

ORFEU NA CENA TRÁGICA BRASILEIRA

ANTÔNIO DONIZETI PIRES

UNESP / Araraquara; UnB; Bolsista CAPES / FCT, adpires@fclar.unesp.br.

Este estudo, em linhas gerais, objetiva principalmente a análise da peça de teatro *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes (cuja estreia deu-se em 1956, no Rio de Janeiro), em sua realidade literária (de trabalho com a linguagem e construção de personagens, sobretudo) e em suas possibilidades e virtualidades cênico-dramatúrgicas, estas mais afeitas à montagem de um espetáculo. Com isto, distancio-me, deliberadamente, da comparação da peça de Moraes com os filmes de Camus e Diegues que dela derivaram, conquanto estes sejam apresentados e comentados brevemente no decorrer do trabalho. A estrutura deste compreende três tópicos: uma sumária apresentação do primitivo, anônimo e obscuro mito de Orfeu; a apresentação crítica do poeta e sua peça teatral, em que se dá a construção de uma personagem nova e única, identificada e ontologicamente válida (*Orfeu da Conceição*), num contexto diferente do mito órfico; por fim, alguma recepção crítica do original de Vinicius de Moraes, bem como minhas tessituras teórico-críticas e metacríticas sobre a peça e sua recepção.

I.

O atributo mais geral do mito de Orfeu (o mais importante poeta lendário grego) é a capacidade intrínseca de comover e demover, pela beleza e excelência de seu canto (música e palavra), a homens, deuses, animais e outros elementos da natureza, conforme se tem, por exemplo, no «Fragmento 62 Page», do poeta Simônides de Ceos (sécs. VI-V a.C.), em mosaicos romanos diversos e/ou na pintura a partir do Medievo, quando se fez do pon-

tificado de Orfeu junto à natureza um *topos* explorado à exaustão, às vezes evidenciando-se, num mesmo quadro, a presença pacífica e beatífica de animais domésticos, selvagens, lendários e fantásticos.

A esse conhecido predicado mais geral, porém, devem-se acrescentar os quatro mitemas fundamentais do ciclo mítico de Orfeu (o arcabouço narrativo do mito): a) a participação de Orfeu na viagem dos Argonautas; b) seu amor pela ninfa Eurídice, que logo lhe é arrebatada pela morte; c) sua catábase ao Hades, aonde vai para resgatar a esposa dos mortos: ele o consegue, mas ao olhar para trás infringe a proibição dos reis infernais, Hades e Perséfone, e perde a amada definitivamente (a segunda morte de Eurídice, tão cantada pelos poetas); d) a própria morte violenta de Orfeu, dilacerado pelas enciumadas bacantes da Trácia. Se o primeiro mitema é vincadamente épico e, através do legado das várias *Argonáuticas* (a de Apolônio de Rodes – séc. III a.C. –, ou a de Valério Flaco – séc. I d.C.), enfatiza os trabalhos e a convivência de Orfeu com os lendários heróis que, comandados por Jasão, foram à Cólquida a fim de resgatar o Velocino de Ouro, pode-se dizer que os outros três mitemas são lírico-dramáticos e apresentam Orfeu num contexto muito diferente, em que vêm à tona a figura de Eurídice e a patética relação amorosa vivida por ambos. São estes três mitemas, aliás, ao explorar o amor e a separação dos amantes pela morte, bem como a dor, a infelicidade e a violência, que estão na base da vasta tradição lírico-dramática cristalizada já na Roma Antiga pela obra dos poetas Virgílio (*Geórgicas*, Livro IV) e Ovídio (*Metamorfoses*, Livros X e XI).

O exposto evidencia que Orfeu é o mito que vence e supera a natureza, pela cultura, o que faz dele um herói civilizador mais afeito à *pólis*, a ensinar através do poder e da sabedoria da arte, uma vez que música e poesia, unidas, foram os fundamentos da educação grega. Portanto, bem distante das façanhas grandiosas dos violentos Hércules ou Teseu, pode-se considerar que o mito de Orfeu afirmaria desde sempre aqueles valores comunitários caros ao ser humano (a educação, a civilização, a política, a arte, a sociabilidade), valores que apenas em versões tardias de Hércules e Teseu podem ser apontados, quando então foram elevados a mito pan-helênico (o primeiro) e a mito ateniense por excelência (o segundo). Em outros termos, é sabido que Orfeu sofre vários tipos de violência, sem praticamente revidar ou vingar-se (salvo quando, ao perder Eurídice, se enfurece com Aristeu, fazendo com que este perca todas as suas abelhas), talvez por representar o elemento de ligação entre a natureza (barbárie) e a civilização (cultura refinada), aspecto já bem evidenciado em seus progenitores: a musa Calíope e o rio trácio Éagro, cujas diferenças são bem acentuadas nas respectivas iconografias, pois enquanto Calíope, a mais velha e mais sábia das musas, ao presidir a poesia épica sempre porta objetos de escrita ou adereços nobres como cetro ou livros, Éagro participa da ideia comum da personificação dos rios como touros, serenos na medida, mas sempre passíveis de serem tomados pela ira.

Ao rol de doações e ensinamentos de Orfeu à humanidade, acrescentemos um outro, mais problemático: o fato de ele, segundo milenar tradição, ser considerado fundador do

culto de mistérios que leva seu nome, o Orfismo: este seria mais uma seita místico-filosófica de conduta individual e de autoconhecimento do que propriamente uma religião coletiva, abonada pelo poder da cidade-estado. Seja como for, o Orfismo tinha-se na qualidade de religião secreta, iniciática e de revelação, com teogonia própria, preocupada com a salvação humana *post mortem*, calcada nas crenças da metempsicose e da imortalidade da alma, ao mesmo tempo em que pressupunha rituais de purificação e normas rígidas de conduta a seus adeptos, além do estudo interpretativo de textos, da prática do vegetarianismo etc. Hoje em dia, principalmente depois de importantes descobertas arqueológicas (como a do papiro de Derveni, em 1962) e dos estudos fundamentais de Alberto Bernabé *et al.* (2008, 2006?, 2001), esfumou-se muito do preconceito contra o Orfismo, que já está bem averiguado em seus aspectos místicos e em suas relações e correlações com a filosofia antiga (Empédocles e Platão, por exemplo), com a literatura e as outras artes, com a mitologia, com o cristianismo nascente etc. O fato de Orfeu – um mito; um ser de papel – ter fundado uma religião de mistérios é completamente improvável, segundo afirma Pierre Brunel em seu *Dicionário de mitos literários*, mas a positividade do mito de Orfeu («amigo dos homens», como o foi também Prometeu) talvez tenha pesado em sua escolha de poeta-patrono de tais místicos, que então lhe adotaram o nome e sob sua tutela e sob sua autoridade chegaram a escrever muitas obras literárias de caráter doutrinário, tais as *Argonáuticas órficas* e os *Hinos órficos*, ambos tardios, de meados dos sécs. IV ou V d.C.

Para o momento, não me debruçarei sobre o problema do Orfismo pelo simples motivo de que este não está presente, em absoluto, na peça teatral que me ocupará doravante, *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes. Entretanto, friso que os ensinamentos pressupostos na seita órfica por certo ecoam mais um aspecto importante do mito de Orfeu civilizador, cujas ações sempre crescem um bem e um valor positivos à Humanidade.

Por outro lado – e este é um fator preponderante nos estudos de migração dos mitos de uma cultura a outra, em temporalidades e espacialidades descontínuas –, parece claro que Orfeu é o mais re-visitado de todos os mitos do panteão grego, pois é objeto de um movimento incessante de reescritura e releitura, seja pelas artes (pintura e escultura, mas também cinema, teatro, ópera, música...), seja pela literatura (inclusive a moderno-contemporânea), que estão sempre a reelaborar a patética história do rapaz e sua amada, de uma maneira ou de outra seguindo os mitemas resumidos acima, mas sob pontos de vista e em contextos sociais e histórico-culturais muito diferentes da origem, o que acaba por problematizar (e enriquecer) a própria tradição. Na literatura brasileira não é diferente, seja em poetas líricos como Silva Alvarenga, Olavo Bilac, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dora Ferreira da Silva, Haroldo de Campos, Geraldo Carneiro ou Adriano Espínola, seja no teatro de Vinicius de Moraes encenado em 1956, *Orfeu da Conceição*, cujo texto fora premiado em concurso alusivo ao IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954).

II.

Vinicius de Moraes (1913-1980) é poeta respeitado na tradição do Modernismo brasileiro, em que atuou desde os anos de 1930 (os manuais o enquadram na chamada Segunda Geração modernista, de «consolidação» das gerais e generosas conquistas da Primeira Geração, aguerrida guerreira vanguardista, antes mesmo de 1922), e portanto acompanhou as novidades e as tribulações da sua e das gerações que o sucederam, enfocando questões que vão da preocupação religiosa e metafísico-existencial ao culto da mulher, de sua beleza e sexualidade, passando pela aderência aos problemas político-sociais – um rol de temas considerável, que se vale dos versos livres e brancos e dos versos curtos da lírica em português (a redondilha maior), mas que encontrou na forma fixa soneto decassílabo (em que foi exímio herdeiro de Camões) um veículo apropriado para a expressão de sua verve um tanto inspirada e excessiva. Além de poeta lírico, Moraes é conhecido compositor da MPB (Música Popular Brasileira), tendo atuado ao lado de músicos-parceiros memoráveis (Antônio Carlos Jobim, entre outros), por certo realizando com o seu trabalho aquela ponte necessária, no Brasil, entre a cultura letrada e a cultura popular, que encontra na música uma de suas melhores simbioses.

No caso do teatro, várias foram os textos de Vinicius de Moraes escritos para o espetáculo cênico, algumas vezes explorando os números musicais e a parceria poesia e música (caso de *Orfeu da Conceição* ou *Pobre menina rica*); outras, tentando abarcar questões sociais prementes (*As feras – Chacina em Barros Filho*, que subintitoulou «Tragédia pau-de-arara» numa alusão às condições precárias – de vida, de transporte e de chegada ao sul – do explorado migrante nordestino). Antes, nos anos 30, escrevera o poema dramático *Cordélia e o peregrino*, enfeixado, junto com *Orfeu da Conceição*, na seção «Teatro em versos» da rubrica «Poesia» de sua *Poesia completa e prosa*, organizada pelo próprio poeta em 1968, para a Ed. Aguilar.

A julgar pelos vários depoimentos do autor acerca de sua peça mais importante, a ideia de escrever algo sobre o negro carioca (e não brasileiro, conforme ele frisa) veio-lhe como inspiração súbita em 1942, em Niterói (RJ), e pela noite adentro, nesse mesmo ano, escreveu o primeiro ato, embora o manuscrito adquira forma mais ou menos coesa anos depois, em Los Angeles (1948). O poeta conclui o texto em 1953, no Rio de Janeiro, mas consta no volume *Teatro em versos* (Org. C. A. Calil) a seguinte nota: «Versão final para edição: Paris, 19 de outubro de 1955» (MORAES, 1995: 109), ou seja, cerca de um ano antes da estreia do espetáculo em setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (a edição citada estampa, nas p. 110-111, a ficha técnica completa da primeira temporada). Para esta, sob direção de Léo Jusi, Moraes armou-se de empresário teatral e mobilizou seu parceiro musical Tom Jobim, o arquiteto Oscar Niemeyer¹ (autor do cenário da peça), o violonista Luiz

¹ Como se sabe, são do grande arquiteto Oscar Niemeyer os projetos dos inúmeros palácios e prédios públicos da nova capital brasileira, Brasília, inaugurada em 1960, tendo sido de incumbência de Lúcio Costa o traçado urbanístico. Refiro-me ao fato porque a construção da cidade monumental novamente uniu Vinicius de Moraes e Tom Jobim num grande feito, quando

Bonfá e um contingente imenso, inaudito, de atores negros (como se requeria desde o início), alguns dos quais ligados ao Teatro Experimental do Negro (grupo carioca ativo desde os anos de 1940), sem contar os quatro artistas plásticos (Carlos Scliar, Djanira, Raimundo Nogueira e Luiz Ventura) que desenharam os quatro cartazes diferentes da peça.

Subintitulada «Tragédia carioca», *Orfeu da Conceição* é, na verdade, um musical: um bom musical que tenta, desde logo, através da transplantação do mito de Orfeu para a favela carioca, fazer uma homenagem ao negro que a habita, cujas «celebrações e festividades [...] tinham alguma coisa a ver com a Grécia» (MORAES, 1995: 47). Uma Grécia pitoresca e festiva, porém atavicamente atrasada e impura, sem qualquer tipo de consciência, segundo a visão algo paternalista de Vinicius de Moraes: «como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga – um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida.» (p. 47). A dicotomia, para alguns críticos, opera-se durante a peça através da contraposição (sobretudo no segundo ato) do som infernal do batuque africano (dionisíaco) e o som ameno e suave das cordas do violão de Orfeu (apolíneo), mas tal pouco explica a formação musical de Orfeu, que em realidade toca um instrumento de origem e extração mais popular que erudita²: é com o pai, Apolo, que Orfeu aprendeu tudo o que sabe, e não frequentando um conservatório ou uma academia regular. Por outro lado, soa estranha a afirmação de que os negros não dispõem «de cultura e do culto apolíneo à beleza», pois dá a entrever, além do paternalismo de Vinicius, certo descaso seu acerca dos milênios de cultura, civilização e arte africana – arte cuja expressão pura, primitivista, foi de capital importância para os movimentos de vanguarda do começo do século XX, sobretudo o Cubismo. A estranheza – num poeta tão valorizador das formas populares da cultura – não se dissipa ainda que se tome o termo «cultura» no sentido estrito de «arte», ou ainda que se releve os termos da comparação entre «gregos» e «negros», pois se sabe quão distante e diferente é a cultura destes, subsaariana, em relação à dos gregos. Em outros termos, pode-se dizer que dionisismo seja mesmo o impulso vital e a inspiração, em geral, mas penso que isso não pode se confundir com cultura popular, oral, ágrafa, intuitiva ou mágica – como o é, em alguma medida, a dos negros em questão.

então lhes coube compor a homenagem «Brasília, Sinfonia da Alvorada». Conquanto sem a poesia de Vinicius de Moraes, a bela peça musical, em quatro movimentos («O planalto deserto», «O homem», «A chegada dos Candangos» e «O trabalho e a construção»), pode ser ouvida no CD duplo *Jobim sinfônico* (gravado ao vivo pela OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – sob regência de Roberto Minczuk, na Sala São Paulo, em dezembro de 2002 e lançado comercialmente em 2003), bem como algumas das canções originais da peça *Orfeu da Conceição* («Overture» [sic], «Macumba», «Modinha» e «Se todos fossem iguais a você», esta na voz maviosa do convidado Milton Nascimento).

² Até onde se sabe, o violão é de origem árabe (séc. VIII) e foi introduzido na Península Ibérica com a conquista moura, adquirindo, na Espanha e em Portugal, vários feitios e modalidades característicos (viola, violão, guitarra portuguesa...), e sendo utilizado em composições musicais populares e/ou eruditas. Trazido ao Brasil pelos colonizadores portugueses, aclimatou-se muito bem ao solo pátrio e já no séc. XVIII é o instrumento favorito de nosso árcade Domingos Caldas Barbosa, cujo livro *Viola de Lerenó* (1798) recolhe seus poemas e composições musicais. A obra e a vida aventureira de Lerenó estão bem estudadas em *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*, de José Ramos Tinhorão (2004).

De todo modo, a transposição do mito de Orfeu para a realidade social da favela carioca é um fato consumado (ainda que haja restrições ao texto de Vinicius), mas antes de tecer outras considerações, vejamos a estrutura da peça e o delineamento dos caracteres principais: a peça está dividida em três atos; a ação se passa em «Um morro carioca» e o tempo é «O presente» (p. 55). As personagens são as seguintes, adaptadas livremente da mitologia grega (p. 55): Orfeu da Conceição³, «o músico»; Eurídice, «sua amada»; Clio, «a mãe de Orfeu»; Apolo, «o pai de Orfeu»; Aristeu, «criador de abelhas»; Mira de Tal, «mulher do morro»; A Dama Negra, personificação da Morte; Plutão, «presidente dos Maiorais do Inferno»; Prosérpina, «sua rainha»; O Cérbero, atualizado no leão-de-chácara que vigia a porta do clube Maiorais do Inferno, na cidade; Gente do morro; Os Maiorais do Inferno (sócios e frequentadores do clube, na noite de Carnaval); Coro e Corifeu. Embora pareça irrisório, é preciso salientar que a mãe de Orfeu é Calíope, e não Clio (esta é a musa da História – quando muito, da eloquência – e não da poesia), enquanto seu pai é o deus-rio trácio Êagro (e não o deus Apolo), embora aqui o autor seja mais coerente porque em várias versões do mito de Orfeu este é tido como filho de Apolo. Em relação às duas personagens infernais (Plutão e Prosérpina), não se pode deixar de reconhecer que ambos, gordos, balofos e ridículos, parodicamente caracterizados como rei e rainha Momo do Carnaval, foram um achado de Vinicius de Moraes, bem como a presença hierática da Dama Negra e a transformação do cão infernal no moderno leão-de-chácara. Por outro lado, ressentido-se da irrisória exploração do caráter de algumas personagens principais e, em consequência, da irrisória exploração do conflito dramático entre elas (Orfeu x seu rival Aristeu; a meiga Eurídice x Mira de Tal, ex-amante de Orfeu), com o que o espetáculo se adensaria e ganharia muito mais em «tragédia» ou ao menos em patetismo cênico-teatral, fazendo jus a seu subtítulo. Porém, a leveza e o adocicado do musical de sabor hollywoodiano predominam sempre.

Em resumo, o primeiro ato da peça passa-se no morro, à noite, sob a lua cheia, às vezes contrapondo-se a música de Orfeu aos sons da natureza noturna (inclusive com a presença de animais), que fascinam o artista. Aliás, é bastante interessante a paisagem sonora arquitetada na peça (música e ruídos), bem como a onipresença do violão nas mãos de Orfeu, pois o instrumento é ferramenta de trabalho do músico e, ao mesmo tempo, seu veículo de sedução (evidente símbolo fálico). Logo apresentam-se sumariamente as personagens principais e tem-se certa precipitação na ação, pois até ao final deste primeiro ato muita coisa terá acontecido: a primeira noite de amor de Orfeu e Eurídice, a briga dele com Mira de Tal, o cruel assassinato de Eurídice pelo ciumento Aristeu, que depois do crime some completamente de cena, a primeira aparição da Dama Negra. No segundo ato, Orfeu desce aos Infernos (a cidade, em plena terça-feira gorda de Carnaval – outro achado

³ Para a estudiosa Maria do Socorro Simões, em «Onomástica e mito – Orfeu da Conceição», o nome «Conceição» (forma popular de «concepção») confere a Orfeu «a ambiguidade que distingue a linguagem poética» (SIMÕES, 2002: 113), pois evidencia seu nascimento obscuro e, ao mesmo tempo, enfatiza a fecundidade a ele implícita: ou seja, «é o verbo fecundado pela poesia», uma vez que «Orfeu fecunda o mundo com a semente da beleza» (p. 113).

precioso do autor) em busca de Eurídice e, depois de fascinar e apaziguar o leão-de-chá-cara Cérbero (qualificado como «o grande cão de muitos braços e muitas cabeças» – p. 87) com a sua música, consegue entrar no clube Maiorais do Inferno, presidido pelos Momos Plutão e Prosérpina. A busca do rapaz é infrutífera; e ele, visivelmente alterado pelo álcool e pela loucura que o toma aos poucos, acaba por projetar a imagem/lembança de Eurídice nas mulheres presentes no clube. Por um lado, se se percebe ao final do segundo ato a solução fácil do enlouquecimento de Orfeu (fato que também acometerá sua mãe), por outro, essa segunda parte da peça é muito interessante porque explora, de um rico ponto de vista cênico-musical e dramatúrgico, atitudes corais (e de corpo de baile) das mulheres e homens presentes no salão, o que enriquece profusamente uma encenação teatral, pois se sabe que teatro não é apenas um bom texto para ser lido, mas uma pletora complexa de signos em comunhão e em combinação num espetáculo encenado para ser visto/ouvido num aqui/agora irrepitível, dos ruídos à música; dos penteados à voz; da iluminação à marcação cênica; da maquiagem aos figurinos; da dança aos adereços de cena e dos carregados pelos atores; do cenário à palavra falada, escrita, cantada ou gritada; do gesto à atitude congelada; da projeção por meios tecnológicos ao cartaz e à parada súbita, meta-teatral; do riso à seriedade hierática etc.

A ação do terceiro ato, enfim, transporta-se novamente para o morro, onde, além do barraco de Orfeu, tem-se agora uma «tendinha» que faz as vezes de bar em que se embriagam alguns homens e várias mulheres (as Bacantes, capitaneadas por Mira de Tal, que assassinarão Orfeu). Porém, antes desta cena final, a mãe de Orfeu terá enlouquecido por causa do sumiço e do destino atroz do músico, que fora privado de juízo, e alguns moleques aparecem em cena empunhando o violão e cantando alguns sambas de Orfeu, numa clara demonstração do legado do artista para o morro. E é justamente no terceiro ato que as várias personagens do povo enfatizam a bondade de Orfeu: «Foi Orfeu quem mudou a minha vida / [...] E não faltava nada pra ninguém.» (MORAES, 1995: 99), alçando-o a «anjo» e «santo» (p. 99), numa espécie de exploração do tópico Orfeu, herói civilizador. Este, aliás, é bem claro numa das falas finais de Clio, a mãe do artista: «Orfeu é músico / Sua música é vida. Sem Orfeu / Não há vida. Orfeu é a sentinela / Do morro, é a paz do morro, Orfeu. Sem ele / Não há paz, não há nada [...]» (p. 101). Enfim, as Bacantes, armadas de facas e navalhas, atiram-se contra o poeta e este, ensanguentado, recebe a segunda visita da Dama Negra (que ora se expressa com a voz de Eurídice), a quem clama: «Me leva, meu amor...» (p. 108). A fala final é do coro, que enfatiza: «Juntaram-se a Mulher, a Morte, a Lua / Para matar Orfeu, [...] / Porém as três não sabem de uma coisa: / Tudo morre que nasce e que viveu / Só não morre no mundo a voz de Orfeu.» (p. 109).

O coro não é fixo e, evidentemente, não tem o mesmo papel que na tragédia grega, aparecendo de modo ocasional durante o desenrolar da peça. Esta, por exemplo, se abre no primeiro ato com a fala do Corifeu, o qual, através de um claro soneto em versos decassílabos e sistema de rimas ABBACDCDEFEGFG, anuncia o mote principal da peça (a beleza

de Eurídice e o amor de Orfeu por ela): «São demais os perigos desta vida / Para quem tem paixão, principalmente [...] / Deve andar perto uma mulher que é feita / De música, luar e sentimento / E que a vida não quer, de tão perfeita. [...]» (p. 56).

Pelos excertos citados constata-se que o primeiro e o terceiro atos são escritos em versos decassílabos brancos, enquanto o segundo o é em prosa. Conforme a tradição, tais versos às vezes se quebram para completar/concatenar os diálogos das várias personagens, conforme o exemplo: «EURÍDICE: Vai ser tua antes de ser... // ORFEU (*tomando-a nos braços*): Paixão! / Paixão que me alucina e me dá vida / Mulher do meu amor aparecida / Eu te quero pra mim! // EURÍDICE: Ainda não!» (p. 65; grifos meus). Evidente que, mesmo brancos, os decassílabos do primeiro e do terceiro atos da peça apresentam, ocasionalmente, rimas externas e internas, toantes e consoantes, além de assonâncias e aliterações – assim como as canções da peça, embora todas estas se valham de versos livres, de métrica muito variada (talvez a demonstrar, na estrutura profunda do texto, o caráter popular e inspirado da poesia/música do Orfeu negro). Conforme a rima grifada, acima, dá a ver (e a ouvir), há muitos outros exemplos no texto de Moraes, mas tal processo sonoro se intensifica de modo muito expressivo no final do primeiro ato (p. 80-83), quando as falas, respectivamente, de Eurídice e Orfeu, Aristeu e Dama Negra, Dama Negra e Orfeu, se ancoram na rima, na repetição e no eco dos nomes dos rivais, reiterados em verbos, pronomes e substantivos com final em **eu**, como a acentuar o conflito entre os dois rapazes e o desfecho sangrento deste primeiro ato (morte de Eurídice): «Orfeu / Aristeu / deu / meu / morreu / perdeu / eu / adeus...»

Segundo o crítico Sábato Magaldi (1998), a dicotomia verso/prosa não se justifica na estrutura da peça, mas é preciso considerar que o segundo ato é em prosa justamente porque se está fora do morro, ou seja, é o momento da catábase de Orfeu ao centro/inferno da cidade, em busca de Eurídice já morta. Em decorrência, o fato aponta para uma visão dicotômica e dissonante de morro e cidade: enquanto esta é um espaço disfórico, um *locus horrendus* incompreensível ao poeta, o morro é um eufórico *locus amœnus*, pleno de harmonia e beleza, música, poesia e amor, enaltecendo-se a favela como um espaço positivamente estereotipado.

Além da escolha alternada entre verso e prosa, Moraes ressalta a importância da fala (às vezes incorreta, de acordo com os padrões da língua) e da gíria popular em seu texto e na encenação deste, o qual atinge, também, ricos momentos de autêntica poesia lírica, embora às vezes mal aproveitados: refiro-me, por exemplo, ao famoso e sempre citado monólogo de Orfeu (MORAES, 1995: 68-70), bem eficiente na apresentação que de si mesmo e de sua amada faz o poeta. Porém, quase em seguida, tem-se o monólogo de Aristeu, em tudo contraposto ao de Orfeu, mas tão belo quanto o deste e – conforme já se afirmou – mal aproveitado porque, ao invés de dois monólogos soltos em cena, o poeta ganharia muito mais, dramaturgicamente, se os colocasse frente a frente, num embate agonístico que é sempre útil e sempre caro ao melhor teatro, ainda mais quando este se

quer uma «Tragédia carioca». Não cito o de Orfeu, porque arquiconhecido, mas transcrevo alguns versos do monólogo de Aristeu:

*Eu me chamo Aristeu, pastor de abelhas
Mas não há mel bastante neste mundo
Para adoçar a minha negra mágoa...
[...] Ah, negra inveja
De Orfeu! Ah, música de Orfeu! Ah, coração
Meu, negro favo crepitando abelhas
A destilarem o negro mel do crime!
Orfeu, meu irmão, por quê? por que teu vulto
Em forma de punhal no meu caminho?
[...] Ah, desgraçado
Aristeu, pobre vendedor de mel
Do mel de Orfeu! Tu, Orfeu, deste a colmeia
Que um dia, entre as abelhas, de repente
Abriu na cera ao ninho da serpente
Que há de picar Eurídice no seio:
Negro seio que nunca há de dar leite... (MORAES, 1995: 73-74).*

A dolorosa queixa, em contraste cromático de negro e ouro (mel), a explorar os vários sentidos do vocábulo, fica perdida no desenrolar da ação, se não se tem um ator de qualidade a desempenhar o fraco papel do apicultor. Logo após seu monólogo, Aristeu assassina Eurídice por ciúme, sai de cena e simplesmente não mais retorna, nem mesmo para uma discussão máscula com Orfeu (na lenda, Eurídice é morta por acidente pela picada de uma serpente, mas enquanto fugia do cerco erótico de Aristeu): tal fato pode parecer um imperdoável e grave cochilo de Moraes, mas talvez seja uma maneira de evidenciar a impunidade e a gratuidade da violência cometida contra a mulher, situação de machismo e sexismo que aparece em outras peças do autor. Aliás, pouco antes do assassinato de Eurídice, o próprio Orfeu, exemplo de conduta positiva para todos os habitantes do morro, agride sua ex-amante em cena, Mira de Tal, cuja falta de um sobrenome paterno a expõe como uma qualquer, apenas mais uma «de Tal», objeto sem individualidade e disponível a todos os homens.

Em outro sentido, a linguagem dúbia de *Orfeu da Conceição* apresenta outros efeitos, por certo positivos, quando, por exemplo, o autor mescla registros discursivos diferentes, em contextos surpreendentes: refiro-me ao uso das cantigas de roda infantis pelo coro das mulheres, no segundo ato (p. 90-93), ou à paródia, também em coro, da oração cristã do «Credo» logo no começo do terceiro ato, quando Orfeu é procurado por sua mãe em desespero: «Creio em Orfeu... / Criador de melodia... / Orfeu, filho de Apolo... / Nosso Orfeu! / Nasceu de Clio... / E muito padeceu / Sob o poder maior da poesia... / E foi pela

paixão crucificado... / E ficou louco e abandonado... / Desceu às trevas, e das grandes trevas ressurgiu à luz, e subiu ao morro onde está vagando como alma penada procurando Eurídice...» (p. 94).

O musical de Vinicius de Moraes, conforme já ressaltado, tem seus bons momentos e as canções entoadas em cena colaboraram para tal efeito, sendo que várias delas adquiriram existência autônoma e entraram para o repertório nacional, a exemplo de «Valsa de Eurídice» (p. 55) ou «Se todos fossem iguais a você» (p. 69-70). Porém, penso que isto não esconde os problemas básicos em relação à caracterização das personagens, conforme já apontado, ou problemas em relação à visão edulcorada que se tem, na peça, sobre a favela carioca e sobre o negro. Quanto à transposição do mito de Orfeu para tal realidade social, tendo a julgá-la uma homenagem sincera de Vinicius de Moraes ao artista do morro, negro ou mestiço, popular e inspirado⁴, conquanto a visão desse artista negro e do seu espaço depauperado seja sumamente falseada (ou idealizada) por Vinicius de Moraes, conforme alguma crítica vem acentuando.

III.

Depois da primeira curtíssima temporada (25 a 30 de setembro de 1956), *Orfeu da Conceição* teve nova montagem praticamente 40 anos depois da estreia, em 1995, no mesmo Municipal do Rio, com direção de Haroldo Costa (que fez o papel de Orfeu na encenação original), novo cenário de Oscar Niemeyer e os atores Norton Nascimento e Camila Pitanga vivendo o par amoroso Orfeu e Eurídice. Segundo a dissertação de Mesurado de Fabiana Quintana Dias (2011: 53), «A surpresa musical desta montagem foi o ‘Soneto de Corifeu’ que virou um rap cantado em coro.» Levada a São Paulo em dezembro do mesmo ano, a peça dirigida por Haroldo Costa recebeu nova roupagem em 1997, na capital paulista (Teatro Paulo Eiró), agora com novos atores e a participação de músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Finalmente, ainda segundo Dias (p. 53), a quarta, «última e maior montagem» de *Orfeu da Conceição* deu-se em 2010, no Rio de Janeiro e depois em São Paulo (o espetáculo percorreu ainda um circuito comercial de seis cidades brasileiras, não enumeradas pela estudiosa), com direção de Aderbal Freire Filho, direção musical de Jaques Morelenbaum e Jaime Alem, cenografia de Marcos Flaksman, coreografia de Carlinhos de Jesus e figurinos de Kika Lopes. Conforme a pesquisadora, a história do poeta negro foi trazida para os dias atuais, com sua carga de violência (Orfeu é assaltado por três bandidos), bem como houve a inserção de algumas novidades: funk

⁴ Uma segunda «Tragédia carioca» é *Gota d'água*, escrita e encenada nos anos 70 por Chico Buarque e Paulo Pontes, que se preocuparam em reescrever o mito de Medeia adaptando-o também à realidade das favelas do Rio de Janeiro. Também qualificável de «musical» (a canção que dá título à peça fez enorme sucesso à época, por conta de seu viés político), *Gota d'água* (também escrita em versos decassílabos, mas apoiada mais conscienciosamente nas rimas paralelas ou alternadas) talvez procure ser mais fiel e mais **realista** ao espaço que retrata, por certo devido à agressiva ditadura militar que o Brasil enfrentava.

na trilha sonora (que incluiu várias outras canções de Vinicius e Tom Jobim posteriores à peça – «Água de beber», «Felicidade», «O morro não tem vez») e a «presença cênica» do poeta Vinicius de Moraes como Corifeu (representado pelo ator Wladimir Pinheiro). Sobre as mudanças, transcrevo os argumentos do diretor, entrevistado por Dias em 2010:

Não criei novos personagens, diálogos, cenas ou conflitos dentro do texto, mas construí uma dramaturgia no entorno. Não fiz uma adaptação. Originalmente, a peça tinha um coro e um corifeu. O coro agora são os amigos do poeta, e o corifeu é o poeta. Criei diálogos e cenas para esses amigos. Boa parte do que o poeta diz são versos do Vinicius. Coloquei em cena sonetos, canções e diálogos nos espaços onde a peça permite. São intervenções que dialogam com o original, mas não o modificam. (FREIRE FILHO apud DIAS, 2011: 54; grifo meu).

Intervenções que, evidentemente, já as fizera o próprio Vinicius de Moraes em relação à tradição grega, transplantando o mito de Orfeu para a realidade agressiva da favela carioca e transformando o mito do poeta lendário (geral, de origem anônima e obscura) numa personagem definida e autônoma, válida em sua ontologia de jovem homem negro, agora personificado e personalizado com o nome de Orfeu da Conceição. Intervenções que, de resto, sempre são pertinentes e fundamentais na releitura e na reescritura de qualquer mito (Orfeu, Medeia, Narciso, D. Juan, Ofélia...), pois é preciso levar em consideração o tempo histórico e o espaço sócio-cultural em que os mitos (de origem obscura e anônima, repita-se) são reelaborados por dado artista em novas personagens autônomas e identificadas e, por conseguinte, recebidos e recepcionados por dado público, menos ou mais preparado, menos ou mais crítico.

Aliás, é isto o que se percebe, claramente, nos dois filmes derivados da peça de Vinicius de Moraes: o de Marcel Camus (*Orfeu negro*, 1959, premiado com a Palma de Ouro em Cannes – 1959 –, e com o Oscar e o Globo de Ouro – 1960 – de melhor filme estrangeiro) e o de Carlos Diegues (*Orfeu*, 1999). O primeiro (acusado de exotismo, mas importante como porta-estandarte dos valores musicais afro-brasileiros no exterior) e o segundo (mais vincadamente realista, ao explorar a violência e o estado paralelo conflagrado pelo tráfico de drogas nas favelas, nos tempos atuais) – ainda que muito diferentes entre si – são também recriações/releituras/reescrituras do mito de Orfeu (através, claro, da ótica pioneira de Vinicius de Moraes) e, tal qual na peça de 1956, valem pela construção que empreenderam de uma personagem autêntica e ontologicamente válida, imersa em dado espaço sócio-cultural e histórico, com seus problemas pessoais e coletivos. Quanto a um juízo de valor definitivo (ético e estético) em relação aos «três Orfeus» que aqui se esboçam, sabemos que é impossível, valendo somente a relatividade dos juízos críticos (pois também condicionados sócio-cultural e historicamente), seja da peça em si, em seus aspectos literários e potencialmente cênicos; seja de cada um dos filmes, particularizados; seja de uma perspectiva intersemiótica e comparativa destes entre si e/ou destes com aquela, conforme

tem sido a tônica dos estudos sobre o tema. Mas com uma diferença essencial, de meio e de especificidade: enquanto os filmes aí estão, gravados, definitivos e disponíveis em várias mídias, cada encenação teatral é sempre única (e se esfuma na lembrança e na história – porque da natureza do teatro –, se não gravada nas mídias de que hoje dispomos). Em decorrência, no teatro, a importância do texto original e das rubricas apontadas/sugeridas pelo autor e/ou pelos vários encenadores da peça (e isto vale, sem dúvida, também para a tragédia grega com a qual pretende aparentar-se o drama de Vinicius de Moraes).

Em outro diapasão, o uso exacerbado de canções na última montagem de *Orfeu da Conceição*, em 2010, ecoa o afirmado por Maria Lúcia Candeias em 2002, em breve texto disponível *on-line*: «[...] ainda é possível encontrar quem comente e monte essas adaptações, muito mais pela qualidade das músicas, do que pela literatura propriamente dita.» (CANDEIAS, 2002), pois na peça há «pouco traçado psicológico dos personagens [e] pouco conflito dramático», juízo com que concordo plenamente. O caráter débil do texto original é enfatizado já em 1959 pelo crítico teatral Sábado Magaldi (1998: 87), que considera melhor a adaptação cinematográfica de Marcel Camus (justamente pelo trabalho dos roteiristas, nos diálogos): «Dir-se-ia apenas que *Orfeu* não havia encontrado no teatro sua forma, ao passo que atingiu no cinema sua exata expressão.» Embora considere que a peça apresenta «cenas soltas de inegável beleza» (p. 90), Magaldi (p. 87-88) enumera os seguintes defeitos estruturais: «o texto original é fraco [...] [o] diálogo é pouco cênico e as evasões líricas não se resolvem em dramaticidade.» Ademais, Moraes lançou mão de «imagens de duvidoso sabor» (p. 90) e deixou-se «seduzir pelo gosto de uma poesia fácil, que dá aos versos um colorido popularesco e não autenticamente popular.» – mas o crítico não distingue o que entende por «popular» e «popularesco», nessa peça que «realiza a romantização plena do músico popular, compondo à medida que as circunstâncias o inspiram» (p. 88). Tal inspirado Orfeu negro habitante do morro, ainda em palavras de Magaldi (p. 88), é o típico «malandro», «o improvisador absoluto», cuja música alimenta – e alimenta-se, recíproca e retroativamente – «do permanente culto feminino». O crítico, em seguida, vai alinhavando os pontos de contato, as diferenças, as soluções e as novidades do filme de Camus, dando a este, inegavelmente, a palma da vitória.

Também de 1959 (datado, mais precisamente, de 2.IX.1959) é o breve texto «*Orfeu do Carnaval*», de Manuel Bandeira (recolhido em 1986, por Carlos Drummond de Andrade, em *Andorinha, andorinha*), em que o pernambucano, mesmo referindo-se a Vinicius de Moraes como «nosso grande poeta» (BANDEIRA, 1986: 140), se exime de criticar o texto de *Orfeu da Conceição*, cujo processo criativo o autor expusera a Bandeira em carta de 1949, datada de Los Angeles. Na crônica, Bandeira (p. 139) comenta apenas que, ao assistir à representação da peça, pensou: «esta coisa do Vinicius ficaria muito melhor se realizada em cinema. Por isso, e sobretudo depois do sucesso de *Orfeu negro* no festival de Cannes, grande era a minha curiosidade de conhecer o filme de Camus.» Porém, numa «queixa histórica» que vale a pena transcrever quase na íntegra, pois consciente dos exc-

sos, do falseamento da realidade e do exotismo explorados no filme, o poeta afirma logo em seguida:

A decepção foi tão grande quanto a expectativa. [...] O filme é para funcionar fora do Brasil, para estrangeiros que não conheçam o Brasil, ou que apenas o conheçam de passagem ou superficialmente. Há nele um parti pris de exotismo, que, a par de outros elementos bem acusadamente franceses, o tornam para nós, ao contrário da intenção do diretor, bastante insípido [...]

O filme vale afinal como documentário. Documentário da paisagem carioca, do carnaval carioca, da vida nas favelas dos nossos morros (e aqui há deformação, que pode induzir o estrangeiro a crer que essa vida é um paraíso), documentário de macumba (esta o ponto mais alto a esse aspecto). Excesso de carnaval, excesso de dança, dentro do qual quase que se perde a história de Orfeu, reduzida a um fio tênue, que, se não se parte, é porque a técnica de Camus o conduz com magistral habilidade. (BANDEIRA, 1986: 140).

Escrevi, logo acima, «queixa histórica» porque a crônica de Bandeira e a crítica de Sábato Magaldi, ainda que contrapostas, podem ser consideradas a semente de dupla floração que levou a acesa polêmica em torno do filme de Camus, no Brasil, na França e nos EUA, tal qual estudada, por exemplo, por Anais Fléchet em «Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu negro* de Marcel Camus (1959-2008)» (rev. *Significação*, 2009). No artigo, a estudiosa busca articular cinema e MPB, sobretudo, e preocupa-se, além das «trocas culturais» (e/ou «relações interculturais») entre Brasil, França e EUA, em comparar brevemente a peça teatral e o filme de 1959. Um bom texto reflexivo, sem dúvida, que se abre com a seguinte assertiva: «Realizado por Marcel Camus a partir de uma ideia [*sic*] original de Vinicius de Moraes, o filme *Orfeu negro* pode ser considerado como um marco na história da divulgação da cultura brasileira no mundo» (FLÉCHET, 2009: 45). E por que «marco», se tão acirrada polêmica se acendeu em torno do filme? Por três motivos principais, segundo a autora (p. 45): pelas «imagens coloridas do Rio de Janeiro e da baía de Guanabara»; pelo «elenco inteiramente negro»; e pela «trilha sonora», uma vez que o filme propiciou a «difusão inédita dos ritmos afro-brasileiros além das fronteiras nacionais [...] [e] é tradicionalmente visto como o ponto de partida da moda internacional da bossa nova na alvorada dos anos 1960.» (p. 47). A trilha sonora, que ainda «surpreende hoje por sua diversidade.» (p. 53), é da máxima importância para a estudiosa, pois compreende «vários gêneros musicais» (p. 52-53) que ela divide em três grandes categorias: as canções cantadas por Orfeu (samba moderno pré-bossa nova); as músicas de carnaval, que incluem o aparato da escola de samba (bateria), a marchinha antiga e o frevo; e a música tradicional afro-brasileira, mais perceptível nos momentos de macumba.

Se há acerto de Fléchet em relação à divulgação de nossos ritmos pelo *Orfeu negro*, no capítulo das críticas brasileiras ao filme de Camus ela considera (talvez com exagero) que grande parte destas contrapunha a inautenticidade e «a mediocridade de *Orfeu negro* [...] à criatividade da peça de teatro *Orfeu da Conceição*» (p. 50), a qual «foi bem recebida pela

crítica na época» (p. 50) – o que é questionável, se considerarmos os dois citados acima, Magaldi e Bandeira –, e, ainda segundo a autora, «é hoje considerada como um momento de surgimento da modernidade musical e teatral brasileira.» (p. 50), pois «profundamente moderna» (p. 51) – aspecto também questionável, se não em relação à música, por certo em relação ao teatro brasileiro, cuja modernidade já se definira duas décadas antes com os textos de Oswald de Andrade (anos 30) e os textos e as montagens de Nelson Rodrigues (anos 40).

Se Fléchet está preocupada com a recepção brasileira e internacional do filme de Camus, Lúcia Nagib, em «Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues» (2001), faz um detalhado estudo sobre a última versão cinematográfica (1999) de *Orfeu da Conceição*, elaborada sob uma «concepção inteiramente nova» (NAGIB, 2001: 16) e com o «mandamento principal [...] [de] ser fiel ao espírito da peça de Vinicius» (p. 16), numa metacrítica ao próprio filme de Marcel Camus. Em seu belo e imprescindível texto, Nagib estuda o modo como Diegues articulou, no filme, «a dimensão realista» (o contexto atual da favela carioca; o tráfico de drogas) e «a dimensão mítica» (a história transcendente de Orfeu e Eurídice). Se esta é atemporal e universal, e sempre reitera a morte exemplar dos amantes, aquela, verdadeiro estado paralelo, vive sob contínuas transformações contingenciais:

Segundo Diegues, a favela de Orfeu corresponde à terceira fase de seu desenvolvimento histórico: não mais a favela romântica e ingênua, povoada de personagens bons de Orfeu negro ou Rio 40 graus, não mais a favela infernal do inchaço urbano e das migrações desordenadas, mas a favela da luta pela afirmação, pelo orgulho de ser favelado, mesmo convivendo com todas as suas adversidades. (NAGIB, 2001: 23).

A este ponto voltarei na conclusão do presente ensaio. Por ora, apesar de todas as suas limitações literárias e dramatúrgicas (compensadas, por certo, pela música, e, talvez, pelo fato de sempre ser colocada ao lado dos filmes), ressalto que *Orfeu da Conceição* tem gozado de certo favor dos estudos literários e culturais, na Universidade e fora dela, conforme atestam os vários estudos citados (Dias, Candeias, Magaldi, Bandeira, Fléchet e Nagib). A estes, somo a vasta bibliografia compulsada para o presente trabalho, que então me levou a dividir em quatro grupos principais as maneiras pelas quais a peça de Moraes foi recepcionada desde a estreia em 1956, e friso desde já que os quatro modos, além de se cruzarem, quase que inevitavelmente fazem a relação ou a interrelação teatro & cinema, com menos espaço para a literatura:

- a) o primeiro grupo incluiria a crítica à montagem teatral da peça, em suas possibilidades e virtualidades cênico-espetaculares (já em 1956, mas enfocando também montagens posteriores): além de Magaldi e Bandeira, alguns críticos citados pelo estudo pioneiro de Luiz Tosta Paranhos (Reynaldo Jardim, Abdias do Nascimento, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Eduardo Portella, Affonso Grisolli, Paulo Pon-

tes...). De acordo com Paranhos (1980: 59), «A montagem de *Orfeu da Conceição* dividiu a crítica. Grandes elogios e ataques.» Mais recentemente, o breve texto de Candeias (2002) e a dissertação acadêmica de Dias (2011);

- b) o segundo grupo conteria estudos mais literários da peça de Moraes, sob o ponto de vista da tragédia e da Estilística (Paranhos, 1980); ou aplicando ao texto a semiologia teatral de Tadeusz Kowzan, conforme a monografia de Especialização de Regina C. H. G. de Souza apresentada à UNESP / Araraquara em 2003; ou buscando compreender em que medida a «Tragédia carioca» de nosso poeta «obedece» ou «desobedece» aos parâmetros da tragédia grega, e em que medida nosso Orfeu negro (encarado sob a perspectiva do tipo social do malandro carioca) atualizaria questões inerentes ao herói trágico (*moira, hybris, hamartia...*). Neste caso, há duas dissertações de Mestrado: a de Núbia G. L. da Fonseca (PUC-Minas, 2007) e a de Michel de Lucena Costa (UFPB, 2014), sendo que esta, ao valer-se do conceito de carnavalização de Bakhtine e ao ancorar-se na Semiótica da Cultura de extração russa, consegue resultados mais críticos e mais satisfatórios ao estudar *Orfeu da Conceição* como uma «tragédia carnavalizada» (COSTA, 2014: 8) e ao buscar respostas, nesta, ao «processo de ressignificação [e de modelização] do mito grego» (p. 8). Num caso como no outro, ainda que se reportem a Nelson Rodrigues como também autor de «tragédias cariocas», parece não compreenderem a distância que há entre o genial dramaturgo pernambucano e o poeta Vinicius, em termos de construção dramática e de adensamento psicológico das personagens (*Vestido de noiva*, das «Peças psicológicas», e *Toda nudez será castigada*, das «Tragédias cariocas», para mencionar apenas dois exemplos). Outro problema mal posto e mal enfrentado pelas dissertações (ou pela maioria dos estudos que enfoca o problema) é a caracterização de tragédia e trágico, cujos sentidos variaram sensivelmente desde a Grécia clássica e chegaram até nós com novas roupagens e novos significados (Shakespeare, Antônio Ferreira, Racine, Corneille, Schiller...). Devido a isto, a pouca preocupação com (e a não resposta às) questões fulcrais ao universo órfico em análise: Orfeu é um mito trágico, como Édipo ou Agamêmnon? Como? Por quê? A moderna personagem Orfeu da Conceição é trágica? Ou apenas patética? A peça de Moraes é realmente uma tragédia? Ou seria apenas trágica? Ou patética? Problemas demais, sem dúvida, que talvez não afetem os filmes decorridos da peça, e que talvez levaram outros estudiosos a cuidarem mais do contexto social do original de Vinicius: é a escolha de Oliveira (2012) e Pereira (2015), que estudaram-no sob a perspectiva dos problemas políticos e histórico-sociais. O segundo destes textos, conquanto junte vários pares de opostos que caracterizariam *Orfeu da Conceição* como emblemática da «dialética da ordem e da desordem» brasileira, pouco avança em relação ao texto, pois se embrenha nos dois filmes que nele se inspiraram. Outrossim, o autor, embora o utilize fartamente, não cita o estudo pioneiro

- de Antonio Candido, que décadas atrás instituiu o paradigma da ordem e da desordem para explicar, num ensaio pioneiro, o funcionamento da sociedade brasileira do século XIX, tal qual retratada no romance (também carioca) *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Seria interessante, pois, que Pereira retomasse o crítico paulista para, agora com mais munição, avançar pelo bom caminho interpretativo que intuiu, em relação à peça de Vinicius de Moraes;
- c) o terceiro grupo incluiria os vários trabalhos que, no Brasil ou fora do país, se empenharam em rastrear, sob a perspectiva mais evidente dos Estudos Clássicos, as relações do Orfeu negro com as origens míticas do Orfeu grego (Nascimento, 1987; Pérez, 2012; Ribeiro, 2012; Santos, 2009), em resultados menos ou mais felizes;
- d) o quarto grupo teria a peça teatral como mero ponto de partida e se voltaria quase que exclusivamente para outras linhas de pesquisa (culturais, midiáticas ou artísticas), em que os filmes são mais privilegiados: insere-se aqui, além dos artigos de Lúcia Nagib (2001), Thaïs Flores Nogueira Diniz – «Três versões de Orfeu» (2001) – e Samira Mór – «Marcas de brasilidade na obra cinematográfica *Orfeu*, de Cacá Diegues» (2011) –, a boa dissertação acadêmica (já citada) de Fabiana Q. Dias (2011), defendida no PPG em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, e cujo objetivo principal é, «através da decupagem imagética e sonora», analisar «a trilha musical como recurso articulatório da narrativa fílmica.» (DIAS, 2011: ix). Embora haja certo exagero da pesquisadora ao considerar que a encenação de 1956 representou «uma revolução e um marco» (DIAS, 2011: 31) no teatro brasileiro; e embora seja questionável sua afirmação de que a peça é «obediente às características da tragédia clássica» (p. 33), destaco seu mergulho nas várias representações do texto de Vinicius e na análise da música original da peça, bem como seu levantamento primoroso das dezenas de óperas que, desde o final do séc. XV até ao séc. XX (de Poliziano e Monteverdi a Orff e Harrison Birtwistle), nutriram a dramaturgia musical através da reescritura do mito órfico, a ponto de «Orfeu ter se tornado a imagem arquetípica do drama musical.» (CARRASCO *apud* DIAS, 2011: 2) – tal como se deu na poesia lírica, acrescento. Enfim, a dissertação contém excelentes anexos das várias montagens teatrais de *Orfeu da Conceição*, bem como entrevistas com importantes personalidades nestas envolvidas e cópias de partituras, cartazes e outros elementos paratextuais do teatro e do cinema.

Defendida no mesmo PPG em Multimeios do IA/UNICAMP, cito a dissertação de Camilo D'Angelo Braz (2003), que parte do conceito multidisciplinar de «imaginário» (na criação cinematográfica e na recepção de seus produtos) para desembocar na análise de três narrativas fílmicas do mito de Orfeu: *Orfeu* (1949), de Jean Cocteau; *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus; e *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, sempre com a convicção de que, «enquanto personagem de um filme, Orfeu é onticamente autônomo.» (BRAZ, 2003: 88),

ou seja, adquire personalidade individualizada e é uma construção pessoal/personalizada de cada um dos três diretores que o convocaram para personagem principal de seus filmes.

À guisa de conclusão, ressalte-se a validade e a importância da peça de Vinicius de Moraes no âmbito da cultura espetacular e do *show business* brasileiros, pois realmente ajudou a impulsionar, pelas décadas adiante, o teatro musical e/ou o espetáculo musical e/ou o que Paranhos chama «*show dramático*», que passaram a ter «grande aceitação» (PARANHOS, 1980: 63) massiva por parte de várias classes sociais do país. Dentre muitos exemplos, lembremos o *show* famoso, *Opinião* (dezembro de 1964), algumas montagens do teatro de Arena da década de 60, capitaneado por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (*Castro Alves pede passagem, Arena conta Zumbi, Arena conta Tiradentes...*) e a encenação pelo TUCA do auto de Natal *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, com música de Chico Buarque.

Na propagação de efeitos que suscitou *Orfeu da Conceição*, também merece menção o caso pouco comentado de Violante do Canto, tradutora e escritora que publicou em Barcelona, em 1961, o romance *Orfeu negro*, que está a merecer análise comparativa mais detalhada em relação à peça e ao roteiro do filme de 1959, pois a «*novela*» (em espanhol), «*ha sido escrita según la película de Marcel Camus (guión de Jacques Viot, diálogos de Marcel Camus y Jacques Viot), inspirada en la obra teatral Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes.*» (CANTO, 1961: 6; grifos meus). Veja-se, pois, que é uma produção de quarto grau, por certo já bastante diluída, se considerarmos, como seus antecessores, o mito original de Orfeu; a peça de Vinicius de Moraes; o filme/roteiro de Marcel Camus.

Enfim, recuperando a citação de Nagib/Diegues de páginas atrás, penso que a favela na peça de Vinicius de Moraes, de fato «romântica e ingênua», parece respingada pelas idealizações dos anos 50 (os eufóricos, desenvolvimentistas e bossa-novistas «Anos dourados») e contaminada pela crença na presumível democracia social e racial brasileira, que, sabemos todos, nunca existiu a não ser no discurso das elites, dos intelectuais cooptados e dos políticos preocupados com o branqueamento do país: por isso o aceite geral da homenagem a toda uma raça desde sempre espoliada, através de um Orfeu negro e exótico. E, conforme Moraes frisa, ele quis homenagear o negro carioca, não o negro brasileiro, pois talvez soubesse das diferenças que há nos modos de vida das várias etnias e populações negras do Brasil, de norte a sul do país. Por outro lado, a favela (no final do séc. XIX, nos anos 50 ou nos dias que correm) não é e nunca foi um espaço onde vivam e convivam apenas negros, conquanto estes tenham sido a maioria, de fato, de seu contingente populacional, pois desde a abolição da escravatura (1888) e a proclamação da República (1889) foram cada vez mais empurrados para longe dos centros urbanos: nas chamadas favelas⁵, pois, é que então tive-

⁵ O termo *favela* designa, a princípio, uma planta arbustiva muito resistente (*Cnidioscolus quercifolius*), endêmica do Brasil (sobretudo no sertão do Nordeste) e descrita por Euclides da Cunha em *Os sertões*, que a qualifica de «plantas sociais» e enfatiza que «têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa.»

ram que se arranjar em condições subumanas de habitação, de trabalho, de saúde, de estudo e de convivência social, na base do improvisado, sob o aumento constante (nas últimas décadas, sobretudo) da violência armada e do tráfico de drogas, às vezes sem qualquer segurança ou infraestrutura urbana fornecida pelo Estado. Este seria, pois, o melhor sentido para o subtítulo da peça de Vinicius de Moraes, «Tragédia carioca», uma vez que no espaço degradado da favela (escreve nosso poeta e nele cremos) sempre pode nascer (e renascer) um novo Orfeu.

Referências

- AUGUSTO, R. (2013) – *Os versos fraturados de ‘Orfeu da Conceição’*. «Sibila». São Paulo. a. 15. Disponível em: <www.sibila.com.br>. [Consulta realizada em 17/09/2015].
- BANDEIRA, M. (1986) – *Orfeu do carnaval*. In *Andorinha, andorinha*. Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 139-140.
- BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F., *coords.* (2008) – *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Madrid: Akal, (2 v.).
- BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F.; SANTAMARIA, M. A., *eds.* (2006 [?]) – *Orfeo y el orfismo: nuevas perspectivas*. Madrid: UCM.
- BERNABÉ, A.; JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. (2001) – *Instrucciones para el Más Allá: las laminillas órficas de oro*. Apéndice iconográfico de Ricardo Olmos. Ilustraciones de Sara Olmos. Madrid: Ed. Clásicas.
- BRAZ, C. D’A. (2003) – *As representações do imaginário: uma análise crítica a partir de três leituras fílmicas de Orfeu*. Dissertação de Mestrado – PPG em Multimeios. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP.
- BRUNEL, P., *org.* (2005) – *Dicionário de mitos literários*. Prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- BUARQUE, C. B. de.; PONTES, P. (1993) – *Gota d’água*. 20.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CANDEIAS, M. L. (s/d) – *Análise crítica do texto ‘Orfeu da Conceição’*. Disponível em: <www.jobim.com.br/colab/orfeu/analise_critica.html>. [Consulta realizada em 17/09/2015].
- CANTO, V. do (1961) – *Orfeu negro*. Barcelona: Mateu.
- COSTA, M. de L. (2014) – *‘Orfeu da Conceição’: ressignificação do mito a partir da carnavalização do trágico*. Dissertação de Mestrado – PPG em Letras. João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB.

(CUNHA, 2002: 223) – características de resistência que, metaforicamente, podem ser transferidas ao favelado – o qual, aproveitando o juízo de nosso escritor, também é «antes de tudo um forte», como o sertanejo. A planta, que provoca irritação em contato com a pele humana, nomeava um dos morros da cidadela de Canudos; e soldados que lutaram na Bahia, no cruel episódio histórico da Guerra de Canudos (1897), de volta ao Rio de Janeiro e sem receberem o soldo, instalaram-se em habitações precárias no morro da Providência, logo sendo chamados, pejorativamente, de «favelados», enquanto o lugar era apelidado de «Morro da favela». Além da Providência (a favela mais antiga do Brasil), os nomes se aplicaram também ao morro de Santo Antônio e outros, pois desde meados do séc. XIX estes vinham sendo ocupados desordenadamente com casebres e barracos insalubres, sem qualquer benfeitoria urbana. O problema cresce paralelamente ao desenvolvimento das grandes cidades brasileiras e se agrava bastante nos anos 70, com o ápice do êxodo rural no país, ainda hoje carente de uma política consistente de distribuição de renda e de resolução definitiva da falta de moradia. O termo «favela», tido hoje como politicamente incorreto, foi substituído pelo IBGE (Censo de 2010) pelo eufemismo «aglomerado subnormal». Segundo o Instituto (2010), há 11,4 milhões de brasileiros (6% da população) vivendo em favelas, as quais somam 6.329 unidades em 323 dos 5.565 municípios brasileiros, havendo maior concentração destas nas capitais (o Rio de Janeiro apresenta um contingente de 22% de sua população vivendo em favelas, enquanto em São Paulo o índice chega a 11%). Ainda conforme o último Censo do IBGE, a idade média desse habitante é 27,9 anos, sendo que os pardos compõem 68,4% da população. Polêmicas à parte, ressalte-se que os dados do instituto brasileiro divergem consideravelmente dos resultados do UN-HABITAT, órgão da ONU para o qual 26,4% da população brasileira vivia em favelas em 2005.

- CUNHA, E. da (2002) – *Os sertões*. In SANTIAGO, S., coord., *seleção de livros e prefácio – Intérpretes do Brasil*. Introdução crítica de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. I, p. 169-606.
- DIAS, F. Q. (2011) – *Orfeu: do mito à realidade brasileira – Uma análise da trilha sonora dos filmes ‘Orfeu negro’ (1959) e ‘Orfeu’ (1999) baseados na peça ‘Orfeu da Conceição’ de Vinicius de Moraes*. Dissertação de Mestrado – PPG em Multimeios. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP.
- DINIZ, T. F. N. (2001) – *Três versões de Orfeu*. «Aletria». Belo Horizonte. 8, p. 34-41.
- FLÉCHET, A. (2009) – *Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu negro de Marcel Camus (1959-2008)*. «Significação». São Paulo. 32, p. 43-62. Disponível em: <www.revistas.usp.br/significacao>. [Consulta realizada em 22/09/2015].
- FONSECA, N. G. L. da (2007) – *‘Orfeu da Conceição’ de Vinicius de Moraes: um olhar sobre a tragédia na literatura brasileira*. Dissertação de Mestrado – PPG em Letras. Belo Horizonte: PUC-Minas.
- MAGALDI, S. (1998) – *Orfeu da Conceição*. In *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, p. 87-90.
- MÓR, S. (2011) – *Marcas de brasilidade na obra cinematográfica ‘Orfeu’, de Cacá Diegues*. «Darandina» revisteletrônica. Disponível em: <<http://ufjf.br/darandina/>>. [Consulta realizada em 17/09/2015]. [*Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política*. Juiz de Fora: UFJF, 2011].
- MORAES, V. de (1995) – *Orfeu da Conceição*. In *Teatro em versos*. Organização, introdução e notas de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, p. 45-119.
- NAGIB, L. (2001) – *Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues*. «Aletria». Belo Horizonte. 8, p. 15-24.
- NASCIMENTO, D. B. P. do (1987) – *A lira de Orfeu nas claves de Vinicius*. In PINTO, N. F.; BRANDÃO, J. L., org. – *Cultura clássica em debate [Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos]*. Belo Horizonte: UFMG / CNPq / SBEC, p. 210-222.
- OLIVEIRA, M. C. de S. (2006) – *Presenças de Orfeu*. Tese de Doutorado – PPG em Literatura Brasileira. São Paulo: FFLCH da USP.
- OLIVEIRA, M. de (2012) – *A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo*. «Navegações». Porto Alegre. 5, 2 (jul./dez.), p. 143-148.
- PARANHOS, L. T. (1980) – *Orfeu da Conceição (tragédia carioca)*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- PEREIRA, V. H. A. (s/d) – *A lira e os infernos da exclusão – Orfeu no Brasil*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/anais/anais%20IIICNLF%2046.html>>. [Consulta realizada em 12/06/2015].
- PÉREZ, M. J. (2012) – *El nuevo Orfeo. La visión de Vinicius de Moraes sobre el encantador de almas*. In LÓPEZ, A.; POCIÑA, A.; SILVA, M. de F., coords. – *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECH / UC, p. 393-400.
- RIBEIRO, A. L. S. (2012) – *A reconstrução do mito de Orfeu no carnaval brasileiro*. In LÓPEZ, A.; POCIÑA, A.; SILVA, M. de F., coords. – *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECH / UC, p. 435-439.
- RODRIGUES, N. (2004a) – *Vestido de noiva*. In *Teatro completo (Peças psicológicas)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. 1, p. 83-137.
- ____ (2004b) – *Toda nudez será castigada*. In *Teatro completo (Tragédias cariocas II)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. 4, p. 105-172.
- SANTOS, E. C. P. dos (2009) – *O mito de Orpheus. A plasticidade do mito nas vozes de Virgílio, Vinicius e Camus*. In OLIVEIRA, F. de; TEXEIRA, C.; DIAS, P. B., coords. – *Espaços e paisagens: antiguidade clássica e heranças contemporâneas*. Coimbra: CECH / UC / APEC, vol. 2, p. 491-496.
- SIMÕES, M. do S. (2002) – *Onomástica e mito – ‘Orfeu da Conceição’*. «Revista de Letras», Fortaleza. 24, ½ (jan./dez.), p. 112-117. Disponível em: <www.revistadeletras.ufc.br/rl24Art20.pdf>. [Consulta realizada em 22/09/2015].
- SOUZA, R. C. H. G. de (2003) – *‘Orfeu da Conceição’, de Vinicius de Moraes*. Monografia (Especialização) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, 2003.
- TINHORÃO, J. R. (2004) – *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Ed. 34.