolas publicas. . . é um postulado politico que a experiencia illustra e corrobora". (3/1/32)

Tanto em um como em outro caso nos encontramos felizmente longe do espirito sectario do Congresso de Porto-Alegre, que o proprio editorial do "Estado do Rio Grande" chama de "congresso não para defender um principio, mas

para combater uma instituição". E essa instituição não é outra senão a Igreja Catholica.

Os dois grandes jornaes, o paulista e o gaúcho, estão muito longe daquella caldeirada de seitas theosophicas e protestantes, espiritas e maçonicas, para as quaes o ensino religioso é apenas um pretexto para atacarem a Igreja Catholica, a grande defensora da verdade e do equilibrio espiritual, contra o qual todas as heresias se arrojaram em vão. Ambos representam incontestavelmente grandes correntes de opinião publica, dignas do maior acatamento e que sinceramente não pensam atacar o catholicismo quando defendem o laicismo ou quando combatem o decreto de 30 de Abril. Essas correntes é que formam propriamente a grande burguezia liberal, a classe hoje dominante e da qual sahiram os chefes politicos da Revolução liberal de Outubro. Nella é que mais viceja esse catholicismo convencional e commodista, contra o qual nos temos systematicamente insurgido em nome dos verdadeiros principios evangelicos, entre os quaes brilha a palavra immortal e decisiva de Nosso Senhor: "Qui non est mecum, contra me est" (Math. 12.30)

No Brasil, por muito tempo e por motivos de toda ordem, o confusionismo dominou os proprios meios catholicos e muito longe ainda estamos, por certo, de ter completado a obra saneadora iniciada por Dom Vital, da desmaçonisação do catholicismo.

Ainda ha hoje quem faça a apologia desse catholicismo invertebrado de opas e devoções santeiras, de religiosidade sentimental ou de simples respeitabilidade mundana que ia levando a Igreja, entre nós, a uma dissolução irreparavel. E foi elle, desgraçadamente, que dominou toda essa grande burguezia liberal, sem que ella mesma se desse conta do abysmo para que ia caminhando. As formulas abstractas substituiram as realidades concretas e em torno dellas se formou toda uma mythologia politica, que creou uma serie daquelles "postulados politicos" a que se refere o grande orgão conservador da burguezia paulista.

A phrase de Cavour, tão typica do espirito do seculo XIX, "a Igreja livre no Estado livre" foi uma dessas formulas abstractas, já hoje em pleno esquecimento na sua patria de origem, mas que aqui ainda é apresentada como um "postulado" definitivo da sciencia politica! E' curioso, como nós, filhos do Novo Mundo, somos afinal muito mais velhos que o Velho Mundo. Importamos as suas formulas politicas com vinte ou trinta annos de atrazo. E quando elles se libertam das formulas atrazadas, á procura de outras novas, nós continuamos a defender, tenazmente, o que os seus proprios autores já desdenharam por obsoleto! Pobre Brasil atrazado e sem coragem de affirmar a sua personalidade! Quando conseguiremos nos libertar do mimetismo e do anachronismo,

que continuam a vicejar em 1932, como se as dolorosas experiencias passadas não nos tivessem já aberto os olhos para toda essa mythologia politica que continúa a entrar o nossos movimentos?

O estado de espirito que leva os dois grandes orgãos da imprensa burgueza, de S. Paulo e Porto-Alegre, a defender, com a serenidade de quem está certo de estar com a verdade e o bom senso, não a *neutralidade* e sim a *laicidade* radical do Estado, — esse estado de espirito é o mesmo que os constituintes de 1891 foram beber em França, onde a Maçonaria tinha começado a sua grande lucta contra o chamado "clericalismo". "Ils n'ont rien oublié ni rien appris". A posição é a mesma. A mesma ingenua convicção de que separar radicalmente o Estado da Igreja é um "progresso" social e mesmo uma garantia para a ordem social.

Pois é em defeza da ordem e da paz social que gira toda a argumentação dos dois grandes jornaes a que nos referimos. "Não somos contra as religiões, nem muito menos contra o catholicismo. Queremos, sim, preservar a paz religiosa que desfructamos durante quarenta annos, apezar da heterogeneidade ethnica e da diversidade de cultos observadas no sul, do Brasil" — escreve o citado editorial do "Estado do Rio Grande" de 8 de Janeiro.

E o "Estado de S. Paulo" de 3 de Janeiro tambem affirmara: "Não somos contra o catholicismo nem contra qualquer outra confissão religiosa. Respeitamos todas as crenças e desejamos que todas sejam respeitadas pelos poderes publicos".

Essa, como se vê, é a classica posição da philosophia burgueza da vida em face do problema religioso, fazendo crer que é para o bem da Igreja que suprime a sua acção moral sobre o Estado. E o laicismo não é mais do que a expressão legal dessa posição philosophica.

Apenas, o que se vê praticamente não é esse quadro roseo mas candidamente falso que um e outro editorial nos traçam da convivencia pacifica entre as varias religiões. O resultado do atheismo pratico do Estado, conhecendo apenas as varias religiões (sem distinguir qualquer hierarchia de valor) para permittir-lhes a coexistencia livre *mas particular*, isto é, sem ingerencia alguma nas leis ou nos actos publicos, não é o progresso do sentimento religioso e sim o progresso do *indifferentismo*.

A marcha accelerada para a esquerda ou para o socialismo integral, que não é difficil mostrar nos movimentos politicos modernos, é uma consequencia directa da laicidade integral do Estado. E o socialismo integral não é mais "a Igreja livre no Estado livre", como lembram os sectarios do Congresso rio-grandense, ou a "separação entre a Igreja e o Estado", como querem ardentemente os jornaes da grande bur-

guesia agnostica e liberal, — e sim a “igreja opprimida no Estado livre”, como na Espanha ou no Mexico. Essa é que é a marcha regular dos acontecimentos, quando as sociedades commettem a loucura de desconhecer os principios fundamentaes de sua permanencia. Os redactores dos dois grandes jornaes burguezes se apavoram com a possibilidade de um menino catholico e de um companheiro protestante se agadanharem no recreio por causa de Luthero, se bem que pouco lhes commova que briguem porque o Fluminense venceu o America ou porque o Natação e Regatas e não o Boqueirão tirou o campeonato de “yole” a dois...

Quando a experiencia tem fartamente demonstrado que o perigo dessa coexistencia de credos religiosos, nas escolas publicas, é inexistente. Em todos os grandes paizes do mundo a escola publica é bi ou tri-confessional. E catholicos, protestantes e judeos, para mencionar apenas as tres grandes confissões religiosas dominantes, começam na escola publica a ter entre si *a convivencia que mais tarde vão ter na vida*. Com que coherencia vêm os partidarios da nova pedagogia, como nunca deixam de o ser esses grandes órgãos da imprensa liberal, protestar contra essa coexistencia, — quando defendem a escola como “preparação para a vida”, segundo a formula pragmatica moderna?

Cumpre, aliás, a esse respeito que denunciemos um golpe que os nossos adversarios, e muito especialmente os membros da “Colligação Nacional pro-Estado-Leigo”, obra da Maçonaria e portanto particularmente empenhada na oppressão das consciencias religiosas, — estão preparando. Esse golpe consiste em *fomentar*, em um ou outro collegio, pequenas desordens a proposito de religião, de modo a provocar, por parte das autoridades competentes, a suspensão do ensino religioso nessa escola e em outras a seguir.) Dizem mesmo que membros salientes da Colligação se estão empenhando para que o numero minimo de alumnos previstos pela lei para requererem o ensino religioso, seja abaixado de 20 para 5 ou mesmo menos, (pois só assim conseguirão em certas escolas obter a multiplicação dos requerimentos de varias religiões e seitas...), para assim poderem mais facilmente levar avante o seu plano tortuoso de desordens! Tudo isso, porem, póde não passar de simples processo de intimidación, com os quaes já estamos acostumados, mas conseguem sempre que outros se apavorem, talvez sinceramente, com a possibilidade de que a “paz religiosa” do Brasil venha a ser quebrada, por causa das taponas hypotheticas dos dois garotos. Mas emquanto se inquietam com essas brincadeiras não pensam um segundo na engrenagem tremenda do erro, que leva o agnosticismo official do Estado á indifferença religiosa e dahi á negação da neutralidade do Estado pelo laicismo integral e em seguida pelo atheismo militante. Não é o apoio

do Estado que faz a força e a efficacia do sentimento religioso. Se bem que o contrario pareça ser, aos olhos dos defensores da laicidade completa, a nossa posição. Não pleiteamos, porem, favor algum dos governos. E' o Estado que desejamos melhorar, com a suppressão do laicismo, e com o respeito pelo menos á sua neutralidade confessional. Não é a Igreja que tem a lucrar com isso. Esta, ao contrario, só ganha em se ver liberta dos onus publicos e de qualquer ingerencia cesarista. São as liberdades individuaes que desejamos salvar, nesse movimento moderno de absolutismo crescente do Estado, que vai tornando os homens cada vez mais servilizados pela omnipotencia do Poder Civil. E quando defendemos o decreto de 30 de Abril, que autorizou o ensino da religião nas escolas publicas, fazemol-o por defender um *direito* da consciencia catholica, um *dever* moral da Igreja e um *augmento* de liberdade e não uma redução della.

São os *liberaes* que se contradizem atacando o decreto. Só nós é que poderíamos contradictal-o, baseados em principios consentaneos com a nossa repulsa ao liberalismo doutrinario.

E o que se dá com o laicismo pedagogico dá-se com todos os demais. O que queremos é defender os direitos da consciencia religiosa do povo brasileiro.

O que queremos é que o Estado molde as suas instituições pela realidade de suas condições sociaes e não procure, ao contrario, mutilar a *nação* real para applicar-lhe uma estrutura artificial e abstracta.

Contra esse anti-realismo radical de nossa mentalidade politica é que nos insurgimos. Pois tanto os grupinhos agitados dos sectarios da "Colligação pro-Estado-Leigo", como as vozes serenas e autorisadas dos grandes órgãos que mencionamos, estão penetrados do mesmo preconceito, que julga a laicidade do Estado como uma condição de boa coexistencia entre os varios credos, quando é apenas um declive para "o protestantismo, o deismo e o scepticismo", que Augusto Comte considerava os tres grãos successivos da decadencia social moderna.

Estão penetrados da mesma deformação de vistas, que sacrifica a nação ao Estado, impondo áquella, instituições a ella inadaptaes sem uma irremediavel deformação de sua natureza organica e tradicional. E sobretudo parecem não ver que favorecem, com a sua attitude, um dos males mais graves que ameaçam a nacionalidade brasileira: o separatismo espirital. Não é apenas do separatismo politico que cumpre ao Estado nos defender. Esse é uma consequencia apenas de outros separatismos, que se processam nas consciencias e que por terem a sua marcha invisivel, são por isso mesmo mais perigosos, e por agirem sobre o espirito são mais perniciosos para a vida total da nação. Essa indiferença

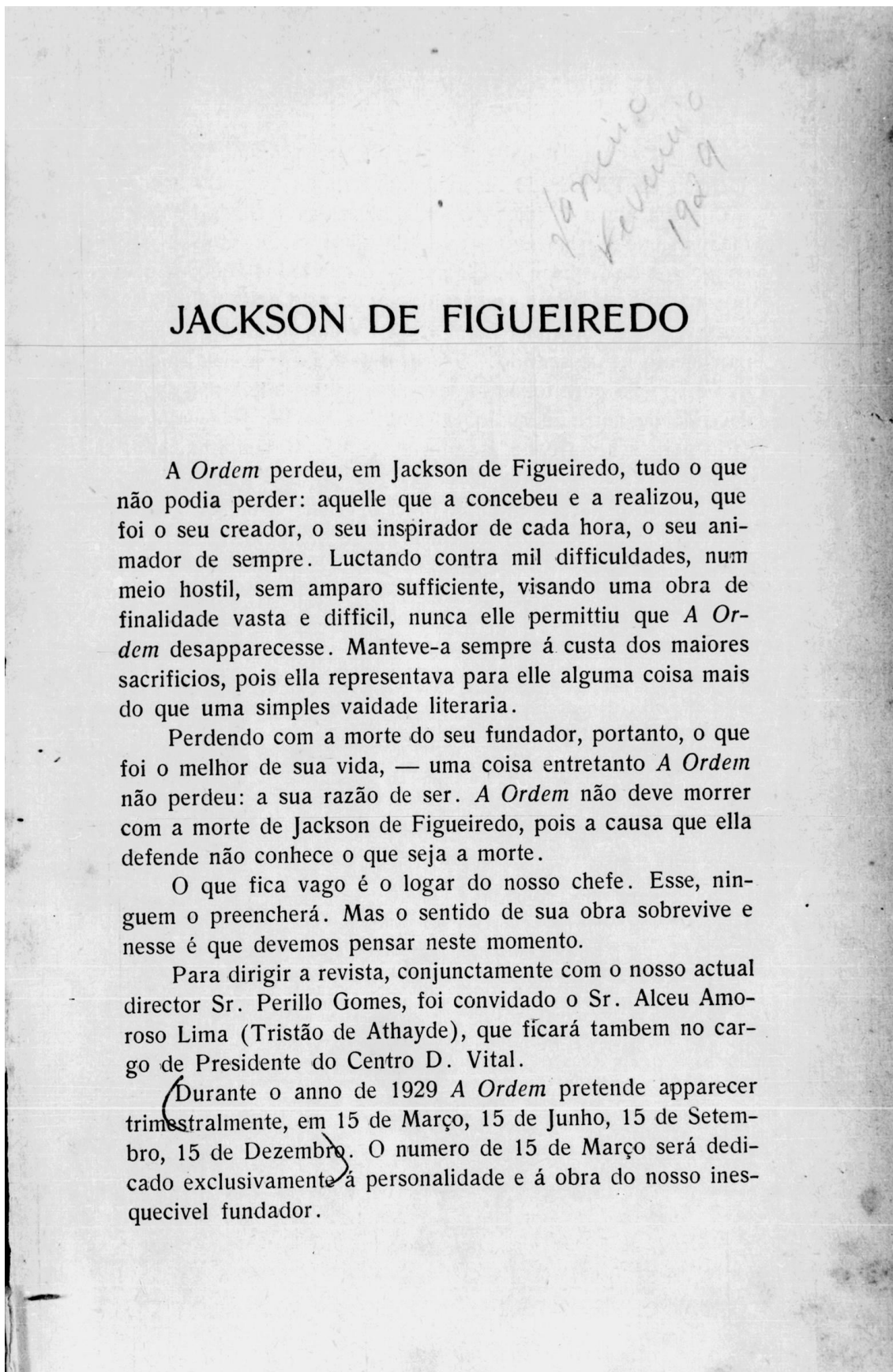
burgueza do Estado perante as ideologias mais contraditórias que se degladiam em seu território é a marcha inexorável para o separatismo espiritual, que infelizmente não preocupa a nenhum dos nossos homens públicos, esses mesmos que protestarão fortemente contra todos esses rumores de separatismo político que desde a Revolução de 1930 enchem por toda a parte a atmosfera da República Nova, que até hoje não descobriu o que quer nem sabe para onde vai.

É urgente que os católicos se unam cada vez mais e intensifiquem a propaganda de suas idéas, para convencer os homens de boa fé que acreditem sinceramente nas vantagens da laicidade integral, como os dois grandes jornais que citamos, e para impedir que o sectarismo apaixonado e mesquinho da "Colligação pro-Estado-Leigo" venha a mutilar definitivamente a unidade espiritual da alma brasileira, já hoje tão seriamente atacada.

O Congresso dos sectários terminou por uma moção incentivando o alistamento eleitoral para combater o "obscurantismo" (leia-se "catholicismo"...) e as suas mais legítimas aspirações na obra de formação moral da nacionalidade.

Que faremos agora nós outros, quando pesa sobre os nossos ombros a terrível responsabilidade de impedir o desmembramento espiritual da nacionalidade?

IMAGEM 12:



(Aproveitamos também o ensejo para communicar que Jackson de Figueiredo morreu pauperrimo, deixando a cargo de sua viuva 4 filhos menores, além das 4 filhas também menores, de Farias Brito, que elle educava. É preciso que os amigos de Jackson de Figueiredo e que todos aquelles que prezam a dignidade de uma vida vivida pela mais nobre das causas, amparem a sua familia.) Já foi iniciado um generoso movimento nesse sentido. *A Ordem* associa-se a essa iniciativa e appella para todos os seus assignantes e leitores, agradecendo de antemão qualquer donativo que lhe seja endereçado para ser entregue á sua viuva, que foi sempre o anjo de sua vida.

E agora, para frente! É preciso vencer a morte com a vida. Só assim seremos fieis á lição de quem foi tudo para nós.

A Redacção.

OBEDECENDO ✕

Não venho substituir ao meu amigo.

Venho, apenas, succeder-lhe. Ou antes, obedecer a um chamado seu. (Ha cerca de quatro mezes pedio-me Jackson de Figueiredo para ficar na direcção de *A Ordem*. Não foi então possível.) Hoje, o chamado é mais urgente, pois vem do proprio mysterio da Eternidade, e não ha senão obedecer.

Nossos projectos sobre a revista serão apenas proseguir quanto possivel na obra de criação de uma cultura catholica superior, entre nós, como sempre fôra o intento do nosso intrepido fundador. Elle desbravou os caminhos de nossa intelligencia, preparando-a para a reconciliação com a Fé. E o nosso caminho, portanto, está traçado. Áquelles que desprezam a Razão, (é preciso mostrar que a Fé é um acto de intelligencia.) Áquelles que só crêm na Razão, é preciso mostrar que a Fé é a luz final do conhecimento. E para isso é necessario, hoje mais do que nunca, o desenvolvimento da cultura religiosa. E o nosso objectivo não é outro senão promover cada vez mais o gosto por esses estudos entre nós. Pois, como dizem os inglezes, "first principles first"). E uma civilisação que despreze os primeiros principios é uma civilisação que se condemna apenas ao exito.

(Sendo assim, *A Ordem* perderá naturalmente o character politico, que em tempo possuio, e que só a genialidade do nosso fundador conseguia manter, nesses horizontes atormentados e sombrios dos nossos destinos. Nossa ambição é mais modesta, como mais fracas as nossas forças.) *A Or-*

dem passa agora a ser uma revista catholica de cultura geral, visando mais a intelligencia que os acontecimentos. Pois, segundo a boa tradição do pensamento catholico, o visível é guiado pelo invisível e uma acção nos espiritos não será nunca infecundada na pratica.) Já era esse aliás o plano do nosso guia incomparavel, que por elle a vinha encaminhando ultimamente. Seu espirito será o nosso espirito. Seu exemplo trará, ao desamparo terrível em que nos deixou a sua morte, um pouco de alento e de esperança. E sua Fé será a nossa luz. Só pedimos a Deus que nos dê forças para não desmerecermos, de todo, da grande confiança que elle depositou nesta revista.

Quanto á sua publicação, como está dito no communicado da Redacção, nosso projecto, por óra, é que appareça trimestralmente, mas com toda a regularidade, durante o anno que vem. A alguém que commentava a desordem de sua mesa de trabalho, respondeu certa vez Maurras: "Com o trabalho de pôr ordem em minha cabeça, nunca tive tempo de pôr ordem em minha mesa". Foi o caso do nosso Jackson com *A Ordem*.

É possível que nós outros, cuja desordem interior é mais profunda, possamos resolver o paradoxo de uma *Ordem* desordenada em seu apparecimento...

Aqui estou portanto obedecendo ao chamado do meu amigo. E tudo farei para servi-lo.

T. de A.

IMAGEM 13:

A TRANSFIGURAÇÃO DA MONTANHA ✕

VINICIUS DE MORAES

E uma vez Ele subiu com os apóstolos numa montanha alta
E lá se transfigurou deante deles.

Uma aureola de luz rodeava-lhe a cabeça
Ele tinha nos olhos o paroxismo das coisas doces
Sua túnica tinha a alvura da neve
E seus braços abertos imploravam amor
A natureza parou extática!

Só os passaros cantavam melodias
Melodias doces como os olhos d'Ele
E veio uma nuvem grande e cobriu os apóstolos
E se ouviu uma voz:

"Este é meu filho bem amado, em quem tenho posto todas as
minhas complacências; escutae-o!"

E os apóstolos escutaram a grande voz da nuvem, e se pros-
| traram.

Quando eles ergueram os olhos não havia mais nuvem;

A natureza já não estava mais parada;

Tudo continuava

Como os olhos d'Ele continuavam doces.

E Ele lhes disse:

"Não faleis desta visão até que o filho do homem ressuscite
| dos mortos"

E lançando os olhos em torno Ele viu a terra em baixo

Viu a terra do alto da montanha

E viu a outra montanha do outro lado da terra.

Era uma pedra imensa

Dominava tudo

Era a montanha

Que domina o plano estatico das aguas.

Ela tinha sido precipitada para cima

Pelas grandes forças da natureza.

Na sua base, onde a floresta escorre em seiva,

Onde, pelos grandes troncos descem oleos vermelhos

E onde as folhas berram um cheiro enorme de mato bravo
 Os passaros viviam na felicidade profunda dos seus cantos;
 Grandes cobras dormiam nos desenhos de sol,
 E as borboletas eram fecundadas em pleno vôo.
 A's vezes vinha o vento,
 Entrava na selva
 E levava até em cima um cheiro enorme de mato bravo.
 A montanha tinha em si toda a natureza
 Tinha um rio que dormia nos desenhos de sol
 E que de repente acordava e pulava nas cascatas.
 Ele viu tudo
 Viu a montanha e viu a floresta
 Viu principalmente a floresta
 E amou muito a montanha
 A montanha que possuia toda a natureza
 Menos Ele,
 E Ele falou:
 "Dia virá em que hei de ter aquela pedra por trono e lá de
 | novo eu me transfigurarei!"

* * *

Depois tudo mudou
 O mundo girou sempre, andou sempre
 O mundo judeu errante
 Não parava na catastrophe.
 As guerras se sucediam.
 Os flagelos se sucediam
 Andavam, sempre para a frente, sempre para a frente
 Flagelos judeus errantes,
 O grande sentimento era o odio
 Odio de tudo
 Odio grande
 De corações pequenos.
 Os homens só tratavam de si
 As mulheres tratavam de todos.
 Não mais a beleza da vida
 Não mais o amor.
 O triste desperta e mata tudo
 Mata os pequeninos que choram de medo
 E mata as mães que teem os olhos despertos nas grandes noites
 | de vida.
 Mata tudo.
 Quer matar até Deus
 Porque sabe que Ele vê todas as coisas
 Vê os pequeninos que morrem
 Vê as mães que morrem
 E porque tem medo da Sua justiça.
 A Grande sociedade era uma grande festa

Onde o prazer tinha matado a alegria
 Os homens bebiam para esquecer o dia de amanhã
 E bebiam no dia de amanhã para esquecer o dia que passou
 As mulheres bebiam para imitar os homens.
 Não mais a arte
 Não mais a poesia
 A arte está na alma dos homens que bebem
 A poesia canta a arte dessas almas do prazer.
 Que é da poesia profunda da natureza?
 Que é da arte da natureza?
 Morreu.
 Morreu com a alma do homem.
 A alma do homem é como o mar morto
 Onde todas as coisas boiam á superfície.
 Ai! O tempo em que a alma do homem era o oceano
 O grande oceano que guarda perolas e vegetações exqu岸itas
 E onde a luz boia á superfície!
 Mas o mundo mudou.
 Ele foi esquecido
 A transfiguração foi esquecida
 Os homens só se lembravam dEle
 Ou para ofende-lo enquanto viviam
 Ou para teme-lo covardemente na hora da morte.

* * *

Mas uns houve que não perderam o sentido da vida,
 Que guardaram na alma a grande simplicidade das coisas boas
 Uns, que perdoavam
 Uns, que socorriam e sorriam para a morte gloriosa.
 Eles tinham dentro da roupa preta que os vestia
 A alma branca dos que são os bemaventurados de Deus.
 Eles eram poucos
 Foram aumentando
 Pregaram aos outros o sentido da vida que eles possuíam.
 O mundo não escutava
 O espirito dormia no prazer
 Mas a vontade perseverante conseguiu.
 E um dia, alto, formidável
 A cabeça nas nuvens
 E os pés na rocha bruta
 Ele surgiu num esplendor de divindade
 Transfigurado
 Os braços abertos como num abraço
 E os olhos suaves olhando a terra em baixo
 Apareceu
 Branco e enorme
 Sobre a rocha escura e enorme
 A rocha e Ele

Se unificaram na mesma beleza
O grupo formidável
Vivia a impressão
Da grande cena bíblica
A pedra que guardava a floresta
E o grande gigante meigo
Era como a cena bíblica
Da fundação da igreja.
A pedra enorme
Era a própria força espiritual de S. Pedro
Posta na matéria
A base
A pedra da Igreja
E em cima, Ele, Senhor de todas as coisas
Belo e agigantado
Olhando as coisas em baixo
Com o olhar bom do que foi Homem
Com o amor do que é o único Deus.
Senhor !
Tu estás lá
E tu estás em todos os lugares.
Eu ouço a tua voz na música do mundo
E sinto a tua mão na plástica das coisas
Tu és o ponto de partida
Tu és o caminho
E és o fim do caminho
E's o cardo que fere os pés
E a grama macia que os repousa
E's a grande tempestade de vento
E o ar parado que sereniza
E's o pranto dos olhos
E o riso da boca
E's o sofrimento do mundo
Numa promessa de eterna felicidade
E's o perdão e és a consolação,

Rio, 1932.

Senhor.

IMAGEM 14:

LETRAS CATHOLICAS

VINICIUS DE MORAES. —
O CAMINHO PARA A DISTANCIA
— Schmidt, 1933.

JONATHAS SERRANO

Livro de estréa. Quem o declara é o proprio poeta: "Este livro é o meu primeiro livro." E logo nos confessa o que poderíamos, aliás, em boa análise subentender: "Desnecessario dizer aqui o que elle significa para mim como coisa minha." E, prevendo talvez as objecções dos censores exigentes (— Por que não supprimir tal e tal página? Por que mesclou aos rithmos livres e modernos alguns sonetos?) — o autor affirma que seu livro é "um todo commum indivisivel" no qual os varios poemas estão "intimamente ligados num só movimento, vivendo e pulsando juntos, isolando-se no rithmo e prolongando-se na continuidade."

Como que reclama dos criticos a apreciação de conjunto, e nada ou pouco se lhe afigura a simples consideração desta ou daquella composição. O volume é, por assim dizer, no pensamento de seu autor, um organismo vivo, de partes interdependentes, ou, melhor ainda, talvez, uma longa phrase, cujo sentido exacto exige a exacta comprehensão de todas e cada uma das palavras, "sem que nada possa contar em separado". Aspeamos a propria clausula do prefacio, deixando ao poeta a inteira responsabilidade do fundo e da fórma, esta provavelmente condemnada pelos puristas irreductiveis, ao sentirem o odor francez daquelle "contar". Mas o sr. Vinicius de Moraes poderia replicar que o mau ou bom exemplo vem da Academia, com o Sr. Afranio Peixoto pelo menos.

Na verdade prefiro suppor que o poeta nem cogite de gallicismos, nem dos manicacos da vernaculidade jansevista e, todo empolgado pela força irresistivel da emoção inspiradora, revela-nos o seu mundo interior, de cláridades e sombras, revoltas e sacrificios, purificações e recahidas, desanimos e esperanças, numa jornada aspera e longa, não em leguas de espa-

ço, mas pela intensidade de seus momentos, á procura do Caminho, até a Suprema Distancia, onde resoa a Grande Voz.

Livro de estréa. Documento psychologico. Symptoma dos mais significativos de um estado de alma, não apenas individual, mas de uma geração surgente.

Documento psychologico: "Eu o dou tal como o fiz, com todos os arranhões que lhe notei na fixação inicial, virgem de remodelações, na mesma selva em que sempre viveu."

Ainda bem. Descontada mesma certa dose inevitavel de preocupação literaria (— os criticos, assim como os confesores, não têm o direito de ser ingenuos —), o que fica é quasi tudo e é precioso para um exame.

A modestia (ou a prudencia) do poeta levou-o a dizer do seu proprio livro: "Seus defeitos de idéa são os meus defeitos de formação. Seus defeitos de construção são os meus defeitos de realizador." Em parte, sem duvida. O autor é ainda muito moço e os milagres são excepções e em outros planos. Ha, todavia, nas incoherencias, nos illogismos, nos erros mesmos do livro o reflexo dos erros, dos illogismos, das incoherencias da propria alma humana e particularmente neste momento da historia do mundo.

A época da "libido" insidiosa e mais temivel, ainda sob apparencias scientificas de irresistibilidade; a época da semi-nudez pseudo-esthetica e ainda mais provocante que a desnudez total, já quasi attingida e propugnada em nome da Hygiene, da Eugenia, da Educação Physica (— quantos pseudonymos para uma realidade que não se confessa!); a época do bolchevismo, do culto de Lénine, da exacerbação das doutrinas marxistas, e em que até espiritos superiores appellam para Nietzsche, — é tambem, graças a Deus, a época do refflorir cada vez mais admiravel do espiritualismo christão, a época do neo-thomismo dominador das mais cultas intelligencias, a época de um renascimento social catholico extraordinario e a que os jovens de ambos os sexos estão, de dia para dia, trazendo um contingente promissor de magnificos resultados.

Epoca de contradicções. Dias paradoxalmente formosos e tristes. No individuo, comç na sociedade. o entrechocar-se das mais oppostas forças do espirito e da carne, em todos os seus appetites.

A ORDEM

875

Essa tortura da carne, essa tristeza da "libido", os vinte annos do poeta a revelam em sua sinceridade commovente:

Na treva que se fez em torno a mim
 Eu vi a carne,
 Eu senti a carne que me afogava o peito
 E me trazia á boca o beijo maldito.

E, após o instante de illusão, a tristeza e o vazio:

As horas longas passaram...
 O pavor da morte me possuía...
 No vazio interior ouvi gritos lugubres
 Mas a boca beijada não respondeu aos gritos.

Seria preciso transcrever todo o poema "Ansia" (pag. 29 a 32) para dar a impressão total do que é essa tristeza da posse. E, sem ter perdido de todo a fé, o peccador medita:

"Nada mais existe para mim,
 Só talvez tu, Senhor."

Já no fim do volume (pag. 145) na poesia "A Grande Voz", a revolta do espirito contra a tyrannia dos sentidos resôa devéras eloquente:

"E' terrível, Senhor! Só a voz do prazer cresce nos ares.
 Nem mais um gemido de dôr, nem mais um clamor de heroismo
 Só a miséria da carne, e o mundo se desfazendo na lama da carne

E mais adiante:

"Senhor: Tudo é blasphemia e tudo é lodo

Este pessimismo apparente não impede que o sentido geral do livro seja de esperança. E a guerra a que o poeta concita os fortes, e a luta que depreca ao Jehovah, senhor dos exercitos, é evidentemente a resistencia do Espirito á invasão da Materia, o prélio sagrado contra a segunda Sodoma.

O que sobretudo surprehende neste volume de um moço de vinte annos e pouco —, um adolescente de hontem, ou ante-hontem, é a elevação espiritual, a subtileza de analyse e o tom de sinceridade sem artificios visiveis de muitos de seus poemas.

Nem ha preconceito absoluto de escolas. O livro incluye sonetos (pgs. 27-28, 117-118, 137-138), uma romanza de rithmo suave e de encanto peculiar na ausencia de rimas regulares, decasyllabos brancos, á maneira romantica de Garrett ou Varella ("a Floresta"), ao lado de poemas bem modernos, sem rima e de rithmos livres. Sem desconhecer o merito relativo de algumas das poesias classificadas nos veinos typos dos antigos tratados de versificação, confessarei que me agradaram no volume de preferencia os poemas de feitura moderna. Sou insuspeito para dizel-o...

Gostaria que houvesse no livro um pouco da alegria pura, sadia, eminentemente christã, — la escrever "franciscana", a maneira do "Poverello". O que predomina é um tom de ansia, ou inquietação, ou revolta. Mas é o proprio estado actual do mundo, pensará consigo o leitor. Já o reconneci, unhas atrás: "symptoma de um estado de alma, nao apenas individual, mas de uma geração que surge."

Esta inquietação, aliás, mesmo se a supusermos exagerada literariamente, não tem a ridiculez piégas das tristezas romanticas á Lamartine.

E o poeta, no seu "Caminno para a Distancia", tem não rara inspiração de belleza biblica.

**" Eu vi o caminho que ninguém via
O caminho que só o homem de Deus presente na terra**

Ou ainda:

"a alma que é da Verdade é como a raiz que é da terra."

"... o que subsiste é o forte que luta

O fraco que foge é a lama que corre do monte para o valle.

A's vezes dir-se-ia a traducção de algum psalmo (pag. 37, por exemplo, "Purificação").

Outras é de uma desordem propositada e de um desprezo ultra-moderno por todas as convenções. Tal a pagina intima — "Vinte Annos" —, que evoca, em visões da adolescencia, as leituras fascinantes, Tartarin, Julio Verne, Pickwick, os Tres Mosqueteiros, D. Quixote, Jean Valjean. Nesta lista, que assim em prosa é intoleravel, no rithmo de emoção da saudade do poeta faz esquecer o prosaismo dos nomes proprios.

O poeta é ainda tão moço que tem a illusão de já possuir a experiencia total.

**"Será que eu cheguei ao fim de todos os caminhos
E só resta a possibilidade de permanecer?"**

IMAGEM 15:

Letras Contemporaneas

VINICIUS DE MORAES. — Forma e Exegese — 1935 — Irmãos Pongetti — Rio

JONATHAS SERRANO

Aqui mesmo, faz agora exactamente dois annos, pois foi em Dezembro de 33 — aqui mesmo, nestas paginas, a proposito do seu livro de estréa — *O Caminho para a Distancia* (Schmidt, 1933) escrevemos a respeito de Vinicius de Moraes, que aliás não conheciamos pessoalmente, ou pelo menos não identificavamos entre os multiplos companheiros de jornada ou de fortuitos encontros na Avenida. Agora ainda, não o conhecemos senão através dos seus versos. Por um lado é desvantagem: a observação directa do caso psychologico de cada artista é subsidio precioso para a melhor comprehensão da sua obra. Por outro lado é porventura melhor situação para um exame sereno, sem idéas preconcebidas nem suggestões da sympathia pessoal. A imparcialidade (cada vez mais a experiencia dos homens e das coisas me confirma este asserto) é um limite mathematico, para o qual podemos e devemos tender, conscios todavia da nossa ingenita capaciade humana de attingir a perfeita e quasi divina ataraxia. Sympathia ou má vontade, amizade ou malquerença, inveja ou admiração — quem se libertará totalmente desses liames?

* * *

Não occultarei que a poesia de Vinicius de Moraes me seduziu desde a leitura do seu primeiro livro. Documento psychologico, symptoma dos mais significativos de um estado de alma não apenas individual, mas de uma geração, desta geração que ahi está deante de nós, geração de após — guerra, que não conheceu como nós o mundo antes da Grande Furia do quatrien-

nio de sangue. « Eu o dou — dizia o poeta ao apresentar o seu livro de estréa — Tal como o fiz, com todos os arranhões que lhe notei na fixação inicial, virgem de remodelações, na mesma seiva em que sempre viveu. »

Ainda bem, observamos nós. E repetimo-lo, ainda agora.

* * *

Confrontando **Forma e Exegese** com **O Caminho para a Distancia** é facil reconhecer o que em dois annos de intervallo, ganhou e perdeu o poeta na sua inspiração. Ganhou e perdeu, escrevemos, e talvez o segundo verbo cause surpresa ou pareça menos justo.

A verdade é que o frescor de um primeiro livro é qualidade que não se logra conservar. O que se adquire em technica, em equilibrio, em profundez, é fatal que se perca em sinceridade ingenua, em espontaneidade não raro incorrecta mas deliciosa de tão flagrante, na desnudez virginal que a indumentaria convencional cobrirá mais tarde sem propriamente vestir.

Forma e Exegese é livro mais pensado, mais trabalhado, saído mais da Inteligencia que da pura Emoção. Não é que lhe falte — muito pelo contrario — a força, o calor, o encanto indefinivel da genuina emoção poetica. Mas, aqui e ali, a observação psychanalitica, as associações eruditas, mais ou menos subconscientes, perturbam a belleza da poesia pura.

Desde o titulo, a complicação erudita e perturbadora se manifesta. Porque preferir um vocabulo que traz logo á tona do pensamento as complexas interpretações, os commentarios grammaticaes ou historicos, as subtilezas dialecticas e metaphysicas? Propositadamente? E' de crer, mas com que vantagem poetica? O titulo do primeiro livro era mais feliz, na sua expressiva suggestão de ideal longinquo, difficil de attingir, mas para o qual devem ir vencendo o seu caminho as almas sequiosas de Verdade, de Bondade e de Formosura.

Aqui, a impressão é de parada, na contemplação da forma, puramente material, e no esforço de interpreta-la, no que revela de symbolico e no que postula de transcendente.

A irrupção erudita ainda se verifica, por exemplo, á pag. 164:

« cheios da **euforia** do vento e da doçura do carcere remoto »
e, na pag. 166:

« pelo **mysterioso tropismo** subitamente carregados. »

São termos scientificos sem o encanto da suggestão poetica,

exactamente porque muito precisos, delimitados, **univocos**, para empregarmos um pedantismo logico.

Ilha do Governador é mais semelhante, neste volume, a alguns poemas de sinceridade ingenua do primeiro livro. Lembrou-me **Vinte Annos**.

“Um dia eu li Alexandre Dumas e esqueci os meus amigos
Depois, eu recebi um sacco de mangas
Toda a affeição da ausencia...
Como não lembrar estas noites cheias de mar batendo,
Como não lembrar Susana e Ely,
Como esquecer os amigos pobres?...”

.....
Como esquecer isso que foi a primeira angustia,
Se o murmurio do mar está sempre nos meus ouvidos,
Se o barco que eu não via é a vida passando,
Se o “ei-ou” dos pescadores é o gemido de angustia de todas as noites?...

A Tortura da Carne, a obsessão da Mulher, a dolorosa consciencia de que o Desejo renasce, insaciavel, a tristeza da **libido** — thema de varias composições do **Caminho para a Distancia**, reaparece em **Forma e Exegese** e aqui, ás vezes, em expressões mais cruas, e certamente prejudiciaes á belleza dos poemas. Ha mesmo demasiada insistencia (inconsciente ou porpositada?) na evocação de certas formas, na preocupação com as zonas erogeneas, indicadas repetidas vezes (p. 14, 25, 57, 58, 61, 98, 121, etc.)

O problema sexual está, mais ou menos claro, em varias referencias: (141, 161) e quasi sempre, senão sempre, sem nenhum proveito para a expressão emocional e artistica.

E', positivamente, de mau gosto um genuino poeta, como Vinicius de Moraes, pagar o seu tributo a este realismo seródio que devêra ter ficado sepulto com o seculo de Zola e que uns rapazes extravagantes de hoje, para chamar a attenção, fingem pensar que é novidade... Ou pensarão mesmo?

Não applaudimos por exemplo o 4.º verso da p. 70 nem o ultimo da segunda quadra da p. 80. São, a nosso ver, manchas ou borrões na limpidez da inspiração do poeta de **Forma e Exegese**.

Neste ponto a maneira de Augusto Frederico Schmidt, em **Canto da Noite**, é realmente admiravel, sem essas descachidas.

Francisco Karam, na **Hora Espessa**, logrou evocar os ins-

tantes do peccado com tal intensidade que nós mesmos, aqui, ao apreciar o volume, deixamos sem resposta a pergunta dirigida aos moralistas: se é licito repensar, reviver com tal força a culpa, sem a commetter de novo, mentalmente. Karam, porém, — poeta dos mais subtis — evitou o prosaismo de certas expressões. Poesia não é sciencia. Nem ha mister designar particularidades anatomicas ou physiologicas para communicar ao leitor a sensação de asco, ou remorso, ou fraqueza. O segredo maravilhoso da arte é dizer sem dizer.

Do volume de estréa de Vinicius de Moraes escrevemos que patenteava qualidades tão dignas de attenção, que preferiamos sublinha-las a estar, aqui e ali, esmerilhando erros, corrigindo senões, que o poeta saberia por si mesmo, evitar.

Neste segundo trabalho ainda haveria que repizar, se a critica grammatical não fosse, como reconheço que é, a mais antipathica e a menos proveitosa. Peço todavia perdão para duas perguntas; porque **Damas** (p. 122)? Não será **Damasco**? E como justificar a graphia de auscultar, como se lê na 1.ª palavra do 3.º verso da p. 13?

Deixemos outros senões. A grammatica é um passadismo...

Vejo, com satisfação, que Vinicius de Moraes continua inspirado no que ha de mais nobre e humano, o desejo de libertar-se do ephemero, e de subir, em vôo largo, para o Ideal, **“no eterno renovamento, fugindo sempre ao homem que traz em si”**.

Vejo, tambem, que não dá á sua poesia o tom ironico ou epigrammatico, por exemplo, de Jorge de Lima.

Quisera eu, entretanto, que houvesse na metrica de Vinicius de Moraes, maior variedade, maior liberdade, como no seu primeiro volume. Este agora é mais systematico. Versos de longa extensão. Preferencia marcada pela estrophe em quadra.

E' curioso o modo de encadear pensamentos, descriptivos (p. 104) ou não (p. 155) numa sequencia que é uma **sortes** poetica.

O tom geral da obra é de inquietação de angustia, de anseio de libertação. Mas a vida é mais do que isto, embora seja isto em larga porção. Feitas estas restricções, direi que **Forma e Exegese** é um bello poema.

Quando nos dará Vinicius de Moraes o seu livro completo, de posse integral da propria Vida, na alegria fecunda e renovadora, em que vibrem todas as cordas da Harpa interior?

nio de sangue. « Eu o dou — dizia o poeta ao apresentar o seu livro de estréa — Tal como o fiz, com todos os arranhões que lhe notei na fixação inicial, virgem de remodelações, na mesma seiva em que sempre viveu. »

Ainda bem, observamos nós. E repetimo-lo, ainda agora.

* * *

Confrontando **Forma e Exegese** com **O Caminho para a Distancia** é facil reconhecer o que em dois annos de intervallo, ganhou e perdeu o poeta na sua inspiração. Ganhou e perdeu, escrevemos, e talvez o segundo verbo cause surpresa ou pareça menos justo.

A verdade é que o frescor de um primeiro livro é qualidade que não se logra conservar. O que se adquire em technica, em equilibrio, em profundez, é fatal que se perca em sinceridade ingenua, em espontaneidade não raro incorrecta mas deliciosa de tão flagrante, na desnudez virginal que a indumentaria convencional cobrirá mais tarde sem propriamente vestir.

Forma e Exegese é livro mais pensado, mais trabalhado, saído mais da Inteligencia que da pura Emoção. Não é que lhe falte — muito pelo contrario — a força, o calor, o encanto indefinivel da genuina emoção poetica. Mas, aqui e ali, a observação psychanalitica, as associações eruditas, mais ou menos subconscientes, perturbam a belleza da poesia pura.

Desde o titulo, a complicação erudita e perturbadora se manifesta. Porque preferir um vocabulo que traz logo á tona do pensamento as complexas interpretações, os commentarios grammaticaes ou historicos, as subtilezas dialecticas e metaphysicas? Propositadamente? E' de crer, mas com que vantagem poetica? O titulo do primeiro livro era mais feliz, na sua expressiva suggestão de ideal longinquo, difficil de attingir, mas para o qual devem ir vencendo o seu caminho as almas sequiosas de Verdade, de Bondade e de Formosura.

Aqui, a impressão é de parada, na contemplação da forma, puramente material, e no esforço de interpreta-la, no que revela de symbolico e no que postula de transcendente.

A irrupção erudita ainda se verifica, por exemplo, á pag. 164:

« cheios da **euforia** do vento e da doçura do carcere remoto »
e, na pag. 166:

« pelo **mysterioso tropismo** subitamente carregados. »

São termos scientificos sem o encanto da suggestão poetica,

exactamente porque muito precisos, delimitados, **univocos**, para empregarmos um pedantismo logico.

Ilha do Governador é mais semelhante, neste volume, a alguns poemas de sinceridade ingenua do primeiro livro. Lembrou-me **Vinte Annos**.

“Um dia eu li Alexandre Dumas e esqueci os meus amigos
Depois, eu recebi um sacco de mangas
Toda a affeição da ausencia...
Como não lembrar estas noites cheias de mar batendo,
Como não lembrar Susana e Ely,
Como esquecer os amigos pobres?...”

.....
Como esquecer isso que foi a primeira angustia,
Se o murmurio do mar está sempre nos meus ouvidos,
Se o barco que eu não via é a vida passando,
Se o “ei-ou” dos pescadores é o gemido de angustia de todas as noites?...

A Tortura da Carne, a obsessão da Mulher, a dolorosa consciencia de que o Desejo renasce, insaciavel, a tristeza da **libido** — thema de varias composições do **Caminho para a Distancia**, reaparece em **Forma e Exegese** e aqui, ás vezes, em expressões mais cruas, e certamente prejudiciaes á belleza dos poemas. Ha mesmo demasiada insistencia (inconsciente ou porpositada?) na evocação de certas formas, na preocupação com as zonas erogeneas, indicadas repetidas vezes (p. 14, 25, 57, 58, 61, 98, 121, etc.)

O problema sexual está, mais ou menos claro, em varias referencias: (141, 161) e quasi sempre, senão sempre, sem nenhum proveito para a expressão emocional e artistica.

E', positivamente, de mau gosto um genuino poeta, como Vinicius de Moraes, pagar o seu tributo a este realismo seródio que devêra ter ficado sepulto com o seculo de Zola e que uns rapazes extravagantes de hoje, para chamar a attenção, fingem pensar que é novidade... Ou pensarão mesmo?

Não applaudimos por exemplo o 4.º verso da p. 70 nem o ultimo da segunda quadra da p. 80. São, a nosso ver, manchas ou borrões na limpidez da inspiração do poeta de **Forma e Exegese**.

Neste ponto a maneira de Augusto Frederico Schmidt, em **Canto da Noite**, é realmente admiravel, sem essas descachidas.

Francisco Karam, na **Hora Espessa**, logrou evocar os ins-

tantes do peccado com tal intensidade que nós mesmos, aqui, ao apreciar o volume, deixamos sem resposta a pergunta dirigida aos moralistas: se é licito repensar, reviver com tal força a culpa, sem a commetter de novo, mentalmente. Karam, porém, — poeta dos mais subtis — evitou o prosaismo de certas expressões. Poesia não é sciencia. Nem ha mister designar particularidades anatomicas ou physiologicas para communicar ao leitor a sensação de asco, ou remorso, ou fraqueza. O segredo maravilhoso da arte é dizer sem dizer.

Do volume de estréa de Vinicius de Moraes escrevemos que patenteava qualidades tão dignas de attenção, que preferiamos sublinha-las a estar, aqui e ali, esmerilhando erros, corrigindo senões, que o poeta saberia por si mesmo, evitar.

Neste segundo trabalho ainda haveria que repizar, se a critica grammatical não fosse, como reconheço que é, a mais antipathica e a menos proveitosa. Peço todavia perdão para duas perguntas; porque **Damas** (p. 122)? Não será **Damasco**? E como justificar a graphia de auscultar, como se lê na 1.ª palavra do 3.º verso da p. 13?

Deixemos outros senões. A grammatica é um passadismo...

Vejo, com satisfação, que Vinicius de Moraes continua inspirado no que ha de mais nobre e humano, o desejo de libertar-se do ephemero, e de subir, em vôo largo, para o Ideal, **“no eterno renovamento, fugindo sempre ao homem que traz em si”**.

Vejo, tambem, que não dá á sua poesia o tom ironico ou epigrammatico, por exemplo, de Jorge de Lima.

Quisera eu, entretanto, que houvesse na metrica de Vinicius de Moraes, maior variedade, maior liberdade, como no seu primeiro volume. Este agora é mais systematico. Versos de longa extensão. Preferencia marcada pela estrophe em quadra.

E' curioso o modo de encadear pensamentos, descriptivos (p. 104) ou não (p. 155) numa sequencia que é uma **sortes** poetica.

O tom geral da obra é de inquietação de angustia, de anseio de libertação. Mas a vida é mais do que isto, embora seja isto em larga porção. Feitas estas restricções, direi que **Forma e Exegese** é um bello poema.

Quando nos dará Vinicius de Moraes o seu livro completo, de posse integral da propria Vida, na alegria fecunda e renovadora, em que vibrem todas as cordas da Harpa interior?