

CRISTIANE OLIVEIRA CUNHA DE PAIVA ROCHA

**DO MONTE OLIMPO AO UNIVERSO DOS MORROS CARIOCAS: A RENOVAÇÃO DO
MITO DE ORFEU EM TRÊS TEMPOS**

**CURITIBA
2013**

CRISTIANE OLIVEIRA CUNHA DE PAIVA ROCHA

**DO MONTE OLIMPO AO UNIVERSO DOS MORROS CARIOCAS: A RENOVAÇÃO DO
MITO DE ORFEU EM TRÊS TEMPOS**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do Grau de Mestre ao
Curso de Mestrado em Teoria Literária do
Centro Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE.

Orientadora: Prof^a Dr^a Anna Stegh Camati

**CURITIBA
2013**

TERMO DE APROVAÇÃO

CRISTIANE OLIVEIRA CUNHA DE PAIVA ROCHA

DO MONTE OLIMPO AO UNIVERSO DOS MORROS CARIOCAS: A RENOVAÇÃO DO MITO DE ORFEU EM TRÊS TEMPOS

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Anna S. Camati

Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora - Uniandrade)

Maria Cristina de Souza

Profa. Dra. Maria Cristina de Souza (UTFPR)

Verônica Daniel Kobs

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (Uniandrade)

Curitiba, 28 de agosto de 2013.



AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por estar presente em minha vida e me permitir senti-lo na alegria e nos momentos difíceis, me sustentando e fortalecendo. *“Deus é o que me cinge de força e aperfeiçoa o meu caminho”* – Salmos 18:32.

Aos meus filhos, Ramonn e Rafaela, parceiros de vida, razão e inspiração do meu viver, do meu lutar, por valorizarem minhas escolhas sempre acreditando em mim e por entenderem tão bem as minhas ausências. A constante presença de vocês me incentivou a continuar fazendo valer a pena. Por imenso amor a vocês, iniciei o caminho e cheguei até aqui. Vamos em frente! – “Amor verdadeiro, amor eterno!”

Ao meu marido, José Delcides de Oliveira, incentivador e estimulador do meu crescimento pessoal e profissional. Você sempre acreditou em mim e na minha capacidade, e isso foi fundamental. Suas dicas e pesquisas espontâneas, além de seu olhar dedicado ao que compartilhei fizeram o difícil parecer mais fácil. Apesar de requisitar minha companhia e atenção mais do que eu podia dar, senti aí o seu amor, sua parceria e dedicação, dignos de merecida retribuição.

À minha querida mãe, D. Conceição Oliveira da Cunha, por seu amor incondicional que a fez deixar por alguns momentos seu cotidiano para participar ativamente do meu e me apoiar com o que podia. Sua capacidade de sempre lutar pela vida e pelos seus, com amor incessante, sem medir esforços, formou o aprendizado que trago e repasso hoje, e é o que de maior levo comigo. Te amo, mãe!

À minha querida, muito querida, Prof^a Dr^a Anna Stegh Camati, exímia orientadora, meu agradecimento especial por ter acreditado em mim e no meu trabalho, quando este ainda era um simples embrião, e pela compreensão nos momentos em que a saúde me abandonou. Sua dedicação ressignificou o termo “orientadora”, extrapolando seu sentido ao demonstrar constantemente entusiasmo com as nossas descobertas, sendo a amiga e companheira de pesquisa com quem sempre pude contar. Sua apreciação pelo meu trabalho e pela minha pessoa é motivo de satisfação pessoal. Sua contribuição e parceria foram essenciais e ampliaram meu ponto de vista conceitual e profissional.

À Prof^a Dr^a Verônica Kobs, que, em suas aulas, me fez voltar os olhos para a cidade do meu coração, meu Rio de Janeiro. Tais aulas adentraram no presente trabalho enriquecendo uma das partes mais satisfatórias e aguçaram em mim a vontade de abordar a cultura da minha terra e da minha gente, valores caros para mim. Professora, sua atenção e receptividade constantes foram aliadas de suma importância.

À Prof^a Dr^a Maria Cristina de Souza, por aceitar fazer parte dessa fase tão importante em minha vida, colaborando com suas apreciações e dicas tão valiosas. Sua incondicional compreensão e paciência com as mudanças de rumo e de prazos foram fundamentais. Professora, suas palavras de tranquilidade e seu marcante incentivo trouxeram motivação, leveza e paz à fase final.

A todos os meus queridos amigos, incluindo os companheiros de trabalho da Seção

de Ensino 8, do Colégio Militar de Curitiba, que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu pudesse chegar até aqui. Por todos os incentivos, quais sejam, o empréstimo de um livro, sugestões, um café, uma oração, ou quando atentamente me ouviram quando eu precisava desabafar e me deram palavras de ânimo. Sintam-se abraçados!

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	v
RESUMO.....	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	1
1 ORFEU E EURÍDICE: DA ORIGEM ÀS VARIANTES DO MITO	9
1.1 OS CULTOS SOLARES E LUNARES NA GRÉCIA ANTIGA: O JOVEM ORFEU.....	9
1.2 NASCE O MITO: A MORTE DE EURÍDICE E A DESCIDA AO HADES	17
1.3 A REPRESENTAÇÃO DA VIDA E MORTE DE ORFEU EM DIFERENTES VERSÕES LITERÁRIAS.....	22
2 A PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO COMO RECRIAÇÃO: NOVOS CONTEXTOS, MÍDIAS E ABORDAGENS	35
3 EM BUSCA DE UM NOVO ESPAÇO: O RIO DE JANEIRO COMO TEXTO E PALCO ...	44
4 ORFEU DA CONCEIÇÃO (1954), DE VINICIUS DE MORAES	58
4.1 VINICIUS COMO ARTISTA MULTIFACETADO.....	58
4.2 DO MONTE OLIMPO AOS MORROS CARIOCAS: NASCE O ORFEU NEGRO	63
4.3 O PROCESSO DE ABRASILEIRAMENTO DO MITO	73
5 A DESCIDA AO INFERNO E A REVOLTA DAS BACANTES EM TRÊS TEMPOS.....	84
5.1 O CONCEITO DE CARNAVALIZAÇÃO SEGUNDO BAKHTIN	84
5.2 VINICIUS DE MORAES RESSIGNIFICA O HADES E O EPISÓDIO DAS BACANTES .	94
5.3 OS MOTIVOS MÍTICOS RECONFIGURADOS SOB O OLHAR ESTRANGEIRO DE CAMUS	113
5.4 O INFERNO DO TRÁFICO E DROGAS E AS BACANTES VINGADORAS NA VISÃO DE DIEGUES	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS	150
ANEXO I – FICHA TÉCNICA DE ORFEU DA CONCEIÇÃO (1956)	154

ANEXO II – FICHA TÉCNICA DE <i>ORFEU NEGRO</i> (1959).....	157
ANEXO III – FICHA TÉCNICA DE <i>ORFEU</i> (1999)	159

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>A morte de Orfeu</i> (1494) – Albrecht Dürer.....	30
Figura 2 – <i>Orfeu e as Bacantes</i> (1710) – Gregorio Lazzarini	32
Figura 3 – Dona Marta: favela e cartão postal	55
Figura 4 – Rocinha: a favela e a elite.....	55
Figura 5 – Orfeu desce o morro para trabalhar	55
Figura 6 – Orfeu, a autonomia da atualidade	55
Figura 7 – O morro em <i>Orfeu negro</i> , de Camus.....	56
Figura 8 – O morro em <i>Orfeu</i> , de Diegues.....	56
Figura 9 – Aspecto bucólico da favela	56
Figura 10 – A favela modificada da atualidade.....	57
Figura 11 – <i>O combate entre o Carnaval e a Quaresma</i> (1559) – Pieter Bruegel, o Velho ..	93
Figura 12 – <i>Orfeu no submundo</i> (1594) – Jan Brueghel, o Jovem	99
Figura 13 – Orfeu sendo consolado pelo faxineiro: a presença de Caronte	117
Figura 14 – Escadaria em espiral: a descida ao inferno.....	118
Figura 15 – Saguão avermelhado: o fogo do inferno	119
Figura 16 – Despacho em forma triangular	119
Figura 17 – Entrada do terreiro de umbanda: as portas do inferno	120
Figura 18 – Representação de Cérbero, o guardião das portas do inferno	120
Figura 19 – Chefe do terreiro de umbanda: inferno de Orfeu	121
Figura 20 – Orfeu trazendo Eurídice morta de volta ao morro.....	124
Figura 21 – A fúria de Mira	125
Figura 22 – Mira atira uma pedra contra Orfeu	125
Figura 23 – Lucinho e o índio: o ambiente infernal.....	129
Figura 24 – A imagem de Eurídice confunde-se com a de Orfeu	130
Figura 25 – Orfeu vê Eurídice viva no espelho.....	131

Figura 26 – A imagem de Eurídice viva quebra-se diante de Orfeu	131
Figura 27 – O beijo da morte de Orfeu em Lucinho	132
Figura 28 – Lucinho mostra a Orfeu onde Eurídice foi jogada.....	133
Figura 29 – A morte de Lucinho: o dia transforma-se em noite	133
Figura 30 – O alto do penhasco: a descida ao inferno	134
Figura 31 – Caminho de pedras na descida ao inferno	134
Figura 32 – Mão representando um corpo desovado no penhasco.....	135
Figura 33 – Um esqueleto: morte e descarte no inferno.....	135
Figura 34 – O corpo de Eurídice sobre a árvore	137
Figura 35 – Orfeu canta para Eurídice	137
Figura 36 – <i>A morte da Ninfa Hesperia</i> (1859) – Jules-Elie Delaunay.....	138
Figura 37 – <i>Ninfas ouvindo as canções de Orfeu</i> (1853) – Charles François Jalabert	139
Figura 38 – A fúria das bacantes contra Orfeu.....	141
Figura 39 – O ataque de Orfeu pelas mãos das bacantes	141
Figura 40 – Ala das bacantes: o aspecto soturno de Carmem	142
Figura 41 – Mira recebe a lança das mãos de Carmen.....	142
Figura 42 – <i>A morte de Orfeu</i> (1874) – Emile (Jean Baptiste Philippe) Bin	143
Figura 43 – A morte de Orfeu pelas mãos de Mira.....	143
Figura 44 – O triunfo dos amantes.....	144

RESUMO

A peça musical *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes (1913-1980), uma transposição do mito grego para as favelas dos morros cariocas no período dos festejos carnavalescos, foi levada à cena em 1956. Nesta dissertação, optamos por destacar o mérito de Vinicius, tanto como exímio adaptador que renovou e abasileirou a história de Orfeu e Eurídice, combinando elementos de diversas vertentes do mito órfico com a cultura e a música brasileiras, quanto como iniciador de uma rede de textualidades artísticas em torno do seu Orfeu negro. Objetivou-se, ainda, mostrar que as posteriores adaptações fílmicas – *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, e *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues – são expressões do contexto cultural em constante mudança, visto que dialogam não somente com a versão viniciiana e com narrativas órficas originárias em épocas e contextos distintos, mas também com o tempo em que foram criadas. Enquanto Camus imprime uma visão estrangeira sobre o negro afro-brasileiro e o carnaval carioca, Diegues apresenta um olhar realista voltado para a vida nos morros na atualidade, onde o crime, a corrupção e o tráfico de drogas fazem parte da rotina cotidiana. Nesse sentido, foram priorizados os diferentes olhares sobre dois motivos míticos revisitados pelos três adaptadores – a descida de Orfeu ao inferno e sua morte pelas mãos das Bacantes – porque esses episódios desempenham funções importantes nas recriações mencionadas. A base teórica, para a discussão e análise do *corpus* selecionado, inclui estudos sobre adaptação, intertextualidade e intermedialidade de Linda Hutcheon, Gérard Genette, Robert Stam e Patrice Pavis; apontamentos de Kathrin Saringen sobre a questão do abasileiramento; e considerações críticas de Mikhail Bakhtin para a elucidação dos motivos míticos reconfigurados, principalmente no que se refere à carnavalização e à representação de aspectos do grotesco, presentes nas três versões examinadas.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Mito de Orfeu. Abasileiramento. Carnavalização.

ABSTRACT

The musical production *Orfeu da Conceição* (1954), by Vinicius de Moraes (1913-1980), a transposition of the Greek myth to the hill shantytowns in Rio de Janeiro during carnival, premièred in 1956. In this dissertation, the achievement of Vinicius has been highlighted, both, as a skilled adaptor who regenerated and brazilianized the story of Orpheus and Eurydice, combining elements from several versions of the Orphic myth with Brazilian music and culture, and as the initiator of a series of artistic textualities foregrounding his black Orpheus. Furthermore, we have aimed at showing that the subsequent film adaptations – *Orfeu negro* (1959), by Marcel Camus, and *Orfeu* (1999), by Cacá Diegues – are manifestations of the ever changing cultural context, since they dialogue not only with the Vinician version and Orphic narratives originary in different times and contexts, but also with the time in which they were created. While Camus sees the Afro-Brazilian Negro and Carnival in Rio according to a foreign perspective, Diegues presents a realistic vision of hill shantytown life in our time, where crime, corruption and the drug trade are part of the daily routine. In this sense, the different gazes upon two mythical motives revisited by the three adaptors have been privileged – Orpheus descent to Hades and his death, torn to pieces by the Maenads – because these episodes carry out important functions in the new creations. The theoretical basis for the discussion and analysis of the *corpus* selected, includes studies on adaptation, intertextuality and intermediality by Linda Hutcheon, Gérard Genette, Robert Stam and Patrice Pavis; notes by Kathrin Saringen on the issue of Brazilianization; and theoretical perspectives by Mikhail Bakhtin for the elucidation of the reconfigured mythical motives, mainly as regards carnivalization and the representation of the grotesque, present in the three versions examined.

Keywords: Literature. Cinema. The myth of Orpheus. Brazilianization. Carnivalization.

INTRODUÇÃO

A história de Orfeu e Eurídice vem sendo reescrita e reinterpretada ao longo dos séculos por ser uma narrativa mítica de grande importância e tema literário de muito interesse. Vários autores se debruçaram sobre o mito de Orfeu, fazendo-o viajar por toda cultura ocidental, sendo usado por muitos como tema em diversas formas de arte, o que veio, sem dúvida, enriquecê-lo e reavivá-lo desde a era clássica. Renderam-se ao canto de Orfeu, com requinte literário, Virgílio e Ovídio, poetas da antiguidade clássica, período áureo da literatura, immortalizando o mito da Descida aos Infernos nas *Geórgicas* e em *Metamorfoses*. No período pós-clássico, Shakespeare inseriu referências a Orfeu em sua obra *Sonho de uma noite de verão*. Outros autores consagrados em outras artes fizeram o mesmo, como Breton Lais, com *Sir Orfeu*, do início do século XIII, e as interpretações musicais: *L'Orfeu* (1607), de Claudio Monteverdi, e *Orfeu e Eurídice* (1762), ópera de Christoph Willibald Glück, marcando a presença de Orfeu em obras consagradas.

Assim, o mito órfico vem percorrendo séculos sendo recontado em diversas versões, exercendo fascínio e cativando, desde cedo, o interesse de pintores, escultores, compositores e poetas que encontraram nele inspiração vinda de fonte inesgotável. Dotado de encanto, magia, beleza e também fragilidade dolorosa, perpassou romances, poesias e arrebatou grandes nomes renascentistas, chegando até a modernidade, ao solo brasileiro pelos versos de Vinicius de Moraes.

Após acompanhar o escrito americano Waldo Frank por inúmeras incursões por morros cariocas, “favelas, macumbas, clubes e festejos negros no Rio”, além de “espetáculos de candomblés, capoeiras e festejos negros da Bahia” (MORAES, 2004, 47) e do Norte do Brasil, Vinicius se sente impregnado pelo espírito da raça

negra, com a qual teve contato em suas viagens e associa os festejos visitados à Grécia e o negro carioca ao grego. Assim retoma o mito de Orfeu, resgatando com grande mestria a tragédia mitológica do músico grego em associação com a história de vida do povo afro-brasileiro que habitava os morros cariocas, elaborando sua versão entre os anos de 1940. Ao transpor o mito grego para um morro do Rio de Janeiro, dando ênfase às peculiaridades da cultura brasileira, nasce, em 1948, a peça *Orfeu da Conceição*, uma tragédia carioca¹.

Vinicius de Moraes, poeta, dramaturgo, compositor e intérprete, reconhecido nacionalmente pelo alto nível de elaboração de suas poesias e canções, reconheceu a força viva do mito ao enxergar nele a possibilidade de ser ressignificado artisticamente em sua releitura, e assim o fez, lançando mão da tradução cultural no envolvimento do mito, nos ritos, nas festas folclorizadas e carnavalizadas de rua, enfatizando, com sua poesia, inserida no texto dramaturgico, as mazelas e tragédias cariocas vividas pelo povo negro do morro. Nas palavras do autor: “esta peça é, pois, uma homenagem do seu autor ao negro brasileiro, pelo muito que já deu ao Brasil mesmo dentro das condições mais precárias de existência” (MORAES, 2004, p. 49). Sua reinterpretação, aos moldes e com os traços da cultura popular do Brasil, propiciou o abasileiramento desse mito. A transposição da narrativa mítica para as favelas do Rio de Janeiro implica tradução cultural e abasileiramento do mito órfico.

Orfeu da Conceição trouxe algo novo do mito de Orfeu e tornou-se rico objeto de adaptação para outras mídias, como o teatro e o cinema, gerando desdobramentos posteriores. Partindo da obra poético-dramático-musical de

¹ Em 1948, a escritura da peça *Orfeu da Conceição* foi finalizada por Vinicius de Moraes. Em 1954, a revista *Anhembi* edita a primeira publicação oficial da peça, premiada no concurso de teatro do IV Centenário do Estado de São Paulo. Em 1956, o musical *Orfeu da Conceição* estreia no teatro Municipal do Rio de Janeiro (FERRAZ, 2008, p. 80).

Moraes, citada acima, traduzida culturalmente, o cinema bebeu em sua fonte desaguando em duas adaptações cinematográficas produzidas em épocas distintas por cineastas francês e brasileiro.

A primeira delas, *Orfeu negro*, foi dirigida pelo cineasta francês Marcel Camus, em 1959, e a segunda, *Orfeu*, pelo brasileiro Carlos Diegues, em 1999. De grande importância também foi a montagem antológica de *Orfeu da Conceição* encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em setembro de 1956, por atores consagrados e com cenário projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

Percebe-se uma extensa viagem que vai desde o nascimento do mito de Orfeu às adaptações cinematográficas rodadas em solo brasileiro, ambas alinhavadas por uma multiplicidade textual e pela forma ligada diretamente à riqueza cultural brasileira sem base em produções anteriores com que Vinicius adapta o mito. A partir de então, pode-se afirmar que a narrativa mítica, literária ou oral, o teatro e o cinema travam incessante diálogo deixando ver algo novo sobre o Brasil e sobre os autores e adaptadores, expresso em suas obras e adaptações.

Obviamente, *Orfeu da Conceição*, obra de grande porte, não poderia ser esquecida, mas percebe-se que a importância de Vinicius Moraes é pouco reconhecida pelo meio acadêmico como idealizador do Orfeu negro, texto-fonte das demais adaptações analisadas.

Alguns estudiosos como Thaís Flores Diniz e Lúcia Nagib escreveram artigos sobre as três versões de Orfeu no Brasil: o teatro musical de Vinicius e as adaptações fílmicas de Camus e Diegues, mas não tiveram como foco o abraqueiramento do mito órfico em *Orfeu da Conceição* e nas posteriores adaptações, bem como o novo sentido dessas recriações. Maria Claudete de Souza Oliveira analisou a presença de Orfeu em poemas de Carlos Drummond de Andrade,

Orfeu da Conceição e as posteriores adaptações fílmicas, sem foco no abasileiramento do mito por Vinicius de Moraes. Samira Mór se deteve a investigar, nas imagens e na linguagem, as marcas de brasilidade em *Orfeu*, de Diegues, dando ao cineasta o mérito de precursor da inserção dessas marcas, o que desconsidera o pioneirismo de Vinicius na ressignificação do mito de Orfeu no universo das favelas cariocas e também as contribuições de Camus nesse aspecto.

Apesar do título, *Orfeu da Conceição: uma tragédia carioca* (1954), muito se tem questionado se a peça de Vinicius de Moraes pode ser considerada uma tragédia grega nos moldes teorizados na *Poética* de Aristóteles. Enquanto alguns estudiosos afirmam que, no caso de Orfeu, não se trata da *hybris* (orgulho desmedido), mas da vitória do amor sobre a morte, outros divergem, apontando a *hybris* de Orfeu como causa da ira e vingança dos deuses (*nemesis*), para castigar o poeta e músico pelo excesso de confiança em si mesmo, visto que ele pensa poder mudar tudo, até mesmo o destino (*ananke*). Outros, ainda, refutam ambas as interpretações mencionadas, sustentando que apesar da inserção de alguns elementos trágicos na estrutura da peça, a reescritura de Vinicius é um produto híbrido que se situa entre a tragédia, o drama e o teatro musical.

Nesta dissertação, não se objetiva discutir o gênero da versão brasileira da história de Orfeu e Eurídice, tema amplamente abordado em outros trabalhos acadêmicos, dissertações e teses, mas investigar, em um primeiro momento, o processo de abasileiramento empreendido por Vinicius, que elegeu a cidade do Rio de Janeiro como texto e palco. Em um segundo momento, pretende-se mostrar como a carnavalização e a inserção de elementos do grotesco contribuíram para a dessacralização do mito órfico em solo brasileiro em três tempos, o tempo em que o Orfeu negro foi criado por Vinicius (1954), e as épocas em que foi recriado por

Camus (1959) e Diegues (1999).

Percebe-se que a obra de Vinicius de Moraes ainda não foi estudada com o foco pretendido no presente trabalho. Portanto, o objetivo principal deste trabalho foi destacar a versão de Vinicius e prestar tributo, no ano de seu centenário, ao autor como principal criador da ressignificação do mito de Orfeu em solo brasileiro.

Diante do exposto, esse trabalho abordará a reescrita e a ressignificação do mito como um processo de reciclagem e as possíveis versões e variações que inspiraram Vinicius de Moraes e foram usadas como textos-fonte. O abasileiramento do mito pelo autor tem papel fundamental no desenvolvimento do presente trabalho por, nas mãos de Vinicius, tornar-se efeito importantíssimo da transposição da narrativa mitológica para um morro carioca, misturando a saga mítica (e mística) ao cenário cultural do contexto nacional.

Em se tratando do referencial teórico, a análise das obras transcorre sob o ponto de vista da intertextualidade, sob a ótica da adaptação como processo de tradução cultural e do abasileiramento como elemento evidenciador da cultura nacional.

Buscando referência nas reflexões de Julia Kristeva, que criou o termo intertextualidade como uma tradução para o termo “dialogismo” de Bakhtin para designar a relação que uma criação artística tem com outra pré-existente², pode-se afirmar que as obras analisadas, dentre elas as adaptações fílmicas que se apoiam em textos, obras consolidadas, traduções e até mesmo adaptações, formam uma rede de ligações intertextuais, podendo ser chamadas também de relações

² Embora Kristeva tenha introduzido o conceito de intertextualidade na década de 1960, isso ocorreu na esteira de Bakhtin como tradução para o conceito de dialogismo, termo cunhado por ele nos anos de 1930 (STAM, 2003, p. 225).

intermediáticas, pois pertencem a três sistemas de mídias diferentes: a literatura, o teatro e o cinema, dialogando entre si.

Juntamente a esta ideia, tem-se nas reflexões teóricas de Robert Stam (2003) que uma adaptação cinematográfica propicia alterações sobre o texto-fonte, por se tratarem de duas mídias distintas. Desse modo, enquanto o texto teatral de Vinicius de Moraes, sem ser encenado, tem uma linguagem verbal, a linguagem do cinema e do teatro envolve múltiplas mídias em sua composição, inserindo elementos diversos, como músicas, dança e imagens, e propiciando mudanças de sentido.

Em uma abordagem voltada para a análise de obras que retomam obras anteriores, os escritos de Gérard Genette contribuem com o objetivo de tratar da transposição de uma mídia para outra, dentre elas suas referências à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora e estende.

Linda Hutcheon (2011) sugere que a adaptação não existe no vácuo: sempre há um contexto, um tempo, um lugar, uma sociedade, uma cultura capaz de modificar a apresentação e a recepção, capazes de atualizar, traduzir para o imaginário de épocas e culturas diferentes. As adaptações, e aqui se incluem as cinematográficas e teatrais, são transformações intertextuais de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem.

Os conceitos de Mikhail Bakhtin serão usados para evidenciar a carnavalização, ligando *Orfeu da Conceição* aos festejos populares abordados em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais*. Para compreender o espírito culturalmente carnavalizado presente na obra

viniciiana, foi necessário levantar um pouco da vida cotidiana na Idade Média e das formas básicas de seu pensamento, do homem medieval que experimentava a necessidade de abolir a própria personalidade para assumir outra, fictícia, não só levando em conta a sabedoria de vida vinda do cotidiano religioso, mas principalmente das práticas consideradas mundanas e ligadas às mais extravagantes manifestações do riso e de tudo quanto não lhe era permitido manifestar seriamente. Levanta-se também características dos festejos nos moldes carnavalizados da Idade Média e do Renascimento que traziam à tona os ritos e espetáculos cômicos, aspectos fundamentais que contribuíram para dar ao Carnaval o *status* de uma das mais representativas festas das camadas populares.

Partindo do Orfeu negro, de Vinicius, este trabalho pretende pesquisar as obras relacionadas ao tema e que dialogam entre si nos oferecendo novas e inesgotáveis possibilidades de leitura. Para tanto, divide-se em cinco capítulos. O primeiro estuda as diversas versões do mito de Orfeu e Eurídice e suas variações como prováveis textos-fonte usados por Vinicius de Moraes. O segundo aborda pressupostos teóricos formulados por Linda Hutcheon, Robert Stam, Patrice Pavis e Gérard Genette, autores que fortalecem a análise da adaptação como processo de recriação em mídias distintas, e Mikhail Bakhtin no que se refere à carnavalização.

No terceiro capítulo entra em cena o Rio de Janeiro como palco e personagem da idealização, recriação e adaptação do mito em *Orfeu da Conceição*, sob o viés de fatores históricos e sociais influenciadores da condição fragmentária da cidade e de antagonismos que permeiam seu espaço. As reconfigurações do morro carioca nas adaptações de Camus e Diegues ilustram o processo de mobilidade do crescimento desordenado da cidade.

No capítulo quatro, torna-se foco principal a vida e a obra de Vinicius de

Moraes e a investigação do processo de abasileiramento do mito órfico bem como suas características.

O quinto capítulo aborda as cenas da descida de Orfeu ao inferno e sua morte pelas mãos das bacantes em três tempos. Analisa a ressignificação do mito sob o ponto de vista do conceito de carnavalização, de Bakhtin, e o processo de reapropriação de *Orfeu da Conceição* a partir das diferenças entre o olhar do estrangeiro, Marcel Camus, e do brasileiro, Cacá Diegues, para o mesmo texto-fonte. As duas versões fílmicas serão analisadas de acordo com o contexto sociocultural da época da reescritura.

1 ORFEU E EURÍDICE: DA ORIGEM ÀS VARIANTES DO MITO

É à Grécia que se deve o nome e a própria noção de mitologia. Mito é tudo que concerne à imaginação, tudo o que não é susceptível de verificação, mas contém a verdade em si próprio, na sua verossimilhança, ou, o que vai dar no mesmo, a força de persuasão que lhe confere a sua beleza.

Pierre Grimal

1.1 OS CULTOS SOLARES E LUNARES NA GRÉCIA ANTIGA: O JOVEM ORFEU

Ao nos propormos buscar nas fontes as versões transmitidas pela tradição oral do mito de Orfeu e Eurídice, vale delinear brevemente a origem de Orfeu. Embora as informações a respeito de sua origem não ofereçam uma representação precisa, faz-se necessário tomá-la como base, levantando um pouco da situação da Grécia à sua aparição e esboçar o que fez dele uma figura lendária de tamanha importância no mundo antigo.

Antes do surgimento da história de Orfeu, a situação da Grécia era de uma profunda divisão ocasionada pela religião e pela política. Sua constituição geográfica, cercada por ilhas e diante do Mediterrâneo, formava uma península montanhosa, de condição atrativa a muitos povos primitivos. Segundo Édouard Schuré (1987), a formação de sua raça, em parte branca, absorveu a inserção desses povos e sofreu o cruzamento e as influências de civilizações anteriores. Colônias da Índia, do Egito e da Fenícia povoaram a Grécia, desde os seus promontórios aos vales, com toda sorte de raças e costumes, além de deixarem a marca de múltiplas divindades que faziam parte de sua cultura. Pelo Colosso de Rhodes, às portas de seu porto, adentravam inúmeras frotas de fenícios e piratas que

transportavam marfim, louças, estofos, púrpura, pérolas e vasos de ouro: riquezas vindas da Ásia e da África. Além dessas riquezas, as naus também transportavam mulheres roubadas das costas selvagens por onde passavam, o que propiciou o cruzamento de raças.

Nessas embarcações, costumeiramente chegavam à Grécia sacerdotes conhecedores das ciências que, de seus templos, traziam para um país estrangeiro suas divindades, que representavam para eles a natureza, as leis e a organização civil e religiosa. Essa disseminação reforçava em outra região o legado de seus templos em que a vida intelectual procedia dos santuários (SCHURÉ, 1987, p. 14). Assim, esse legado novo, estrangeiro, mesclou divindades possibilitando adaptações e a transformação de alguns deuses em outros.

Schuré (1987) chama a atenção para essas adaptações geradoras de distintas denominações dadas aos deuses nas adorações em regiões igualmente distintas.

Enquanto em Argos se adorava Juno³, a Arcádia prestava culto a Artemisa, e em Pafos e em Corinto a Astartéia fenícia transformara-se na Afrodite, nascida da espuma das vagas. Na Ática tinham aparecido vários iniciadores, e uma colônia egípcia trouxera para Elêusis o culto de Ísis sob a forma de Démeter (Ceres), mãe dos deuses. (SCHURÉ, 1987, p.15)

A partir dessa tendência à multiplicidade de deuses, forma-se, na Grécia, um conflito, em que, num patamar mais elevado, reinavam, acima das divindades locais, deuses masculinos e cosmogônicos, mas com pouca influência e relegados para as altas montanhas devido ao prestígio maior detido pelas divindades femininas. Em

³ Juno, a deusa romana correspondente à principal deusa dos gregos, Hera, a mulher de Zeus. Juno era a mulher de Júpiter, rainha dos céus e da feminilidade, acompanhava a vida de todas as mulheres desde o nascimento até a morte. Em Roma era venerada no monte do Capitólio, juntamente com Júpiter e Minerva, deusa da sabedoria e das artes (COTTERELL, 1998, p. 55).

papel igualmente apagado, já existia o deus solar, o Apolo délfico⁴, e os sacerdotes de Zeus nas partes altas da Arcádia. A tendência do povo era voltar os olhos para o que representava melhor os mistérios da natureza e as forças da terra. Sendo as divindades desprovidas de síntese religiosa e centro social, a situação não era de paz e sim de intensa rivalidade alimentada pela ambição de reis e sacerdotes movidos pelo ódio que dispensavam uns aos outros. Esses líderes encenavam disputas obstinadas em que “os templos inimigos, as cidades rivais, os povos divididos pelos ritos, pela ambição dos sacerdotes e dos reis, odiavam-se, invejavam-se, combatiam-se em lutas sangrentas” (SCHURÉ, 1987, p. 16).

A Grécia, assim como outras regiões da Antiguidade, a exemplo do Egito e de Israel, também possuía uma geografia sagrada, disseminada nas províncias que representavam a simbologia e as peculiaridades de uma região. Sob o mesmo viés, por detrás da Grécia, em sua área mais alta, ao oriente, havia a Trácia. Essa região foi considerada pelos gregos como um país por excelência santo, de luz, e berço verdadeiro das Musas. Isso se deve ao fato de que, em suas altas montanhas, encontravam-se os mais velhos santuários de Cronos⁵, Zeus e Uranos, de onde vieram em ritmos a poesia, as leis e as artes sagradas, muito difundidas em toda a Grécia por poetas mitológicos trácios, grandes influenciadores da música e da poesia gregas. Essas duas formas de arte ganharam corpo entre trácios e,

⁴ Apolo é chamado de délfico devido ao mais famoso dos oráculos, o Oráculo de Delfos, antiga sede da profecia em Delfos, também descrito como o umbigo da terra, onde Apolo, então deus-profeta, falava pela voz de uma sacerdotisa. O oráculo em si era uma fenda geológica no chão que exalava vapores frios, induzindo o êxtase. A vidente sentava-se sobre a fenda num tripé dourado inspirando os vapores e balbuciando palavras enigmáticas que eram registradas por uma sacerdotisa e interpretadas como revelações de Apolo (COTTERELL, 1998, p. 41).

⁵ Na mitologia grega, Cronos era filho de Urano, deus do céu, e de Geia, a terra-mãe. Com a ajuda de sua mãe, Cronos castrou seu pai e o destronou tomando o controle do universo. Era pai de Zeus que, ao atingir a maioridade, travou contra ele combate pelo poder juntamente com seus irmãos: Poseidon, Hades, Hera, Hestia, Deméter. Zeus e seus irmãos superaram a força e as armas que Cronos lançou contra eles. Após a derrota, Cronos foi exilado num distante paraíso e esquecido como divindade menor (COTTERELL, 1998, p. 33).

posteriormente, entre os gregos pelas mãos de Tâmiris, músico que entoava hino aos deuses e cantou a guerra dos Titãs, mas foi enceguecido pelas Musas ao enaltecer seu canto, declarando-o melhor que o delas. Outro poeta importante foi Lino, responsável por introduzir na Grécia cantos melancólicos, abrindo a Trácia para a invasão de uma poesia emocional, elegíaca e voluptuosa. Já Anfião impunha características distintas em suas poesias. Segundo a lenda, era capaz de mover pedras e construir templos com seu canto e com o som de sua lira, o que fazia dele representante da força que a doutrina solar e a poesia dórica exerceram sobre as artes e sobre toda a civilização helênica (SCHURÉ, 1987, p.18).⁶

Segundo Schuré (1987), a importância da Trácia para a Antiguidade pode ser reforçada nas obras de importantes poetas e filósofos gregos:

O que é fora de dúvida é que, para os poetas e os iniciados da Grécia como Píndaro, Ésquilo e Platão, o nome de Trácia tinha um sentido simbólico e significava o país da doutrina pura e da poesia sagrada, que dela procede. Essa palavra tinha, pois, para eles uma significação filosófica e histórica. Filosoficamente, designava uma região intelectual: o conjunto das doutrinas e das tradições que fazem proceder o mundo duma inteligência divina. Historicamente, esse nome recordava o país e a raça onde a doutrina e a poesia dórica, esse rebento vigoroso do antigo espírito ariano, tinha brotado, para em seguida reflorir na Grécia pelo santuário de Apolo. (SCHURÉ, 1987, p.16)

Os trácios possuíam uma antiga tradição em que o nome de Apolo significava Pai universal, dono de um culto de extremo valor para esse povo, culto esse que daria origem ao culto solar em homenagem ao “Ser universal e praticado nos santuários da Índia e do Egito, introduzido na Grécia por um sacerdote

⁵ Citar aqui particularmente esses poetas se deve ao fato de pertencerem à Trácia e possuírem características semelhantes às de Orfeu e que possivelmente podem ser consideradas influenciadoras dele.

reformador” que criou para o Pai universal uma manifestação de luz hiperfísica e sol visível (JULIEM, 2005, p. 25). Essa significação doutrinária se limitava às profundezas dos santuários e fazia de Apolo um deus que representava um papel secundário e dava mais importância a Zeus, a alguns deuses mais familiares e às sacerdotisas da Lua, as deusas sedutoras das forças da natureza. Isso desprestigiava e diminuía a honra do culto de Apolo, afastando-o do povo e aproximando os demais.

Assim observa-se que não só de musicalidade e poesia vivia a Trácia, pois enfrentava um período de lutas entre os adoradores do Sol e da Lua. Havia constantes disputas entre os cultos solares e lunares pela supremacia de suas teologias, cosmogonias, religiões e organizações sociais em oposição absoluta. Essa oposição, movida pelas características bem distintas de seus cultos e pela necessidade de obterem hegemonia, os mantinha em conflito.

Os cultos solares tinham templos edificadas em lugares altos, sobre as montanhas, seus sacerdotes eram masculinos e suas leis dotadas de severidade. Já os cultos lunares, mais ritualísticos, eram praticados fora dos templos, nas florestas ou profundezas dos vales, por sacerdotisas, compostos por ritos voluptuosos voltados para a prática desregrada das artes ocultas e da excitação orgiástica. Essa distinção de práticas e ideologias estabelecia uma espécie de guerra mortal e constante entre os adoradores do Sol e as sacerdotisas da Lua, uma luta dos sexos, encarnizada, antiga, que fez com que, tanto na região da Trácia como em toda a Grécia, os deuses masculinos e solares fossem relegados às montanhas e aos lugares desertos.

As divindades femininas exerciam domínio sobre o povo e detinham sua preferência devido à evocação das intensas paixões perigosas e das forças cegas

da natureza. Por esse domínio entre os trácios, a supremacia foi dada às sacerdotisas da Lua, também pertencentes à tríplice Hécate⁷ e, para tanto, o culto do qual se apropriaram foi o velho culto de Baco. Elas não só se apropriaram, mas também lhe deram novo caráter sangrento e temível, necessários para se estabelecerem mais hegemônicas e vitoriosas. Assumiram o nome de bacantes, popularizando sua ligação ao culto e marcando o reinado da mulher e o domínio sobre o homem (SCHURÉ, 1987, p. 18-19).

Devido à extrema sensualidade que possuíam, e por serem inteiramente dedicadas à magia negra, essas características fizeram-nas mágicas, sedutoras e sacrificadoras sangrentas, dotadas de sombrio encanto capaz de provocar e estimular a curiosidade ardente de homens e mulheres estrangeiros à vegetação luxuriante dos vales que habitavam. Exibiam-se em formas nuas e danças lascivas a fim de fazê-los submeter-se aos seus ritos ou morrer. Seu alvo em potencial eram os sacerdotes de Apolo que viessem observá-las. Segundo Schuré:

As bacantes primitivas foram, pois, as druidisas da Grécia. Muitos chefes trácios permaneceram fiéis aos cultos masculinos. Mas as bacantes tinham-se sabido insinuar de tal modo no ânimo de alguns dos seus reis, que aos luxos e aos refinamentos da Ásia uniam os costumes mais selvagens, que haviam acabado por seduzi-los com a sua volúpia e dominá-los pelo terror. Assim, os deuses tinham dividido a Trácia em dois campos inimigos. (SCHURÉ, 1987, p. 19-20)

Mantinha-se então o triunfo de Hécate e suas seguidoras sobre os sacerdotes de Apolo, os filhos da luz, que se viam ameaçados e impotentes nos cumes de suas montanhas desertas. Estava de fato estabelecida na Trácia a divisão

⁷ Hécate: deusa trácia da lua, do lado escuro da lua, divindade tripla (lunar, infernal e marinha). Segundo relatos, descendia dos Titãs. Era uma deusa grega com duas características distintas: durante o dia, exercia sua influência benigna sobre a agricultura, mas, à noite, interessava-se por feitiçaria e túmulos. Surge representada com três rostos. Os atenienses tratavam-na com especial deferência (COTTERELL, 1998, p. 45).

causada pelo antagonismo de dois cultos: o Culto Solar, de sacerdotes masculinos que se entregavam à total devoção a Zeus e a Apolo, e o Culto Lunar, pontificado pelas sacerdotisas de Baco.

Esse tempo é concomitante ao aparecimento na Trácia de um jovem, possivelmente de origem aristocrática, considerado filho de uma sacerdotisa de Apolo⁸ e de raça real. Dotado de primorosa sedução e de voz melodiosa, irradiava estranha capacidade de encantar e também de falar dos deuses em ritmo novo, diferente do que se fazia até então, e isso demonstrava grande inspiração e vivificação, ligando-o aos deuses. Outras características marcantes eram a grande beleza, força e magia, e isso o fazia ser invejado e admirado pelos trácios. Até as bacantes, inimigas declaradas dos sacerdotes de Apolo, sentiam-se curiosas por sua beleza e por seu encanto.

Segundo Schuré (1987), esse jovem, então chamado de filho de Apolo, isolou-se por vinte anos de sua vida no Egito, junto aos sacerdotes de Mênfis, a fim de tornar-se conhecedor e iniciado nos mistérios sagrados da antiga tradição. Ao retornar, sua importância era ainda maior e seu nome era Orfeu, que significa “aquele que cura pela luz”, nome recebido de seus mestres após passar por todas as provas de sua iniciação e em sinal de sua missão.

Pensando nessa ligação fraternal com Apolo, ou seja, começando por sua origem familiar, o mito de Orfeu apresenta o que se pode chamar de primeira variação de toda história que se formou em torno dele. De acordo com Pierre Grimal

⁸ Apolo, deus da profecia do tiro ao arco e da música, filho de Zeus e da Titânide Leto era uma das divindades mais importantes tanto para os gregos quanto para os romanos. Um combate, em Delfos, com a gigantesca serpente Píton garantiu-lhe o assento no seu célebre oráculo. A Píton descendia de Geia que transmitia a suas revelações a uma sacerdotisa, a Pitonisa, através de uma brecha no rochedo, respondia a todas as questões levantadas. Após matar a serpente da terra, Apolo ocupou o seu lugar, embora tivesse de cumprir uma pena na Tessália por tal morte (COTTERELL, 1998, p. 18).

(2009), uma das três musas⁹: Calíope, Clio ou Polínea, amou Eagro, um trácio considerado como um deus-rio, e desse amor frutificou o nascimento de Orfeu. Mas também levanta a possibilidade de sua origem ser a denominada por genealogistas que indicam como seu pai o músico Tâmiris (GRIMAL, 2009, p.135). Outra versão, mais disseminada pela tradição oral, liga sua origem à inspiração divina dando ao deus Apolo e à musa Calíope¹⁰ a paternidade de Orfeu. Como se vê, as versões são distintas e claras, porém contrárias no que daria a Orfeu a condição de semideus ou simples mortal.

Alguns autores da tradição literária da Antiguidade consideram mais adequada a existência divina de Orfeu. Segundo Pierre Brunel (1998), Píndaro, em sua *Quarta Pítica*, mostra Orfeu como filho de Apolo. Nessa vertente do mito, Apolo, como deus da música, dá a seu filho uma lira de ouro e o ensina a tocar com tal perfeição que nada podia resistir ao encanto de sua música, e Calíope lhe ensina a fazer versos para cantar. Em outra versão, Orfeu é apontado como filho da musa Clio¹¹ com Apolo.

Retomando o retorno de Orfeu após sua iniciação, ele se deparou com a Trácia dividida e instalou-se no mais antigo santuário de Zeus, no monte Caucaion, santuário este quase abandonado devido ao número reduzido de sacerdotes. Sua chegada representou para eles a salvação, e Orfeu, fazendo uso da ciência que

⁹ Filhas de Zeus costumavam dançar e cantar nas festas dos deuses e heróis. Regiam a poesia, a música, a dança e inspiravam todos os artistas talentosos, dentre outras atividades. Aceita-se o número de nove: Clio, Urânia, Melpómene, Talia, Terpsícore, Calíope, Érato, Polímnia e Euterpe (COTTERELL, 1998, p. 62).

¹⁰ Seu nome significa “a voz bela”, sendo apontada como a mais sábia das nove Musas. Suas atribuições sofrem divergências dos autores, sendo vista por alguns como a Musa da eloquência, da retórica e da poesia heroica, e, por outros, como representante da poesia épica. Calíope se distingue de suas irmãs, sendo apontada e identificada como a rainha das Musas. Para alguns ela era amada por Apolo, mas desposou o rei da Trácia, Eagro, que a fez mãe de Orfeu.

¹¹ Clio é filha de Zeus e Mnemósine, considerada a que proclama e glorifica, uma das primeiras e mais importantes das nove Musas.

agora possuía e da capacidade de entusiasmar, restabeleceu o prestígio do antigo templo conduzindo a maioria dos trácios a voltarem ou a aderirem ao culto solar de Apolo. Essa iniciativa foi gradualmente transformando completamente o culto de Baco e dominando as bacantes, pois, devido ao prestígio novo do culto solar, a influência nefasta dessas sacerdotisas foi reduzida. Somente o culto de Orfeu e a celebração dos mistérios no equinócio da primavera conseguiram devolver à posição de honra o culto de Apolo.

Seu retorno foi marcado entre os povos pela mudança que fez, conseguindo reduzir as influências e a supremacia das sacerdotisas da Lua, e muito rapidamente a influência de Orfeu tornou-se tamanha, penetrando nos santuários da Grécia e tornando-o responsável pela consagração da “realeza de Zeus na Trácia e de Apolo em Delfos” (SCHURÉ, 1987, p. 21).

A criação dos mistérios¹², pela qual ele é responsável, formou em sua pátria uma nova alma religiosa em fusão, através da iniciação, da religião de Zeus com a de Dionísio. Com seu ensino, Orfeu dava aos iniciados a pura luz das verdades sublimes sob a beleza da poesia e das festas encantadoras, surgindo como o pontífice da Trácia, um dos grandes sacerdotes de Zeus Olímpico e revelador do Dionísio celeste aos iniciados.

1.2 NASCE O MITO: A MORTE DE EURÍDICE E A DESCIDA AO HADES

Da Grécia pré-histórica e de toda tradição dos antigos santuários vêm as primeiras vibrações do mito de Orfeu. De acordo com Schuré (1987), a tradição órfica encontrava-se mais precisamente nos santuários de Apolo. Era comum a

¹² O culto dos mistérios preconizava a origem divina da alma e a reencarnação. Orfeu foi associado a ele, pois fazia revelações místicas aos iniciados após descer ao Hades (SCHURÉ, 1987, p. 26).

celebração de uma festa ritualística durante o equinócio da primavera, em meio ao reflorescer dos narcisos, junto à Fonte de Castália¹³, e uma dessas festas foi celebrada em homenagem ao nascimento de Orfeu. Do templo, ouviam-se as trípodas e as liras para que a grande sacerdotisa de Delfos pudesse cantar e exaltar diante dos iniciados o nascimento dele. Ela invocava sua alma por ser ele considerado o salvador do homem, o soberano imortal, pai dos iniciados que caminhava entre os astros e os deuses, coroado na terra, no céu e nos infernos por devido à qualidade de sua melodia.

Nesse ritual, a renomada sacerdotisa do templo entoava seu canto místico em alusão a um segredo restrito aos sacerdotes de Apolo. Este segredo, relata Schuré (1987), ainda distante e ignorado pela multidão, dizia respeito ao que Orfeu fez pela Grécia sagrada: ele a vivificou genialmente ao despertar sua alma divina e ligar-se estritamente à alma humana pelo toque de sua lira de sete cordas, instrumento de grande representatividade, pois cada uma delas correspondia a um lado, a uma feição da alma humana posta em plena harmonia com o universo. A própria tradição o caracteriza de forma bem particular como amante e viabilizador da poesia, da música e do canto, o que fez dele divino cantor e tocador da cítara e da lira, cuja invenção lhe foi atribuída. Segundo Grimal (2009), afirma-se que primeiro Orfeu inventou a lira e, posteriormente, a aperfeiçoou aumentando seu número de cordas de sete para nove em referência e homenagem ao número de musas. Há versões que creditam a ele somente o aperfeiçoamento, mas o mérito da invenção

¹³ Castália foi uma ninfa aquática, uma náiade, transformada por Apolo em nascente. Uma das fontes conhecidas desde a Antiguidade que nascia junto a Delfos, na base do Monte Parnaso, e era rodeada por loureiros consagrados a Apolo. A Grécia Antiga carrega algumas lendas a seu respeito, dentre elas que, da fonte, gases alucinógenos, responsáveis por provocar no oráculo de Delfos sonhos e visões que prediziam o futuro, eram liberados (COTTERELL, 1998).

da lira é dado a Hermes¹⁴.

Torna-se então “cantor por excelência, simultaneamente músico e poeta” (GRIMAL, 2009, p. 135). Schuré (1987) vai um pouco além em suas considerações, afirmando que por intermédio de seu canto órfico e do toque da sua lira, Orfeu transmitiu à Grécia e a toda a Europa a impulsão teúrgica e dionisiaca da época. Sua arte instituiu-se no limiar do sagrado, pois, ao cantar com mestria, Orfeu manifestava o poder encantatório que exercia face aos homens e animais. Seus cantos eram dotados de poder mágico, de extrema beleza, capaz de tornar a natureza sensível a eles, e as histórias que envolvem a perpetuação de seu mito são entradas em sua capacidade de, com sua música, encantar e inebriar todas as coisas: “[...] as feras seguiam-no, as árvores e as plantas inclinavam-se para ele, e, sobretudo, as almas dos homens mais selvagens amansavam por causa da sua música” (GRIMAL, 2009, p. 136), até mesmo as pedras e os seres mais irascíveis rendiam-se a ele.

No século VI a.C., Píndaro escreveu o primeiro texto conhecido no qual Orfeu aparece em destaque. Em sua *Quarta Pítica*, uma ode excepcional devido a sua extensão e construção, que tomou vulto por retratar o mito da busca do Tosão de Ouro por Jasão e seus companheiros argonautas, o autor obriga-nos “a começar por um elemento de sua história que não passou despercebido pela posteridade literária: a presença de Orfeu entre os argonautas”¹⁵ (BRUNEL, 1998, p. 767).

¹⁴ Era o deus mensageiro dos gregos, filho de Zeus e Maia. Também conhecido como deus que mais facilmente transpunha a fronteira entre os vivos e os mortos, pois acreditavam que ele era um psicopompo, um condutor que guiava as almas da terra à morte no domínio de Hades. Não raras são as representações de Hermes conduzindo Eurídice pelo mundo inferior (COTTERELL, 1998, p. 49).

¹⁵ Os argonautas eram exploradores pioneiros, provavelmente os primeiros a atravessar o Mar Negro. Partiram da Tessália sob o comando de seu líder, Jasão, o legítimo rei de Lolco. Segundo o mito, o pai de Jasão, o rei Éson, foi deposto por seu meio-irmão Pélias. Ao atingir a maioridade, Jasão, que havia sido enviado secretamente por seu pai para ser educado por Quíron e tornar-se um herói, decidiu voltar a Lolco e reclamar o trono. Pélias, então, disse que Jasão poderia conquistar o trono se

O próprio Píndaro dá uma interessante classificação aos companheiros de Jasão nomeando-os como semideuses, o que sugere em seu texto a paternidade divina a Orfeu, considerando a ligação de sua origem a Apolo e não a Éagro. A participação de Orfeu nessa expedição foi fundamental, mas, nas palavras de Brunel:

A presença de Orfeu é indispensável por três razões que o texto de Píndaro não teve tempo de mostrar com precisão, e que serão dadas pelos longos poemas *Argonáuticos* — o de Apolônio de Rodes no século III a.C., o de Valerius Flaccus no primeiro século, e os *Argonáuticos de Orfeu* no século IV — bem como por obras modernas que nelas se inspiraram. (BRUNEL, 1998, p. 767)

A primeira razão diz respeito ao navio Argo, no qual partiriam, que deveria ser construído de forma que fosse totalmente resistente e prestigioso. Para isso, o poder mágico de Orfeu de, com seu canto, atrair as árvores, teria agido de modo a obter-lhes o sacrifício de se transformarem em forte madeira de construção naval. A viagem seguiria passando por duras provas e, dentre elas, a ultrapassagem das Simplégadas, espécie de ilhas rochosas que se juntam em movimentos assassinos, que seriam apaziguados pelo canto de Orfeu. Seu poder encantatório também impediu os marinheiros de ceder à tentação das “sirenes”¹⁶ que viviam em pequenas ilhas rochosas e cantavam belas canções aos navegadores a fim de seduzi-los e impedir suas viagens. Tocando em sua lira a mais alta e mais bela música, ele abafou e calou a voz e o cântico mavioso dessas sereias feiticeiras, conseguindo anular o efeito hipnótico que elas exerciam sobre os homens. Orfeu partiu nessa

obtivesse o Velo de Ouro, o que era uma missão aparentemente impossível. O Oráculo de Delfos convenceu Jasão a aceitar a empreitada. Hera inspirou um grupo de guerreiros a juntarem-se à expedição; estes celebrizaram-se como grupo dos Argonautas, a tripulação da nau Argo. (COTTERELL, 1998, p. 22)

¹⁶Eram belas ninfas marinhas que encantavam os soldados e primitivos navegadores com seu canto sedutor. Embora inicialmente representadas como mulheres-pássaro, tornaram-se mais tarde as belas tentadoras sereias (COTTERELL, 1998, p. 58).

expedição não como um herói comum, visto que não era dotado do mesmo vigor físico dos demais, mas foi o responsável por dar cadência aos remadores e por se comunicar com a natureza acalmando seus elementos nas tempestades e infundindo serenidade e paz ao coração dos argonautas.

Como se observa, as três razões que intensificam a importância dele na expedição envolvem diretamente o poder encantatório do seu canto. Sua habilidade de influenciar pela música foi fundamental, pois sem ela a viagem não teria sido bem sucedida. Mas tamanha importância não pôde ser amplamente mostrada na *Quarta Pítica*, ficando a cargo das demais obras que nela se inspiraram, principalmente do poema épico grego *A Argonautica*, de Apolônio de Rodes, em que os feitos creditados ao poder do canto de Orfeu retratam sua importante participação como um dos argonautas.

Essas sublimes características o ascenderam ao posto de lendário músico e poeta, venerado pelos gregos da idade clássica como o maior de todos os poetas e músicos que, através do seu arquétipo de cantor dotado de divina inspiração, tornou-se uma das figuras mais significativas da mitologia clássica.

O ciclo de Orfeu e sua figura singular cristalizam em torno da tradição lendária correntes de pensamentos religiosos, às vezes místicos, ainda distantes de serem descortinados, e o episódio mais notável que compõe esse mito está, sem sombra de dúvida, diretamente ligado à catábase de Orfeu, na qual reside indubitavelmente “uma versão mítica do poder salvador atribuído aos ritos de que ele era depositário” (GRIMAL, 2009, p.136), e que levou os gregos a intitularem-no fundador e poeta dos mistérios órficos buscando explicação na história mais famosa a seu respeito e perpetuada até a atualidade, a descida ao inferno. A razão desta catábase se apoia na eterna e incansável busca do amor perdido para a morte, e

essa busca gerou a versão mais reconhecida do mito formando a também eterna ligação entre Orfeu e Eurídice.

A estrutura do mito torna-se mais clara a partir do episódio da descida aos infernos, e essa descida em muito influenciou a imagem do próprio Orfeu. Sem sombra de dúvida, antes de sua catábase, o poeta era o herói grego mítico, um dos argonautas. Mas no inferno foi se transformando e voltou como profeta, condutor de ensinamentos aos trácios, sintetizando o bom pastor. E é nesse ponto do mito, após sua descida ao Hades e sucessiva morte, que se puxa aqui o fio que leva ao desdobramento de várias versões.

1.3 A REPRESENTAÇÃO DA VIDA E MORTE DE ORFEU EM DIFERENTES VERSÕES LITERÁRIAS

Um fragmento de duas palavras, *Onomaklyton Orphen*, que significa Orfeu famoso de nome, é a mais antiga referência literária a Orfeu, vinda do século VI a.C., do poeta lírico Ibycus. A partir desse momento, inúmeras formas de arte inspiradas em sua história ganharam corpo, retratando ou fazendo alusão a ele em obras literárias ou ligadas à cultura popular, sob a forma de poesias, óperas e pinturas.

O mito de Orfeu, conforme é conhecido hoje, gira em torno da perda de seu amor para a morte, e um dos encantamentos de sua história ou a mais forte característica de sua figura mitológica está ligada à morte de Eurídice, sua esposa. Em torno desse fato também circulam variações. Em uma delas, Eurídice, ao caminhar sobre uma grama alta, no dia de seu casamento, teria sido atacada por um sátiro. Em seus esforços para livrar-se dele, caiu em um ninho de serpentes e sofreu uma mordida fatal em seu calcanhar. Em outra apresentação da história, no poema *Geórgicas*, o poeta latino Virgílio insere a figura de Aristeu, criador da apicultura e

filho da ninfa Cirene. Nessa vertente do mito, logo após o casamento, Eurídice passeava com outras ninfas quando foi vista por Aristeu, que fascinado por sua beleza e encanto, torna-se seu perseguidor ao tentar conquistá-la (BULFINCH, 2006, p.182). Mas ela não se deixa seduzir e foge. Na fuga, Eurídice é fatalmente picada por uma serpente, desencadeando assim o desfecho trágico.

Ovídio não faz menção à perseguição de Eurídice por Aristeu, somente associa sua morte ao fato de ela dançar com as Náíades no dia de seu casamento. Segundo o autor, “a noiva ia andando pelo gramado, acompanhada de suas náíades, quando uma serpente picou seu tornozelo, e ela se foi” (OVÍDIO, 2003, p. 201). Seu corpo foi descoberto por Orfeu, que, cheio de tristeza, pranteou-a no mundo superior entoando cânticos de dor e pesar que contagiaram desde as ninfas aos deuses, fazendo-os chorar.

Após a morte de Eurídice, inicia-se, então, a catábase de Orfeu, que, não suportando a morte dela, viaja ao submundo com o intuito de trazê-la de volta. Thomas Bulfinch (2006) se apoia em Ovídio para nos dar uma ideia da súplica de Orfeu aos deuses infernais:

Ó divindades do mundo inferior, para o qual todos nós que vivemos teremos que vir, ouvi minhas palavras, pois são verdadeiras. Não venho para espionar os segredos do Tártaro, nem para tentar experimentar minhas forças contra o cão de três cabeças que guarda a entrada. Venho à procura de minha esposa, a cuja mocidade o dente de uma venenosa víbora pôs um fim prematuro. O Amor aqui me trouxe, o amor, um deus todo-poderoso entre nós, que mora na terra e, se as velhas tradições dizem a verdade, também mora aqui. Imploro-vos: uni de novo os fios da vida de Eurídice. Nós todos somos destinados a vós, por suas abóbadas cheias de terror, por esses reinos de silêncio, e, mais cedo ou mais tarde, passaremos ao vosso domínio. Também ela, quando tiver cumprido o termo de sua vida, será devidamente vossa. Até então, porém, deixai-a comigo, eu vos imploro. Se recusardes, não podereis voltar sozinho; triunfareis com a morte de nós dois.

(BULFINCH, 2006, p.184)

Com canto tão belo e ao mesmo tempo tão cheio de pesar, em que a dor do amor e da perda é representada na música, Orfeu propõe a entrega da própria vida, caso sua proposta não fosse aceita, e abrandando o coração de Hades e Perséfone, tornando-se o único a conseguir esse feito. Ovídio retrata o impacto e a comoção causados pela súplica de Orfeu. De acordo com o autor,

Suas palavras e sua música fizeram os pálidos fantasmas chorar: a roda de Ixion ficou parada, os abutres de Titios pararam de comer seu fígado, Tântalo não mais tentou chegar até a água. As filhas de Belo descansaram em seus túmulos, e Sísifo subiu uma rocha para ouvir o poeta músico. Essa foi a primeira vez, no mundo inteiro, em que as Fúrias choraram. (OVÍDIO, 2003, p. 202)

Hades não poderia naturalmente sentir essa dor ou sensibilizar-se por ela por ser imortal, mas foi tomado pela compaixão e, nessa condição, “nem o rei nem a sua consorte tiveram autoridade suficiente para negar o que lhe pedia, então a chamaram” (OVÍDIO, 2003, p. 202), permitindo o retorno de Orfeu à luz, à superfície em companhia dela.

Segundo Junito de Souza Brandão (2011), essa permissão dada pelos deuses infernais veio acompanhada de uma exigência, um acordo que testaria a confiança de Orfeu nesses deuses. Hades exige que ele ande na frente de Eurídice, proibindo-o de voltar-se para olhá-la até que ambos chegassem a terra e rompessem o limite que separa os mortos dos vivos. Essa exigência impõe a difícil condição de estarem à luz, fora do submundo, para trazê-la de volta à vida. Em obediência ao acordo firmado, Orfeu parte seguindo pelo difícil caminho envolto em trevas que conduzia ao mundo superior tendo Eurídice, em silêncio absoluto, a segui-lo. Porém, a incerteza e a impaciência levam-no a duvidar de Hades e, quando

bem próximos estavam da superfície, ansioso por vê-la, se deixou levar pela incontrolável ansiedade que o tomou. Mostrando-se incapaz de resistir à tentação, assim que chegou ao mundo superior, virou-se a fim de se certificar da presença dela, esquecendo-se de que ambos, juntos, precisavam estar fora do submundo. Ovídio (2003) descarta a dúvida de Orfeu quanto à palavra empenhada por Hades quando afirma que ele olhou para trás amorosamente (seu olhar para trás foi de cunho amoroso) por sentir medo de que ela tropeçasse e pelo desejo de vê-la (OVÍDIO, 2003, p. 202). Pode-se considerar também o olhar de Orfeu como um mero ato inábil, não proposital, que fez dele vítima da fatalidade. Mas, independentemente das razões que o motivaram, o descumprimento da condição imposta pelos deuses o fez levá-la à morte, perdê-la novamente, e Eurídice desapareceu definitivamente pela segunda vez.

A imposição dos deuses desobedecida por Orfeu remete ao episódio relatado no velho testamento, no livro de Gênesis, ocorrido com a mulher de Ló, quando dois anjos o advertiram sobre a destruição imputada por Deus às cidades de Sodoma e Gomorra e a necessidade dele e de sua família de abandonarem essas cidades. Os anjos anunciaram o acordo pedindo que, por amor à vida, fugissem sem parar, em direção às montanhas, e que não olhassem para trás, caso contrário seriam mortos. Porém, a mulher de Ló, devido ao apego que tinha ao que abandonava, não resistiu à tentação, “olhou para trás e se transformou numa coluna de sal” (GÊNESIS, Cap. 19, v. 26). Sua desobediência também foi um descumprimento à condição que a tiraria do inferno, no caso as cidades de Sodoma e Gomorra, e lhe daria a vida. Mas, ao desobedecer, gerou a condição fatal de ser transformada em uma estátua de sal.

A proibição de olhar para trás foi diversamente interpretada, até mesmo com

características mais banais, por Glück, em seu *Orfeu*, e também na peça homônima de Cocteau, em 1927. Mas, para Brunel (1998), torna-se mais instigante a ideia de a proibição se encarada como uma interdição religiosa. O autor ressalta e se apoia na observação de Jacques Heurgon de que o olhar para trás carregava razões e significados muito distintos da simplicidade do olhar amoroso, inspirador do lirismo. Essa visão se opõe ao que foi evidenciado por Ovídio. Nas palavras de Brunel:

Nem Orfeu nem Eurídice tinham o direito de se voltarem na direção dos deuses dos infernos. Servius, comentando a *Oitava Bucólica*, de Virgílio, lembrava que “as divindades não querem ser vistas” (*nolunt enim se videri numina*). O olhar para trás é sacrilégio, como também é sacrilégio perturbar o silêncio. [...] De modo mais geral, Orfeu era proibido de perturbar o silêncio dos mortos. (BRUNEL, 1998, p. 769)

Fazendo aqui uma ligação com o relato bíblico do livro de Gênesis, a perda da vida está diretamente relacionada à desobediência a Deus, ou aos deuses, geradora da consequência fatal. Assim, firma-se a ideia de que o desaparecimento de Eurídice foi a sua segunda morte, em razão da desobediência de Orfeu.

Platão interpreta a descida de Orfeu ao inferno e a segunda perda de Eurídice para a morte sob uma perspectiva negativa. Fedro, de Platão, vê com reprovação a catábase de Orfeu na busca por sua mulher. Em sua perspectiva, algumas razões levam os deuses infernais a apenas permitirem uma aparição final de Eurídice.

Concederam-lhe regresso do Hades, mas sem alcançar seu objetivo. Mostraram-lhe só um espetro da esposa, que ele quis recuperar, mas não lhe concederam a própria mulher, por o considerarem um covarde, um mero tocador de cítara. Não tendo coragem de morrer apegado a ela [...], penetrou ardilosamente no Hades, vivo. (PLATÃO, 2009, p. 39)

Sob essa perspectiva, seria a aparição dela uma pitada de má intenção dos deuses. Percebe-se que Platão comunga dessa representação de Orfeu como um covarde, que, ao invés de optar por morrer para estar com quem amava, zombou dos deuses indo ao Hades recuperá-la viva, tirando deles algo que já possuíam: Eurídice. Em sua versão dessa catábase, a veracidade do amor de Orfeu é questionada ao entender que ele não queria morrer por amor, e isso gerou o motivo que o fez ser punido duas vezes pelos deuses que, em primeiro lugar, deram-lhe apenas a aparição espectral de sua esposa, ainda no submundo, e depois fizeram-no morrer pelas mãos das mulheres trácias, executoras de sua sentença de morte.

Essa possível covardia de Orfeu levantada por Platão pode ser traçada em paralelo com a tragédia de amor de Romeu e Julieta, de Shakespeare, já que os amantes do drama shakespeariano não se acovardaram diante da morte e, ao contrário, entregaram-se a ela ao perceberem que não poderiam viver um sem o outro.

Com a morte de Orfeu fecha-se então a tragédia, configurando que o pacto com os deuses do inferno foi limitador e cerceador dos desejos e do amor de Orfeu. Brunel (1998) enfatiza que Orfeu foi vítima “do excesso do seu amor, do *gran furore*, e a violência exercida sobre eles não é outra senão a violência desse próprio amor” (p. 769) que, sem sombra de dúvida, é inquestionável. No que tange a ligação de sua figura de herói grego e mítico ao amor por Eurídice, a presença desse amor dentro do mito leva a percebê-lo como se já existisse na origem de Orfeu, atravessando a época de trevas da ausência, quando aparecia sem ela nas primeiras versões, e a época dos infernos, nas versões clássicas. Mesmo tendo esse amor veias mitológicas, pode ser considerado uma forte versão do mais profundo amor humano devido a sua força e persistência em sobreviver à morte.

Nas palavras de Brunel (1998),

O amor humano é mais forte e mais pungente porque põe em cena o escândalo da separação; se o mito de Orfeu traz algum consolo isso se deve à continuidade do canto que suplica pela presença, ou pelo menos pela presença evocativa da bem-amada. (BRUNEL, 1998, p. 766)

Sob essa perspectiva, a continuidade do canto pode ser vista como a continuidade do amor, pondo à prova a própria morte e a superação dela, o que possivelmente instigou aqueles que emprestaram seus olhares para o mito clássico. Assim, com a possibilidade nas mãos de perpetuar o mito sob sua visão, a interpretação de adaptadores, ao criarem suas versões, trouxe e traz um novo fôlego que rompe os limites da tragédia clássica e lança mão de novos olhares sobre o mito.

Ottavio Rinuccini, em seu libreto idealizado para as óperas *Eurídice*, de Jacopo Peri e de Giulio Caccini, ambas de 1601, encaminhou a história para um desfecho feliz, no qual os amantes recebem uma sentença de libertação e, excluindo o condenável “olhar para trás”, ao invés da tragédia, tem-se um final alegre, em que Orfeu e Eurídice partem para um futuro repleto de felicidades, que são intensas por já haverem experimentado e sofrido a dor da primeira perda. Da mesma forma, nos idílios das *Chansons des Rues et des Bois* (Canções das ruas e dos bosques) e em *La Légende des Siècles* (A lenda dos séculos), de 1877, Vitor Hugo optou pela imortalidade do amor (BRUNEL, 1998, p. 769).

Existe, também, a possibilidade de a presença de Eurídice ter sido uma inserção tardia no mito de Orfeu. Segundo Pierre Brunel (1998), no canto VI da *Eneida*, o próprio Virgílio dissocia Orfeu de Eurídice abrindo em seu poema uma imagem de Orfeu caminhando solitário em meio às sombras dos bem-aventurados.

Brunel levanta a possibilidade de a ligação de Orfeu com a música, representada, no caso, pela indispensável lira, ser tão intensa a ponto de fazer dele um ágamo e de influenciar as primeiras visões sobre ele na Grécia antiga, em que as representações de Orfeu eram de um vate solitário, acompanhado de seu instrumento, que poderia ser um desencorajador da aproximação de mulheres. Para o autor, em um verbete considerado irrepreensível, M. Jacques Hergon cuidadosamente lembra o fato de que no século V nem os vasos, “nem as tabuinhas de Petélia, nem os afrescos de Pompéia, nem as pinturas das catacumbas atestam a existência de Eurídice” (BRUNEL, 1998, p. 765). Mesmo com todo o encantamento que o envolve, Orfeu também carrega em seu mito a expressão da liberdade associada à solidão. Mas a inserção da figura de Eurídice e do amor que os liga tornou-se, ao longo dos séculos, tão indispensável para o mito quanto a lira e o canto de Orfeu.

Essa ligação tão essencial tornou-se fonte de inspiração que chegou bem representada aos palcos na ópera *J'ai perdu mon Eurydice*, na versão francesa de Glück, em 1775, mas que já havia ganhado, em 1762, outra versão italiana intitulada *Que farà senza Euridice*. Brunel (1998, p. 766) ressalta que a falta de Eurídice “não exprime apenas uma situação de luto”, mas mostra-nos também que a existência de Eurídice tornou-se mais que necessária para as adaptações que chegam à atualidade. Porém o próprio amor que propiciou força ao mito levou Orfeu à morte.

No desenho intitulado *A morte de Orfeu*, de 1494, Albrecht Dürer (1471-1528) retratou Orfeu sendo morto pelas bacantes (Fig. 1).



Figura 1 – *Morte de Orfeu* (1494) - Albrecht Dürer.
 Fonte: www.greciantiga.org

Acima dele, no alto de uma árvore, pôs como descrição em uma fita as palavras *Orfeus der erst puseran*, que significam: *Orfeu, o primeiro sodomita*. Possivelmente Dürer retratou uma interpretação da passagem de Ovídio (2003), que, em seu texto, compartilha da mesma ideia, mostrando o poeta como o primeiro do povo trácio a transferir seu amor para rapazes. Ressalta que Orfeu, após a segunda morte de Eurídice, vagou solitário por mais de três anos, até decidir viver definitivamente sem mulher, talvez por considerar o casamento um infortúnio (já vivido por ele) ou por ser fiel à promessa matrimonial feita a Eurídice. Segundo o autor, essa solidão do vate provocou o intenso desejo das mulheres Ciconianas,

seguidoras de Dionísio, as bacantes, que o quiseram para si, a fim de desposá-lo. De acordo com Ovídio, o próprio Orfeu não escondia a rejeição ao amor dessas mulheres e nem mesmo que “seu amor era dado apenas para jovenzinhos, e ele contou aos trácianos que aquele era o melhor caminho [...]” (OVÍDIO, 2003, p. 203).

Não atingindo seu intento e percebendo o quanto Orfeu as rejeitava, muitas ficaram magoadas com tamanho desprezo e se revoltaram, partindo para a extrema violência. Atiraram contra ele pedras e paus, mas tamanha era a força de sua música que as pedras e os galhos eram combatidos por ela, se recusando a acertá-lo. Ovídio descreve a cena na seguinte passagem:

As loucas mulheres Ciconianas, velocinos lançados sobre seus peitos enlouquecidos, o viram do alto de uma colina, enquanto ele juntava sua canção à música da lira. Uma delas, suas tranças balançando no ar, exclamou: “Olhem lá! Eis o nosso desprezado!” e lançou uma seta direto na boca que cantava, mas a ponta passou de raspão, fez apenas uma marca, e não machucou. Uma outra podia levantar uma pedra, mas essa, durante seu vôo, foi conquistada pela doce harmonia da música, e caiu aos seus pés, como se pedisse perdão. Mas ainda assim a campanha belicosa prosseguiu, não havia limites para aquelas mulheres: sua fúria cega imperava. Mesmo assim, todas as armas teriam sido abrandadas pela música do cantor, não fosse outra orquestração: flautas estridentes, trombetas, tambores, batidas no peito e berros, de modo que a lira foi vencida, e as pedras mancharam-se de vermelho com o sangue do cantor, não mais ouvido no meio daquela balbúrdia. (OVÍDIO, 2003, p. 221)

Monta-se um verdadeiro ritual, e as bacantes, tomadas pelo seu costumeiro delírio místico, voltaram-se violentamente contra Orfeu e formaram um espetáculo roubando a cena, enfurecidas, e suprimindo a voz de Orfeu. Com as mãos ensanguentadas e fazendo de qualquer coisa encontrada pelo caminho um instrumento de sua loucura, rasgaram-no em pedaços durante o frenesi, numa espécie de orgia básiqua. Nas palavras de Ovídio:

Então as mulheres voltam-se para Orfeu, que estendeu suas mãos para elas, suplicante, e cuja voz, pela primeira vez, não comoveu ninguém. Elas o golpearam até que ele caiu, e pelos seus lábios, aos quais até as pedras, aos quais o coração dos animais respondia, seu espírito encontrou o caminho para o vento. Os braços do poeta ficaram espalhados pelo chão, no mesmo lugar onde haviam sido arrancados com tanta crueldade e loucura. (OVÍDIO, 2003, p. 222)

As considerações de Ovídio sobre a ação das bacantes podem ser reforçadas na obra de Gregorio Lazzarini (Fig. 2):



Figura 2 – *Orfeu e as Bacantes* (1710), de Gregorio Lazzarini.
Fonte: www.wahooart.com

A morte do poeta povoa tradições antigas que levam adiante as versões cheias de possibilidades. Segundo Brunel (1998), nelas, Orfeu, devido à total impossibilidade de viver sem Eurídice, se mata. Também Zeus, aborrecido, por ele ter revelado aos homens os mistérios, o teria fulminado. Até mesmo a possibilidade de Orfeu ter sido morto em um levante popular foi considerada.

De acordo com Platão (2009), os deuses tinham a necessidade de castigar Orfeu, e assim o fizeram, engendrando a versão mais tradicional, difundida e persistente, na qual o poeta morre pelas mãos das bacantes, as Mênades da Trácia. Sem sombra de dúvida, desse episódio formou-se a maior possibilidade para os futuros desdobramentos do mito, que se tornam coerentes e perpétuos na ligação entre Orfeu e Eurídice e Orfeu e as bacantes, resgatando o sacerdote de Apolo em antiga oposição às bacantes, sacerdotisas da lua, de Baco.

Fecha-se o ciclo de Orfeu, saído da Trácia para tornar-se mito e encerrando-se na própria Trácia, morto por seu próprio povo. Porém, a morte não foi suficiente para silenciar a voz do amor de Orfeu e, nesse aspecto, a versão de Ovídio comunga com outras versões no que tange à perpetuação do encantamento da música de Orfeu após sua morte. Sua cabeça e lira, ainda cantando músicas tristes e chamando por Eurídice, flutuavam no rio Hebrus para a costa mediterrânea, de onde os ventos e as ondas levaram-no para a costa de Lesbos, onde os habitantes enterraram sua cabeça e um santuário foi construído em sua honra por Antissa. Lá seu oráculo profetizou até que foi silenciado por Apolo. A lira foi levada para o céu pelas musas e colocada entre as estrelas. As musas também recolheram os fragmentos de seu corpo e enterraram abaixo do Monte Olimpo onde os pássaros cantam sobre a sua sepultura.

Mas o mito termina mesmo com a morte de Orfeu ou falta o final para Orfeu e Eurídice? Qual seria o desfecho ideal para os desencontros dos amantes até ou após a morte do vate? Há de se pensar em qual seria o mais adequado, quem sabe o ideal de vida eterna. Mas esse poder de definição fica a cargo dos adaptadores que se lançaram sobre o mito ou ainda o farão em cada reescritura, reinterpretação,

tradução ou, privilegiando o termo, adaptação, em que novos olhares serão emprestados à história trágica de amor, dando-lhe nova vida, novos finais.

2 A PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO COMO RECRIAÇÃO: NOVOS CONTEXTOS, MÍDIAS E ABORDAGENS

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. [...] As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos.

Julio Plaza

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2011), teoriza sobre a adaptação, mostrando que essa prática é um processo que se manifesta em todas as culturas. Desde os primórdios, em que a oralidade imperava, uma situação banal de contar e recontar uma história para levá-la adiante, na necessidade de repassá-la ou de mantê-la viva, já envolvia os mecanismos da adaptação, ou seja, os ajustes realizados para agradar o novo receptor em outros espaços ou temporalidades. Já na Antiguidade, Ovídio, Virgílio, Ésquilo e tantos outros adotaram essa prática, lançando mão de novas formas e representações para recontar histórias oriundas da oralidade, como as diversas versões do mito que narram o amor de Orfeu e Eurídice. Nesse sentido, também se destaca Shakespeare, que consolidou a adaptação, ao privilegiar as histórias de sua cultura, transferindo-as para o teatro e levando-as à apreciação de um público distinto.

No entanto, a adaptação já foi depreciada e considerada como secundária e derivativa pelos meios acadêmicos, por críticos e autores contrários à sua prática. A transposição de um texto literário, por exemplo, para o cinema, televisão ou mídias mais populares chegou a ser classificada como culturalmente inferior ou uma vulgarização da obra adaptada. Essa vertente crítica instituiu uma hierarquia entre as mídias que Hutcheon exemplifica bem ao mostrar que “parece que adaptar

Romeu e Julieta para uma forma de arte elevada, como a ópera ou o balé, é algo mais ou menos aceitável, ao passo que adaptar a peça para um filme — especialmente no caso de uma versão modernizada [...] —, não o é” (HUTCHEON, 2011, p. 23).

Para rechaçar essas noções, Hutcheon cita Robert Stam quando este diz que alguns veem a literatura como incontestavelmente superior a qualquer adaptação por se tratar de uma arte mais antiga e consolidada, formando uma pretensa hierarquização que sustenta a existência de uma espécie de desconfiança em relação ao visual (STAM, citado em HUTCHEON, 2011, p. 24). A autora ainda esclarece que a manutenção dessa visão negativa se sustenta pelas expectativas dos que são favoráveis à pretensa fidelidade ou desejam maior aproximação com o texto-fonte (HUTCHEON, 2011, p. 24). Obviamente, o prestígio dado à obra literária canônica em detrimento da adaptação advém do reconhecimento exercido pelo seu valor há muito consolidado.

No entanto, como hábito fortemente enraizado, a prática da adaptação chegou à pós-modernidade, tornando-se popular e atrativa entre criadores e o próprio público de mídias impressas e performativas como a literatura, o cinema, a televisão, o teatro, a dança e a ópera, e também entre as menos tradicionais e atuais como videogames, *covers* de músicas e parques temáticos (HUTCHEON, 2011, p. 10). Assim, a proposta de Hutcheon é a ampliação do conceito de “adaptação”, considerando-a como um produto e como um processo, valorizando a reinterpretação e a intertextualidade palimpséstica, ou seja, uma nova abordagem a partir de um referencial anterior. Essa nova ênfase permite mudança de enfoque nos estudos da adaptação centrada nos estudos comparativos. Hoje, usa-se o critério comparativo para valorizar a linguagem fílmica e não o contrário (HUTCHEON, 2011,

p. 47). Leva-se em consideração também o contexto histórico e cultural no qual a adaptação se insere. Nesse sentido, o fenômeno da adaptação pode ser visto como uma manifestação do processo cultural em constante mutação.

O processo de tradução cultural, mais do que uma tentativa de equivalência de sentidos entre textos/histórias, é um processo de apropriação e transformação do texto/cultura-fonte por parte do texto/cultura-alvo. No caso de uma história adaptada para o teatro, com o objetivo de levá-la ao palco, a tradução vai além dos limites da tradução interlingual, pressupondo uma série de procedimentos que vão desde a mediação, interpretação e representação. Um texto, ao ser traduzido para uma determinada cultura, é parte integrante tanto da cultura-fonte quanto da cultura-alvo, ambas convivendo dentro de um espaço de intersecção que as une.

Na tradução de uma história, no caso um mito, para o teatro, concebido para ser encenado, a transferência concerne a ambos os textos nas dimensões semântica e conotativa e na construção sintática, devendo prevalecer também a ênfase na oralidade, na dimensão rítmica, acústica e gestual, “necessariamente adaptadas à língua e à cultura alvos” (PAVIS, 2008, p. 124).

Patrice Pavis (2008) reafirma esse caráter transformador argumentando que a adaptação pode ser entendida como “transposição de uma obra de um gênero em outro”, de um romance numa peça e que

Durante a operação semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos (muitas vezes diferentes dos originais) e sobretudo em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música etc.) [...]. Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, *montagem* e *clonagem* de elementos alheios, modificação da conclusão. (PAVIS, 2008, p. 10-11)

Robert Stam, ao tratar da prática da adaptação, cita a teoria da desconstrução de Jacques Derrida, afirmando que a desconstrução “desmantela a hierarquia do original e da cópia. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do ‘original’ não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias” (STAM, 2006, p. 22). Hutcheon também argumenta que a adaptação pode “manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira” (HUTCHEON, 2011, p. 234).

O próprio mito de Orfeu mantém seu incontestável prestígio enquanto mito grego, mas sua imortalidade se estende até hoje devido às novas vertentes surgidas a partir de múltiplas adaptações e difundidas pelos meios de comunicação de massa. Para Walter Benjamim (1996), a reprodutividade de uma obra de arte destaca esse objeto reproduzido do domínio da tradição, seja esta obra canônica ou não. Essa perspectiva concebe um processo transformador em que a multiplicação dessa reprodução substitui a existência única de uma obra por uma existência mais serial, propiciando sua atualização e, conseqüentemente, o abalo da tradição, tornando-a mais acessível à grande massa, ao grande público, atingindo um número considerável de espectadores. A atualização do objeto reproduzido é o que se pode chamar de popularização da arte canônica.

Nesse sentido, o mito de Orfeu vem adquirindo, ao longo dos séculos, a sobrevida comentada por Hutcheon (2011) em incontáveis adaptações, chegando ao solo brasileiro, na obra *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes. Vale mencionar que o encantamento da história de Orfeu e Eurídice foi também captado e prolongado por Moraes quando este voltou seu olhar brasileiro para o texto antigo, atualizando-o ao transpor o mito para outro contexto e outras mídias. A partir de então, o mito de Orfeu tornou-se também uma história brasileira e referência para

novas versões, ganhando duas adaptações fílmicas bem distintas com *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, lançada em 1959, e *Orfeu*, de Carlos Diegues, em 1999.

Gérard Genette, em seu texto intitulado *Palimpsestos*, dá uma interessante definição para o que vem a ser adaptação. O autor mostra que palimpsesto é “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” e, apoiando-se nesse conceito e no sentido figurado, classifica como literatura de segunda mão “todas as obras derivadas de uma obra anterior”. Em outras palavras, a característica geral de um texto de segunda mão é ser derivado de outro texto, continuamente revisitado, refeito. Conforme Genette, essas derivações são produzidas por “transformação ou por imitação” (GENETTE, 2005, p. 5).

O termo “intertextualidade”, cunhado por Júlia Kristeva, pressupõe a relação de uma obra com outros textos e discursos, construída como um mosaico de referências a textos preexistentes, em que “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, citada em FIORIN, p.163).

Robert Stam comenta que Kristeva buscou raízes no dialogismo de Mikhail Bakhtin para enfatizar essa infinita permutação de traços textuais que um texto posterior põe diretamente em relação a um anterior (STAM, 2008, p. 20). O dialogismo concebido por Bakhtin nos remete à ideia da relação existente entre qualquer enunciado, obra ou texto, e todos os demais enunciados, relação que se faz necessária e se configura como princípio constituinte da linguagem e condição que estabelece o sentido do discurso. Assim, o texto torna-se a chave-mestra de muitos diálogos repletos do cruzamento de uma multiplicidade de vozes advindas de práticas diversificadas social e culturalmente. O diálogo nascente e processado entre textos da cultura se instalando no interior de cada texto, definindo-o, é o principal

aspecto a ser considerado aqui. Sob esse ponto de vista, as relações dialógicas se dão entre textos e dentro de textos, e a primazia abarca a intertextualidade, que “não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva” (BARROS, 1999, p. 4).

Mesclando o dialogismo bakhtiniano e a intertextualidade de Julia Kristeva, pertencentes ao mesmo paradigma, Genette define as relações manifestas ou secretas de um texto com outros textos como “transtextualidade, ou transcendência textual do texto”, incluindo nessa definição todas as relações transtextuais possíveis, dentre elas a própria intertextualidade, conceituada por Genette de maneira restrita, como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2005, p. 7).

Partindo dessa noção de transtextualidade, chega-se ao que Genette classifica como hipertextualidade, que é toda relação que une um texto-alvo, chamado por ele de hipertexto, a um texto-fonte, chamado de hipotexto, do qual o texto-alvo provém. Genette estabelece uma definição que se torna um dos pilares da relação entre textos e, conseqüentemente, entre mídias, em que o hipertexto tem o poder de transformar, modificar, reelaborar ou estender o hipotexto. Nesse sentido, uma adaptação e nem mesmo outros textos que se dizem “originais” não brotam sob a ilusão de obra original e sem influências, sem referência direta ou indireta a outros textos ou mídias. Não há obra que se faça, confessadamente ou não, sem servir-se de outras obras literárias, peças de teatro, músicas, pinturas e filmes, ou seja, a outras diversas fontes.

Stam também se refere à “construção híbrida”, teorizada por Bakhtin para definir expressões artísticas que trazem em si a mistura das palavras do autor com

as de outrem, mostrando que a adaptação também, sob esse ponto de vista, pode orquestrar “discursos, talentos e projetos” de forma híbrida, “mesclando mídia e discurso”, abrindo espaço para novas recriações igualmente repletas de referências intertextuais. Dessa forma, o autor reafirma o proposto por Genette deixando claro que as adaptações cinematográficas “são hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (STAM, 2006, p. 33).

O cinema, como veículo de comunicação de massa, objetiva traduzir o texto literário para outra linguagem, tornando-o, muitas vezes, mais acessível para o público em geral. Sob esse viés, a adaptação fílmica constitui uma forma de transpor o texto verbal de um sistema semiótico para outro, mediante o uso de recursos que causam efeitos de sentido diversos como imagens, sons, movimento, luz, cor e outros, fornecendo a releitura do mesmo objeto sob novas perspectivas e óticas, num jogo de liberdade na transferência das formas. São inúmeras as razões que levam os diretores de cinema a fazerem de obras consolidadas seus textos-fonte, dentre elas o prestígio, o *status* já existente. O texto literário, canônico ou não, representa um campo fértil para ser transposto para outras mídias.

As transposições regidas por adaptadores diferentes, que tenham intenções básicas semelhantes, no que concerne à manutenção de elementos característicos da história a ser adaptada de uma mídia para outra, sempre apresentarão diferenças em suas estruturas possibilitando a criatividade de seus adaptadores. Segundo Anna Stegh Camati:

Quando um texto é transformado em roteiro cênico ou cinematográfico, o resultado é sempre uma transescritura ou novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte, que pressupõe uma série de

transformações, visto que os diversos suportes são regidos por diferentes códigos e convenções. (CAMATI, 2009, p. 294)

O mito órfico vindo desde a Antiguidade perpassa o texto de Moraes e as adaptações fílmicas que seguem, formando um fio condutor orquestrado por situações que se repetem ditando o caminho das relações transtextuais entre elas, sem que haja imitações ou busca de fidelidade textual. Sob esse aspecto, observa-se nas recriações o resultado de visões diferentes sobre o texto adaptado, visões que sofrem a influência da mudança do *Zeitgeist* e que naturalmente são impregnadas das ideologias e perspectivas de seus adaptadores, abrindo espaço à recriação. Portanto, as adaptações fílmicas de *Orfeu da Conceição* trazem um redirecionamento de sentido configurando leituras hipertextuais de seus cineastas, variações de *Orfeu da Conceição* e de outros hipotextos que valorizam, prestigiam e ampliam seu texto-base, abrindo “camadas de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir ou de relacionar filme e texto” (RAJEWSKY, 2005, p. 11).

A partir desses conceitos, entende-se que Vinicius de Moraes fez do mito grego o hipotexto para criar seu Orfeu negro e, a partir de então, sua recriação tornou-se o hipotexto das adaptações fílmicas de Camus (1959) e Diegues (1999).

A tabela a seguir ilustra as subcategorias da hipertextualidade e hipotextualidade tratadas por Gérard Genette, relacionando-as tanto ao mito de Orfeu quanto ao musical *Orfeu da Conceição* e aos filmes em análise:

MITO DE ORFEU	Hipotexto de <i>Orfeu da Conceição</i> e hipertexto das variantes do mito vindas da oralidade e de lendas da antiguidade.
ORFEU DA CONCEIÇÃO (1954)	Hipertexto do mito de Orfeu e das variantes, hipotexto de <i>Orfeu Negro</i> (1959), e de <i>Orfeu</i> (1999).
ORFEU NEGRO (1959)	Hipertexto das variações do mito de Orfeu e de <i>Orfeu da Conceição</i> (1954), e hipotexto de <i>Orfeu</i> (1999).
ORFEU (1999)	Hipertexto das variações do mito de Orfeu, de <i>Orfeu da Conceição</i> (1954) e de <i>Orfeu Negro</i> (1959).

Tabela 1 – Hipotextos e hipertextos a partir do mito de Orfeu.

Assim, a prática da adaptação como recriação engendra uma cadeia semiótica de relações intertextuais e intermediáticas que se estende desde a tradição oral e as variações do mito, passando pelo teatro musical *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes, até os filmes de Marcel Camus e Carlos Diegues, nos quais duas cenas-chave serão passadas em revista, como veremos a seguir.

3 EM BUSCA DE UM NOVO ESPAÇO: O RIO DE JANEIRO COMO TEXTO E PALCO

O morro não tem vez, e o que ele fez já foi demais. Mas olhem bem vocês, quando derem vez ao morro, toda cidade vai cantar.

Vinicius de Moraes

As manifestações tradicionais e culturais de um povo, no caso o povo negro do Rio de Janeiro, da década de 1940, que se encontrava (e em parte ainda se encontra) vivendo à margem da sociedade, na favela, foram a inspiração inicial de Vinicius para a idealização e a construção de seu Orfeu negro.

José Jorge Siqueira (2006) ressalta que na sociedade brasileira dos anos 1940 e 1950, instituições, intelectuais e, conseqüentemente, diversas criações artísticas envolveram-se em temas de tamanha importância, como a formação de componentes culturais que fizessem parte ou fossem relativos à consciência nacional e a averiguação da consciência dos escritores quanto aos problemas da cultura nacional. Colocava-se em discussão as produções literárias e artísticas para dar um direcionamento no sentido de gerar comprometimento dos literatos com as causas mais populares, de fora da sua própria classe.

Siqueira reforça essa necessidade de aproximar os intelectuais do povo com a crítica que Aníbal Machado fez aos literatos, quando expôs que a morte do escritor se dá quando se divorcia do povo escrevendo com a finalidade de brilhar e se firmar dentro ou ao lado de sua própria classe, raramente fora dela, tornando-se o escritor porta-voz da que julga ser a melhor sociedade, e não da sociedade humana como um todo, agregando seus desejos, cicatrizes e peculiaridades. Segundo Siqueira, “irrompia, pois, no interior da intelectualidade brasileira, a necessidade de ‘balanços’ sobre a cultura do país” (SIQUEIRA, 2006, p. 16).

A divulgação dessas ideias, relativamente novas para a época, mostrava a emergência da uma nova consciência voltada para questões como a do negro no Brasil, e esses movimentos culturais foram capazes de imprimir dimensão nacional ao que pleiteavam, uma forma de “fazer da atividade intelectual um elemento alavancador do progresso e da justiça social” (SIQUEIRA, 2006, p. 16).¹⁷ Disseminava-se a importância da literatura e da arte, num sentido geral, como desempenhadoras do necessário papel social que, em contato com as diversas camadas populares, sem exceção, se alimentam e se renovam, “podendo realizar uma comunhão fecunda entre o povo e os criadores de cultura” (SIQUEIRA, 2006, p. 20).

Nesse sentido, especificamente no Rio de Janeiro, a criação teatral torna-se fecunda como uma das áreas artísticas da sociedade inclusiva, de grande importância às manifestações culturais voltadas para as questões sociais ligadas ao povo negro e para a composição de estudos culturais. A partir da iniciativa e do estímulo de artistas, jornalistas e intelectuais, dentre eles Vinicius de Moraes, fundase, em 1944, o Teatro Experimental do Negro, como meio artístico viabilizador da integração do negro na sociedade.

A cidade do Rio de Janeiro respirava essas questões quando Vinicius de Moraes viu em suas características e peculiaridades elementos que nortearam suas criações como cantor, poeta e dramaturgo. Por trás de toda sua obra que poetiza e canta os contornos da cidade, está o vasto conhecimento e o envolvimento dele com

¹⁷ Várias iniciativas foram tomadas nesse sentido, como *O Testamento de uma Geração*, de 1944, e a *Plataforma da Nova Geração*, de 1945, conjuntos de depoimentos de intelectuais coletados com o objetivo de definir componentes culturais ligados à consciência e a cultura nacional, a partir do ponto de vista dos escritores. Mas essas questões, dentre outras, foram discutidas no I Congresso Brasileiro de Escritores, em 1945, muito representativo e abrangente como marco na busca da redemocratização nacional, pois propiciou debater perspectivas de escritores de todo o país, além de analisar as formas de pensamento sobre o contexto cultural e político da época, tomando como eixo a cultura brasileira, inserindo nesta, as preocupações com o social (SIQUEIRA, 2006, p. 17).

o Rio. Especificamente em *Orfeu da Conceição*, a condição social do morro carioca e a vida de sua gente tornaram-se foco, fornecendo ambientação ao tema central: os motivos míticos que envolvem o mito de Orfeu ressignificados com uma nova moldura, o morro e a vida na favela, que junto a outros contornos particularizam a adaptação da história do mito órfico.

Pode-se afirmar que sua obra partiu da observação dos movimentos da cidade do Rio de Janeiro, da sua heterogeneidade, da mescla de culturas e contradições, formadoras dessa sociedade até então. Assim, o autor escolhe o morro como espaço e pano de fundo inicial de sua obra:

AÇÃO

Um morro carioca

PRIMEIRO ATO

CENA

O morro, o cavaleiro da cidade, cujas luzes brilham ao longe. Platô de terra com casario ao fundo, junto ao barranco, defendido, à esquerda, por pequena amurada de pedra, em semicírculo, da qual desce um lance de degraus. Noite de lua, estática, perfeita. No barraco de Orfeu, ao centro bruxuleiam lamparinas. Ao levantar o pano, a cena é deserta. (MORAES, 2004, p. 55)

No início da rubrica, Vinicius descreve o morro carioca visto sob a perspectiva de quem o observa de longe, retrata o espaço cujas luzes atraem a atenção da cidade. O autor não idealizou individualizar o morro em relação à cidade, ao contrário, buscou, em sua obra, integrá-lo à sociedade mostrando o quão próximo estava, como parte do meio social carioca como um todo. Ao denominá-lo “cavaleiro da cidade”, o integra a esse ambiente.

Cidade Maravilhosa. Foi assim que a poetisa francesa Jeanne Catulle

Mendès definiu a cidade do Rio de Janeiro ao visitá-la, em 1912. Essa nomeação tornou-se emblemática e fixa na imagem da cidade inventada pela recém-inaugurada República, dando lugar a uma espécie de *Belle Époque* brasileira.

Segundo Gomes:

O emblema de conotações positivas indica beleza paradisíaca e revisita simbolicamente o mito da terra exaltada desde os primeiros textos do século XVI que a ela se referem. Esse epíteto não remete apenas à criação divina da natureza. A mão do homem a completa e a urbaniza. Vinda de uma estrangeira e poetisa, este nomear ganha força legitimadora e corrige a ótica negativa com que o Rio era desclassificado, face a outras cidades modernas. (GOMES, 2008, p. 112)

Sem sombra de dúvida, a nova classificação tomou forma agregando-se ao imaginário coletivo, oficial e popular, passando a integrar e revestir uma imagem da cidade como mito, que, com o passar do tempo, sofreu inúmeras modificações, perdendo um pouco do seu *status* sendo deteriorada, esgarçada na crise da metrópole. Contudo, “permanece, porém, entre desencanto e esperança, a tentativa de resgate dessa perdida Cidade Maravilhosa, sob o signo da nostalgia” (GOMES, 2008, p. 113).

Na primeira metade do século XX, mesmo com o crescimento populacional e financeiro, o Rio sustentava feições coloniais, havendo, portanto, a necessidade de remodelar a cidade de modo que pudesse espelhar a ordem, o progresso para estar frente à modernidade crescente, além de pôr em prática o projeto de civilização que trouxesse credibilidade. Dessa forma, a cidade precisava se reinventar de acordo com os padrões econômicos europeus e o patrocinador disso era o poder vindo da elite burguesa. Gomes cita Nicolau Sevcenko e as observações dele, em *Literatura como missão*, sobre os princípios que direcionaram a transformação do espaço

público, o modo de vida e a mentalidade carioca. Segundo Sevcenko:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e o cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, citado em GOMES, 2008, p. 113)

Nota-se que essa idealização vem de longa data, desde a República Velha, quando à prefeitura do Rio “caberia a tarefa de modernizar a cidade, torná-la atraente aos olhos europeus, mas também a tarefa de **domesticá-la**, instaurando a ordem para que o Rio de Janeiro se apresentasse como uma **cidade cartão-postal** da **Belle-époque**, onde não aparecesse, a turvar a imagem, o Brasil pobre, o Brasil negro, o Brasil mulato” (RESENDE, 1993, p. 39, ênfase do autor).

O retrato disso formou um aspecto perpetuado até a atualidade, como o antagonismo existente entre bairros das zonas sul e norte, que são, para muitos, mais desejados pelo valor tradicional e por serem considerados “aristocráticos”, “civilizados”, de “gente fina”, e os subúrbios e favelas que a sociedade expulsou, em nome do progresso, da beleza de seu cenário de “cartão postal” para uma periferia desatendida pelo Estado.

No início do século XX, a região central da Capital Federal era repleta de estalagens e cortiços, habitações coletivas que só forneciam condições insalubres à população pobre que dependia dessas moradias. O projeto de transformação do centro da cidade também como espaço público destinado à elite objetivava transformar o velho em novo, e associou-se à visão moralizadora e conservadora sobre a população mais pobre, considerada ameaça ao crescimento, à ordem e à

disciplina urbana. Segundo Gomes (2008), foi objetivando alcançar a modernidade que se concretizou o desejo da classe dominante implantando no Rio de Janeiro o ideal de cidade racional, higiênica e controlável, tipicamente civilizada, o que incluía expulsar os mais pobres para as áreas periféricas.

Dessa forma, a cidade velha veio abaixo com a demolição dos antigos casarões e entrou na era moderna, se remodelando até chegar ao que se tem hoje em seu espaço fragmentado:

A remodelação do Rio de Janeiro da *Belle Époque* que se preparava urbanisticamente para entrar na era moderna alterou não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Lugar e metáfora, a cidade interessa, por conseguinte, enquanto espaço físico e mito cultural. Cidade e modernidade se pressupõem, na medida em que a cidade é o cenário das mudanças, exibe-as de maneira ostensiva e, às vezes, brutal. (GOMES, 2008, p. 114)

As demolições dos casarões obrigaram os moradores a buscarem lugares possíveis para a construção de suas moradias. A grande parte dessa população era formada por ex-escravos e imigrantes desprovidos de qualquer ajuda ou indenização que os possibilitasse fixar residência em locais mais adequados. A solução foi recorrer aos morros em redor da região central e, num grande mutirão, erguer seus barracos de madeira, dando origem às favelas cariocas. Deu-se uma nova remodelação do espaço urbano, cravando em locais que futuramente também seriam considerados centrais, o povo considerado indesejado, e levando para a periferia, para o morro, junto com os negros as manifestações culturais dos afro-brasileiros, descendentes do povo recém-liberto da escravidão, firmando, desde então, a contradição social.

Percebe-se que, de ecos longínquos até então, o Rio de Janeiro pode ser

visto como uma cidade transfigurada por discursos e relações ambivalentes dos cariocas com sua própria gente, onde a velada rejeição ao que vem da periferia é reforçada pela valorização ao que pertence à zona sul, relação coexistente com o fascínio pela cultura dos morros e favelas, também zonas de características periféricas.

Jorge Bassani, em seu artigo *Cidade contemporânea: Hibridismo entre as artes*, ao tratar da conjunção entre cidade e arte afirma que a relação entre ambas é histórica, permanente e contínua formando uma conjuntura que “se transfigura em discursos e relações variadas” (BASSANI, 2009, p. 1). Esse encontro de circunstâncias pode ser vista de duas maneiras: se dividindo ao interpretar de maneira distinta aquilo que chama de “fenômeno” em cada uma das esferas em que arte se constitui como arte e cidade como cidade, sem excluir a permanente troca de matérias e fluidos existentes entre elas. Outra forma é a fusão das duas esferas englobando o fator linguístico, as técnicas e discursos unidos de tal forma a operar a construção do todo. Ressalta que “um dos exemplos mais vulgares dessas trocas seria como a vida urbana fornece temas para a pintura, literatura, dramaturgia, ou como a estatutária urbana anima a vida cultural das cidades” (BASSANI, 2009, p. 1), concebida a partir de procedimentos artísticos variados. Essa noção daria às cidades a condição de constante mutação, influenciada pelos diversos processos e pelas manifestações culturais agregadas a ela, ao longo do tempo e da sua existência.

Partindo desse pressuposto, a cidade pode ser vista “como suporte, espaço, lugar, ambiente de todas as contradições sociais, a construção do habitat, o fato cultural viabilizador da — e viabilizado pela — civilização” (BASSANI, 2009, p. 1), o que, conseqüentemente, imprime à formação do todo infindáveis construtos de

ordem socioculturais agregados de “coisas artísticas, nem tanto ou nada artísticas. A cidade é um espaço habitado onde se realizam todas as operações culturais, não naturais, inclusive as artes” (BASSANI, 2009, p. 2) e, nesse sentido, fatores históricos e cultural são decisivos à construção dessa identidade.

A rigor, o espaço urbano não é homogêneo, fator característico de todas as cidades, mas no Rio de Janeiro torna-se mais evidente o multiespaço mesclado de contradições em sua configuração, em que se tem a ideia da fragmentação. Segundo Bassani:

[...] a cidade moderna, pelo gigantismo e contradições sociais que abriga, necessariamente perde a unidade demonstrada pelas cidades emblemáticas na história. A fragmentação é a nova realidade para as cidades e o novo artifício linguístico para as artes. (BASSANI, 2009, p. 3)

Em produções musicais da década de 1980, a exemplo da música *Nós vamos invadir sua praia*¹⁸, da banda paulista Ultraje a Rigor, percebe-se distanciamento ideológico entre o morro e a cidade buscando ressaltar a perspectiva e a visão de quem vivia na, conforme mostrada em versos como: “Daqui do morro dá pra ver tão legal o que acontece aí no seu litoral / nós gostamos de tudo / nós queremos é mais / do alto da cidade até a beira do cais”. Também há a necessidade de integração ressaltada nos versos “mais do que um bom bronzado / nós queremos estar do seu lado”, e de aceitação em: “agora se você vai se incomodar então é melhor se mudar / não adianta nem nos desprezar / se a gente acostumar / a gente vai ficar / A gente pode te cutucar / não tenha medo / não vai machucar”.

¹⁸ A letra da música *Nós vamos invadir sua praia* é de Roger Moreira, vocalista e líder da banda Ultraje a Rigor. O clipe musical resalta imagens de uma tremenda operação de guerra para que os visitantes do morro possam quebrar as barreiras que instituem a exclusão e frequentar a tão desejada praia que não lhes pertence. Letra e música disponíveis em: <www.youtube.com>

Essa visão emblemática torna-se atemporal ressaltando discursos que agregam um convívio de sentimentos opostos que firmam uma espécie de relação de amor e distanciamento em relação aos aspectos culturais formadores da cidade como um todo. Respaldam a ideia da fragmentação ideológica que restringe a convivência da zona sul com o restante da cidade e morro, mesmo que este também faça parte dela.

Em *Rio 40 graus*, a cantora carioca Fernanda Abreu transfere essas visões para a canção e, em sua música, presta artisticamente uma homenagem a sua cidade sem excluir os problemas sociais existentes. Nos versos: “Rio 40 graus / Cidade maravilha purgatório da beleza e do caos / Capital do sangue quente do Brasil / Capital do sangue quente do pior e do melhor do Brasil”, imprime uma visão que não se detém a, única e exclusivamente, voltar-se para as belezas naturais, mas enfatiza também a notória fragmentação de seu espaço afirmando que “O Rio é uma cidade de cidades misturadas / O Rio é uma cidade de cidades camufladas / Cidade sangue quente / Maravilha mutante”¹⁹.

No Rio há o discurso da perfeição e do caos formando alicerces para a fragmentação da sociedade e um confronto de ideais e expectativas, firmando nesse espaço de vida social fragmentada, condição comum a muitas cidades, a dualidade cidade cartão postal *versus* cidade do caos, associada à oposição Rio, cidade real, *versus* Rio, cidade ideal. Esse confronto também move sentimentos criando um espaço de amor e rejeição pela cidade, pois cariocas que têm uma relação de amor pela cidade, mas estão fora dela veem-na com olhar saudoso, querendo retornar,

¹⁹ O clipe da música *Rio 40 graus*, de Fernanda Abreu, por si só já veicula uma fragmentação da cidade do Rio de Janeiro na composição das imagens, mostrando um panorama cultural do dia a dia do carioca envolvendo dança, arte, música e, em especial, o negro, o morro e a favela. Letra e música disponíveis em: <www.youtube.com/watch?v=Y5gneAzzpGk>

estar novamente em seu espaço. Porém, ao chegarem e vivenciarem seu verdadeiro estado, o real, esquecem a nostalgia e rejeitam a cidade. É o imaginário coletivo daqueles que criam uma imagem vinda do já construído, firmado, e daquilo que ainda tentam criar baseados na idealização, mas que não representa o real em sua totalidade.

Vale ressaltar também o outro lado da moeda, com versões saídas de favelas, como no caso do *funk* carioca dos anos 1990 *Eu só quero é ser feliz*,²⁰ que emprestou à canção considerada mais popular a realidade vivida observada cotidianamente. Em versos como “Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela / Só vejo paisagem muito linda e muito bela” se encarregam de mostrar essa discrepância entre o que é comercial e ideal, e o que é real, porém ocultado. Reforçam nos versos “Quem vai pro exterior da favela sente saudade / O gringo vem aqui e não conhece a realidade/ Vai pra zona sul pra conhecer água de coco / E o pobre na favela vive passando sufoco” a dualidade amor e rejeição pelo Rio, aliada ao antagonismo zona sul/periferia.

Percebe-se que artistas veicularam em canções da atualidade suas impressões sobre a condição da cidade como palco de contradições e exclusões, enfatizando o distanciamento favela/cidade, observaram que “a cidade ideal, dos cartões postais e das revistas ilustradas, quer ocultar a cidade real, empurrando para os morros e subúrbios os figurantes indesejáveis” (RESENDE, 1993, p. 109).

Essa barreira sociocultural que fortemente divide grupos, ideologias e

²⁰ O *funk* dos *rappers* Cidinho e Doca ficou nacionalmente conhecido na década de 1990 após conseguirem espaço na mídia televisiva especificamente pela particularidade de suas letras, ao mostrarem o orgulho de quem valoriza sua origem e trabalha em prol de mostrar as desigualdades impostas a sua gente. As imagens que compõem o clipe da música ressaltam fortemente a fragmentação da cidade e a presença do negro nas favelas em sua maioria, misturando cenas reais e do cinema nacional. Letra e música disponíveis em: <www.youtube.com/watch?v=MXU4Ph9zZWQ>

espaços transformaram-se em “tragédia carioca” nas mãos de Vinicius. “A carga dramática mito do cantor que perde a musa e cala, temperada com uma quedinha pela melancolia, que estimula os músculos da criação, a perspectiva de falar da dignidade dos negros para brancos indiferentes” (CALIL, 2004, p.10) e a percepção do que via na vida do brasileiro carioca habitante da favela convergiram para a escolha de mesclar teatralidade e musicalidade, artes caras ao autor, que denominava “mecânica inconsciente” a transposição do mito de Orfeu para a favela. Segundo Calil (2004):

Transporta o mito primitivo para uma realidade igualmente primitiva mas ao alcance de quem tenha olhos par ver: o morro, a favela, o lugar da discriminação onde são confinados em sua pobreza atávica os negros, que só têm uma alegria, o breve “momento de sonho/ Pra fazer a fantasia/ De rei, ou de pirata, ou jardineira/ E tudo se acabar na quarta-feira. (CALIL, 2004, p.10)

A magia cultural do samba e do Carnaval foi decisiva para que Vinicius ambientasse *Orfeu da Conceição* (1956) no Rio de Janeiro. Vemos a cidade atuando como discurso de Vinicius e, nesse sentido, as adaptações fílmicas *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, e *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, também imprimem discursos e ideologias de seus adaptadores, perpetuando muito bem a condição de cidade fragmentada coexistindo nela universos diferentes, relações, conjuntos e agrupamentos que “parecem” conviver em harmonia com o espírito de seu tempo. O morro, o espaço à margem da sociedade, se mantém encravado no seio dessa sociedade e da elite, a zona sul carioca, formando um grande espaço de contradições e fragmentações operam a descontextualização se pensarmos na dualidade entre a cidade cartão postal e a favela (Fig. 3 e 4), gerando o contraste, a discrepância.



Figura 3 – Dona Marta: favela e cartão postal.
Fonte: www.extra.globo.com



Figura 4 – Rocinha: a favela e a elite.
Fonte: www.extra.globo.com

Nas adaptações fílmicas de *Orfeu da Conceição*, observa-se esse mesmo espaço urbano conflituoso, mas a vida no morro é autônoma e independente em suas características, porém, o povo desce o morro para trabalhar, mas sabe que não faz parte daquela sociedade e da cultura vizinhas, sem unidade e integração com a sua realidade, embora dividam o mesmo espaço. O Orfeu de Camus é operador de bondinho na cidade, e o de Diegues, compositor e produtor musical (Figs.5 e 6)²¹.



Figura 5 – Orfeu desce o morro para trabalhar.
Fonte: *Orfeu negro* (1959).



Figura 6 – Orfeu, a autonomia da atualidade.
Fonte: *Orfeu* (1999).

O olhar dos adaptadores também ressalta nas imagens as duas realidades da cidade mesclando os dois espaços públicos: a cidade “cartão postal” e o alto do

²¹ As imagens dos filmes foram todas captadas pela autora.

morro evidenciado pela organização espacial de sua população. Essa integração situa o ambiente de seus Orfeus, e a câmera, no alto do morro, deixa ver como moldura a cidade ao fundo, à parte (Figs. 7 e 8).



Figura 7 – O morro em *Orfeu negro*, de Camus.
Fonte: *Orfeu negro* (1959).

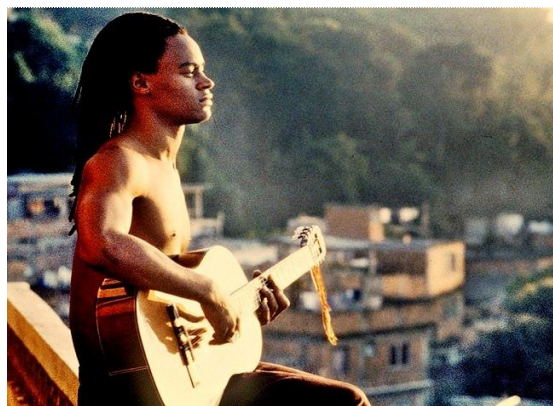


Figura 8 – O morro em *Orfeu*, de Diegues.
Fonte: *Orfeu* (1999).

O morro em *Orfeu Negro*, de Camus, é quase uma área rural (Fig. 9), desprovida de infraestrutura, ainda pouco construída, o polo oposto encravado na metrópole.



Figura 9 – Aspecto bucólico da favela.
Fonte: *Orfeu negro* (1959).

Já em *Orfeu*, de Diegues, o morro representa a atualidade do espaço modificado pela modernidade, onde os barracos de madeira perderam espaço para

dar lugar ao crescimento desordenado característico das metrópoles (Fig. 10).



Figura 10 – A favela modificada da atualidade.
Fonte: *Orfeu* (1999).

É o morro favela, dos labirintos intermináveis formados por seus becos e vielas, do tráfico, da luta de classes e pelo poder. A cidade, segundo Bassani:

[...] movimentada pelos seus interesses econômicos, pela luta de classes, pelas novas tecnologias, pelas artes modernas, surge uma cidade sem controle e com ritmo alucinante, o caos, ou seja, a própria expressão da modernidade real materializada neste ambiente e em sua arte. (BASSANI, 2009, p. 4)

No Rio de Janeiro, a fragmentação urbana se dá em espaços diversos, mostrando-se diretamente relacionada à organização da cidadania, reflexo de fatores sociais, políticos e históricos. Mesmo guardando em si diferenças tão grandes, como qualquer cidade cheia de diversidades guardaria, por trás dessas contradições se mostra muito rica culturalmente. Assim, e pelo viés da paixão de poeta, Vinicius de Moraes enxergou a cidade e sua movimentação plural dando ênfase ao que tem de positivo, mesmo mostrando seu lado real.

4 ORFEU DA CONCEIÇÃO (1954), DE VINICIUS DE MORAES

4.1 VINICIUS COMO ARTISTA MULTIFACETADO

Em primeiro lugar sou poeta. Todas as minhas outras atividades artísticas decorrem do fato de que sou poeta antes de tudo.

Vinicius de Moraes

Vinicius de Moraes nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no bairro da Gávea, em 1913. Bacharelou-se em Letras e se formou em Direito, além de ser agraciado com a primeira bolsa do Conselho Britânico para estudos de língua e literatura inglesas na Universidade de Oxford.

Na década de 1940, se ausentou do Brasil por cinco anos ao assumir seu primeiro posto diplomático, como vice-cônsul, em Los Angeles. Muito bem relacionado e à frente do Suplemento Literário de *O Jornal*, publica, em colunas assinadas, desenhos de artistas plásticos até então pouco conhecidos, como Carlos Scliar, Alfredo Cheschiatti e Vieira da Silva, tornando-se responsável pelo lançamento desses artistas e de outros igualmente desconhecidos, como Oscar Niemeyer, Pedro Nava, Carlos Leão e Lúcio Rangel.

Nascido em berço da classe média carioca e filho da zona sul do Rio, é irrefutável que foi influenciado pelo gosto apurado pela música que possuíam seus pais. Vinicius se acostumou desde menino a vê-los tocar violino e piano nas serenatas que promoviam em casa, além de viver entre valsas, modinhas, choros, sambas, numa casa em que também se tocava violão e cavaquinho.

Após publicar seu primeiro livro aos vinte anos, não mais parou e esteve sempre voltado para a arte, envolvendo-se, também, como cronista e crítico de

cinema. Em 1941, o cinema entra na vida de Vinicius quando começa a escrever críticas para o jornal *A Manhã*. Como crítico de cinema foi grande colaborador de revistas e jornais, iniciando, no ano seguinte, debates sobre cinema mudo e falado, colocando-se a favor do primeiro. Nesse mesmo ano, começa uma extensa viagem ao Nordeste do Brasil, em companhia do escritor americano Waldo Frank, que será decisiva para a criação de *Orfeu da Conceição*.

Vinicius foi poeta, compositor, cantor, dramaturgo e cineasta, embora sua almejada carreira no cinema tenha sido breve. Sua obra poética e suas composições musicais são mais conhecidas devido à riqueza de seus versos mais antológicos e populares, porém, ou pouco se conhece a respeito de sua obra dramática ou sobre suas ideias e projetos como cineasta. A própria classificação dada a Vinicius como “o poetinha” limita o artista e sua obra a um único tipo de arte, cristalizando uma ideia que parece prescindir a apreciação global de sua obra.

Das inúmeras histórias sobre a vida do poeta formou-se o personagem Vinicius de Moraes, o poeta multifacetado, e “chegar até ele exige atravessar a densa camada de narrativas que acabou por construir uma espécie de mitologia” (FERRAZ, 2008, p. 8), associada à figura do homem e do artista advinda, em primeiro lugar, de sua popularidade, já que seu trabalho como letrista sofreu menor reconhecimento do que como poeta. Obviamente a formação dessa ideia do mito se deve também à figura singular ligada aos muitos amigos, às emoções desenfreadas respaldadas nas letras de seus sonetos, aos numerosos casamentos, ao seu lado boêmio e desprendido que nem por isso apaga seu lado romântico e apaixonado pelo amor, e também à figura do diplomata que rejeitava formalidades e desprezava a gravata.

Como um dos artistas mais populares de seu tempo formou um legado artístico que perpassou vários estilos musicais. A construção de sua história ligada à música se deu repleta de parcerias que se firmaram e se modificaram. No campo da canção popular consolidou composições afinadas ao piano do amigo Tom Jobim, com quem criou clássicos eternos da bossa-nova. A trilha sonora de *Orfeu da Conceição* revelou uma plena sintonia entre o músico e o letrista, desaguando num projeto ambicioso e original. Cacá Machado (2008), ao discorrer sobre as especificidades musicais de Tom Jobim, ressalta que:

Em *Orfeu da Conceição*, parceria com Vinicius de Moraes, que se pode ver, ao mesmo tempo, a gênese e o acabamento mais maduro da música a serviço da palavra cantada — tanto em suas inflexões mais intimistas como em suas ambições mais sinfônicas. Aí se achou o saber fazer da forma canção, que a dupla desenvolveria depois com aquela aparente naturalidade sem esforço. (MACHADO, 2008, p. 22)

Após a configuração da bossa nova, outro parceiro de sucesso foi Baden Powell, nas criações dos afro-sambas, estilo que, ao começar a descobrir, chamou de “sambões”, sugerindo que fosse uma forma de transferir, intuitivamente, as saudades do Brasil para a música sob uma nova forma de samba tradicional²² (FERRAZ, 2008, p. 65-66). Ao lado do músico Toquinho, mergulhou num projeto inovador para o repertório musical do poeta: compor e cantar músicas infantis. Mas não parou por aí, pois Toquinho tornou-se seu parceiro de grandes composições e com quem cantou a MPB nos anos 1970, estreitando o contato e os laços com o povo, em shows e nas apresentações veiculadas pelos meios de comunicação de massa, aumentando a sua popularidade. As parcerias aqui citadas são as de maior

²² De Paris, Vinicius trocava cartas com o amigo Tom Jobim, relatando suas descobertas e composições, e assim o fez sobre o novo estilo, o afro-samba, conforme relata Ferraz (2008).

representatividade, mas inúmeros artistas compartilharam com Vinicius sua trajetória de sucesso e sua expansão como poeta-musical²³.

A fluidez da poesia de Vinicius preza pela clareza, com abertura para temas populares voltados para o amor, uma forma de aproximação de sua arte com as classes menos privilegiadas. Sobre a construção da obra poética de Vinicius, Eucanaã Ferraz ressalta que:

[...] não há a busca pela inovação formal ininterrupta, mas a incorporação de formas e temas caros à tradição lírica ocidental; a fuga da realidade convive com o apreço pela experiência comum; o distanciamento da língua usual não impede, como contrapartida, a absorção de traços coloquais, do vocabulário e da sintaxe correntes. (FERRAZ, 2008, p. 9)

Essa conjugação de traços foi transposta para a música dando a sua obra musical versatilidade nas composições e no uso dos temas, que vão desde o mais simples e popular até o mais erudito, estilos que comungam do mesmo espaço em sua obra. Obviamente, a atuação artística e intelectual de Vinicius o fez chegar até a canção popular ao incorporar nas canções extratos de sua intelectualidade sofisticada em diálogo com seu lado inicialmente literato e elementos da cultura musical crescente na época. Ferraz enfatiza a versatilidade de Vinicius como artista multifacetado, que protagonizou o percurso da poesia até as canções populares sem perder a qualidade de um bom letrista, com as palavras de Tom Jobim, que faz um pronunciamento ressaltando a característica de acomodar como ninguém a escrita à música do seu parceiro de composições.

Vinicius de Moraes é um grande poeta. No entanto, isso não é condição para se fazer uma boa letra. [...] Só um indivíduo como Vinicius, que conhece a música da

²³ Para elucidar melhor essa questão, cito alguns artistas de renome, como Pixinguinha, Carlos Lyra, Edu Lobo, Francis Hime, Moacyr Santos, Ary Barroso, Vadico e Chico Buarque, dentre outros.

palavra, que poderia ter sido um músico profissional, poderia ter feito as letras que fez. Vinicius é um poeta que sabe comungar com um crioulo de morro e bater um samba com a faca na garrafa. Educado em Oxford, diplomata em Paris, triste em Strasburgo, escrevendo “Pátria Minha” em Los Angeles, falando muitas línguas sem deixar que se perceba isto, é sempre um homem que vê o lado humano das coisas. A versatilidade do meu amigo é coisa espantosa: — Tanto compõe um samba de morro (“Eu e o Meu Amor”) como uma valsa romântica e sinfônica (“Eurídice”) ou ainda uma “Serenata do Adeus”; tanto escreve um “Soneto” (“de Fidelidade” ou “de Separação”) como uma “História Passional, Hollywood, Califórnia”—; faz cinema, faz teatro e escreve crônicas deliciosas. Tem o sentimento nato da forma que transcende o que possa ser ou foi aprendido. Estas são umas poucas facetas do poliedro cujo número de faces tende para o infinito [...]. (FERRAZ, 2008, p. 48)

Essa versatilidade musical aliada à visão do mundo a sua volta foram decisivas para que Vinicius se tornasse sensível ao que acontecia em sua cidade, mais especificamente com o povo que vivia à margem dessa cidade. Isso influenciou diretamente suas construções, criações e recriações, muitas pautadas na mescla de elementos de culturas distantes da nacional, sentidos em seu texto no uso do ritmo e da fala cotidiana local, quando em sua obra “exibia sua facilidade em compartilhar com um universo aparentemente distante do seu, mostrava que determinados traços culturais [...] podiam não ser exclusivos de uma classe, de uma raça, de um grupo” (FERRAZ, 2008, p. 50).

Mas essa ligação não se dá pela mera necessidade de causar identificação com o povo/leitor, de deixá-lo a par de que elementos da obra, já de antemão conhecidos, existem somente em função da aproximação entre ela e o espectador/leitor. Ferraz ressalta que as escolhas artísticas de Vinicius não convergem para esse pacto. Nesse sentido, a característica global de sua obra não infere a noção de repetição, de mesmice, ao contrário, cada leitura é nova, cada

obra é única, mesmo que se perceba nela a associação da estética que se mostra incorporada ao seu tempo. Ferraz complementa com a seguinte colocação:

[...] a palavra de Vinicius instala um necessário processo de singularização das coisas, do tempo, do espaço, dos afetos, exigindo, por isso, uma percepção aguda e demorada. [...] essa palavra, tanto no poema quanto na canção, reinstala o mundo de modo tão generoso e acolhedor que logo nos abrigamos nele, sem nos darmos conta, por vezes de que estamos dentro de uma invenção, de uma linguagem para sempre nova, na qual predominam a imaginação e a transformação. (FERRAZ, 2008, p. 10)

Percebe-se que, como artista ligado ao seu tempo, Moraes não se prendia a convenções socioculturais, buscava as raízes brasileiras no contato com o povo e suas peculiaridades no conhecimento e reconhecimento de sua cultura pela experimentação direta da convivência.

4.2 DO MONTE OLIMPO AOS MORROS CARIOCAS: NASCE O ORFEU NEGRO

O que houve, com relação ao negro brasileiro, é que ele pôde, em terras brasileiras, conservar a força de seus mitos.

Vinicius de Moraes

Conforme mencionado no primeiro capítulo, o mito grego de Orfeu conta a história do poeta com sublime poder encantatório, que com sua música era capaz de influir no comportamento dos seres a sua volta. Vinicius, considerado poeta do amor pela grade massa, teve seu olhar sensível voltado para a história trágica do personagem mitológico grego.

Foi em 1942, num jantar com meu amigo e escritor Waldo Frank, que surgiu o que se poderia chamar o embrião de onde nasceria, alguns meses mais tarde, a idéia

de *Orfeu da Conceição*. Acompanhava eu, então, o autor de *America Hispana* em todas as incursões por favelas, macumbas, clubes e festejos negros no Rio, e me sentia particularmente impregnado pelo espírito da raça. Conversa vai, criou-se subitamente em nós, através de um processo de associação caótica, o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia; 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. (MORAES, 2005, p. 47)

Sua sensibilidade foi contagiada pelo que ele mesmo chamou de “espírito da raça” quando, ao ter contato com a movimentação dos negros da favela, tornou-se o “radar da batucada” que vinha do morro. O próprio Vinicius comenta que:

Sempre me perguntam como criei o *Orfeu da Conceição*, digo que fui antes o radar de uma idéia, que o seu criador. Se eu não estivesse, num determinado instante, no lugar onde estava, nunca o Orfeu negro teria existido. (MORAES, 2004, p. 47)

Para tanto, recorre à universalidade do mito, e daí nasceu o novo Orfeu:

[...] Uma noite desse mesmo ano, estando eu em casa de meu cunhado, o grande arquiteto Carlos Leão, casa construída na vertente de um morro em Niterói, a cavaleiro de São Francisco, pus-me a ler, por desfastio, num velho tratado francês de mitologia grega, a lenda de Orfeu — o maravilhoso músico e poeta da Trácia. Curiosamente, nesse mesmo instante, em qualquer lugar do morro, moradores negros começaram uma infernal batucada, e o ritmo áspero de seus instrumentos — a cuíca, os tambores, o surdo — chegava-me nostalgicamente, de envolta com ecos mais longínquos ainda do pranto de Orfeu chorando a sua bem-amada morta. De súbito, as duas idéias ligaram-se no meu pensamento, e a vida do morro, com seus heróis negros tocando violão, e suas paixões, e suas tragédias passionais, me pareceu tão semelhante à vida do divino músico negro (sic), e à eterna lenda de sua paixão e morte, que comecei a sonhar um Orfeu negro. (MORAES, 2005, p. 48)

Vinicius se apropria do mito e o recria encantado pela ideia de transformá-lo em uma história brasileira, efetuando uma mudança de gênero, da narrativa mítica para o teatro musical com elementos da tragédia grega, num processo de hibridização. Bebendo nas fontes do mito grego e dos festejos populares dos negros nos morros cariocas, transpõe o mito para o cenário brasileiro, utilizando diferentes linguagens para estabelecer a ambientação desejada, com cunho nacional, realizando o abasileiramento desse mito ao transformá-lo em uma tragédia carioca vivida por um Orfeu negro.

Sua base não veio somente das variantes do mito, mas também de tudo o que assimilou em suas “incursões por favelas” (MORAES, 2004, p. 47) com as quais experimentou uma familiaridade contagiando-se pela cultura que o cercava. Desse modo, abre espaço às releituras de sua obra fazendo dela o texto fonte de posteriores adaptações fílmicas que, em tempos distintos, buscaram em detalhes de sua criação outras inovações, sob o prisma de outras mídias.

Orfeu da Conceição (1954), de Vinicius de Moraes, retrata as diferenças sociais impostas pela sociedade ao negro sambista, cantor do morro, das favelas, que transcende por meio da música as imposições sociais. Apesar de a diferença temporal que separa o filme *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, ser maior do que a de *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, ambos os cineastas utilizam a reescritura de Vinicius como texto-fonte principal dialogando com novos elementos, e a distância que imprimem à atualização é pautada nos moldes culturais.

Nesse sentido, percebe-se que a adaptação de um texto, literário ou não, segue as normas dos códigos aos quais está inserida, e sempre trará um resultado que dependerá das escolhas do adaptador que lançará sobre o hipertexto um olhar acarretador de importantes mudanças em relação ao seu hipotexto. Sua leitura

sempre será nova e renovadora, alicerçada em sua experiência em relação ao seu mundo e seu tempo, influenciadores diretos do propósito e do produto final de sua obra.

Sendo assim, na transposição do mito órfico, Vinicius sofre a influência das vertentes do mito e empresta seu olhar à construção dos personagens e da história, privilegiando a variante que confere a Clio, musa que proclama e glorifica, a maternidade, e a Apolo, deus do sol, da inspiração e da harmonia da natureza, a paternidade de Orfeu. Nesse sentido, a escolha dos personagens aponta para a manutenção do diálogo intertextual com os traços dos personagens mitológicos. Diante do exposto, na reescritura, nota-se a recontextualização do perfil dos personagens como habitantes do morro, e essa distribuição se dá da seguinte maneira:

Orfeu da Conceição, o músico	Plutão, presidente dos Maiores do Inferno
Eurídice, sua amada	Prosérpina, sua rainha
Clio, a mãe de Orfeu	Cérbero
Apolo, o pai de Orfeu	Gente do morro
Aristeu, criador de abelhas	Os Maiores do Inferno
Mira de tal, mulher do morro	Coro e corifeu
A Dama Negra	(MORAES, 2004, p. 55)

Em relação à criação dos personagens, Vinicius se reporta às *Geórgicas*, de Virgílio, às *Metamorfoses*, de Ovídio, ao mito tradicional e a alguns componentes da tragédia grega, dentre outros. Os personagens centrais, Orfeu e Eurídice, equiparam-se em muitos aspectos ao mito grego. Eurídice representa a brasilidade da mulata do morro que desperta paixão nos homens ao mesmo tempo em que exala pureza de menina que sonha com o amor. Orfeu da Conceição representa o negro simples que é referência do seu povo, é a voz do morro, o homem perfeito,

que, como músico conceituado e virtuoso, detém o poder de apaziguar brigas e destituir a discórdia com a melodia de suas músicas. A construção do personagem faz uma remissão à condição lírica do poeta-autor Vinicius de Moraes que dizia ser “apenas um homem e sua voz” (CALIL, 2004, p. 10).

Atento ao que acontece com seu povo, se envolve com os problemas da comunidade para suprir suas necessidades, tornando-se a alma do morro. Um homem de alma e coração livres, desejado por todas as mulheres do morro como amante idealizado. Não se comporta feito um conquistador, mas como um típico carioca do morro, encantador das mulheres e de sua gente e com poder de seduzi-las com sua música, comportamento reforçado nas palavras de Clio, “qual a mulher que Orfeu não pode ter? É só chamar... Meu filho, o morro é teu” (MORAES, 2004, p. 61).

Vinicius se reporta à inserção do apicultor na obra de Virgílio e o mantém como perseguidor de Eurídice, mas agora de seu amor e sua pureza. Um homem passional capaz de ir às últimas consequências para atingir seu intento: possuir Eurídice. Cabe designar o caráter soturno de Aristeu movido pela paixão que se funde à inveja e ao ódio nutridos por seu rival, tematizados no seguinte trecho:

ARISTEU

Eu me chamo Aristeu, pastor de abelhas
 Mas não há mel bastante nesse mundo
 Para adoçar a minha negra mágoa...
 Aristeu, Aristeu, por que nasceste
 Para morrer assim, cada segundo
 Desse teu negro amor sem esperanças?
 Ah, Eurídice, criança! Que destino
 Cruel pôs-te, fatal, no meu caminho
 Com teu corpo, teus olhos, teu sorriso
 E tua indiferença? Ah, negra inveja

De Orfeu! Ah, música de Orfeu! Ah, coração
 Meu, negro favo crepitando abelhas
 A destilarem o negro mel do crime!
 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 que seio que nunca há de dar leite... (MORAES, 2004, p. 74)

O antagonismo dos personagens não se restringe a Aristeu. Mira possui aspectos semelhantes ao dele, movida pela inveja e pelo ciúme. Uma mulher do morro, de temperamento explosivo e escrachado, ex-amante apaixonada por Orfeu. A descrição das cenas e as falas da personagem retratam-na como uma disseminadora de intrigas, que, ao perceber a inveja e a fraqueza de Aristeu, articula contra o amor de Orfeu e Eurídice, tornando-se fundamental no desfecho da morte de ambos. No diálogo entre ela e Aristeu, a imagem de Mira nos remete à da própria serpente, mas não à da serpente do mito tradicional, pois essa Vinicius exclui de sua obra, mas a serpente do velho testamento, causadora de discórdia, articulando contra o bem e o amor, que se põe “a sussurrar-lhe ao ouvido” (MORAES, 2004, p. 75) a fim de incitá-lo contra os amantes.

A presença de Mira traz ao texto as sacerdotisas da Lua, as bacantes das versões privilegiadas do mito, a oposição feminina a Orfeu. Essa relação manifesta ou secreta entre textos é o que Gérard Genette chama de transtextualidade. Nesse sentido, a ligação entre Orfeu e as bacantes resgata em Mira e Orfeu a relação conflituosa dos tempos dos antigos santuários, mas agora sob o viés passional e possessivo. O diálogo entre ambos ressalta esse conflito atemporal repleto de provocações, ironias e agressões:

MIRA

Sambinha novo, Orfeu?

ORFEU (*olhando-a casualmente*)

É. Samba novo. Como vai? Adeus.

MIRA

Ah, gostei muito da recepção... Antes não tinha nada disso não, violão.

ORFEU

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

MIRA (*mudando de tom*)

Que é isso coração? me desprezando? Antigamente ocê era diferente...

Me lembro um samba teu chamado "Mira": Se lembra? [...]

Te manca aí, benzinho

Se fosse outra pessoa que falasse

Você escutava direitinho...

ORFEU

Some!

Sacode o lombo, vira fada, voa!

MIRA

Tu com essas partes todas, coisa à-toa

Não faz um ano andava me pegando... Se esqueceu?

ORFEU

Me esqueci. Ora essa é boa!

Que é que há pra lembrar que eu não lembro?

Sou esquecido, esquecido...

MIRA

Talvez você precise de alguém para refrescar sua memória

Alguma suja, alguma descarada

Alguma vagabunda sem-vergonha

Alguma mulatinha de pedreira

Metida a branca!

ORFEU (*voltando-se furioso*)

Mete o pé, ferida

Senão eu te arrebento de pancada

A boca carcomida!

MIRA

É? Arrebenta

Se ocê é homem

ORFEU (*chegando-se a ela*)

Vai-te embora, mulher, enquanto é tempo [...]

ORFEU (*como para si mesmo*)

Que é isso, Orfeu...

Muita calminha... Calma, homem, calma...

MIRA

O calmante, tá bom? Dizer que isso

Já foi o tal! Que é que te deu, Orfeu

Te puseram feitiço? [...]

MIRA (*cuspiendo*)

Ferida!

Ferida és tu, seu mal-agradecido

Desprezar essa negra que te deu

Tudo o que tinha, tudo! [...]

Vendido! Porcaria!

Filho duma cadela! Vai pro mato

Pegar tua Eurídice!

A essas palavras Orfeu avança sobre ela e agride-a a bofetadas. A mulher reage e os dois lutam violentamente por um instante. Numa separação momentânea, Mira, atemorizada, recua. (MORAES, 2004, p. 74)

A rejeição de Orfeu da Conceição é latente, e a fúria de Mira cresce após saber que Orfeu e Eurídice tiveram uma noite de amor. No intuito de provocar os sentimentos mais primitivos de Aristeu, apressa-se em lhe dizer que no “seio negro de Eurídice, daqui mais nove meses estará correndo leite branco para o filho de Orfeu!” (MORAES, 2004, p. 74). Seu intento é bem sucedido e Aristeu passa a espreitar o barraco de Orfeu:

Beijam-se de novo, ternamente, e entram juntos no barraco. À sua entrada a noite se faz imensamente clara e pássaros noturnos se chilreiam invisíveis, enquanto melodias parecem vir da voz do vento. Mas logo surge de trás de um dos barracos o vulto de um negro alto e esguio, que se esgueira sorrateiramente e vem se

plantar, num gesto dramático, em frente à casa dos dois amantes. Coincidindo com o seu gesto, e com uma nova música, patética, que vem dos ruídos da noite, a Dama Negra surge da sombra. (MORAES, 2004, p. 80)

Ao perceber que não possuiria a pureza de Eurídice, Aristeu se desespera e tem um súbito encontro com a morte, personificada na figura de uma mulher, a Dama Negra, “uma gigantesca negra velha, esquelética, envolta até os pés num manto branco” (Moraes, 2004, p. 75)

A DAMA NEGRA

Tarde tu 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! (MORAES, 2004, p. 81)

Levando adiante seu sentimento de posse, Aristeu, inconformado, é tomado pelo ódio que o conduz à necessidade de vingança:

ARISTEU

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

A DAMA NEGRA

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

ARISTEU

Cala-te! Ela ainda não morreu!
Está viva, eu é que vou matar, sou eu!
Ou minha ou de ninguém! (MORAES, 2004, p. 81)

Na cena da morte de Eurídice, a fatalidade não ocorre devido à picada de

uma cobra ao fugir de Aristeu, mas se dá em circunstâncias passionais. Vinicius atualiza os hipotextos criando um fato muito comum à realidade das favelas. No momento em que Eurídice sai do barraco de Orfeu, “Aristeu, surgindo do escuro, um punhal na mão, mata-a espetacularmente. Eurídice cai” (MORAES, 2004, p. 83), assassinada a punhaladas. Aristeu comete um crime passionai, motivado por ciúmes. Essa ambientação reflete a contemporaneidade da época de Vinicius, em que crimes passionais vitimando mulheres e nessas circunstâncias eram mais comuns e muitas vezes, impunes.

Vinicius associa Mira a outras mulheres do morro, que juntas atemorizam os moradores, que passam a evitar o local onde elas se concentram. Essas mulheres promovem festas ritualísticas com teor orgiástico e com toda sorte de bruxaria saindo pela noite. Camufladas em meio à noite, seus gritos bêbados associados a gargalhadas exageradas e perdidat confundiam a quem ouvisse, impossibilitando precisar de onde vinham os ecos melancólicos de seus rituais (MORAES, 2004, p.103). Diante do exposto, a figura de Mira comunga com a das bacantes, reforçada também na caracterização do espaço soturno em que essas mulheres do morro habitavam, uma remissão no texto aos vales sombrios em que as sacerdotisas da Lua se reuniam para o culto de Baco.

A intertextualidade pressupõe que todas as criações artísticas partem de outros textos, oriundos ou não de outros sistemas, épocas e culturas. Em *Orfeu da Conceição*, sistemas semióticos distintos dialogam entre si: o literário (mítico), com sua função narrativa trazendo para a obra os valores e tradições de um povo, e o próprio texto teatral escrito que, no trânsito da adaptação, inseriu especificidades de outra sociedade culturalmente distante, a brasileira. Assim, o jogo intertextual se firma na construção dos personagens, nas indicações cênicas, nos diálogos e na

ambientação, que juntos ressoam ecos longínquos do mito de Orfeu e Eurídice, explicitando no processo de reescritura os aspectos formadores do arquétipo do amor que sobrevive à morte.

4.3 O PROCESSO DE ABRASILEIRAMENTO DO MITO

Esta é uma peça em homenagem ao negro brasileiro, a quem, de resto, a devo; e não apenas pela sua contribuição tão orgânica a esse país, melhor, pelo seu apaixonante estilo de viver que me permitiu, sem esforço, num simples relampejar do pensamento, sentir no divino músico da Trácia a natureza de um dos divinos músicos do morro carioca.

Vinicius de Moraes, 19 de setembro de 1956.

Abrasileirar é traduzir, e traduzir é transformar. No processo de abrasileiramento, o mito órfico trazido para o morro carioca passou por modificações e transcodificações para se adaptar à realidade brasileira e, na transposição da temática para uma circunstância cultural distinta, Vinicius sujeita essa temática às referências sociais e políticas nacionais, lançando mão da tradução cultural.

No trânsito de uma cultura para outra, o texto de *Orfeu da Conceição* foi criado para o palco e, nesse sentido, a escolha dramatúrgica de Vinicius se volta para torná-lo legível e visível ao espectador da época dentro de um processo interpretativo e criativo que permite à adaptação do texto supressões, acréscimos e interpolações, numa preparação do terreno para a encenação. Assim, a tradução teatral se dá como “uma transação entre situações de enunciação fonte e alvo” (PAVIS, 2008, p. 125) em direta relação com a cultura ambiente. Não adapta buscando a preservação de todos os elementos dos hipotextos, muito menos da

cultura fonte, ao contrário, estabelece a nova forma em comum acordo com a realidade concernente ao novo espaço sob o ponto de vista da nova época, e recria os personagens com traços de caráter e personalidade específicos para cada um deles, propõe um novo cenário repleto de especificidades, que influem diretamente nos acontecimentos e nas ações dos personagens.

Ao manter elementos da tragédia grega, como o coro e o corifeu, e ao conservar o cerne da história de Orfeu e Eurídice em uma realidade contemporânea à época da adaptação, Vinicius marca sua obra com aspectos da brasilidade e características predominantes em uma região específica. Ao adaptar um material estranho adequando-o “às condições da cultura própria, a fim de preservar e transpor a *mensagem*, o conteúdo” (SARTINGEN, 1998, p. 33), transita entre as duas culturas e insere relações intertextuais colocando-as em comunicação. Percebe-se, então, o surgimento de uma adaptação autônoma que incide sobre a reavaliação do tema a partir de seu deslocamento.

Nesse sentido, ao propor a recriação da história de Orfeu, Vinicius a ajusta ao horizonte culturalmente próprio do receptor, aproximando o negro das favelas com a tragédia mitológica, que ele, possivelmente, desconhecia.

Trazer para a cultura nacional uma história mitológica de outra cultura em tempo e espaço muito distantes é promover um abasileiramento dessa cultura, uma forma de tornar o mito acessível ao espectador brasileiro, traduzindo o conteúdo para uma linguagem própria desse receptor através de uma reestruturação com uso de elementos identificáveis e conhecidos da cultura brasileira, um “preenchimento de lacunas que podem surgir no espaço que medeia entre a cultura alheia e a cultura própria” (SARTINGEN, 1998, p. 78). Para preencher essas possíveis lacunas, Vinicius usa vários recursos que aproximam o mito de Orfeu ao Orfeu negro

brasileiro do morro.

Segundo Kathrin Saringen (1998), uma adaptação teatral de textos de outra cultura estaria vinculada às expectativas dos receptores possibilitando identificação e conhecimentos sobre si mesmos. Partindo desse princípio, a adaptação procura representações que estabeleçam ligações com normas próprias da cultura alvo, “visando tornar a peça cotidiana para os espectadores brasileiros” (SARTINGEN, 1998, p. 34).

No processo de tradução cultural podem ser incluídas possibilidades de abrigar histórias de outras culturas com o intuito de ajustar a peça à situação brasileira e atender aos objetivos do adaptador. Em suas teorizações sobre abrigamento, Saringen (1998) apresenta algumas categorias usadas na recriação de obras de Bertolt Brecht no Brasil, que são igualmente válidas para a análise de textos de outros autores, dentre elas a “transferência local”, que consiste na aplicação das localidades brasileiras na composição da adaptação. Nesse recurso, há uma transferência de cenário, e a história de Orfeu deixa a Grécia, para se desenrolar no morro, encravado na metrópole e visto como um lugar à parte, de exclusão. A nova ambientação objetiva atingir um determinado público-alvo de forma direta, aproximando a encenação aos lugares comuns a esse público-alvo. Outra categoria é a “universalização”, que transmite ao público brasileiro através de temáticas cotidianas e formas conhecidas a tradutibilidade do conteúdo, atribuindo ao hipotexto um caráter familiar e, ao mesmo tempo, abrangente e universal, que permite sua transposição para diversos sistemas sociais e culturais, incluindo o contexto nacional, em épocas distintas. Vinicius, ao sentir a batucada vinda do morro e se embrenhar pela cultura das favelas, fez uma associação entre o que era culturalmente distante com o que era local. Sua sensibilidade de poeta e músico o

fez sentir-se impregnado pelo espírito da raça, enxergando na cultura negra do Brasil aspectos da cultura grega inseridos no mito, além de objetivar homenagear a herança cultural negra do Brasil.

A “transcodificação” evidencia as iniciativas do adaptador de transformar obras de um gênero em outro, mudança de código caracterizada por ideias inovadoras com o uso de aspectos conhecidos da cultura popular, como no caso de *Orfeu da Conceição*, em que elementos da tragédia grega formam uma tragédia carioca apresentada em formato de musical. Considera-se também a narrativa mítica vinda da tradição oral transformada em teatro musical.

A “atualização”, como o próprio nome já diz, busca atualizar uma dominante do conteúdo. O centro agora é o negro e os elementos de sua cultura que fazem do personagem mitológico um sambista, de maior importância no morro. Na Grécia, poeta e cantor que tinha como instrumento a lira, no morro, é compositor de canções populares e sambas; ao invés da lira domina um violão. Vinicius reforça sua recriação com as seguintes palavras: “Tudo que fiz foi colocar nas mãos de um herói de favela, em lugar da lira helênica, o violão brasileiro, e submetê-lo ao sublime e trágico destino de seu homônimo grego” (MORAES, 2004, p. 48). Assim, na reinterpretação do adaptador, tem-se o mito atualizado na figura do negro.

Percebe-se que o uso dessas categorias relacionadas por Saringen (1998) confere uma nova leitura ao hipertexto e, no caso de *Orfeu da Conceição*, merece destaque a “tropicalização”, por integrar elementos da cultura brasileira, o negro, a favela, o morro e um aspecto de grande representatividade em sua obra: o samba.

A tragédia *Orfeu da Conceição* traz como uma das inovações principais a figura de Orfeu, um homem do samba e compositor desse gênero musical, um negro do morro que junto com seu povo desce à cidade para, durante o carnaval, época

em que todos tornam-se iguais, despojar-se de sua condição social e libertar-se de sua pobreza (MORAES, 2005, p. 47). Ao recriar o mito de Orfeu, Vinicius insere o samba na totalidade de sua adaptação como elemento tropicalista²⁴ e, nesse sentido, o ritmo brasileiro permeia a narrativa através do novo Orfeu sambista.

A tropicalização significa a tradição nacional, podendo ser caracterizada pela inclusão na encenação de passistas de escolas de samba, ritmos de macumba coreografados, elementos da tradição afro-brasileira, como macumbeiros e divindades africanas, intervenções musicais e a própria musicalidade, introduzidos na composição num reflexo da busca de recursos da cultura nacional que propiciam a criação de uma aura tropicalista que dialoga com a realidade nacional e leva o espectador à consciência da presença do tema em seu meio (SARTINGEN, 2008, p. 67).

O samba é um gênero musical presente cotidianamente entre os moradores dos morros e favelas, diga-se de passagem, muito comum entre a população do Rio de Janeiro, e já o era em meados do século vinte. Muitos sambistas de grande sucesso, que eternizaram as letras de suas canções, as criaram dentro desse gênero musical, que até hoje contagia a muitos e está diretamente ligado à manifestação pública carnavalesca das escolas de samba. Vinicius afirma que a incorporação desse gênero tipicamente brasileiro como elemento norteador de toda peça é uma busca por aspectos da tradição afro-brasileira. Nesse sentido, o autor discorre sobre a origem do samba e sua ligação com os negros recém-libertos da escravidão, ao afirmar que:

²⁴ O termo ‘tropicalista’ usado aqui está ligado à inserção de elementos considerados exóticos que compõem a tropicalização, categoria proposta por Kathrin Saringen relacionada na página 77 do presente trabalho, e não ao movimento Tropicalista do século XX.

O samba nasceu do êxodo dos negros baianos para o Rio de Janeiro. No antigo mercado, eles ficavam executando seus ritmos e cantando suas melopeias, dançando e batendo palmas. Essa é a forma primitiva da “batucada”— o conjunto de instrumentos de percussão que posteriormente se iria instalar nas janelas dos morros, com a população mais pobre da cidade. (MORAES, 2008, p. 15)

Na citação acima, nota-se aspectos culturais influenciadores de Vinicius e privilegiados por ele na composição total da adaptação e que refletirão partes reconfiguradas em imagens nas adaptações fílmicas. Nesse sentido Vinicius faz do samba um elemento-chave da encenação e, do ponto de vista musical, a tropicalização configura outra forma de adequação do mito ao contexto cultural brasileiro. Há, por parte do autor, uma preocupação com a manutenção dos sambas escolhidos para o musical, assim como a atualização das ações em tempos distintos, e ele adverte em rubrica que “as letras dos sambas constantes da peça, com músicas de Antônio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando sempre atualizar a ação o mais possível” (MORAES, 2004, p. 54). Vê-se que a representatividade do ritmo vai muito além de um aspecto importante dentro da adaptação, mas torna-se norteadora de toda sua recriação. Segundo Moraes:

O samba carioca oferece duas tendências nítidas, quais sejam: a social, determinada pela observação de eventos ou peculiaridades sociais das quais ele se faz o cronista ou o crítico, e uma tendência individualista, na qual o compositor se volta para si, ou para o homem em si, e nele observa suas crises, peculiaridades, paixões, manias etc. E, naturalmente, a canção de amor, que esta se exerce sempre porque o viver é uma força eterna e imutável da sociedade. (MORAES, 2008, p. 16)

Vinicius retrata sua própria visão e experiência como artista que busca na sociedade temas voltados para a realidade social e para a temática do amor,

extraindo daí a composição de sua obra apoiada no ritmo do samba como elemento tropicalista. O samba em *Orfeu da Conceição* representa a musicalidade que cumpre os objetivos dramatúrgicos precedendo as cenas, os atos e as mudanças de cenário servindo de embalo à ação expressa pela fala, recurso que atinge mais diretamente o espectador brasileiro.

As rubricas exercem um papel muito importante na composição da musicalidade em toda peça. O primeiro ato inicia-se com Orfeu tocando em seu violão a valsa “Eurídice”, e na rubrica inicial o próprio Vinicius orienta que deverá, obrigatoriamente, ser tocada a valsa, de sua própria autoria, ao vivo (MORAES, 2004, p. 54). Nos demais intervalos entre os diálogos esse recurso é usado para introduzir o samba.

Na composição do estilo e da linguagem da peça, Vinicius, na rubrica inicial, adverte a respeito de como deseja a orientação da encenação:

Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições. (MORAES, 2004, p. 54)

A escolha vocabular conta com uso de expressões coloquiais e típicas dos negros, com a intenção de situá-la no ambiente do morro. A adequação da linguagem objetiva uma libertação da característica tradicional do mito e a aproximação com a realidade nacional, com a função de atualizar a adaptação à realidade nacional, à fala característica dos negros cariocas, mais especificamente, dos negros das favelas cariocas, mediante uso de sotaques, ditos populares, gírias e expressões cotidianas à época da adaptação. Essa população possuía um linguajar característico, ainda sob a influência da vivência cotidiana herdada dos recentes

remanescentes da escravatura²⁵. Leva-se em conta também que a própria condição social, à margem da sociedade, corroborava e impedia-os de galgar uma ascensão social através da escolarização, sendo relegados a prestar serviços subalternos por não terem acesso a outra forma de integração social.

O uso da linguagem como forma de adequação do hipotexto às condições locais caracteriza a tradução como elemento que reproduz de maneira igualmente bem-sucedida a atmosfera geral da realidade da adaptação. Segundo Saringen (1998), o ambiente local evocado pela fala coloquial caracterizada por expressões idiomáticas, regionalismos, uso incorreto das formas gramaticais, corruptelas, jargões de rua, xingamentos e até mesmo por manifestações orais obscenas, se fizerem parte do contexto nacional, configuram formas de abasileiramento. Nessas condições, essas expressões podem ser traduzidas como tipicamente brasileiras e apropriadas ao ambiente linguístico da ambientação (SARTINGEN, 1998, p. 109).

Segundo Calil (2004), a grande maioria desses elementos compõe o estilo e a linguagem abasileirados em *Orfeu da Conceição*, peça que imprimiu um lirismo raro no teatro brasileiro da época devido à concentração de poesia “em que estão habilmente harmonizadas as linguagens alta e a vulgar, que, para a época, faz uso desabusado da gíria” (CALIL, 2004, p. 11). Esse linguajar pode ser observado em toda a peça, porém mais intensamente no diálogo caloroso entre Orfeu e Mira, assim como “plano da tendinha”, episódio em que as bacantes do morro, bêbadas, agem descontroladamente (MORAES, 2004, p. 70, 103). Assim, uma dominante do conteúdo adaptado sofre a atualização de seu código linguístico dentro do novo formato visando representar de maneira cotidiana o uso vocabular que normaliza o

²⁵ O filme de Marcel Camus, analisado no capítulo cinco, contempla alguns exemplos desse linguajar característico, em especial na fala do faxineiro que acompanha Orfeu na busca por Eurídice (Ver p. 116).

hipertexto estabelecendo ligações com normas próprias tornando o texto acessível através da simplificação, esses aspectos ressaltam o abasileiramento trabalhado por Vinicius de Moraes.

Por ser *Orfeu da Conceição* um musical, as músicas foram compostas exclusivamente para a peça a fim de cumprir a função dramatúrgica introduzindo as cenas e compondo com o músico Orfeu o objetivo de aliar texto e musicalidade. Como elemento norteador de toda peça, as músicas também se adaptam trazendo à obra os preceitos do abasileiramento com aspectos distintos, é claro, mas que dizem muito sobre os acontecimentos e a realidade local.

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

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

PROSÉRPINA (*vivando*)

É o rei, o rei!

TODOS

É o rei, o rei!

PLUTÃO

Quem dá bebida dá samba dá orgia?

TODOS (*marcando o compasso*)

É o rei, o rei! (MORAES, 2004, p. 83-84)

Todo trecho que segue após o anterior faz referência ao carnaval, à folia, ao samba. Os elementos musicais são bastante incentivados por Vinicius tornando-se marcadores de ritmo e condutores da ação, das palmas e dos sapateados intercalados às frases, corpos femininos dançando como estímulo à sensualidade. O ritmo do samba vai se acentuando à medida que os diálogos são intercalados pela

música e os personagens chamam por ritmo, cadência, marcação e brincadeira associando ao som dos instrumentos de percussão usados pelas baterias das escolas de samba para formar a “batucada” e “o som atinge proporções fabulosas, enquanto todo mundo se põe a dançar, batendo com os pés a marcação” (MORAES, 2004, p.86). Os diálogos, o batuque e os apitos de um possível mestre de bateria criam um clima de saída de escola de samba, só interrompido pelo canto triste, melancólico de Orfeu, pois, enquanto todos bebem, dançam, festejam, ele agoniza e sofre pela morte de Eurídice.

A cena conserva-se, assim, por um tempo razoavelmente grande. De repente insinua-se, a princípio longínquo, depois numa amplitude cada vez maior, a dominar a batucada, o som cristalino de um violão que plange. Uma após a outra, todas as figuras vão se imobilizando nas posturas originais do samba, e o som do batuque decresce, à medida que o das cordas aumenta. Só Plutão se ergue, como atônito. E se inclina para ouvir. O instrumento corre escalas dulcíssimas, trêmulos e glissandos que se aproximam mais e mais. De vez em quando, em meio à música, uma voz chama. É a voz de Orfeu. (MORAES, 2005, p. 86)

Em sua criação, os números musicais cumprem o objetivo de completar as ideias dramatúrgicas, ganhando vida na encenação como uma espécie de “falar com a música”. Essa noção compõe uma especificidade de *Orfeu da Conceição*, em que os números musicais complementam a ação expressa pela fala. Segundo Machado, a escrita orquestral desenhada por Tom Jobim para ligar canções permite que as próprias canções também contem a história. Nas palavras do compositor,

Apesar da música ter sido feita com o espírito de servir o texto, lembremo-nos de que Orfeu era essencialmente um músico, e que em certos momentos a sua criação (como no caso dos sambas) deve ter, mesmo servindo ao texto, um sentido próprio, ‘ser uma coisa em si’. (MACHADO, 2008, p. 22-23)

Vinicius criou um vocabulário próprio, uma nova estrutura reflexiva, associada à música repleta de alusões tópicas atualizadas, em resumo, uma forma de expressão totalmente brasileira que perpassa a peça, se mostrando muito característica e peculiar também no ambiente carnavalizado da descida do Orfeu negro ao seu inferno, conforme será observado no capítulo seguinte.

5 A DESCIDA AO INFERNO E A REVOLTA DAS BACANTES EM TRÊS TEMPOS

5.1 O CONCEITO DE CARNAVALIZAÇÃO SEGUNDO BAKHTIN

Enquanto fenômeno perfeitamente determinado, o carnaval sobreviveu até os nossos dias, enquanto que outros elementos das festas populares, a ele relacionados por seu caráter e seu estilo (assim como sua gênese), desapareceram há muito tempo ou então degeneraram a ponto de ser irreconhecíveis. O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico.

Mikhail Bakhtin

Na análise das cenas da descida de Orfeu ao inferno, tanto em Vinicius de Moraes como em Marcel Camus e Cacá Diegues, é de fundamental importância a teoria de Mikhail Bakhtin acerca da carnavalização. As cenas analisadas nesse capítulo apoiam-se nesse conceito-chave sintetizado pelo autor. De acordo com Augusto Ponzio:

O “carnavalesco” ocupa um lugar primordial na análise que Bakhtin faz sobre a origem e as características do romance polifônico e sobre as relações entre a cultura popular cômica medieval e a literatura renascentista. O termo “carnaval” possui em Bakhtin um significado muito amplo. O adjetivo “carnavalesco” designa não somente as formas do carnaval, no sentido estrito do termo, mas também toda vida rica e variada da festa popular no decorrer dos séculos, especialmente na Idade Média e no Renascimento. (PONZIO, 2008, p. 169)

Bakhtin dispensa atenção especial ao conceito de “carnaval” como celebração popular que atingiu seu auge desenvolvendo-se com maior riqueza de formas durante a Idade Média e a Renascença, mas trouxe como raízes os rituais do

mundo antigo. O autor considera as manifestações de humor do povo, nas ruas e nas praças públicas, marcantes como estrato cultural, histórico, folclórico e literário, de tamanha importância e com exponencial amplitude de funções políticas e ideológicas, que extrapolaram as fronteiras da esfera cultural.

A Idade Média tinha como característica primordial um universo mental e cultural estabelecido pelo poderio da Igreja, determinante das regras de comportamento moral e social. Essa concepção dogmática incidia diretamente sobre a formação de um universo rico em significados a fim de transmitir ao homem expectativas de mundo e de valores culturais ligados a uma visão mais simbólica, decifrável única e exclusivamente pelos clérigos. À Igreja cabia todo o controle, manifestado amplamente nos sermões das missas, encarregados de reproduzir um conjunto de ideias e interesses da época que levassem o homem à constante tensão entre o céu e o inferno, o bem e o mal, na qual ele era colocado sem um claro entendimento do mundo e da vida. A compreensão dessa dualidade era prerrogativa do clero, e o homem se via num modo de vida que oscilava entre as tentações condenadas pela Igreja e o comportamento regrado e sério que o levaria ao paraíso.

O tom sério era a forma cultural e comportamental privilegiada e oficial, considerada a única capaz de expressar a verdade e o bem, em que os sentidos cristãos deveriam sobrepor os pagãos. O papel dominante dessa modalidade estava atrelado à ideia da expiação do pecado através do sofrimento e, por conseguinte, a redenção do pecador. Para ser um verdadeiro cristão era necessário conservar a seriedade. Com essa ideia firmada na mentalidade do homem, a cultura do riso era vista como oposta, uma emanção mundana que provinha do diabo. Como típica expressão do mal, deveria ser relegada à esfera extraoficial e desenvolver-se à margem do ideologicamente elevado e rigoroso.

Sob a constante ameaça do castigo do inferno, vivia-se um cenário de terror, um retrato do controle e do domínio exercido pelo clero. O povo, naturalmente contido por esse medo, assumia como prática os valores e doutrinas pregados pela Igreja, não se permitindo contestar as verdades da fé, ou expressar-se livremente. Diante das pregações religiosas conduzidas pela classe dominante, será que o homem, na totalidade do seu entendimento, se envolvia totalmente por elas e pelos valores do catolicismo, ou apenas tolerava essa doutrinação, preservando, mesmo que em oculto, suas tradições pagãs?

Para Johan Huizinga, os excessos que permeavam a vida religiosa instituíam junto ao povo o costume de viver rotineiramente a religião exteriorizada, voltada para uma firmeza de fé que engendrava medos e terrores. Em contrapartida, nutriam um latente menosprezo pelo clero, formando correntes paralelas que perpassaram a cultura medieval. Essa noção tornava-se dualista, pois nela instituíam-se fortemente uma elevada veneração pela posição sacerdotal, transfigurada nas manifestações culturais, uma mistura de reações ao comportamento clerical. Segundo Huizinga, “a alma popular, apenas parcialmente convertida ao cristianismo, nunca perdeu por completo a aversão pelo homem que era proibido de lutar e obrigado a ser casto” (HUIZINGA, 2010, p. 288), e essas concepções levaram as camadas sociais, tanto altas como baixas, a se deleitarem por séculos em figuras de monges indecentes, gordos e glutões. Na era medieval, manifestações de alegria, demonstrações de prazer e riso não se associavam a Deus e sim às forças inferiores do mundo sobrenatural que estariam ligadas ao ser humano, pois “na consciência medieval formam-se, lado a lado, duas concepções de vida: a visão devota, ascética, que se apropria de todas as concepções éticas, e a mentalidade mundana, completamente deixada ao diabo” (HUIZINGA, 2010, p. 293).

Ao privar o riso do acesso ao domínio da vida e das ideias oficiais, a Idade Média o manteve expurgado do culto religioso e dos cerimoniais feudal e estatal, assim como da etiqueta social. Em contrapartida, o licenciou, nos espaços públicos e nas festas²⁶, a ultrapassar os limites e exercer excepcionais privilégios de liberdade e também de impunidade, escapando à ideologia oficial. Nesse sentido, a cultura popular, com suas especificidades acompanhadas do riso e da comicidade, conquistou seu espaço sobrevivendo à pressão da cultura eclesiástica através da celebração de diversas festas que ocorriam durante o inverno.

Após a Idade Média, o Renascimento abriu ao homem as portas da liberdade e da autovalorização, propiciando o redescobrimento da capacidade de expressar uma cultura exterior às doutrinas da Igreja e a atingir o conhecimento fora do âmbito permitido e estipulado pela religiosidade. Assim, durante esses dois períodos, a cultura cômica e popular foi de grande prestígio na vida pública do homem, surgindo como reação à imposição cultural, um reflexo do rompimento com a cultura clerical dominante.

A multiplicidade de formas e manifestações do riso, diversificadas nas festas públicas carnavalescas e nos ritos e cultos cômicos, permitia a aparição de figuras com aspecto estilizado, como bufões, bobos e palhaços com estilos e categorias diversas. A notável presença de gigantes e anões compunha enredos com base em uma extensa literatura paródica e multiforme que enchia as praças. Algumas manifestações de cultos cômicos, a princípio, realizavam-se na própria nave das igrejas ou fora dela, mas, após proibição, migraram para tavernas, ruas e praças

²⁶ Sob o viés dessas características, Bakhtin ressalta a “festa dos tolos” (*festa stultorum*) e a “festa do asno”, celebradas em meio ao culto ao riso, à alegria e aos prazeres. Existia também o *risus paschalis*, muito especial, livre e consagrado pela tradição, assim como as “festas do templo” e as “festas agrícolas” que seguiam a mesma maneira (BAKHTIN, 1996, p. 4).

públicas, geralmente acompanhadas por atos e procissões que atraíam multidões.

De acordo com Bakhtin (1996), “quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das ‘festas do templo’, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos” (p. 4) em que vigoravam encenações paródicas do culto sagrado, com vastas exposições de figuras exóticas e antagônicas²⁷, apresentações de dança e uso de máscaras e fantasias, marcadas pelo princípio cômico e pela presença do riso livre, preponderante na realização das festas, cerimônias e ritos civis.

Esses elementos se constituíam nos estratos da cultura popular cômica, mas, principalmente, no que tange a cultura carnavalesca, que agrega ritos, espetáculos e representações em praças públicas, bem como a criação de variados gêneros cômicos, com vocabulário familiar e grosseiro, vigente nas produções artísticas da época (BAKHTIN, 1996, p. 4). Obras verbais, festivas, recreativas e imbuídas da concepção carnavalesca do mundo, típicas da literatura cômica e popular medieval, costumavam representar os festejos carnavalescos desenvolvendo a linguagem sob o viés das legitimadas ousadias do carnaval.

A concepção carnavalesca do mundo passou a nortear e influenciar a visão e o pensamento do homem em diversas camadas sociais. Clérigos, monges, eclesiásticos de alta hierarquia, teólogos, sábios, eruditos e estudiosos renegaram a condição social a qual pertenciam para se permitirem alegres distrações, envolvidas pela contemplação do mundo através da perspectiva cômica e carnavalesca. A produção literária passou a constituir-se por uma riqueza de estilos paródicos e cômicos, diversificados por formas e símbolos populares e carnavalizados.

²⁷ Exibiam-se comicamente gigantes, anões, monstros e animais sábios. (BAKHTIN, 1996)

Manter o controle diante de tanta irreverência ao restringir manifestações culturais a períodos devidamente circunstanciais, permitindo transgressões periódicas, determinadas pelos dias de festas, passou a ser um mal necessário, um preço a ser pago em troca de ter os populares se submetendo ao controle pelo resto do ano. A cultura do riso passou então a agir como meio excepcional para libertar e extravasar através do seu caráter regenerador e restaurador de significação positiva, após períodos de intensas contenções. Como aspecto constitutivo das tradições da cultura popular cômica medieval, o riso extrapolou as fronteiras não-oficiais para incorporar-se ao que Bakhtin (1996) chama de “atitude do Renascimento em relação ao riso”, caracterizando essa concepção da seguinte maneira:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério. (BAKHTIN, 1996, p. 57)

Privilegiar o riso em detrimento das formas sérias norteava a realização das manifestações públicas e a estruturação dos espetáculos carnavalescos, além de influenciar todos os ritos que acompanhavam os festejos.

Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período de festividade. Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e as cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. (BAKHTIN, 1996, p. 4)

Exaltar o lado cômico representava negar a seriedade imposta pela cultura oficial e se opor à forma regrada e oficializada estabelecida para a vida cotidiana

transformava a percepção que tinham de si mesmos, do mundo e das relações humanas, instituindo vivências paralelas e conflituosas com o modelo vigente, pré-determinadas em ocasião dos festejos e criadores de uma espécie de visão dualista, de caráter cômico e grosseiro. Bakhtin (1996) ressalta que essa dualidade do mundo aflorou na Idade Média, mas já se manifestava no folclore dos povos primitivos. Paralelamente aos cultos sérios havia cultos cômicos, capazes de promover a conversão de divindades em figuras burlescas e blasfemas²⁸, dos mitos sérios em cômicos e injuriosos, de heróis em figuras paródicas, sem valor de oposição. Era natural a manifestação de pensamentos contraditórios como celebrar e escarnecer, prantear ou ridicularizar em variadas cerimônias, atitudes de convivência pacífica.

Nas etapas primitivas das relações humanas, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do homem e do mundo mesclavam-se, considerados igualmente sagrados e oficiais, pois não conheciam um regime social de classes e de Estado que permitisse a definição do que seria sério e oficial. A partir da formação do Estado e das definições de classes sociais, o homem passou a buscar referências, pautando-se nos moldes e convenções estipulados pelo regime para direcionar aspectos do seu comportamento, gerando a impossibilidade de manter no mesmo valor significativo os aspectos sérios e cômicos dos ritos, levando à ressignificação das formas cômicas, “para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais da expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular” (BAKHTIN, 1996, p. 5).

²⁸ Bakhtin denomina “risco ritual” essa conversão das divindades em objetos de burla nos cultos cômicos primitivos (BAKHTIN, 1996, p. 5).

Esse parâmetro de comparação que transformou a visão do povo já ocorria nas origens dos festejos carnavalescos do mundo antigo²⁹, bem como nos carnavais medievais, e Bakhtin ressalta que esses fatores foram consideráveis na compreensão da cultura popular da Idade Média quando discorre a respeito dessas diferenças afirmando que:

O princípio cômico que preside os ritos de carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à igreja e a religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. (BAKHTIN, 1996, p. 6)

Essa ideia é reiterada pelo crítico russo ao afirmar que “os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério e outro cômico. Esses dois aspectos coexistiam na sua consciência” (BAKHTIN, 1996, p. 83). O autor estabelece um contraponto entre as festas da Igreja e do Estado, diferenciando as oficiais das carnavalescas. Determina um fator importante que incidia sobre o comportamento do homem ao mostrar que as festividades privilegiadas oficialmente não permitiam ao povo desviar-se da ordem estipulada e manifestar essa segunda vida fora dos períodos pré-determinados, pois não criava uma esfera distinta da oficial que lhes concedesse tamanha liberdade. Nas palavras do autor:

A festa oficial, às vezes mesmo contra suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa

²⁹ Ressalta-se mais especificamente as saturnais romanas.

era um triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. Assim, a festa oficial traía a *verdadeira* natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública. (BAKHTIN, 1996, p. 8)

A Igreja e o Estado não queriam a anarquia e a desordem do comportamento do povo e, mesmo quando a ordem era suspensa durante as festas, iniciava-se o reordenamento dos parâmetros vigentes, pois intencionavam reafirmar seu complexo código de estruturação advindo da geração de leis e ordens diretoras de um *modus operandi* entre o povo.

O princípio dos festejos carnavalescos era existir para o povo, levando os espectadores a vivenciá-lo ao invés de somente assisti-lo. Sua duração marcava a supressão da ordem vigente, em razão de regras e leis próprias que rompiam todos os códigos sociais, formando uma vida unicamente experimentada durante a festividade. Uma fusão de circunstâncias da vida cotidiana desempenhando seu papel nos moldes carnavalizados, elementos situados na fronteira entre a vida e a arte, entre a vida real e a ideal. Vivia-se o lado proibido do cotidiano, vinham abaixo as normas da moral restritas da Idade Média e exaltava-se a experimentação da liberdade, que concebe a extinção do caráter ordinário da vida e a fuga dos moldes da vida dita oficial, permitindo o afrouxamento da rigidez das normas e dos bons modos e definindo seu caráter libertador das amarras impostas aos homens.

Percebe-se que o mundo carnavalizado, cujas leis e critérios especiais e próprios não se subordinam ao mundo ordinário, fortaleceu o carnaval como uma forma concreta que representava a própria vida, não representada no palco como

um espetáculo teatral, mas vivida efetivamente por seus participantes.

Na praça pública, esse embate vigorava em rituais de inversão comportamental, cujas trocas de papéis, de classe social e de sexo dos participantes, regadas a bebedeiras e comilanças populares, se estendiam. Pieter Bruegel, O Velho, ilustra em sua pintura (Fig. 11) o combate entre o Carnaval e a Quaresma, os dois lados da natureza humana contrastando o prazer e a religiosidade em praça pública medieval.



Figura 11 - *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma* (1559), de Pieter Bruegel, o Velho.
Fonte: www.revista2.uepg.br

Bakhtin expressa essa ideia ao afirmar que:

Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre de sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre os melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua

forma ideal ressuscitada. (BAKHTIN, 1996, p. 7)

Assim, a festa popular carnavalesca passa a representar renascimento e renovação temporários configurando como temática e natureza do carnaval a representação da desordem, do mundo às avessas, em que a vida cotidiana se subverte, transformando-se em vida real, durante a festividade, a segunda vida do povo, totalmente liberta e festiva.

Sendo assim, o Carnaval, um evento de grande importância para a massa popular, desde sua origem, tornou-se uma festa tipicamente pública, que tem como palco um espaço público e personagens que fazem dele um meio de libertar-se da pressão exercida pelas convenções e obrigações diárias.

Nas sociedades modernas, as festas carnavalescas populares assumiram a forma atual, foram substituídas pelos grandes espetáculos. O final do século XIX foi decisivo para o carnaval brasileiro como um todo e, mais especificamente, para o carnaval carioca, pois, nesse período, os foliões cariocas começaram a organizar-se em ranchos e blocos para desfilar fantasiados. Esses grupos evoluíram para as grandiosas escolas de samba atuais.

5.2 VINICIUS DE MORAES RESSIGNIFICA O HADES E O EPISÓDIO DAS BACANTES

Não podendo viver sem ela, resolveu ir buscá-la nas sombrias paragens onde habitam os corações que não se enterneceram com os rogos humanos. Aos acentos melódicos de sua lira, os espectros que vivem sem luz acorreram para ouvi-lo, e o escutavam silenciosos como pássaros dentro da noite. As serpentes que formam a cabeleira das intratáveis Erínias deixaram de silvar e o Cérbero aquietou o abismo de suas três bocas.

Vinícius de Moraes

Na apropriação do mito por Vinicius de Moraes, a catábase de Orfeu ao Hades é ambientada no auge dos festejos carnavalescos, e o inferno remete a um universo particular. Mikhail Bakhtin denomina literatura carnalizada toda obra influenciada direta ou indiretamente por diversas modalidades folclóricas carnavalescas mediadas através de elos com a Antiguidade ou o período medieval, e Vinicius trabalha com diversos componentes da carnalização descritos por Bakhtin.

Mesclando à tragédia mitológica o campo do sério-cômico, constituinte desse tipo de literatura, Vinicius lança mão das peculiaridades desse gênero, ao começar pelo tratamento dado aos elementos buscados na realidade, ligados ao contexto da época e às situações cotidianas, evitando a fixação total ao passado, ao mito em sua íntegra. Essa forma de olhar para o objeto o atualiza acentuadamente. Ao basear-se em sua experiência e na fantasia livre, liberta parcialmente sua obra do mito sem cortar os elos, e a ressignifica totalmente. Na fusão que apresenta entre o sublime e o vulgar, o sério e o cômico percebe-se a profusão de estilos que perpassam a tragédia, a lírica, o sério e o cômico. Segundo Bakhtin (2010), esse tipo de amplitude dada à criação caracteriza a obra, ou parte dela, como carnalizada.

Ao adaptar o episódio da descida de Orfeu ao Hades, a cena recriada acontece no segundo ato, “no interior do clube Os Maiores do Inferno, num fim de baile de terça-feira gorda, cenário e ambiente característico do nome”. Vinicius transforma em inferno o interior de uma sociedade carnavalesca localizada na cidade, onde “pares e indivíduos isolados dançam pelo salão de música, entre as sombras rubro-negras de refletores a insinuar a presença do fogo” (MORAES, 2004, p. 83). Insinua-se também o ambiente soturno em que se torna essa escola de samba, onde impera o estilo carnalizado, repleto de ousadias, de disfarces

populares, possibilitando a análise das cenas que compõem a descida de Orfeu ao estabelecimento “Os Maiores do Inferno” à luz das considerações teóricas de Mikhail Bakhtin.

A consonância com o universo do mito desse espaço carnavalizado por imagens de diabruras cria o ambiente representativo do inferno mitológico, com seus deuses e hierarquias bem definidas, e o mundo subterrâneo, desconfortável, pesado, tipicamente sombrio, palco da descida de Orfeu ao inferno em busca de Eurídice.

Vinicius insere o valor topográfico do inferno em sua obra por analogia, chamando de Os Maiores do Inferno a associação carnavalesca e provoca o que Bakhtin chama de movimentação para baixo. A descida ao inferno configura essa movimentação reunindo elementos cósmicos que levam a cena para as profundezas da Terra, em direção ao inferno terrestre, representativo dos mistérios na tríade terra, inferno e céu (BAKHTIN, 1996, p. 324).

Como no mito, Orfeu da Conceição se vê diante do mistério da morte descendo às moradas infernais, ao mundo subterrâneo, mas agora carnavalizado que se assemelha ao real por ter como palco a cidade, em situações cotidianas do carnaval. Há, portanto, a subversão dos próprios moldes do carnaval, pois a abolição temporária de relações hierárquicas, peculiar aos festejos, se desfaz, mantendo-se o cerne do inferno em que Hades permanece no comando, e fazer da festividade carnavalesca, real e cotidiana, o inferno, excluindo a subversão da hierarquia, caracteriza a inversão da ordem vigente.

Pode-se dizer que a caracterização dos personagens que compõem a associação carnavalesca se apoia na estética do grotesco de Bakhtin (1996). Formada por elementos contrastantes que apontam para nítidos exageros e

hipérboles, essas características são bem evidentes em diálogos, expressões, zombarias que formam o corpo e a vida carnavalizada desse ambiente. Bakhtin (1996) ressalta que o exagero, não se tratando do tipo caricatural, o hiperbolismo, a profusão e o excesso são sinais marcantes do estilo grotesco, assim como a ambivalência que, para o autor é profunda e essencial em sua constituição (p. 265). O exagero na composição dos Maiores do Inferno busca raízes na essência do Carnaval e na própria intenção de criar um ambiente infernal, e a natureza do inferno carnalizado, como imagem a ser criada em ligações diversas com os aspectos do mito órfico, rico e variado de qualitativas imagens, busca ecos longínquos que se entrelaçam às raízes do próprio mito.

No grotesco medieval e renascentista, surgem elementos cômicos na representação da morte, intrinsecamente ligada à cultura popular da praça pública. Esse aspecto pode ser encontrado nos Maiores do Inferno, governado pelo casal Plutão e Prosérpina (nomes emprestados de deuses romanos, para representar Hades e Perséfone). Ao sabor do movimento, da música e do samba, forma-se uma espécie de corte com os componentes da associação carnavalesca, repleta de mulheres que, como adoradoras, prostram-se ao redor do trono de Plutão e Prosérpina, e juntos representam a morte e os seres que habitam o inferno.

Nas falas de Plutão, a presença do diabo é costumeiramente evocada, pondo em primeiro plano a inclusão de elementos diabólicos responsáveis também por situar a cena entre as formas da festa pública devido ao caráter dessas imagens e símbolos, reunindo diferentes elementos cósmicos (BAKHTIN, 1996, p. 284, 285). Vinicius centraliza a cena em um clima infernal, de orgia e bebedeira, conforme é descrito por ele em rubrica:

Num trono diabólico, ao fundo, sentam-se Plutão e Prosérpina, com uma corte de mulheres à volta. Esse casal mefistofélico deve se caracterizar pelo tamanho e gordura, gente gigantesca, risonha, desperdiçada, a aproximar comparsas solitários, a gritar, a beber, insinuando, criando a festa. (MORAES, 2004, p. 83)

Na transposição, os personagens míticos tornam-se caricaturais dominados por sentidos com a utilização de elementos simbólicos de efeito cômico, reforçados através do riso e fundamentando-se sobre a dualidade de sentimentos de satisfação e insatisfação. Caminham lado a lado elementos ambivalentes, como pranto e alegria, zombarias e exaltação, destronamento e admiração.

A embriaguez das personagens traz elementos não-oficiais e degradantes no preparo da atmosfera que representa a imagem grotesca do corpo e leva a um gesto puramente carnavalesco (BAKHTIN, 1996, p. 271). Vê-se, em primeiro lugar, Plutão, homem lúcido e enérgico, mas glutão e ébrio, ao seu lado Prosérpina, bêbada e escandalosa. A caracterização dos reis dos infernos dialoga com a referência mitológica e com figuras blasfemas, desdenhadoras e provocativas, como o diabo, e que exprimem uma nuance topográfica do baixo corporal, pois os infernos cumprem essa representação, características do grotesco, segundo Bakhtin (1996).

Na pintura a seguir (Fig. 12), Orfeu toca sua lira para Hades e Perséfone nos infernos retratando a cena mitológica num ambiente carnavalizado, cujos adornos remontam a praça pública medieval no uso de fantasias, máscaras e edificações.



Figura 12 – *Orfeu no submundo* (1594), de Jan Brueghel, o Jovem.

Fonte: silverandexact.com

Ao fundo, em primeiro plano privilegiado, vê-se a entrada do inferno e o Rio Letes³⁰. A representação da grande boca do inferno insere a imagem na configuração do grotesco medieval e a associa à praça pública da Idade Média e do Renascimento, repleta de comichidades durante os festejos carnavalescos. Segundo Bakhtin (1996), “a terra e seus orifícios têm também um sentido grotesco e corporal” (p. 288), e a imagem da entrada dos infernos representa a boca aberta do diabo imprimindo valor topográfico em analogia à cena da descida de Orfeu aos Maiorais do Inferno.

Em *Orfeu da Conceição*, em situação similar, o elemento cômico é preponderante, provocando riso aberto em meio à tragédia, como cabe observar no

³⁰ Na mitologia grega, Letes é um dos rios do Hades, cujas águas trazem esquecimento aos que bebem-na (GRIMAL, 2009, p.70).

seguinte trecho:

TODOS (*aplaudindo vivamente*)

É O REI! É O REI!

Dispersam-se como doidos, a marcar o tempo com palmas e sapateados, enquanto dançam ao sabor da frase, sempre repetida: “É o rei, é o rei!”. Plutão e Prosérpina riem-se de morrer. A seus pés as mulheres riem-se também, a se rolar sensualmente.

PLUTÃO (*no mesmo tom agudo*)

Triste de quem não quer brincar, que fica a labutar ou a pensar o dia inteiro! Triste de quem leva a vida a sério, acaba num cemitério, trabalhando de coveiro!

PROSÉRPINA (*bêbada, erguendo-se*)

E viva a orgia! É o reinado da folia! É hoje o último dia!

TODOS

E viva! (MORAES, 2004, p. 84)

No Carnaval, quando se trata de manifestações festivas e do riso, o homem reassume sua condição primitiva através de seus atos, pois o que importa é a subversão dos valores para que a alegria e o prazer o atinjam. Pensando sobre esse aspecto, Vinicius, ao trabalhar a tragédia no carnaval, resgata a antiga oposição medieval entre dois gêneros distintos: o lado cômico no clube Os Maiores do Inferno se opõe à tragédia por ser esta um gênero sério (BAKHTIN, 2010, p. 121), e encontra uma maneira de questionar a condição do homem, usando o riso e o excêntrico no limiar da vida e da morte experimentado por Orfeu, assumindo uma postura cômica para tratar do trágico.

O clima de entrega à embriaguez é dionisíaco e, “como nas orgias gregas, os homens perseguem as damas, que aceitam e refugam, ao sabor do movimento. Bebe-se fartamente, com unção, na boca das garrafas” (MORAES, 2004, p. 83). Essa construção cumpre imputar o tom de licenciosidade que reitera a noção de que

tudo é permitido. A cena a seguir, dotada de escândalo e gargalhadas carnavalescas, retoma a ideia bakhtiniana sobre o fato de que, quando se tem a noção da inexistência de Deus e da imortalidade da alma, há total permissividade, além de confirmar as palavras do autor, que mostram como no inferno carnavalizado as pessoas se veem por um instante à parte de suas condições habituais de vida, “como na praça pública carnavalesca ou no inferno, e então se revela um outro sentido — mais autêntico — delas mesmas e das relações entre elas” (BAKHTIN, 2010, p.167).

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

Aproveita minha gente que amanhã não tem mais! Hoje é o último dia! Aproveitem, meus filhos, que amanhã é Cinzas! Não quero ninguém triste, não quero ninguém sozinho, não quero ninguém a seco! Encham a cara que a morte é certa! Amanhã é Cinzas, hoje é a alegria, o último dia da alegria. (MORAES, 2004, p. 83)

No sentido especificado no trecho acima, nota-se a referência às cinzas por Plutão, indicando o fim do carnaval em associação à morte considerada certa. Essa menção específica, embora remeta à quarta-feira de cinzas, pode levar a crer que sejam também as cinzas do amor de Orfeu. Na quarta-feira tudo termina, toda a alegria e subversão se extinguem, o batuque se encerra, tudo que era permitido não é mais e tem-se o retorno à vida normal com o início da Quaresma. Durante o carnaval tudo acontece, entre Orfeu e Eurídice: a descoberta do amor sentenciado pela tragédia que marca o fim desse amor com a morte. A felicidade do poeta dura o tempo do carnaval. O festejo carnavalesco marca a alegria, a tragédia e a morte de Orfeu.

Essa associação temporal é ressaltada na canção *A felicidade*, composta por Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim para *Orfeu da Conceição*, retratando

o amor marcado pela tristeza na reprodução de versos como “tristeza não tem fim, felicidade sim” e “a felicidade é como uma gota de orvalho numa pétala de flor [...] e cai como uma lágrima de amor”, reiterando que o amor vivido pelos personagens se inicia no breve momento do carnaval e nele mesmo se extingue, como em “a felicidade do pobre parece a grande ilusão do carnaval, a gente trabalha o ano inteiro por um momento de sonho pra tudo se acabar na quarta-feira”³¹.

Em meio à loucura do carnaval, Orfeu não aceita a morte de Eurídice e busca por ela viva, entre os Maiorais do Inferno. Nesse ponto do texto, outras especificidades dialogam com os aspectos mitológicos, aos poucos retomados, e surge a presença do guardião das portas do inferno, Cérbero. A entidade mitológica do cão de três cabeças é reconfigurada em uma espécie de guarda-costas, segurança do clube. Esse personagem é descrito como:

[...] o leão-de-chácara do clube, o grande cão de muitos braços e muitas cabeças que investe contra Orfeu, ameaçadoramente, e só não o trucidar porque Orfeu não pára de tocar sua música divina, que o perturba. Quando Cérbero avança, Orfeu recua, sempre tocando, e ante a música é o Cérbero que, por sua vez, recua, sem saber o que faça. Pouco a pouco a música de Orfeu domina Cérbero, que acaba por vir a esticar-se a seus pés, apaziguado. (MORAES, 2004, p. 87)

O clima festivo do clube segue até ouvir-se, ao longe, o toque do violão de Orfeu e o seu lamento a dominar a batucada. Ele opera transformações que marcam sua forte presença e a influência de sua música sobre as pessoas que sentem a sua aproximação, pois “uma após outra, todas as figuras vão se imobilizando nas posturas originais do samba” (MORAES, 2004, p. 86), para depois se envolverem quando ele “toca um choro triste, ao som do qual dançam as mulheres, somente

³¹ Disponível em: <www.cifras.com.br>

elas, em passos lânguidos, isoladamente” (MORAES, 2004, p. 88). Essas mulheres representam as almas do inferno que, no mito, são despertadas e têm suas angústias acalmadas pelo poder encantatório da música de Orfeu.

A cena mostra o quão confuso e alucinado, como em uma espécie de transe, o negro poeta se encontra. Ele deixa-se envolver pelas mulheres do clube que, ao ouvirem seu lamento, seu chamado, afirmam ser Eurídice e dançam ao seu redor, confundindo-o. Orfeu dirige-se a Plutão e consolida a razão de sua descida à cidade, à presença dos Maiores do inferno:

Eurídice morreu. 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 da vida é a esperança de Orfeu ver Eurídice, de ver Eurídice nem que seja pela última vez! (MORAES, 2004, p. 89)

O desejo de Orfeu é ambivalente, pois, mesmo diante da constatação da morte, a quer viva, mas Plutão é categórico quando tenta expulsá-lo afirmando que ela não se encontra naquele lugar. O poeta, atordoado, se questiona: “Onde estou eu? Quem sou eu? Que é que vim fazer aqui? Como é que foi? Isso é o Inferno e eu quero o Céu!” (MORAES, 2004, p. 90) e percebe, enfim, que está no inferno, experimentando a verdade.

Nesse estado alucinatório, movido pela insinuação dessas mulheres que o levam à ilusão de ter reencontrado sua amada, Orfeu dirige-se a elas estabelecendo um diálogo incessante de afirmação e negação da presença de Eurídice.

ORFEU *(para as mulheres apontando-as)*

Vem, Eurídice. Eu te encontrei. Eurídice é você, é você, é você! Tudo é Eurídice.

Todas as mulheres são Eurídice. Quem é que quer mulher morta? Eu quero Eurídice, viva como na noite do nosso amor. Vem, minha vida... [...] (MORAES, 2004, p. 90-92)

A cena compõe um jogo em que canções populares chamam ao diálogo através do uso de cirandas adaptadas ao carnaval, dando destaque à cena pela ressignificação que intercala cantigas de roda às súplicas de Orfeu, em consonância com fragmentos de sambas. Essa rica construção pode ser observada nos seguintes trechos.

As mulheres o rodeiam, dando-se as mãos. A batucada recomeça, baixinho, entre vozes e risadas perdidas [...].

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

Ciranda, cirandinha

Vamos todos cirandar

Já bateu a meia-noite

Carnaval vai começar.

ORFEU (os braços para o alto)

Não, não morreu!

AS MULHERES

Tinha uma, tinha duas

Tinha três, tinha um milhão

Tanta mulher não cabia

Dentro do seu coração.

ORFEU

A minha Eurídice...

AS MULHERES

Vamos, maninha, vamos

Na praia passear

Vamos ver o casamento [...]

Que acabou de celebrar.

ORFEU

Eu e Eurídice... [...]

AS MULHERES

O anel que tu me deste

Era vidro e se quebrou...

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

Não! Era o maior amor do mundo!

AS MULHERES

Nessa rua, nessa rua tem um bosque

Que se chama, que se chama solidão...

ORFEU (*clamando*)

Eurídice, vem comigo!

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

Os escravos de Jó

Gostavam de brigar

Vira, mata, pega o zamberê

Que dá! [...]

ORFEU

Eu sou escravo da morte! Eu sou aquele que procura a morte!

A morte é Eurídice! Vem comigo, morte... (MORAES, 2004, p. 90-92)

Observa-se o uso da linguagem não-oficial, popular, alegre e trivial, manifestada pelos jogos de palavras e expressões correntes, associações de formas comuns à oralidade, tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica. Uma espécie de recriação das palavras (BAKHTIN, 1996, p. 371-372).

O poeta responde a todas as provocações das mulheres estendendo esse momento de libação até o raiar da aurora, quando os ritmos soturnos da batucada mesclados às sombras rubras trazem o amanhecer da quarta-feira de cinzas, encerrando a busca frustrada de Orfeu por Eurídice. Diferentemente da versão privilegiada do mito grego, no inferno contemporâneo, Orfeu percebe a definitiva ausência dela, mas ele ainda chama por ela, “saíndo, tocando seu violão entre os acordes da batucada [...]” (MORAES, 2004, p. 93).

Em *Orfeu da Conceição*, as cenas que compõem o inferno carnavalizado mergulham em expressão de alegria e firmam o caráter de ato cômico da festa popular. Estão internamente em consonância com as que geralmente ocorrem em salões de bailes carnavalescos e trazem uma carga de excentricidade e complexidade maiores por serem mais completas e policromáticas em relação aos contrastes carnavalescos e às essenciais coroações-destronamentos que, na carnavalização, potencializam a representação das posições hierárquicas.

PLUTÃO

[...] Afinal de contas, quem é que manda aqui?

PROSÉRPINA (*vivando*)

É o rei, é o rei!

TODOS (*em coro*)

É o rei, é o rei!

PLUTÃO

Quem dá bebida dá alegria dá samba dá orgia?

TODOS (*marcando o compasso*)

É o rei, é o rei!

PLUTÃO

Quem é o rei? (MORAES, 2004, p. 84, 85)

Embora Orfeu seja o mais importante sambista do morro, considerado o rei do carnaval e o rei do morro, no inferno ele não é ninguém. Os Maiorais do Inferno não o conhecem, o próprio Plutão diversas vezes questiona quem ele é e o que quer.

PLUTÃO (*pondo-se de pé, num brado*)

Quem sois tu?

ORFEU (*parando de tocar, enquanto se imobilizam as mulheres*)

Eu sou Orfeu, o músico.

PLUTÃO (*brandindo o punho*)

Em nome do Diabo, responde: quem sois tu?

ORFEU

[...] Eu sou eu, eu sou Orfeu!

PLUTÃO

O que queres?

PROSÉRPINA (*atirando-se em seus braços*)

Ele quer é rosetar! Deixa ele, bem. Olha para mim!

PLUTÃO

Silêncio, mulher! Plutão está falando, Plutão, o Rei dos Infernos! [...] Pra fora, penetra! Maiores do Inferno: ponham o penetra pra fora! Pra fora! Ninguém quer arigó aqui!

ORFEU

Não sou daqui, sou do morro. Sou o músico do morro. No morro sou conhecido — sou a vida do morro.

PLUTÃO

[..] Tás querendo é acabar com o baile, pilantra? Aqui mando eu! Pra fora, já disse! (MORAES, 2004, p. 88, 89)

Na configuração do destronamento coexistem jogos de palavras enriquecidos por gestos, e encontra-se no centro o protagonista diante do coro que ri e exalta, distinguindo bem a figura do atual rei e do ex-rei. Orfeu é o rei do morro, em Os Maiores torna-se insignificante aos olhos de Plutão, o rei do inferno, e o próprio enfatiza seu reinado. Vê-se o baixo ocupando lugar alto, pois ao destronar a figura de Orfeu, o terreno onde Hades e Perséfone estão se eleva, deixando-o à sombra deles. O homem elevadamente amado é ridicularizado por Plutão, o rei do carnaval temporariamente experimenta o destronamento tornando-se rebaixado à outra ordem: a importância dele é degradada e destronada, condição justificada pela égide do festejo carnavalesco, em que o rebaixamento marca-se como princípio artístico essencial do realismo grotesco.

O destronamento carnavalesco acompanhado de golpes e injúrias é também um rebaixamento e um sepultamento. No bufão, todos os atributos reais estão

subvertidos, invertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do “mundo às avessas”. (BAKHTIN, 1996, p. 325)

Nesse episódio, Orfeu vive no inferno a ambivalência da morte/nascimento. No limiar, o sambista percebe sua condição e renasce para uma nova vida pondo fim ao antigo para surgir o novo, e a batucada enfatiza e amplia simbolicamente a representação carnavalesca da morte/ressureição. O polo positivo predomina no destronamento, e o riso age como força regeneradora em que a alegria é manifestação simbólica da renovação positiva.

A negação aos apelos de Orfeu concebe a verdade que o leva a dar a luz ao novo, em si próprio, trazendo à nova vida, pois no destronamento se consolida a renovação quando ele desperta da alucinação na qual se encontra e sai do inferno.

A condição do poeta no limiar entre a vida e a morte é marcada pela entrada de Orfeu no inferno com um súbito grito de horror, alto e traumatizante. Essa condição não abrange só o aqui e agora, mas o mundo e a eternidade. A cena evidencia um universo triplanar em que a ação se desenvolve na Terra e no inferno (BAKHTIN, 2010, p. 131). Essa estrutura determina o diálogo no limiar deixando Orfeu diante de três planos, terra, céu e às portas do inferno.

Sua entrada faz germinar o diálogo dos mortos que insere a presença dos mistérios, muito difundido no período medieval e que circunda a obra. Vinicius descreve essa amplitude espacial da seguinte maneira:

Logo após esse grito aumentam os reflexos vermelhos do fogo, e em seguida faz-se a escuridão. Uma luz branca projeta-se sobre a porta, onde surge Orfeu, que pára no limiar. Vem todo de branco, o violão a tiracolo. Ali se deixa extático (sic), por um tempo suficiente grande para que se realize no espaço o silêncio evocado por aquele monstruoso grito. (MORAES, 2004, p. 87,88)

O diálogo no limiar leva ao exercício da experimentação da verdade caracterizada pela manifestação das últimas questões da vida e da morte transferidas do plano abstrato para o concreto-sensorial, um limite que abrange também o da mentira e da verdade, da razão e da loucura. Segundo Bakhtin (2010), essa revelação da alma humana em contraste fica clara na presença do inferno, e Orfeu representa a alma pura, enquanto Plutão, sua mulher, Prosérpina, e os integrantes da escola de samba representam o suplício das almas do inferno em vivência carnavalesca dinâmica. Essa forma de representação caracteriza o modo de presença da carnavalização, coexistindo com a simultaneidade da duplicidade de elementos do carnaval como o pranto e a galhofa, a bebedeira e a sobriedade, a insanidade e a razão.

O transe causado pelo choque da negação da presença de Eurídice contribui para anestesiar a dor da perda, levando o poeta a perceber o rompimento da mentira individual criada por ele mesmo ao imaginar que a traria de volta se descesse aos infernos. A negação disso é a revelação de sua “verdade”, ocorrendo o que Bakhtin chama de “bruscas mudanças carnavalescas dos destinos e da realidade das pessoas” (BAKHTIN, 2010, p.167) conforme pode ser percebido no seguinte trecho em rubrica:

A aurora raia, pouco a pouco entre, entre as sombras rubras. Orfeu, voltando para fora, exclama.

ORFEU

É a madrugada, Eurídice. Lembra, querida, quantas madrugadas eu vi nascer no morro ao lado teu? [...] Lembra do sol raiando sobre o nosso amor? (*Ergue os braços para a aurora*)

Eurídice, tu és a madrugada! A noite passou, a escuridão passou. [...]

Vai saindo, tocando o seu violão, entre os acordes da batucada em pianíssimo. [...]

Ouve-se sempre a voz de Orfeu e seu violão, muito longe, em meio ao toque em

pianíssimo da batucada. Depois cai lentamente o pano. (MORAES, 2004, p. 92, 93)

A ligação entre culturas tão distantes põe o músico negro do morro frente ao mistério da morte, num espaço carnavalizado pelas notórias características da praça pública carnavalesca nas cenas, discursos e declarações que violam o andamento comum dos acontecimentos infringindo as normas comportamentais, de etiqueta e valores já estabelecidos.

A sequência de fatos na obra vinicianiana desencadeia a morte de Orfeu pelas mãos das mulheres do morro seguindo o exposto na versão de Ovídio sobre o mito órfico. O autor atribui às sacerdotisas da lua a cruel morte de Orfeu quando afirma que “as bacantes roubaram o espetáculo. Suas mãos ensanguentadas voltaram-se contra o poeta; vieram comprimindo-se umas nas outras” (OVÍDIO, 2003, p. 221) investindo furiosamente contra ele. A crueldade natural dessas mulheres foi amplamente trabalhada por consagrados autores da Antiguidade, como Eurípedes, em sua obra intitulada *As Bacantes*, conforme pode ser reforçado no trecho abaixo.

[...] Agarra-o firme pelo braço esquerdo e, impondo os pés no flanco do infeliz, sem mais esforço, seu úmero arrancou — facilidade às mãos o deus lhe dera. Ino labora do outro lado, rompe a carne. Autônoe, todo o bando báquico acomete um unísono clamor. Urrava enquanto a vida lhe soprou; ululavam. Alguém portava um braço, outra, com bota, os pés. Costelas nuas por dilaceração. Sangue nas mãos, a carne dele jogam feito bola. O corpo desmembrado jaz em ásperas pedras, no denso matagal do bosque, duro de achar. [...] Agave cruza os muros e sobreclama a Baco, sócio na caça e na carnificina. (VIEIRA, 2003, p. 108)

Na ressignificação brasileira, Vinicius segue a linha do mito em vários aspectos, como na caracterização do refúgio das loucas mulheres de morro, um barracão denominado “tendinha”, possivelmente em remissão às antigas tendas de candomblé, em associação ao antigo culto báquico.

Um pequeno bosque no alto do morro, de árvores esparsas, solitárias. Noite de lua cheia. Um barracão com uma tabuleta: “Tendinha”. Ruído de conversas e gargalhadas de homens e mulheres no interior, com trechos ocasionais do samba anterior cantado agudamente. Algumas mulheres bêbadas saem para o terreiro em frente, entre as quais Mira. (MORAES, 2004, p.103)

Orfeu aproxima-se do bosque, cauteloso, por entre as árvores, como os antigos sacerdotes de Apolo, que não ousavam descer aos vales dominados pelas bacantes.

A cena da morte de Orfeu é introduzida pelo frenesi das negras bacantes do morro. O estado de exaltação dessas mulheres à porta do barraco, aos trancos, dançando samba e brincando capoeira (MORAES, 2004, p. 107), antecipa sua morte. As falas dessa cena dialogam com versões privilegiadas, como a de Ovídio, em que o vate é morto ao negar-se completamente a outras mulheres. A investida inicia-se por Mira, que:

Chega-se a Orfeu e sacode-o brutalmente. O músico, que desde o início da cena não parecera dar pelas mulheres, sai do seu transe e olha Mira. A mulher sacode-o e beija-o sobre a boca. Em meio a esse beijo, Orfeu, desperto, atira-a longe. Mira rola por cima das outras, e algumas caem. (MORAES, 2004, p.108)

A rejeição sofrida por Mira transformou-se em desejo de vingança e contágia as demais mulheres que se reúnem em revolta. “As mulheres, como possessas, açuladas por Mira, atiram-se sobre ele, com facas e navalhas” (MORAES, 2004, p. 108) perseguindo-o até seu barraco, onde elas, esfarrapadas, cobertas de sangue e dominadas pela fúria, matam-no selvagememente.

A recriação da morte de Orfeu insere no texto elementos da concepção grotesca do corpo. Bakhtin (1996, p. 304) reforça que o despedaçamento do corpo, sua dissecação, está associado aos mistérios e, sobretudo, às diabruras,

contemplando suplícios corporais, como mutilações e esquartejamentos. Em *Orfeu da Conceição*, a inserção desses aspectos estabelece um diálogo múltiplo entre o mito órfico, os cultos lunares, báquicos, e o grotesco medieval, posto em cena através de estados de extrema selvageria e fúria engendrando a carnificina, com navalhadas e mutilações, retratando a pura imagem do corpo grotesco.

As referências intertextuais não se encerram com a morte do músico, como ressaltado no trecho abaixo, em que Vinicius retoma do mito clássico a ideia da perpetuação do canto órfico em sobrevivência à morte, sinalizando, em rubrica, seu propósito para a cena.

Depois dessa carnificina, Mira levanta-se de entre as outras mulheres. Traz na mão o violão de Orfeu. Num ímpeto, arremessa-o longe, por cima da amurada. Ouve-se bater o instrumento, num som monstruoso. Mas logo depois uma música trêmula incute, misteriosa e incerta. Apavoradas, as mulheres fogem. A Dama Negra aproxima-se do corpo, envolvendo-o com seu longo manto, enquanto a música de Orfeu se firma, límpida e pura. (MORAES, 2004, p.108)

A voz do coro fecha a peça reiterando a importância do diálogo com o mito órfico na ressignificação poética da tríade composta pela mulher, a morte e a lua que reuniram-se para extinguir Orfeu, mas sua morte foi incompleta, pois a voz do poeta não foi silenciada. A peça fecha-se com a entrada do coro:

Juntaram-se a Mulher, a Morte e 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 viveu
 Só não morre no mundo a voz de Orfeu

CORTINA (MORAES, 2004, p.109)

Vinícius de Moraes escreveu de tal maneira que deixou uma amplitude de significados compostos por intensos retornos aos motivos míticos, associados aos elementos culturais da ambientação nacional, passíveis de serem reconfigurados por seus futuros adaptadores, conforme veremos a seguir.

5.3 OS MOTIVOS MÍTICOS RECONFIGURADOS SOB O OLHAR ESTRANGEIRO DE CAMUS

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

Orfeu da Conceição – Vinícius de Moraes

As adaptações fílmicas tomam como base a obra de Vinicius de Moraes lançando mão elementos da cultura nacional similares aos empregados por ele, conservando a ideia central do amor que não sucumbe frente à morte e que leva à tragédia de Orfeu. Essa temática perpassa as três adaptações do mito órfico engendrando consideráveis diferenças que se apresentam no percurso intermediário.

Em *Orfeu negro* (1959), Camus insere cenas marcadas por pequenas retomadas ao mito órfico em diálogos que objetivam fixar no desenrolar da história remissões ao mito de Orfeu e Eurídice. A primeira referência é dada no cartório, quando Orfeu e Mira vão agilizar os papéis do casamento e o escrivão se surpreende com o nome Orfeu, associando-o a Eurídice, no seguinte diálogo: “Naturalmente a noiva se chama Eurídice”. Diante do protesto de Mira, prontamente

responde: “Porque Orfeu ama Eurídice, todo mundo sabe”, mas, ao ser questionado sobre a razão dessa história, diz que não é nada, que “é só uma velha história” (13:22 – 13:42). Outra cena acontece no barracão de Orfeu, quando este apresenta aos meninos do morro o seu violão e eles pedem para tocar, mas Orfeu se recusa a emprestar dizendo que é um violão muito antigo. Em seguida, mostra para os meninos a inscrição: “Orfeu é meu mestre”, e completando “É sim, já houve um Orfeu antes de mim, talvez apareça um outro depois, mas, agora, quem manda sou eu” (25:11-25:44). Camus não faz uma remissão simples, mas também sugere a sua adaptação e os possíveis desdobramentos futuros.

Nas cenas da descida ao Hades e da morte do poeta negro pelas negras bacantes do morro, os três Orfeus têm semelhanças influenciadas por atualizações em tempos distintos e distantes, marcados pelo olhar de seus adaptadores de acordo com os objetivos de suas recriações.

O Orfeu de Camus é retratado como um negro do morro, que desce à cidade a trabalho tornando-se parte dela. É operador do bondinho da cidade do Rio, meio de transporte muito comum na cidade, na década de 1950, época da produção do filme, e este detalhe situa o espectador ao momento da adaptação. Percebe-se que o personagem está inserido no mercado de trabalho, mas o acesso ao trabalho só é possível fora do morro. Porém, ao voltar para o morro, ele volta a ser o Orfeu sambista, volúvel de todas as mulheres, mas poeta, conformado com a sua condição, pois se apresenta feliz, sem aspirações, mais exótico.

A vivência no morro é puramente festiva, sem problemas ou dificuldades, pois tudo acontece em função do Carnaval. O envolvimento com o carnavalesco mostra, através das imagens, a superação da pobreza e a libertação da exclusão, retrato de um olhar turístico e idealizado sobre o negro, o carnaval e a vida no morro

e no Rio de Janeiro, cujo aspecto mais marcante é o musical. No filme de Camus, o samba e a imagem do morro são folclorizados, assim como a figura do negro, assumindo um aspecto mais descompromissado e turístico.

A representação do inferno na adaptação de *Orfeu da Conceição*, idealizada por Marcel Camus (1959), toma outra direção com inevitáveis modificações.

O sumiço de Eurídice faz com que Orfeu saia a sua procura em meio ao Carnaval. O poeta testemunha a morte de Eurídice, e a própria morte se encarrega de anunciar que ela agora lhe pertence. Os dois travam uma breve luta, Orfeu cai desacordado, e a morte, sorrateiramente, acompanha a ambulância que leva Eurídice ao necrotério.

Ao despertar, ele percebe a falta dela e Hermes confirma sua morte. Inconformado, parte em busca de sua amada viva, caminhando pelas ruas e praças em meio aos foliões, num ambiente de entrega à permissividade, com muitas pessoas bêbadas desacordadas pelo chão. Vários elementos cotidianos são postos em cena para conduzir Orfeu ao seu objetivo, como a sirene de uma ambulância que o induz a achar que ela está viva chamando sua atenção para a possibilidade de ela estar em um hospital. Ele segue as sirenes de ambulâncias e carros de polícia que o conduzem a diversos lugares.

No hospital, mulheres com ataques de histeria, feridas e ensanguentadas retratam o clima carnavalesco de morte e violência que se quer mostrar. Nas ruas pessoas são presas por protagonizarem badernas e confusões, em especial mulheres que aos gritos são levadas pela polícia.

Além dos motivos míticos, o filme procura basear-se em situações mais corriqueiras e reais, possíveis de serem observadas numa noite de Carnaval em que a diversão se excede pelas ruas gerando conflitos e acidentes. O clima de

bebedeira, brigas e pessoas feridas está em todos os lugares. Vive-se a agitação do início de uma madrugada da quarta-feira de cinzas, último dia de carnaval.

Desolado, Orfeu se vê em meio à loucura dos excessos carnavalescos e, mesmo sendo um homem do samba e do morro, percebe que a comemoração não é feita só de folia e festa, mas também de desgraças e mortes.

Policiais que fazem o patrulhamento e a dispersão dos foliões orientam-no a procurar Eurídice na seção dos desaparecidos de uma repartição pública, representada por um edifício alto, negro. O local é lúgubre, com pouca luminosidade, paredes e corredores sombrios. Um relógio na parede evidencia o horário, 4h35, mostrando ao espectador que é madrugada, voltando sua atenção para a história, para o objetivo de Orfeu naquele lugar.

No fundo do corredor surge um faxineiro solitário, um homem negro, com vestes brancas, a varrer uma imensa papelada jogada ao chão. Esse homem foge à regra do Carnaval, pois é o único que trabalha durante a festividade e, sutilmente, observa-se em sua fala uma possível crítica às repartições públicas onde não se encontra ninguém, nem mesmo seus funcionários, e só servem para acumular papéis, mas não cumprem de fato sua verdadeira função, principalmente durante o Carnaval.

FAXINEIRO: O que é que *cê tá* procurando, meu irmão?

ORFEU: A seção dos desaparecidos.

FAXINEIRO: Existe uma seção dos desaparecidos, meu irmão, mas nunca vi nenhum desaparecido lá dentro. Lá só tem muita papelada.

Seção dos desaparecidos é aí. *Cê tá veno?* Num tem ninguém.

Mas como tem *papé*.

A casa tá cheia.

Quinze andares de *papé*, *prá nada*.

Cê sabe lê? [...]

Eu não.

Mas pode procurar aí se você quiser. Mas não é nos *papé* que se encontram os desaparecidos, pelo contrário, lá que desaparece.

Você está sofrendo, meu irmão?

ORFEU: Eu perdi a Eurídice. É como se ela estivesse queimando dentro do meu coração.

FAXINEIRO: Precisa ficar chamando, ela vem.

ORFEU: Eu chamo.

FAXINEIRO: Você sozinho não é bastante forte, e *num* são esses *papé* que vão te responder. Você acha que o *papé* tem pena de alguém?

Vamo, irmão, eu sei onde te levar. *Vamo* embora! (00:08:13 – 00:09:00)

Ao saber da perda de Eurídice, Orfeu percebe a desolação e o sofrimento de Orfeu. Mostrando-se tocado por sua dor, tenta consolá-lo e impedir que chame por ela, a fim de induzi-lo a buscar ajuda. A imagem do faxineiro (Fig. 13) representa essa postura consoladora do faxineiro.



Figura 13 – Orfeu sendo consolado pelo faxineiro: a presença de Caronte (1:26:54)
Fonte: *Orfeu negro* (1959)

A última fala do faxineiro mostra que ele está ali para conduzir Orfeu ao inferno. Ele é Caronte, o barqueiro que conduz as almas ao Hades, porém muito

solícito e amigável, distinto do mitológico. Como um bálsamo capaz de aliviar sua dor diz conhecer o lugar onde conseguiria ajuda e solução para sua busca.

A cena foca a imagem que remete à descida ao inferno (Figs. 14, 15), representada por uma escadaria em espiral, escura, com corrimãos como formas rochosas afunilando até o centro do saguão. Dentre algumas significações, as formas em espiral são relacionadas às danças primitivas e encantatórias e têm simbolicamente a função de induzir uma espécie de transe para permitir ao homem a fuga do mundo material e a entrada no desconhecido através do orifício que simboliza o centro mítico (CIRLOT, 1976, p.306), classificação possível de ser relacionada às imagens criadas por Camus para representar o caminho do inferno.

Imageticamente a cena reforça a descida de Orfeu aos infernos, insinuada, ao fundo, pelo chão quadriculado sob a iluminação avermelhada, conduzido por Caronte, conforme pode ser observado nas imagens seguintes.

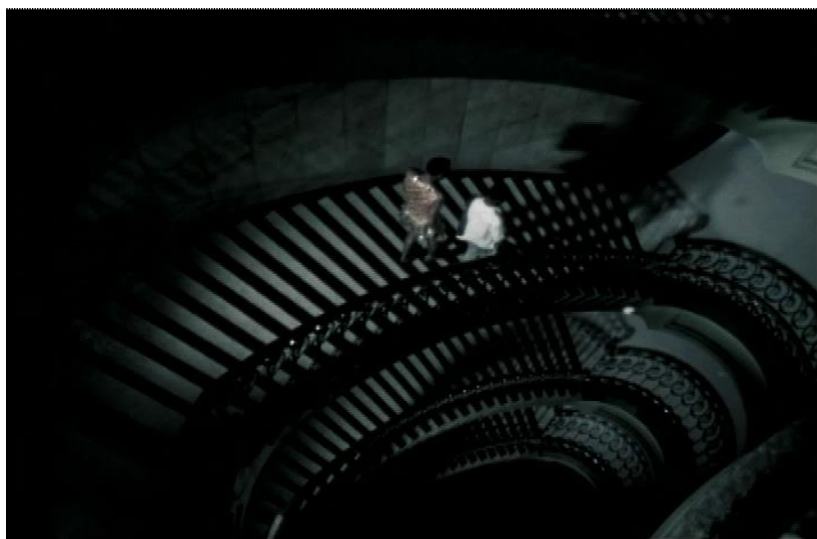


Figura 14 – Escadaria em espiral: a descida ao inferno (1:27:10)
Fonte: *Orfeu negro* (1959)



Figura 15 – Saguão avermelhado: o fogo do inferno (1:27:29)
Fonte: *Orfeu negro* (1959)

O caminho por onde seguem é repleto de pistas que sugerem o destino. Elementos de umbanda surgem em despachos de macumba dispostos pelo chão. Um desses símbolos, um triângulo³² formado por velas e fósforos (Fig. 16), representa o perfeito equilíbrio buscado por Orfeu.

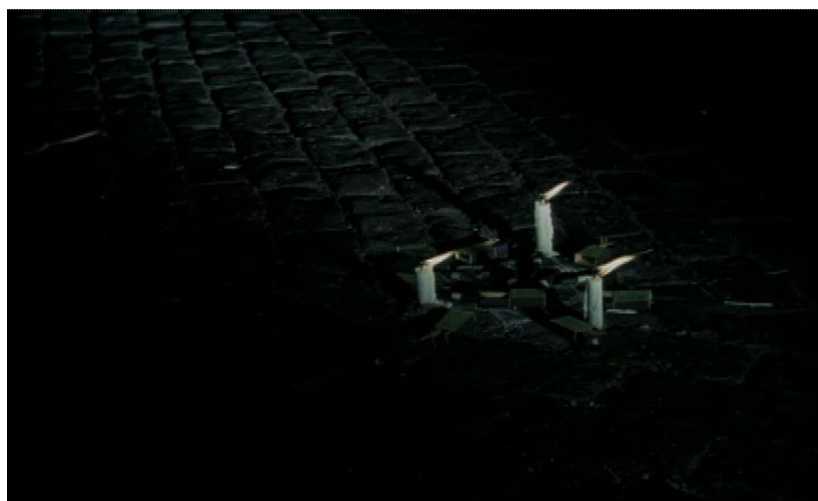


Figura 16 – Despacho em forma triangular (1:27:38)
Fonte: *Orfeu negro* (1959)

Chegam a uma grande casa velha de iluminação fraca, com grades e muro

³² Simbologia associada ao número divino três, como representação de poder, sucesso e segurança. Também usado para representar o bem, o bom ou saudável (O'CONNELL & AIREY, 2010, p.266).

altos com aparência de um cemitério, escuro e soturno. Dentro e fora do portão, outros despachos com velas, muito comum em cemitérios (Fig. 17).



Figura 17 – Entrada do terreiro de umbanda: as portas do inferno (1:27:47)
Fonte: *Orfeu Negro* (1959)

Vozes femininas entoam uma repetida cantoria, interrompida pelo latido feroz e amedrontador de um cão que se põe pronto a atacar Orfeu (Fig. 18). Camus não exclui Cérbero, o cão guardião do inferno, mas o diferencia do pensado por Vinicius usando um animal de fato para representá-lo.



Figura 18 – Representação de Cérbero, o guardião das portas do inferno (1:27:48)
Fonte: *Orfeu negro* (1959)

Distintamente do mito e da obra de Vinicius, não é o canto e o toque da lira ou do violão de Orfeu que o amansa, e sim o condutor. Após passarem por Cérbero, Orfeu é recebido à porta pelo chefe do lugar. A partir de então, o espectador passa a ver tudo através dos olhos de Orfeu. A câmera gira por todo ambiente focalizando imagens, expressões, objetos que caracterizam o terreiro de umbanda em meio a um ritual. O som dos cânticos afros característicos, dos atabaques, do sino e das palmas caracteriza o ambiente ritualístico. As vestes brancas das pessoas que cantam e dançam em roda sugerem um ambiente de paz, contrastante com a noção de que Orfeu busca Eurídice nos infernos.

Os participantes da cerimônia entram em estado de transe, como as almas do clube Os Maiorais do Inferno. No centro, girando e dançando destaca-se o chefe do terreiro que traz em sua cabeça um cocar de referência indígena lembrando um chapéu de pai de santo (Fig. 19).



Figura 19 – Chefe do terreiro de umbanda, inferno de Orfeu (1:30:30)
Fonte: *Orfeu negro* (1959)

O chefe do terreiro e uma mulher incorporada por uma entidade são reverenciados pelos demais participantes que se movimentam mais freneticamente

em torno deles. Intensificam-se o canto e a dança ritual, conduzindo a percepção para a hierarquia existente, para os reis daquele lugar, os deuses do inferno.

A caracterização do inferno ambientado em um terreiro de umbanda e mostrado como porta para o mundo dos mortos ressalta o exotismo marcado por Camus em sua adaptação. Esse tipo de religiosidade, tão fortemente abordada, define a visão do adaptador sobre a identidade brasileira. De acordo com Sartingen (1998), adaptações que incluem elementos afro-brasileiros, macumbeiros e divindades africanas acompanhados de exibições musicais e de dança típicas, no caso a dança ritual da cerimônia de umbanda, marcam a aura de tropicalidade, portanto, a tropicalização, recurso usado a fim de apropriar a obra ao contexto brasileiro.

Orfeu demonstra estranhar aquela cerimônia por desconhecer o transe das pessoas no centro do terreiro. Subitamente um pequeno detalhe vindo do alto chama sua atenção, uma luz forte e avermelhada se acende direcionada para ele. Constata-se a remissão à mesma luz presente no fim da escadaria (fig. 15), reiterando a presença de Orfeu no inferno.

O faxineiro incita Orfeu a cantar, participando ativamente da cerimônia. Ele clama pelo cântico órfico, místico do mito de Orfeu, como elemento chave para obter dos deuses Eurídice de volta. O sambista assim o faz, invocando Eurídice e o pedido de permissão para vê-la novamente. Ouve-se, de repente, a voz de Eurídice chamando por ele.

EURÍDICE: Orfeu! Orfeu!

ORFEU: Eurídice! Eurídice!

EURÍDICE: Não olhe para trás, Orfeu. Você não me verá, nunca mais.

ORFEU: Onde está você Eurídice?

EURÍDICE: Eu me aproximo de você, Orfeu. Me amarás bastante para aceitar de

me ouvir sem me ver?

ORFEU: Eu te amo, Eurídice, mas quero te ver.

Meus braços estão vazios. Eu quero te ver, quero te abraçar contra meu peito.

EURÍDICE: Não! Você vai me perder, Orfeu.

ORFEU: Você não está aí, está me enganando.

EURÍDICE: Não! Orfeu, você me mata.

Adeus, Orfeu. Nunca mais vai me ver. (00:08:13 – 00:09:00)

A retomada de aspectos da umbanda é constante. Eurídice incorpora em uma senhora negra que assiste à cerimônia e fala com Orfeu através dela, estabelecendo um complexo diálogo que, no inferno mitológico, ocorreu com Hades e Perséfone. Camus resgata do mito a proibição de olhar para trás imposta a Orfeu, mas destitui o poder dos deuses do inferno, pois Eurídice é quem o proíbe de olhar para trás, sob pena de não mais vê-la. Ele não resiste aos apelos e olha para trás, repetindo a atitude do Orfeu mitológico.

A saída de Orfeu do inferno ocorre com a percepção de que Eurídice falava com ele através de outra pessoa, e isso caracteriza de fato sua morte. Em desespero, ele foge desiludido. A aparição de Eurídice liberta Orfeu do inferno de sua torturante procura, levando-o de volta ao Carnaval.

Essa retratação da aparição de Eurídice associada a aspectos afro-religiosos imprime total distinção da obra de Vinicius e do próprio mito, nos quais é inexistente a visualização de Eurídice no inferno e a comunicação dela com Orfeu. Essa abordagem pressupõe a intenção do diretor em operar transformações num jogo de aproximação e distanciamento de *Orfeu da Conceição* e do mito.

Destaca-se a ênfase na saída do inferno como retorno às características mais reais. Camus opta por um reencontro dos amantes quando Orfeu, resignado, encerra sua busca ao encontrar o corpo inerte de Eurídice no necrotério. Ao raiar do

dia, na quarta-feira de cinzas, ele a carrega nos braços de volta ao morro.



Figura 20 – Orfeu trazendo Eurídice morta de volta ao morro (1:39:20)

Fonte: *Orfeu negro* (1959)

O fechamento da cena torna-se especial e poético por inserir trechos da canção *A felicidade*, de Vinicius de Moraes, cantada por Orfeu quando conversa com ela morta em seus braços.

É você quem leva, Eurídice. Eu, eu estou entre teus braços como uma criança que dorme. E o doce suspiro do teu peito eu sei que você há de me levar para onde eu devo ir. Obrigado, Eurídice, o caminho que você me escolheu está semeado de flores. O sol vai se levantar para nos acolher, meu amor. Você canta Eurídice.

(1:38:49 – 1:39:30)

A serenidade de Orfeu se mantém por pouco tempo, pois a volta ao morro é marcada pelo fatídico encontro com as loucas mulheres lideradas por Mira.



Figura 21 – A fúria de Mira (1:39:56).
Fonte: *Orfeu negro* (1959)

Na adaptação da cena da morte de Orfeu, Camus imprime certa leveza ao episódio distinguindo-o do proposto por Vinicius. A ausência de conflitos e embates entre Orfeu e as mulheres simplifica a cena direcionando o foco para Mira, a única mulher tomada pela fúria. Num surto de loucura, ela atira pedras para todos os lados e, ao vê-lo com Eurídice nos braços, volta-se contra Orfeu (fig. 22).



Figura 22 – Mira atira uma pedra contra Orfeu (1:40:13).
Fonte: *Orfeu negro* (1959)

Sua atitude inconsequente faz com que o atinja na cabeça. Orfeu se desequilibra, rola pela ribanceira abaixo e morre. A reação de Mira é de desespero

ao vê-lo morto, mostrando que não intencionava causar sua morte.

Enquanto Vinicius se apoia em aspectos tradicionais do mito órfico e da tradição igualmente mitológica das bacantes, Camus procura dar nuances mais adequadas às situações corriqueiras e passionais. A composição do ambiente (Figs. 21, 22) para a morte de Orfeu também não se assemelha ao bosque sombrio do morro de *Orfeu da Conceição* onde as bacantes se reuniam, muito menos aos vales da Trácia. A cena se desenvolve no topo do morro para enfatizar a queda do sambista penhasco abaixo e imprimir à ambientação considerável distinção do seu texto-fonte.

Com a morte de Orfeu, a cena das bacantes em *Orfeu negro* fecha o ciclo do negro músico-poeta e sua Eurídice.

5.4 O INFERNO DO TRÁFICO DE DROGAS E AS BACANTES VINGADORAS NA VISÃO DE DIEGUES

São demais os perigos dessa 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 unir-se uma música qualquer. Aí então é preciso ter cuidado, porque deve andar por perto uma mulher.

Soneto de Orfeu³³

O Orfeu de Diegues se mostra mais idealista, romântico e sensível, e o real é parte integrante do ato e compõe a situação. Também sambista e poeta, Orfeu faz de seu dom de cantar e encantar uma espécie de passaporte para sair do morro. Por

³³ O *Soneto de Orfeu*, de Vinicius de Moraes, marca a abertura da peça *Orfeu da Conceição* (1954), sendo também recitado por Orfeu para iniciar a adaptação fílmica de Cacá Diegues. Ver soneto completo em Moraes (2004, p. 56).

ser compositor de sambas de enredo de escolas de samba, tornou-se conhecido e reconhecido pelo meio artístico e pela sociedade. Compor e cantar são o seu meio de vida e, ao mesmo tempo, a sua ligação com o outro lado da cidade, com a elite. O morro também é diferente, pois é marcado pela violência e pelo tráfico de drogas, um espaço à parte representando outra cidade dentro da cidade do Rio.

Diegues atualiza seu Orfeu e faz dele o elo entre a condição imposta ao negro e o *status* dado pela música. Quando o personagem oscila entre sua origem, como negro pertencente ao universo da favela, mas ao mesmo tempo manifesta o desejo de sair de lá, fica claro, em Diegues, que só através da música há a possibilidade de o negro apartar-se do morro e da sua condição social e ser inserido na macro sociedade, que existe fora do morro, estabelecida na cidade. Dessa forma, Orfeu, mesmo vivendo no morro, não pertence totalmente ao universo da favela.

Em Diegues, o samba tem destaque, mas não é o único gênero musical a compor a trilha sonora que alinhava os fatos. O *funk*, outro estilo comum nas favelas e nos morros cariocas, considerado música de periferia, retira a predominância do samba e atualiza a adaptação. A valorização das composições musicais para as escolas de samba fazem desse Orfeu um músico promissor, distinto do sambista de Camus.

Na transposição fílmica de Diegues, o foco principal é a retratação de aspectos mais realistas, cujos reflexos se constituem nas situações cotidianas da favela e da cidade no período carnavalesco.

Na adaptação de Carlos Diegues, a descida de Orfeu ao inferno é múltipla de configurações, projetada não somente com uma descida ao Hades, mas também com uma subida ao foco principal desse inferno, a fortaleza onde reina e reside o rei do tráfico do morro, Lucinho. A representação das moradas infernais ganha

amplitude se estendendo para uma área de desova no alto do morro, muito comum em comunidades dominadas por traficantes que usam essas áreas para eliminar pessoas e desovar seus corpos.

Após o desfile da Escola de Samba Unidos da Carioca, Orfeu volta ao morro e percebe o desaparecimento de Eurídice. Na madrugada de terça-feira de carnaval, ele a procura pelo morro e, como não a encontra, aciona a polícia, que inicia buscas em hospitais, necrotérios e outras delegacias, igualmente sem sucesso. De volta ao morro, um mendigo que presenciou o assassinato de Eurídice informa a Orfeu que Lucinho sabe onde ela está. Imediatamente inicia-se a ida do poeta ao inferno.

Ao som do batuque do tamborim, Orfeu sobe freneticamente as escadarias até a fortaleza de Lucinho, no alto do morro. Um enorme portão com grades altas intransponíveis marca a entrada, protegida por três comparsas do traficante que montam guarda armados com fuzis. Cada um dos guarda costas de Lucinho representa uma cabeça de Cérbero, e se mostram prontos para defender as portas do inferno.

A cena se desloca para o interior da fortaleza onde está Lucinho, acompanhado de um índio que prepara poções com ervas alucinógenas (Fig. 23). A inserção da figura do índio fixa um novo elemento nacional diretamente associado à estátua de um caboclo iluminado por velas, uma forte referência à umbanda dialogando com *Orfeu negro*, de Camus, que igualmente enfatizou esses aspectos na representação do inferno.



Figura 23 – Lucinho e o índio, o ambiente infernal (1:22:29).
Fonte: *Orfeu* (1999).

A caracterização de Lucinho nas imagens busca revelar o universo interior desse personagem. É um traficante temido e poderoso, mas de aspecto alienado, em constante transe, dominado pelas drogas e por conflitos internos. Esses conflitos são movidos pelo poderio do tráfico, pela amizade por Orfeu, que se funde e confunde-se com paixão, e pela figura da morte que Lucinho representa.

A apresentação pessoal com uso de vestes pretas e vermelhas cria a atmosfera sombria ao seu redor, levando-o à fusão de três personagens mitológicas, encarnando ao mesmo tempo Aristeu, o perseguidor que leva Eurídice à morte, Caronte, condutor de Orfeu à morada dos mortos, e o próprio Hades, o rei do inferno.

Em remissão a Aristeu, Lucinho torna-se o antagonista, porém desprovido da paixão por Eurídice que movia o apicultor e da inveja doentia que direcionava as ações do mesmo personagem em *Orfeu da Conceição*. Esses sentimentos existem, porém alterados, convergindo para Orfeu, pois Diegues insere sutil e discretamente o homoerotismo na paixão contida e sufocada de Lucinho por Orfeu. Vale retomar as palavras de Aristeu e observar essas características no seguinte trecho.

Orfeu, meu irmão, por quê? Por que teu vulto
 Em forma de punhal no meu caminho?
 Por que te fez tão belo a natureza
 Para que não a Aristeu, amar-te Eurídice?
 Por que razão te dizes meu amigo
 Orfeu, se praticaste a crueldade
 De seres como és, e sendo Orfeu
 Seres mais bem-amado? Ah! Desgraçado
 Aristeu, pobre vendedor de mel
 Do mel de Orfeu! (MORAES, 2004, p. 74)

Ao adentrar a fortaleza de Lucinho, Orfeu é induzido pelos traficantes e pelo índio a beber da poção para entrar em estado alucinatório a fim de ver Eurídice e aliviar a dor da perda. Mas as alucinações só se manifestam quando Lucinho assume que provocou a morte de Eurídice. Deise, a única mulher do tráfico, entoia cantigas de roda e joga sobre ele confetes brancos de carnaval, uma remissão aos banhos de pipoca comuns aos rituais de iniciação da umbanda e do candomblé, conseguindo provocar o transe e o clamor desesperado de Orfeu por Eurídice, como em Ovídio (2003). Ele começa a vê-la no espelho que se quebra a sua frente, conforme pode ser observado nas imagens a seguir. (Figs.24, 25, 26).



Figura 24 – A imagem de Eurídice confunde-se com a de Orfeu (1:24:28).
 Fonte: *Orfeu* (1999).



Figura 25 – Orfeu vê Eurídice viva no espelho (1:24:31).
Fonte: *Orfeu* (1999).



Figura 26 – A imagem de Eurídice viva quebra-se diante de Orfeu (1:24:38).
Fonte: *Orfeu* (1999).

Essas imagens referenciam o idealizado por Vinicius de Moraes quando o poeta, entre os Maiores do Inferno, se envolve pelas insinuações das mulheres do clube quando elas cantavam para ele as mesmas cantigas. Consequentemente, se mostra em consonância com o estado de confusão e transe ao qual o Orfeu mitológico se entrega pela falta de Eurídice.

Imediatamente a fala de Lucinho resgata do mito a proibição que Hades e Perséfone fazem a Orfeu, advertindo-o para não olhar para trás, sob pena de condenar Eurídice à morte eterna, como enfatizado no diálogo a seguir.

LUCINHO: Eurídice é passado, Orfeu. Não olha pra trás, *cumpade*, se contenta com a lembrança dela.

ORFEU: Eu preciso ver Eurídice, Lucinho, nem que seja pela última vez.

LUCINHO: Vem, Feu. (1:24:43 – 1:25:21)

O diálogo mostra o pedido de permissão que Orfeu faz a quem ele acredita ter o poder de trazê-la de volta. O próprio traficante, agora como amigo, o conduz ao topo do penhasco de onde Eurídice foi jogada, parecendo arrepender-se da dor causada ao companheiro de infância. Orfeu se conscientiza da morte dela e relembra a amizade que sempre os uniu agradecendo por mostrar-lhe o caminho até ela. Ao mesmo tempo em que se mostra grato, Orfeu se deixa tomar pelo sentimento de vingança e sela a sentença de morte de Lucinho dando-lhe um beijo para, em seguida, tomar-lhe a arma e matá-lo.



Figura 27 – O beijo da morte de Orfeu em Lucinho (1:26:24).
Fonte: *Orfeu* (1999).

Orfeu, que sempre foi exemplo de equilíbrio e bondade, o negro bom do morro, se corrompe pelo sentimento de vingança próprio do mundo do crime que não perdoa, deixando aflorar o lado mais escuro das polaridades em tensão que caracterizam as relações humanas.

Nesse momento, ao som do disparo, o dia se transforma em noite

representando a transição para a obscuridade do inferno (Figs. 28, 29) e trazendo à cena referências bíblicas, como o beijo de Judas, retrato da traição, e o dia que se transforma em noite no momento da morte de Jesus.



Figura 28 – Lucinho mostra a Orfeu onde Eurídice foi jogada (1:25:44).
Fonte: *Orfeu* (1999).



Figura 29 – A morte de Lucinho: o dia transforma-se em noite (1:26:28).
Fonte: *Orfeu* (1999).

Os traficantes do morro presenciam a morte de Lucinho e prestam homenagem a ele com uma salva de tiros, marcando também a passagem da chefia do tráfico ao seu sucessor. Ao som dos tiros, Orfeu segue em direção à descida ao inferno para buscar Eurídice (Fig. 30).



Figura 30 – O alto do penhasco: a descida ao inferno (1:25:44).
Fonte: *Orfeu* (1999).

Seguindo pelo íngreme penhasco de barro e pedras, Orfeu inicia sua segunda ida ao inferno. A descida pelo caminho é difícil devido a inúmeros obstáculos (Fig. 31).



Figura 31 – Caminho de pedras na descida ao inferno (1:25:44).
Fonte: *Orfeu* (1999).

Nessa cena, Cacá Diegues retoma a “solaridade” das origens do mito órfico representando esse aspecto no tom dourado da calça de Orfeu em pleno contraste com a escuridão da noite, detalhe particularmente importante para estabelecer o diálogo com o mito.

No barranco, Orfeu se depara com diversos elementos degradantes, como o corpo de uma pessoa recém-morta (Fig. 32).



Figura 32 – Mão representando um corpo desovado no penhasco (1:25:44).
Fonte: *Orfeu* (1999).

O final da descida leva a uma mata fechada com muito lixo e lama, vidros cortantes, carros enferrujados, sobras de carros alegóricos, fantasias velhas de carnaval, esqueletos e cobras, aspectos relevantes na composição de uma área isolada de desova, descarga de tudo o que é morto e sem utilidade. (Fig. 33).



Figura 33 – Um esqueleto: morte e descarte no inferno (1:25:44).
Fonte: *Orfeu* (1999).

Vale ressaltar a presença da cobra como referência clara ao mito. A morte de Eurídice foi causada pela fatídica picada de uma cobra quando fugia da perseguição de Aristeu, mas, na adaptação fílmica de Diegues, a cobra cruza o caminho de Orfeu, quando este se encontra no inferno. No Velho Testamento, no livro de Gênesis, a serpente é descrita como animal que habitava o Jardim do Édem e “era a mais astuta de todas as criaturas que o senhor Deus tinha feito” (GÊNESIS, cap. 3 vers. 1), porém foi amaldiçoada por ajudar Eva na traição a Deus, sendo condenada a rastejar eternamente, e isso a fez ser considerada uma representação do mal, do próprio diabo, astuto e traidor. Em *Orfeu* (1999), além de referência ao mito, a serpente marca a presença do inferno, ou a simbologia da encarnação do mal.

A neblina, a chuva forte e os ruídos compõem e acentuam a obscuridade do lugar. No centro desse inferno, Orfeu encontra uma árvore, na qual, deitada sobre um de seus galhos está Eurídice, morta, pálida e sangrando. A fantasia de carnaval de Eurídice faz lembrar as vestes esvoaçantes das fadas, mas representa mais especificamente as vestes das ninfas³⁴. Na imagem de Eurídice morta (Fig. 34), quase não é possível distingui-la da árvore e de seus galhos e troncos. Na mitologia, as ninfas conhecidas como Dríades³⁵ eram ligadas aos carvalhos, mas podiam desprender-se deles para desposar mortais, e a ninfa Eurídice, uma Dríade, assim o fez para casar-se com Orfeu (JULIEN, 2005, p. 157).

³⁴ Como seres da natureza, as ninfas se subdividiam de acordo com áreas da natureza que representavam, ligando-se aos elementos da água, terra e árvores (JULIEN, 2005, p. 155).

³⁵ As Dríades e Hamadríades eram ninfas das florestas, representadas como mulheres cujo corpo fundia-se com um tronco ou raízes das árvores. As primeiras sobreviviam à destruição das árvores, já as segundas nasciam e morriam com as árvores que protegiam (JULIEN, 2005, p. 75, 97).



Figura 34 – O corpo de Eurídice sobre a árvore (1:25:44).

Fonte: *Orfeu* (1999).

Com essas palavras: “Dorme, Eurídice, dorme indiazinha, quando a chuva passar a gente vai para casa. Dorme, meu amor” (1:30:39 – 1:30:49), Orfeu a toma nos braços ao encontrá-la no meio da mata (Fig. 35). Ainda alucinado, inconformado com sua morte, conversa com ela pedindo que durma e, como se fosse uma canção de ninar, ele canta para Eurídice *Manhã de Carnaval*. De súbito, a chuva cessa e, do inferno, repleto de lixo e entulho, como estimuladas pela magia de seu canto, a natureza, a sua volta, se mobiliza fazendo brotar plantas e flores dando nova vida àquele lugar de morte. Cumpre-se a passagem mais bela do filme.



Figura 35 – Orfeu canta para Eurídice (1:25:44).

Fonte: *Orfeu* (1999).

Fazer uma leitura da representatividade dessas imagens requer que pensemos nas variadas relações intertextuais possíveis de serem identificadas aqui. Relações que se estabelecem não só com o mito órfico ou com a ressignificação do mito em *Orfeu da Conceição*, mas também com obras de artes que partem de outra perspectiva. Observando a disposição de Orfeu e Eurídice na imagem anterior (Fig. 36), percebe-se que evoca semelhanças com o quadro abaixo, de Jules-Elie Delaunay, ampliando os sentidos na produção de Diegues.

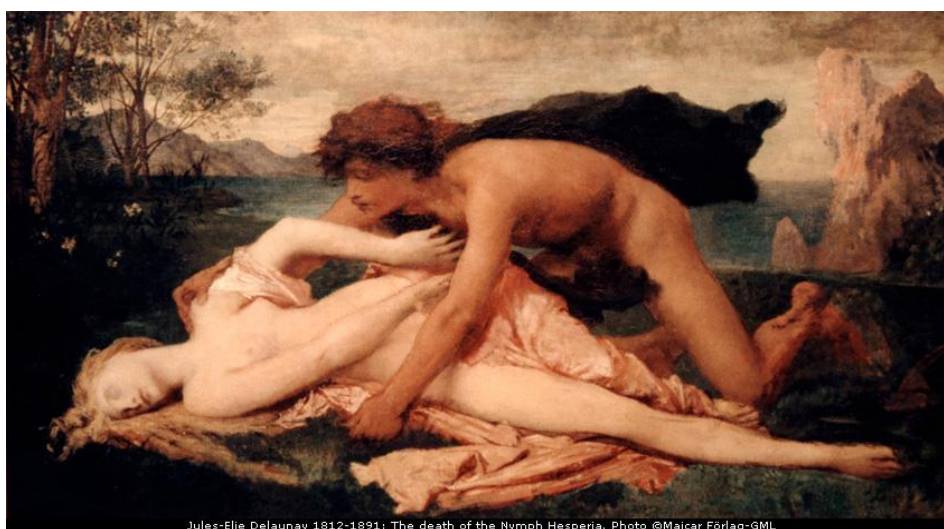


Figura 36 – *A morte da Nífa Hesperia* (1859), Jules-Elie Delaunay.
Fonte: www.templodeapolo.net

O canto de Orfeu para Eurídice, fazendo acalmar a natureza, estabelece um elo com o quadro em que Orfeu, ao fundo, por entre as árvores, toca sua lira e canta para as ninfas que, dispostas em meio às árvores, ouvem-no atentas (Fig. 37). Nessas relações observa-se a obra de arte emprestando conteúdo imagético para o cinema.



Figura 37 – *Ninfas ouvindo as canções de Orfeu* (1853), de Charles François Jalabert.
 Fonte: www.estoriasdahistoria12.blogspot.com.br

A saída do inferno é marcada, nos três tempos da adaptação do mito, pela conscientização de Orfeu quanto à morte de Eurídice, na madrugada da quarta-feira de cinzas.

No processo criativo de atualização, a adaptação de Diegues busca referências na adaptação de Camus e não somente em *Orfeu da Conceição*. Ambas privilegiam o retorno do poeta ao morro com Eurídice nos braços, cena distinta do fechamento dado por Vinicius. Essa nova percepção visual destaca e valoriza a poesia e a música de Vinicius de Moraes, já que o Orfeu de Diegues também encerra a cena retomando o fim poético do Orfeu de Camus: “Você que me leva, Eurídice. Estou nos teus braços como uma criança que dorme [...]. O caminho que você escolheu está semeado de flores. Os passarinhos estão voando em volta

delas”. (1:34:21 – 1:34:50)

O retorno ao morro marca o fechamento da tragédia de Orfeu e Eurídice no reencontro com as mulheres do morro. A intertextualidade dessa cena, em Diegues, vai a Camus para retomar seu fechamento, mas busca apoio na sequência idealizada por Vinicius. Num misto de paz e dor, o músico chega à praça central do morro, onde se desenvolve todo o desfecho trágico que marca sua morte. O encontro com Mira, Carmem e as demais mulheres marca o fatídico fim.

Diegues insere diversas relações intertextuais que retomam a relação antiga de rivalidade entre Orfeu, como sacerdote de Apolo, e as bacantes. No decorrer do filme, essas referências surgem em cenas e falas, como no momento em que Orfeu toma água em um bebedouro e vê o reflexo da Lua na água. Ele percebe e se dirige a ela: “te manda dona Lua, xô, cai fora, vou mandar chamar o sol agorinha mesmo, já. [...] Não quero saber de você não dona Lua. Vai, se pica, some, vaza, rala daí” (32:59 – 33:25). Imagens também firmam essa ligação, como no momento em que Lucinho, pouco antes de matar Eurídice, cheira cocaína e olha para a Lua que é mostrada com muita ênfase e destaque, como se ambos se comunicassem.

O figurino dos personagens evidencia a ligação, pois os tons dourados usados por Orfeu, no dia a dia e no desfile da escola de samba, remetem ao culto solar, e a fantasia que compõe a ala das bacantes retoma a característica soturna e mística do culto lunar. O samba, como elemento musical norteador de todo o filme, também chama o retorno desse conflito nos versos do samba enredo da Unidos da Carioca, iniciado pela seguinte frase: “Nosso carnaval é filho dos rituais das bacantes.” (1:01:42)

Na composição das personagens femininas, o comportamento das bacantes relaciona-se ao mito em evolução gradativa para a morte do músico trazendo à tona

a antiga rivalidade de Orfeu com as sacerdotisas da Lua.

Envolvidas no clima de embriaguez e comemoração pelo sucesso do desfile de carnaval, elas ouvem o chamado de Orfeu por Mira, sem perceber que se tratava de um pedido de ajuda. Mira chega a pensar que ele a quer de volta, mas se depara com o desespero de Orfeu carregando Eurídice morta em seus braços. Ao perceber a fragilidade dele, as bacantes do morro provocam-no puxando seus cabelos, debochando de sua condição submissa. Como no mito órfico, as mulheres se aproveitam da inércia do poeta para fortalecerem seu intento.



Figura 38 – A fúria das Bacantes contra Orfeu (1:38:53).
Fonte: *Orfeu* (1999)



Figura 39 – O ataque de Orfeu pelas mãos das bacantes (1:38:59).
Fonte: *Orfeu* (1999)

Mira, a mais possessiva das bacantes, quando incitada por Carmem, é tomada pelo ciúme e experimenta a definitiva dor da perda percebendo que Orfeu jamais será seu novamente. As loucas mulheres do morro tiveram envolvimento afetivo com Orfeu, mas Carmem é a mais ressentida por ter sido a primeira amante dele e ainda nutrir uma sufocada paixão pelo sambista (Fig. 40).



Figura 40 – Ala das bacantes: o aspecto soturno de Carmem (1:06:22).
Fonte: *Orfeu* (1999)

Tomada por suas razões passionais, Carmem lidera e incentiva a violência e, de suas mãos, Mira recebe a lança pontiaguda, arma usada para violentamente matar Orfeu.



Figura 41 – Mira recebe a lança das mãos de Carmem (1:39:45).
Fonte: *Orfeu* (1999)

A caracterização das bacantes ressalta o resgate do seu aspecto mitológico soturno e permeado de sensualidade, personificando a forma como se mostravam as sacerdotisas de Hécate nos vales da Trácia, intensamente tomadas por magia e crueldade.

A imagem do assassinato de Orfeu por Mira estabelece profundo diálogo com imagens produzidas em referência à eterna rivalidade entre os cultos solares e lunares. A fantasia de carnaval de Mira dialoga com as vestes da bacante que, na pintura a seguir, mata Orfeu com uma lança (Figs. 42, 43).

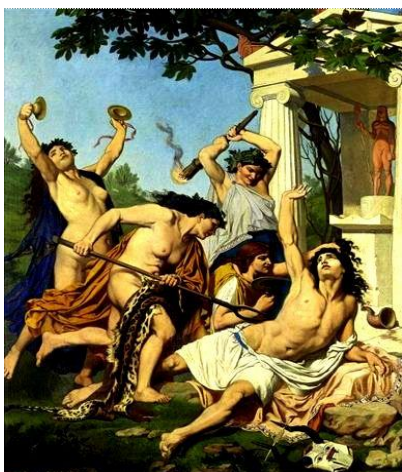


Figura 42 – *A morte de Orfeu* (1874), de Emile (Jean Baptiste Philippe) Bin.
Fonte: www.artchive.com



Figura 43 – *A morte de Orfeu pelas mãos de Mira* (1:40:04).
Fonte: *Orfeu* (1999)

A morte de Orfeu encerra o ciclo de sua tragédia com o fim do carnaval. O ambiente característico da praça pública carnavalesca remonta à idealização de Vinicius de Moraes para seu *Orfeu da Conceição*. O amor de Orfeu e Eurídice, em Camus, ressurgue na figura do menino que toca o violão de Orfeu para a garotinha do morro sambar. Diegues transcende sua visão realista, optando por um final mais poético e romântico.



Figura 44 – O triunfo dos amantes (1:44:01).
Fonte: *Orfeu* (1999)

Após a morte dos amantes em plena praça pública no centro do morro, a câmera se direciona para uma TV que transmite a reprise do desfile da escola campeã, Escola de Samba Unidos da Carioca. Nela estão Orfeu e Eurídice a desfilarem e festejar como destaques no carro alegórico, simbolizando o reencontro, a ascensão do espírito e o triunfo dos amantes. As mortes são sublimadas pela alegria do Carnaval, que representa a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova: “o carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança, a não precisamente sobre aquilo que muda” (BAKHTIN, 2010, p.142). Assim, a morte se transforma em vida fechando o ciclo de Orfeu com a dualidade do mundo carnavalizado, em que a tristeza que se abateu sobre a comunidade representa alegria e amor eterno para Orfeu e Eurídice.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um mito vive em variantes e nelas se contém.

Claude Lévi-Strauss.

As relações intertextuais entre as adaptações fílmicas *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, e *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, marcadas por visões distintas de seus adaptadores e pelo *Zeitgeist* em que foram produzidas, estabelecem diálogo com diversos textos-fonte, mas a fonte na qual mais beberam foi *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes.

A iniciativa pioneira de ressignificar o mito órfico trazendo-o à contemporaneidade e ambientando-o em solo brasileiro partiu do olhar sensível do poeta, músico, dramaturgo e amante do amor, Vinicius de Moraes, que vislumbrou, nas mazelas do sofrido povo das favelas cariocas e na cultura afro-brasileira, a identificação com os motivos míticos da história de amor de Orfeu e Eurídice. Carlos Augusto Calil registra que “*Orfeu da Conceição* introduziu uma qualidade lírica para o teatro brasileiro, resultante de uma alta concentração de poesia num texto” (CALIL, 2004, p. 11).

Na Grécia Antiga, a mitologia não era canônica, ou seja, não havia um registro único para cada uma das narrativas mitológicas, mas inúmeras variantes da tradição oral e escrita oriundas em lugares e tempos diferentes. Isso significa, como ensina Claude Lévi-Strauss (1955, p. 437), que o mito deve ser definido como o conjunto de todas as versões existentes de ontem e de hoje. Assim, as textualidades da história de Orfeu e Eurídice, ambientadas em solo brasileiro, são novas versões agregadas ao mito órfico que expressam o contexto cultural em constante transformação.

Vinicius se identificou com o negro músico e poeta e sua triste sina de amor e morte, tornando-se o amante capaz de buscar o inimaginável em nome do amor, descer aos infernos: fato marcante que o levou à condição de mito. Inovou trazendo à cena e ao palco brasileiros a vida do poeta grego ressignificado na figura do simples negro do morro que igualmente buscou por sua amada viva indo ao inferno com a única arma da qual dispunha: o encanto de sua música.

Na composição dos versos “Tristeza não tem fim/ Felicidade sim”, da música *Felicidade*, para o filme de Marcel Camus, em parceria com o amigo Tom Jobim, Vinicius imprimiu sua identificação com o mito. Calil ressalta que a música tema de Orfeu nasceu da opção consciente e confessada do autor, revelada ao dar uma entrevista em Cannes:

Sou essencialmente um poeta, e como 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 isso constitui uma filosofia, eis então a minha. (CALIL, 2004, p. 10)

No processo criativo de *Orfeu da Conceição*, as tristezas do poeta mitológico e do poeta carioca, Vinicius de Moraes, dialogam para retratar um pouco da história de vida dos negros brasileiros que habitavam as favelas cariocas e, nesse caso, estavam relegados à condição de excluídos, postos à margem da sociedade. Nesse contexto, os morros e favelas da cidade do Rio de Janeiro entram em cena como palco e personagem de sua recriação, em associação à similaridade geográfica desse multiespaço com o ambiente dos vales e montanhas da Grécia.

José Castello (2005) sublinha a relação de paixão e referência de Vinicius com o Rio de Janeiro, classificando-o como geógrafo da cidade e um dos maiores arquitetos do Rio contemporâneo. Ressalta que Vinicius, em suas obras, esquadrinhou o desenho de um Rio encantador, mas ao mesmo tempo

decepcionante e paradoxal como se mostra até hoje. A vivência dele enquanto carioca amante de sua cidade, que entende e cria com base em sua geografia, permitiu explorar características culturais garantindo à recriação do mito de Orfeu a ambientação propícia. Reforça que, nas mãos de Vinicius,

A cidade se torna o espaço anatômico da escrita; e a escrita não se inscreve mais no papel, que passa a ser apenas um veículo possível do fazer poético, mas se grafa na vida. O corpo do poeta e o corpo da cidade se fundem, se tornam um só. A partir daqui, quando fala da cidade, Vinicius fala de si. (CASTELLO, 2005, p. 78)

A importância dada ao Rio por Vinicius propiciou que, em total consonância com *Orfeu da Conceição*, os cenários fílmicos das recriações de Camus e Diegues também privilegiassem o ambiente da favela carioca. Modificado à época das adaptações fílmicas, o morro em Camus representa o espaço da década de 1950, pouco habitado, de aspecto isolado e bucólico; já em Diegues, o morro retrata as características da periferia do final dos anos de 1990, encravada na metrópole, onde o clima de tranquilidade é substituído pela guerra do tráfico associada à corrupção e à violência, convivendo com a modernidade na mais perfeita naturalidade.

Pode-se até suspeitar que Vinicius havia previsto que sua obra seria recuperada anos mais tarde e trabalhada com elementos linguísticos tão particulares à época adaptada, pois o linguajar do morro em Diegues é permeado de gírias e palavras de baixo calão, não muito diferente do que pensou Vinicius. Calil (2004) valoriza essa força criadora ao afirmar que:

Orfeu da Conceição introduziu uma qualidade lírica rara no teatro brasileiro, resultante de uma alta concentração de poesia num texto em que estão habilmente harmonizadas as linguagens alta e vulgar, que, para a época, faz uso desabusado da gíria. (CALIL, 2004, p.11)

A expressão dessa linguagem representa a vivência carnavalesca ativa, desviada da ordem oficial, amplamente abordada quando recria a descida de Orfeu às moradas infernais durante o Carnaval.

No Carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial, semirreal, semirrepresentada e vivenciável, *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco. (BAKHTIN, 2010, p. 140)

A iniciativa de transformar uma associação carnavalesca em inferno com seus deuses e hierarquias bem definidos, imprimiu uma carga de excentricidade típica da carnavalização e ensejou fundamentalmente este trabalho devido à recorrência de três aspectos essenciais das adaptações analisadas: a forte presença do Carnaval, a catábase de Orfeu e sua morte pelas mãos das Bacantes. Mas Vinicius não se limitou a trazer para *Orfeu da Conceição* somente o resgate dos motivos míticos da história de Orfeu e Eurídice, recriou, dentro do episódio célebre da catábase, a praça pública carnavalesca da Idade Média e do Renascimento.

Partindo dessa percepção, os estudos de Mikhail Bakhtin acerca da carnavalização e dos aspectos do grotesco, que remetem à morte do poeta, foram o aporte teórico decisivo para a compreensão da amplitude da recriação de Vinicius de Moraes. O autor foi além da adaptação do mito em sua essência, acrescentando a ele características, estruturação e ambientação em remissão às praças carnavalescas medievais, bem como os aspectos do grotesco. O festejo carnavalesco é a tônica que marca o início e o fim da tragédia de Orfeu e Eurídice quando o poeta desce o morro no carnaval, período de seu inferno, e, ao descer,

sua tragédia toma corpo. Calil (2004), chama a atenção para as possibilidades criativas com as quais Vinicius idealizou a última jornada do poeta, com o intuito de estabelecer a seguinte noção:

[...] a associação entre o inferno e a cidade em pleno Carnaval que permite ao poeta, além do elogio da folia, elaborar uma metáfora poderosa: Orfeu, quando *desce* à cidade, revela seu caráter secreto, *a cidade como inferno da favela*, vista até então como o lugar do idílio e da beleza. (CALIL, 2004, p. 12)

Cumpramos esclarecer, ainda, que o redirecionamento de sentido da nova versão da história de Orfeu e Eurídice, idealizada por Vinicius em *Orfeu da Conceição*, e as versões fílmicas de Camus e Diegues, inspiradas na criação viniciana, agora fazem parte do agregado das variantes míticas que dialogam entre si, formando uma cadeia intertextual e intersemiótica em torno do mito órfico em contínua expansão.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARROS, D. L. P. de.; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999.
- BASSANI, Jorge. Cidade contemporânea: hibridismo entre as artes. In: **8º Seminário Docomomo Brasil**, 2009, Rio de Janeiro. 8º Seminário Docomomo Brasil – Cidade moderna e contemporânea: Síntese e paradoxo das artes. Rio de Janeiro: UFRJ / UFF / FIOCRUZ, 2009, p. 1-16.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 165-196.
- BRAIT, B. (org.). **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006a.
- _____. (org.). **Bakhtin outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006b.
- BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. v 2, 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BRUNEL, P. (org). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CALIL, C. A. (org). **Teatro em versos**. Vinicius de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMATI, A. S. Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermediárias. **Revista da Anpoll**, nº 24, 2009, p. 289-313.
- CASTELLO, J. **Vinicius de Moraes**: o poeta da paixão uma biografia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Vinicius de Moraes**: uma geografia poética. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

CIRLOT, J. E. **A Dictionary of Simbols**. Tradução de Jack Sage. London: Routledge, 1976.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006a, p. 107-66.

_____. Inter textus/ Inter artes / Inter media. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. **Aletria**: revista de estudos de literatura – Intermedialidade. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. v. 14, jul./dez. 2006b, p.11-41.

COTTERELL, A. **Enciclopédia de mitologia**. Trad. Margarida Vale de Gatos. Brasil: Livros e Livros, 1998.

DINIZ, T. F. N. Três versões de Orfeu. **Revista Aletria**. 2001, p. 34-41.

VIEIRA, T. **As Bacantes de Eurípedes**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FERRAZ, E. **Vinicius de Moraes**. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161–193.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Letras, 2003.

GOMES, R. C. **Todas as cidades a cidade**: Literatura e experiência urbana. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GRIMAL, P. **Mitologia clássica**: mitos, deuses e heróis. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

HUIZINGA, J. **O outono na Idade Média**. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

JULIEN, N. **Dicionário Rideel de mitologia**. Tradução de Denise Radonovic Vieira. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2005.

LÉVI-STRAUSS, C. The Structural Study of Myth. **Journal of American Folklore**, v. 68, n. 270, p.428-444, 1955.

MACIEL, D. A. V. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2004.

MACHADO, C. **Tom Jobim**. São Paulo: Publifolha, 2008.

MÓR, S. Marcas de brasilidade na obra cinematográfica *Orfeu*, de Cacá Diegues. **Anais do Simpósio Internacional do PPG Letras: Estudos Literários, Literatura, crítica, cultura V: Literatura e Política**, 2011, p. 1-17.

MORAES, V. Orfeu da Conceição. In: CALIL, C. A. **Teatro em Versos**: Vinicius de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 47-111.

MORAES, V. **Samba falado**: crônicas musicais. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

NAGIB, L. Orfeu Negro em cores: mito e realismo em Orfeu de Cacá Diegues. **Revista Aletria**, 2001, p. 15-24.

O'CONNELL, M.; AIREY R. **Almanaque ilustrado**: símbolos. Tradução de Débora Ginza. São Paulo: Escala, 2010.

Orfeu. Direção de Carlos Diegues. Brasil: Daniel Filho, Renata de Almeida Magalhães e Paula Lavigne; Columbia Tristar do Brasil e New Yorker Films, 1999. 1 dvd (111min); son.

Orfeu Negro. Direção de Marcel Camus. França/Brasil/Itália: Sacha Gordine; Versátil, 1959. 1dvd (90 min); son.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. Coordenação de tradução de Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

RESENDE, B. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora da UNICAMP, 1993.

SARTINGEN, K. **Brecht no teatro brasileiro**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHURÉ, E. **Os grandes iniciados: Orfeu**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

SIQUEIRA, J. J. **Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/1968**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Do texto ao intertexto. In: _____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003, p. 225-236.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006, p. 19-53.

ANEXO I – FICHA TÉCNICA DE *ORFEU DA CONCEIÇÃO* (1956)

Título Original: *Orfeu da Conceição*.

Autor: Vinicius de Moraes.

País: Brasil.

Ano: 1956.

Idioma: Português.

Gênero: Teatro musical.

Direção: Léo Jusi.

Cenário: Oscar Niemeyer.

Figurinos: Lila de Moraes.

Consultor plástico da produção: Carlos Scliar.

Música: Antônio Carlos Jobim.

Coreografia: Lina de Luca.

Assistente de direção: Sanin Cherques.

Orquestra sinfônica sob a regência do maestro: Leo Peracchi.

Violão: Luiz Bonfá.

Chefe do coro: José Delfino Filho (Zezinho).

Ao piano: Antônio Carlos Jobim.

Ritmistas sob a direção de: João Baptista Stockler (Juca).

Montagem: José Gonçalves.

Equipe de iluminação: Alfredo José de Carvalho e Haroldo Casquilho.

Figurinos: Dulce Louzada.

Produção: F. Gonçalves de Oliveira e Norman Bruce Esquerdo.

Fotos: José Medeiros.

Trilha sonora: Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes.

Cartazes: Carlos Scliar, Djanira, Raimundo Nogueira e Luiz Ventura.

Elenco por ordem de entrada em cena:

Waldir Maia	Corifeu
Clementino Luiz.....	Coro
Ademar Ferreira da Silva	Coro
Jonaldo Felix	Coro
Luiz Gonzaga (Teatro Experimental do Negro)	Coro

Waldemar Correa (TEN)	Coro
Zeny Pereira.....	Clio, a mãe de Orfeu
Ciro Monteiro.....	Apolo, o pai de Orfeu
Haroldo Costa	Orfeu da Conceição
Daisy Paiva	Eurídice
Lea Garcia (TEN)	Mira de Tal
Abdias do Nascimento (TEN).....	Aristeu
Francisca de Queiroz	A Dama de Negro
Adalberto Silva	Plutão, presidente dos Maiores do Inferno
Pérola Negra	Prosérpina, sua rainha
Milka (TEN)	Corpo de baile dos Maiores do Inferno
Glória Moreira.....	Corpo de baile dos Maiores do Inferno
Cisne Branco.....	Corpo de baile dos Maiores do Inferno
Malu (TEN).....	Corpo de baile dos Maiores do Inferno
Amoa.....	Corpo de baile dos Maiores do Inferno
Baby	Corpo de baile dos Maiores do Inferno
Célia Rosana.....	Corpo de baile dos Maiores do Inferno
Ilzete Santos.....	Corpo de baile dos Maiores do Inferno
Nilce de Castro.....	Corpo de baile dos Maiores do Inferno
Roberto Rodrigues	Passista dos Maiores do Inferno
Milton de Souza.....	Passista dos Maiores do Inferno
Cesar Romero	Passista dos Maiores do Inferno
Clementino Luiz.....	O Cérbero, leão-de-chácara dos Maiores do Inferno
Amália Paiva	Mulher do morro
Jacyra Costa	Mulher do morro
Guiomar Ferreira (TEN).....	Mulher do morro
Paulo Matosinho.....	Garoto engraxate
Decio Ribeiro Paiva.....	Garoto engraxate
Hugo da Costa Mota	Garoto engraxate
Milka.....	Fúria
Glória Moreira.....	Fúria
Malu	Fúria
Cisne Branco.....	Fúria

Nilce Castro.....Fúria
Geraldo Fernandes (TEN).....Homem da tendinha
Jaime Ferreira (TEN).....Homem da tendinha

ANEXO II – FICHA TÉCNICA DE *ORFEU NEGRO* (1959)

Título Original: *Orfeu Negro*.

Títulos alternativos: *Orphée noir; Orfeu do Carnaval; Black Orpheus; Orfeo negro*.

Países: França, Brasil e Itália.

Idioma: Português.

Ano: 1959.

Gênero: Drama, musical.

Duração: 100 min.

Direção: Marcel Camus.

Roteiro: Jacques Viot.

Produção: Sacha Gordine.

Trilha sonora: Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá e Antonio Maria.

Distribuidoras: França Filmes do Brasil S.A e Versátil Home Vídeo.

Produtoras: Dispat film (Paris), Gemma Cinematografica (Roma) e Tupan Filmes Ltda.

Diretor de fotografia: Jean Bourgoïn.

Cor: Colorido.

Figurinos: Ded Bourdonnais.

Cenografia: Loup Bonin.

Maquiagem: Jerry Fletcher.

Elenco:

Breno Mello	Orfeu
Marpessa Dawn	Eurídice
Léa Garcia.....	Serafina
Lourdes de Oliveira	Mira
Ademar Ferreira da Silva	Morte
Alexandre Constantino	Hermes
Waldemar de Souza.....	Chico
Jorge dos Santos	Benedito
Aurino Cassiano	Zeca
Marcel Camus	Ernesto
Fausto Guerzoni.....	Fausto

Escola de Samba da Portela..... Escola de samba
Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro..... Escola de Samba
Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira Escola de Samba
Escola de Samba Unidos da Capela..... Escola de Samba

ANEXO III – FICHA TÉCNICA DE *ORFEU* (1999)

Título Original: *Orfeu*.

Gênero: Drama.

Ano: 1999

País: Brasil.

Direção: Carlos Diegues.

Duração: 110 min.

Roteiro: Carlos Diegues, com a colaboração de Paulo Lins, Hermano Vianna, Hamilton Vaz Pereira e João Emanuel Carneiro.

Roteiro final: Carlos Diegues.

Música Original: Caetano Veloso.

Direção Musical: Jaques Morelenbaum.

Fotografia: Affonso Beato.

Figurino: Emília Duncan.

Carnavalesco: Joãozinho Trinta.

Produção: Renata Almeida Magalhães e Paula Lavigne (Rio Vermelho Filmes), Daniel Filho e Flávio Tambellini.

Co-produção: Globo Filmes.

Elenco:

Toni Garrido	Orfeu
Patrícia França	Eurídice
Murilo Benício	Lucinho
Zezé Motta	Conceição
Milton Gonçalves	Inácio
Isabel Fillardis	Mira
Maria Ceíça	Carmen
Stepan Nercessian	Pacheco
Cassiano Gabus Mendes	Pedro
Ivan de Albuquerque	He-man
Léa Garcia	Mãe de Maicol
Castrinho	Oswaldo
Maria Ribeiro	Joana

Sílvia Guindane	Maicol
Maria Luiza Jobim	Menina que canta <i>A felicidade</i>
Maurício Gonçalves.....	Pecê
Lúcio Andrey	Piaba
Paula Assunção	Deise
Eliezer Motta	Stalone
Gustavo Gasparini.....	Mano
Mari Sheila	Be Happy
Sergio Loroza.....	Coice
Alexandre Handerson.....	Ronie
Andréa Marques.....	Sheila
Nelson Sargento.....	Nelson Sargento
Escola de Samba Unidos do Viradouro.....	Escola de Samba