

Organização:  
Mariana Aparecida de Oliveira Ribeiro  
e Lucélia Almeida de Sousa

# Linguagem, discurso e cultura.

**Copyright © Autoras e autores**

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

---

**Mariana Aparecida de Oliveira Ribeiro; Lucélia de Sousa Almeida [Orgs.]**

**Linguagem, discurso e cultura.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.  
XXXp.

**ISBN: 978-65-5869-130-3**

1. Linguagem. 2. Discurso. 3. Cultura. 4. xxx. I. Título.

CDD – 410

---

**Capa:** Petricor Design

**Diagramação:** Diany Akiko Lee

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

**Conselho Científico da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



**Pedro & João Editores**

[www.pedroejoaoeditores.com.br](http://www.pedroejoaoeditores.com.br)

13568-878 – São Carlos – SP

2021

## SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

#### LITERATURA

**Terra sonâmbula: leitura literária e educação intercultural**

Michelle Mittelstedt Devides

Dílson César Devides

**Por um novo discurso da narrativa: tradução parcial de *Nouveau Discours du Récit*, de Gérard Genette (cap. VII, VIII, XI e XII)**

Franco Baptista Sandanello

**À borda de abismos: sobre *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes**

Fábio José Santos de Oliveira

**“Grupo maranhense” na imprensa periódica do Maranhão oitocentista**

Cristiane Navarrete Tolomei

**Crônicas literárias: imaginário, memória e escola**

Lucélia de Sousa Almeida

**Folhetim em tela: a estrutura do romance-folhetim em série televisiva**

Isadora Fernandes da Silva Figueiredo

Naiara Sales Araújo

**À borda de abismos:  
sobre *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes**

Fábio José Santos de Oliveira<sup>1</sup>

“[...] quando ainda há pouco  
Aqui neste abrigo, oculto de todos  
Eu me deixei cair no abismo interior  
Desci a regiões onde nunca suspeitarias  
Nem águas tão pútridas, nem flores tão belas.”  
Vinicius de Moraes, *Cordélia e o Peregrino*

“À borda de abismos irreais em que me lançaste e  
que depois [eram abismos verdadeiros]”  
Vinicius de Moraes, *Cinco Elegias*,  
“Elegia quase uma ode”

Vinicius de Moraes (1913-1980) é bem conhecido por seus vários trabalhos no campo musical e da poesia. O que poucos sabem é que ele também produziu peças para o teatro e teve uma rápida passagem pelo cinema. Afora as incompletas, foram cinco, no total, as produções teatrais realizadas: *Cordélia e o Peregrino*, *Orfeu da Conceição*, *Procura-se uma Rosa*, *As Feras* e *Pobre Menina Rica*. De todas essas obras, *Orfeu da Conceição* (1954) é, com certeza, a que apresenta maior relevância. Estruturalmente, poderíamos dizer que *Orfeu da Conceição* se encontra a meio caminho entre o lirismo acentuado de *Cordélia e o Peregrino* e a temática social destacável em *Procura-se uma Flor*. Seria, nesse sentido, uma transição entre duas fases contrárias: aproveitando conceituação do próprio poeta, uma “transcendental, frequentemente mística” e outra marcada por

---

<sup>1</sup> Professor adjunto da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB/UFMA).

“movimentos de aproximação ao mundo material” (MORAES, 2004a, p. 9)<sup>2</sup>. E se *Orfeu da Conceição* adquire destaque entre as peças teatrais de Vinicius, uns dos motivos se deve à projeção que a obra adquiriu à época. Primeiramente, o texto da peça foi premiado em concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954); ainda no mesmo ano, o texto é publicado pela revista *Anhembi*. Dois anos depois, a peça seria levada ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo todos os ingressos esgotados ao longo de sua primeira exibição. E o êxito não se restringiu aos palcos: em 1959, o cineasta francês Marcel Camus (1912-1982) apresentou na Europa *Orphée Noir* (*Orfeu Negro*). Com música de Antonio Carlos Jobim (1927-1994), já presente na encenação de 1956, o filme apresentava roteiro adaptado por Jacques Viot (1898-1973) e pelo próprio Marcel Camus, a partir da peça de Vinicius de Moraes. *Orphée Noir* consagrou-se internacionalmente: ganhou, como melhor filme estrangeiro e sempre representando a França, o Palma de Ouro (1959), o Oscar (1960) e o Globo de Ouro (1960).

Um segundo motivo para a relevância de *Orfeu da Conceição* se deve à complexidade de sua fatura, já que a peça movimenta muitas informações de ordem estética e social. Dentre todas essas informações, a primeira que gostaríamos de enfatizar é a da citação mitológica; no caso, a figura de Orfeu, protagonista da obra. É verdade que Orfeu não é personagem nova ou pouco aproveitada pelas artes. Considerando apenas o segundo quarto do século XX e proximidades, os exemplos artísticos com tema órfico são inúmeros: de 1947 é o balé *Orfeu*, de Igor Stravinsky (1872-1971); de 1923 é o livro *Sonette an Orpheus* (*Sonetos a Orfeu*), de Rainer Maria Rilke (1875-1926); de 1941 é *Tombeau d'Orphée* (posteriormente unido a *Hymnes Orphiques*, 1961), de Pierre Emmanuel (1916-1984); de 1942 é a peça *Eurydice*, de Jean Anouilh (1910-1987); de 1957 é a peça *Orpheus Descending*, de Tennessee Williams (1911-1983); de 1950 é *Orphée* e de 1959 é *Le Testament d'Orphée*, ambos filmes de Jean Cocteau (1889-1963). A bem da verdade, esse elenco de obras

---

<sup>2</sup> De “Advertência”, texto introdutório, de agosto de 1967.

sobre Orfeu não escapa a um contexto ainda maior de recorrência mitopoética visível no século XX, algo que Meletinski interpretaria como um “acercamiento apologético al mito”, mesmo quando uma simples “organización artística del material o bien como expresión de principios psicológicos ‘eternos’” (MELETINSKI, 2001, p. 5-6).<sup>3</sup> Quanto à Literatura Brasileira, não custa mencionar o nome do escritor Jorge de Lima (1895-1953), contemporâneo a Vinicius de Moraes e que também produziu obra baseada no mito órfico, *A Invenção de Orfeu* (1952), com data de divulgação razoavelmente próxima da de Vinicius, mas cujo gênero (o épico) difere daquele adotado em *Orfeu da Conceição*.

No caso de Vinicius de Moraes, a escrita da peça propriamente dita começa em 1942 a partir da leitura de “um velho tratado francês de mitologia grega” (de Mario Meunier, no caso). Uma vez construído o primeiro ato, o projeto permaneceria em suspenso até 1948, quando Vinicius retorna ao material inacabado. Segundo o Inventário da Fundação Casa de Rui Barbosa, é possível encontrar uma série de datas (1942, 1948 e 1953) que demarcam interrupções e retomadas do texto, entre a primeira ideia e o resultado final (*cf.* FUNDAÇÃO, 1999, p. 18). Eis o contexto geral:

Há 16 anos, uma certa noite em casa do arquiteto Carlos Leão, o cavaleiro do Saco de São Francisco, depois de ler numa velha mitologia o mito grego de Orfeu, dava eu início aos versos do primeiro ato, que terminei com a madrugada raiando sôbre [sic] quase tôda [sic] a Guanabara, visível de minha janela. Só em Los Angeles, 6 anos depois, consegui encontrar o segundo e terceiro atos, sendo que êste [sic] último perdi-o, só indo refazê-lo em 1953 quando, a instâncias de meu amigo o poeta João Cabral de Mello [sic] Neto, resolvi concorrer ao Concurso de Teatro do IV Centenário de São Paulo. (MORAES, 1956, p. 13)

---

<sup>3</sup> “proximidade apologética ao mito” e “organização artística do material ou, ainda, como expressão de princípios psicológicos eternos”.

A peça é construída como “uma homenagem ao negro brasileiro” (MORAES, 1956, p. 14). Uma homenagem que não deixa de fazer parte de um quadro maior sobre a participação do negro no cenário teatral do país:

Os dois últimos [o diretor Leo Jusi e o ator Abdias do Nascimento] viviam me dizendo o quão importante era para o negro brasileiro a montagem de *Orfeu da Conceição*, e em mais de uma ocasião deram-me a entender que trabalhariam de graça, se necessário fosse, para que essa peça, que eles consideravam da maior importância para o teatro brasileiro, e para a dignificação do negro no Brasil, fosse montada e fizesse uma carreira brilhante no Brasil. (MORAES, 2004b, p. 113)<sup>4</sup>

Segundo Abdias do Nascimento (1914-2011) e em comentário ao espaço teatral reservado ao negro ainda na primeira metade do século XX:

Devemos ter em mente que até o aparecimento de *Os Comediantes* e de Nelson Rodrigues – que procederam à nacionalização do teatro brasileiro em termos de texto, dicção, encenação e impositação do espetáculo – nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática. (NASCIMENTO, 2004, p. 210)

Daí que em “Nota” à edição de 1956, Vinicius de Moraes reforce em didascália: “Todas as personagens da tragédia, [sic] devem ser

---

<sup>4</sup> De texto-comunicado aos artistas do primeiro grupo a encenar *Orfeu da Conceição*, em 1956.

A presença de Abdias do Nascimento é fundamental, justamente porque *Orfeu da Conceição* foi levada a palco através do Teatro Experimental do Negro (TEN), que tem em Abdias do Nascimento um dos seus principais fundadores. Segundo o próprio Abdias do Nascimento, o TEN tinha por objetivo a “valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (2004, p. 210).

normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos.” (MORAES, 1956, p. 15). O destaque para a participação do negro na peça decorre das restrições que até então imperavam no teatro nacional. E isso, porque, em geral, “brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática.” (NASCIMENTO, 2004, p. 209). Vinicius tinha consciência de que, a depender, seu texto poderia não encontrar um corpo de atores negros que levasse a peça adiante, considerando-se o cenário teatral brasileiro e seu bloqueio ao protagonismo do negro.

Essa perspectiva de defesa étnica desenvolvida na peça explica, inclusive, a exposição esparsa de questões sociais, a exemplo do que encontramos no terceiro ato: “O que disse o doutor?... ‘Você são fortes/ Subam e tragam a mulher que eu espero embaixo/ E depressa que eu tenho um caso urgente/ Me esperando...’” (MORAES, 1956, p. 73). Nessa cena, os moradores da favela solicitam uma ambulância para socorrer Orfeu, gravemente ferido. A ambulância chega ao morro, mas não sobe por ele, porque sua assistência, segundo o texto, restringe-se somente à cidade. Aqui se repete a separação entre centro e periferia reconhecida estruturalmente no primeiro e no terceiro atos (cujo cenário é o morro), e também no segundo (cuja ambiência é a da cidade).

A atualização temática é acentuada em *Orfeu da Conceição*, mas a peça preserva ainda muitos traços do mito original, sobretudo os de ordem onomástica. Permanecem no texto do poeta os nomes de “Orfeu”, “Eurídice”, “Apolo”, “Aristeu” e “Cérbero”. No entanto, a mãe de Orfeu, Calíope, é substituída na peça por “Clio”, sua irmã na mitologia. Para os deuses do mundo dos mortos, a nomenclatura advém da cultura romana: “Plutão” e “Prosérpina”, em vez de Hades e Perséfone. Entre essa nomenclatura clássica (não de todo estrita), inserem-se nomes atuais, como o de “Mira de Tal” e “Os Maiores do Inferno”. Aliás, são também atualizados o cenário (“morro carioca”), o tempo da ação (“presente”) e a condição social de herói dramático. Assim se refere Vinicius em

carta ao escritor Manuel Bandeira (1886-1968), datada de 18 de maio de 1948: “Tenho trabalhado, às vezes, numa peça negra, a se chamar *Orfeu, tragédia carioca*. [...] Trata-se da lenda grega transposta para o morro carioca. Conservei os nomes, a linha geral do mito, tudo: Orfeu, Eurídice, Aristeu etc. – nomes mulatos, você não acha?” (MORAES, 2003, p. 142). O clássico é atualizado no texto de Vinicius, de modo que às vezes encontramos referências ao mito ou ao teatro helênicos e noutras encontramos elementos de um contexto brasileiro de meados do século XX. Antonio Candido já se referia a essa característica estilística de Vinicius de Moraes (de unir tradição e inovação) como:

[...] a capacidade de dessolenizar as coisas solenes para guardar o que tem de sério no meio da pilhéria aparente. E a capacidade de se apegar às coisas pequenas e humildes para lhes dar uma gravidade que não vem do tom, mas da estrutura latente de paradoxo que enforma sua poesia. (CANDIDO, 2001, p. 121)

O passado, nesses termos, ganha elementos da contemporaneidade do poeta. É de se notar que o talento encantatório de Orfeu permanece o mesmo do mito mas o instrumento de que ele se serve para isso é outro: deixa de ser a lira e passa a ser o violão (completamente adequado, aliás, aos sambas que constituem a parte musical da peça). Também o Orfeu negro se aventura rumo a Prosérpina e Plutão na tentativa de encontrar Eurídice, mas volta dessa busca com um vazio que supera em muito o fracasso órfico ao final do mito, já que sequer se encontra com Eurídice depois que ela morre. O próprio mundo dos mortos é ainda representado, mas dessa vez sob forma de uma agremiação carnavalesca (“Os Maiorais do Inferno”), ou seja, a descida de Orfeu ao submundo é, na verdade, uma passagem de um ambiente a outro igualmente terreno. Se, no mito antigo, Orfeu é destruído pelas Bacantes, em *Orfeu da Conceição* o papel do assassinio se atualiza, cabendo agora a uma ex-amante enfurecida e embriagada: Mira de Tal. Em resumo, todos esses são exemplos do trânsito entre

o mito e sua atualização na peça, num registro de “[dessolenização das] coisas solenes”, segundo os termos de Candido.

E isso nem poderia ser diferente, visto que a inserção do tema mítico no cotidiano da vida coetânea enfrenta os limites condicionados pela própria representação. Se Orfeu continua exercendo sobre os seres que o circundam o poder *sobrenatural* de sua música, não é menos verdade que em *Orfeu da Conceição* ele não desce, concretamente, ao submundo (elemento de suprarrealidade). O inferno que ele se vê forçado a enfrentar é o da cidade, e o de uma cidade no tumulto de fim de Carnaval. Aqui seria até possível se falar, com referência ao Carnaval, em suspensão do tempo histórico em favor do tempo cíclico do festejo, mas a dimensão da suprarrealidade (o submundo dos mortos) permanece intocada, visto que esse “mundo do mortos” helênico não é apenas um plano de uma cronologia redimensionada; é, ele próprio, uma outra instância, um plano que supera, portanto, o mundo sensível humano. Tanto é assim que o favor que Hades confere ao Orfeu helênico (o de conduzir de volta Eurídice) não tem razão de existir em *Orfeu da Conceição*, uma vez que o poderio de Plutão (chefe d’Os Maiorais do Inferno) é de cunho terreno e não de fundo mítico (de um ser cuja potência supera a morte). É verdade que, como se trata aí de matéria ficcional, Vinicius poderia tranquilamente constituir o Plutão d’Os Maiorais do Inferno como uma personagem munida dos mesmos poderes do Hades mitológico; porém, é justamente o ideal de representação de uma vida mais próxima à da favela que diminui o dado imaginativo em prol de um quadro mais próximo ao dia a dia dos moradores do lugar. Retomando: o passado, nesses termos, atualiza-se.

Além do mais, o sofrimento do Orfeu carioca não advém do fato de ele ser negro: o Orfeu do morro sofre pelo mesmo motivo que o Orfeu helênico. O herói da peça de Vinicius sofre, porque o sofrimento pertence ao ser humano. Assim, ao possibilitar ao negro o protagonismo num tema e gênero invariavelmente ligados ao branco, Vinicius iguala literariamente o que em nível social se

encontra à parte. Um aspecto que nos repõe à questão da presença do negro nos palcos brasileiros em meados do século XX.

Nessa atualização ainda do mito helênico, Vinicius cita também a capoeira e o candomblé, que em *Orfeu da Conceição* reforçam o campo simbólico de um instante apreensivo ou de proximidade da morte, personificada na peça como “Dama Negra”: “*A Dama Negra, ao ritmo que se desenvolve cada vez mais rapidamente, põe-se a dançar passos de macumba, a princípio lenta, depois vertiginosamente, na progressão da música.*” (MORAES, 1956, p. 42).<sup>5</sup> Esses elementos correspondem, naturalmente, a uma dimensão social-religiosa da própria realidade brasileira, que se somam, por sua vez, a algumas outras referências, de matriz cristã, a exemplo de nomes como Deus e Nossa Senhora, que, no plano do conteúdo, ora prefiguram mera interjeição, ora implicam sinceridade interpeladora. Inclusive, aparece no terceiro ato um trecho inteiro paródico do Credo cristão católico (resquício da primeira fase artística de Vinicius). Ao se estabelecer um intertexto de discurso sagrado, o divino de ambas as matrizes (africana e cristã) passa a fazer eco, por consequência, com o quase-divino da natureza do Orfeu negro. E se tratamos de um divino em quase é por força do aspecto comentado há pouco: o Orfeu carioca já não é, por inteiro, o mesmo Orfeu do mundo helênico, dadas as limitações sobrenaturais na atualização do mito antigo ao tempo e cenário modernos.

Outra forma de diálogo de Vinicius com a Grécia antiga diz respeito ao gênero adotado por ele. Vinicius deixa claro no subtítulo de *Orfeu da Conceição*: esta é “tragédia carioca em três atos”. De certo modo, ao falar em “tragédia”, o escritor está se remetendo de novo ao modelo grego, já que ele recupera muitos elementos constituintes exatamente da tragédia grega, a exemplo do “Coro” e do “Corifeu”, sem esquecer a própria base mítica da obra.

---

<sup>5</sup> Esse fragmento faz parte de uma das rubricas do texto. A citação em itálico serve como distinção das falas das personagens. O procedimento se repetirá sempre que aparecerem novas citações de rubrica.

Ainda outro dado importante acerca de *Orfeu da Conceição* é o aproveitamento musical da obra. Como sabemos, as celeumas acerca do caráter literário das canções ainda hoje perduram. Em 2017, por exemplo, pudemos observar, no Brasil e no mundo, defesas apaixonadas e oposições contundentes ao Nobel de Literatura concedido a Bob Dylan (1941-). No caso de Vinicius, as ressalvas também acontecem, mesmo hoje e não de agora. Antonio Candido, em artigo sobre o poeta, chega a comentar:

Pelo visto, Vinicius de Moraes anda em baixa acentuada, e seria uma perda grave se não voltasse qualquer dia a ser reconhecido como um dos grandes do século literário em que viveu. Talvez o seu prestígio tenha diminuído porque se tornou cantor e compositor, levando a opinião a considerá-lo mais letrista do que poeta. (CANDIDO, 2001, p. 70)

Polêmicas à parte, é preciso considerar ainda que a inserção musical no teatro não é de todo uma novidade (ainda que quase sempre sob forma de fundo sonoro). Não custa mencionar que a música era elemento indispensável à tragédia grega, sobretudo nos primórdios do seu surgimento, quando dos festivais em honra ao deus Dioniso. No caso de Vinicius, nunca apartado do universo melódico, essa presença da música é também visível nas suas outras peças teatrais, mas, nesses casos, uma presença apenas como fundo sonoro. O que particulariza *Orfeu da Conceição* é o fato de que a música tem nela uma importância profunda, tanto no campo da forma quanto do conteúdo. Nessa peça, a música não serve apenas de fundo sonoro como em outros textos ou encenações, mas também é parte constitutiva das ações. Em grande medida, naturalmente, em virtude de o próprio Orfeu ser músico, e a música constituiu-o inteiramente: “Toda a música é minha, eu sou Orfeu!” (MORAES, 1956, p. 19).

Nesse quesito, Vinicius se vale de sua inaugurada parceria com Antonio Carlos Jobim para musicar trechos da obra (as canções de Orfeu), sendo esses textos tão importantes hermeneuticamente como qualquer outro fragmento da peça. Assim se refere o poeta

em “Nota” constante na peça: “As letras dos sambas constantes da pega, com música de Antonio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível.” (MORAES, 1956, p. 15). Mesmo certas passagens não musicadas à época da encenação e não constantes como tal no texto de *Orfeu da Conceição* são posteriormente transformadas em canções: é o caso do “Soneto do Corifeu” (que abre a peça) e de um monólogo de Orfeu ainda do primeiro Ato. O “Soneto do Corifeu” (“São demais os perigos desta vida”) receberia melodia de Toquinho (1946-) na década de 70 e o “Monólogo de Orfeu” apareceria com melodia de Antonio Carlos Jobim em 1966, no álbum “Vinicius: Poesia e Canção (ao vivo) vol. 2”.<sup>6</sup>

*Grosso modo*, a ocorrência musical proporciona aspectos específicos para cada um dos três atos da peça. No primeiro ato, por exemplo, os trechos correspondem a composições de Orfeu (na verdade, Vinicius e Tom Jobim). Essas composições seguem o estilo do que viria a se classificar posteriormente como bossa nova, e são justamente essas melodias que preenchem a vida do morro e criam, segundo a peça, uma cativação imediata e da qual não se poderia escapar: “UM VELHO: [...] Com Orfeu esse morro era outra coisa./ Havia paz. A música de Orfeu/ Tinha um poder a bem dizer divino...” (MORAES, 1956, p. 68). Compõem o quadro musical desse primeiro ato “Eurídice”, “Um nome de mulher”, “Se todos fossem iguais a você” e “Mulher, sempre mulher”. As demais composições, “Eu e o meu amor” e “Lamento do morro”, aparecerão no terceiro ato. A diferença básica entre o primeiro e o último ato se dá com relação a quem canta: inicialmente, o próprio Orfeu; no fim, alguns garotos do morro, valendo-se da herança musical deixada pelo herói: “*Nesse momento entra em cena o pessoal*

---

<sup>6</sup> Ainda em 1956, foi lançado um LP pela Odeon com as músicas compostas por Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim (a primeira de outras tantas parcerias). O álbum era composto de sete faixas, todas orquestradas pelo próprio Tom Jobim. Eis a disposição do LP: Lado A – 1. “*Overture*” [instrumental], 2. “Monólogo de Orfeu” [declamado]; Lado B – 3. “Um nome de mulher”, 4. “Se todos fossem iguais a você”, 5. “Mulher, sempre mulher”, 6. “Eu e o meu amor”, 7. “Lamento no morro”.

do batuque, cujo ritmo deve vir se aproximando ao longo das cenas anteriores. É um grupo de meninos engraxates, e batem com as escovas em suas caixas e latas.” (MORAES, 1956, p. 75). Afinal, “Para matar Orfeu não basta a Morte./ Tudo morre que nasce e que viveu/ Só não morre no mundo a voz de Orfeu.” (MORAES, 1956, p. 84).

Diferença drástica mesmo vai acontecer quando do segundo ato, onde a base sonora é a batucada de Carnaval. Aqui já não aparecem letras de música, salvo informações concernentes à festa carnavalesca e algumas cantigas populares: “TODOS: É o bumbo é o tamborim é o pandeiro é a cuíca é o agogô!// PLUTÃO: Então como é como é como é? Sai ou não sai esse samba?” (MORAES, 1956, p. 54). A nomenclatura é a mesma para a notação de todos os atos (“o samba”), só que a sua realização como campo sonoro e prática social é distinta. Essa distinção, por sua vez, corresponderá, em termos de cena, à oposição já mencionada entre morro (espaço de Orfeu) e cidade (espaço de Plutão e seus Maiorais). O Orfeu negro desce à cidade, como o helênico desce até ao submundo.

Ainda em termos de distinção, merece destaque na peça o uso da métrica, já que, por meio dela, também se delineiam os espaços do morro e da cidade. É assim que o primeiro e o terceiro atos (cujo cenário é o morro, não custa lembrar) são constituídos com base em versos no geral decassílabos. Quando a fala de uma personagem resulta em medida inacabada, o verso seguinte completa a conta, seguindo, nisso, a tradição. Para o segundo ato (cujo cenário é a cidade), o autor se vale da prosa e de uma ausência de pontuação ou, quando muito, de uma pontuação muito básica. Esse uso criativo da variação rítmica, “que o leva e traz da prosa inspirada ao metro rigoroso” (CANDIDO, 2001, p. 70), reponta a gosto poético do próprio escritor, a exemplo de *Cinco Elegias* (1943). No caso de *Orfeu da Conceição*, o ritmo variante põe em relevo o sentido arquitetado pelas outras oposições, relativas a Orfeu ou a Plutão, ao samba em bossa ou ao samba carnavalesco, ao morro ou à cidade. No morro, Orfeu é o centro: “Este é meu reino, aqui quem manda é Orfeu” ou “Orfeu é muito forte! Orfeu é rei!” (MORAES, 1956, p. 41-42). Na cidade, quem manda é Plutão: “Plutão está

falando, Plutão, o Rei dos Infernos!” ou “Aqui mando eu! Pra fora, já disse!” (MORAES, 1956, p. 57, 59). O discurso aproxima um e outro, constituindo um paralelo de ações até certo ponto correspondente à narrativa mítica. Essa aproximação entre ambos é necessária no texto para a constituição do embate entre vida e morte, presença e ausência de Eurídice.

O paralelismo na articulação discursiva encontra, portanto, correspondência no campo musical. Tanto é que, no fim do segundo ato, o embate entre a potência das personagens Orfeu e Plutão se configurará também como confronto sonoro, criando-se, assim, uma articulação de vários elementos ligados às personagens e a seu papel na obra: “*Mas quase no momento de sair, incutem, entre os acordes do violão, os ritmos pesados, soturnos, da batucada. Os dois sons coincidem por alguns instantes, enquanto as mulheres, indecisas, fluem e refluem ao sabor dos dois ritmos.*” (MORAES, 1956, p. 62). A impossibilidade de encontrar Eurídice (atualização do mito à realidade do Orfeu carioca) é substituída pela perspectiva da junção de vários perfis femininos da agremiação dos Maiorais: “ORFEU: Eurídice é você, é você, é você! Tudo é Eurídice. Todas as mulheres são Eurídice.” (MORAES, 1956, p. 63). Esse é o motivo pelo qual as mulheres da agremiação se põem tentadas a sair do lugar onde se encontram: elas substituem, por um momento, a Eurídice do mito. A claridade de quando Orfeu está prestes a sair do submundo é trocada na peça pela aurora de um novo dia, combatendo as trevas características do cenário de Plutão e seus pares. Se no mito a dúvida é a causa do fracasso órfico, em *Orfeu da Conceição* tudo se atém à competência dos espaços sociais e à sua representação musical: “*As mulheres correm atrás dele [de Orfeu], mas o ritmo presente [da batucada] as prende mais. A cada movimento para a frente respondem com um refluxo geral, lânguido, dentro do tempo do samba.*” (MORAES, 1956, p. 63). No mito, Orfeu é traído pela dúvida; aqui, a música (da qual sempre foi senhor) o derrota ao fim, mesmo porque já não era senhor de si mesmo, marcado que estava pela ausência da mulher amada.

Em termos de estruturação, o primeiro ato é aquele em que mais se destaca o lirismo, até por ser aquele em que Orfeu e Eurídice tematizam sua paixão um pelo outro. Os outros atos exibem um afrouxamento do lirismo em prol de um tom menos subjetivo e mais coloquial. Esse decrescente em termos de presença lírica corresponde, na constituição do conteúdo, ao apagamento de Orfeu, passando por sua loucura até chegar à morte.

Antes “Orfeu [era] a vida/ No morro ninguém [morria] antes da hora!” (MORAES, 1956, p. 42); depois, findo o embate infrutífero com Plutão, já não há o que defender, senão: “Eu sou o escravo da morte! Eu sou aquêle [sic] que procura a morte! A morte é Eurídice!” (MORAES, 1956, p. 62). A mudança se justifica pela impossibilidade de recuperar a vida de Eurídice: “ORFEU: Não! Era o maior do mundo! Era a vida, era a estrêla [sic], era o céu! Era o maior amor do mundo, maior que o céu, maior que a morte! Eurídice, querida, acorda e vem comigo...” (MORAES, 1956, p. 61). O que retoma o mito: “Orfeu foi vítima, como diz Eurídice, do excesso de seu amor, do ‘*gran furore*’, e a violência exercida sobre eles não é outra senão a violência desse próprio amor.” (BRUNEL, 2005, p. 769). Podemos até afirmar, pela loucura que o toma por completo, que Orfeu está morto antes mesmo de morrer. Como Eurídice não existe mais, tampouco existe a música de Orfeu: “[...] Ah, minha Eurídice/ Meu verso, meu silêncio, minha música!” (MORAES, 1956, p. 33). E, ao mencionar que a música de Orfeu era também verso, Vinicius evidencia a ligação entre Música e Literatura. Nesse instante, mesmo o “silêncio” de uma personagem que não alcança mais cantar se torna também elo entre a Literatura e a Música, já que uma e outra são preenchidas também de silêncio: respectivamente, a pausa sintática e/ou da leitura; a pausa entre as notas em seus diversos tempos no compasso musical.

Voltando ao mito, o abismo em que se afundara o Orfeu helênico em busca de sua amada se muda no Orfeu negro pelo precipício de si próprio, as grutas de si, espécie de “inferno de amar” – como diria Almeida Garrett (1799-1854) –, ambiência do sentimento e de lirismo, lirismo que marca com força a peça: “A criação perfeita, com todas as

suas exigências, é intimamente ligada, transubstanciada ao Amor!” (MORAES, 2003, p. 33).<sup>7</sup> Essa fala é de um Vinicius ainda jovem, mas que em nada destoaria do escritor de *Orfeu da Conceição*. De certo modo, faz sentido o poeta lidar com essa perspectiva, já que é coerente ao seu próprio discurso poético, a que Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) traduziria como “pureza do lirismo” (MORAES, 2003, p. 110).<sup>8</sup> E nem poderia ser diferente se temos em vista confissões do próprio Vinicius: “em primeiro lugar sou poeta. Todas as minhas outras atividades artísticas decorrem do fato de que sou poeta antes de tudo” (FUNDAÇÃO, 1999, p. 13)<sup>9</sup> ou “[...] 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 isto constitui uma filosofia, eis então a minha” (MORAES, 2004b, p. 10).<sup>10</sup> *Orfeu da Conceição*, no fundo, é uma espécie de *alter opus* de sua poesia, como o Orfeu negro, até certo ponto, seria um *alter ego* de si: Vinicius da Conceição, Orfeu de Moraes. Na peça, Orfeu reconhece: “[...] ele [Apolo, pai de Orfeu] que me ensinou/ Tudo o que eu aprendi, da posição/ À harmonia, e que se nada fez/ É porque fez demais, fez poesia...” (MORAES, 2004b, p. 60). Em homenagem ao pai morto, Vinicius declara: “A mim me deste/ A suprema pobreza: o dom da poesia, e a capacidade de amar...” (MORAES, 2004a, p. 214-215).<sup>11</sup> Mesmo a fala das didascálias é de uma voz que circunda as personagens numa proximidade tão íntima que mal esconde um Vinicius que de tudo participa. Por fim, a música, que é a substância íntima de Orfeu, aproxima a obra ainda mais do poeta, ele próprio mergulhado em canções e na sonoridade do samba, dos quais só se apartou quando morto, a exemplo de Orfeu. Tantos

---

<sup>7</sup> De correspondência de Vinicius ao escritor Lucio Cardoso, datada de 19 de maio de 1935.

<sup>8</sup> De correspondência de Carlos Drummond de Andrade a Vinicius, datada de 11 de fevereiro de 1944.

<sup>9</sup> Originalmente em *Le Bulletin du Festival International de Cannes*, de 17 de maio de 1977.

<sup>10</sup> Originalmente, trecho de entrevista a Cannes, citado, nessa edição, em prefácio de Carlos Augusto Calil.

<sup>11</sup> Cf. “Elegia na morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, poeta e cidadão”.

abismos, tantas descidas, numa obra mítica e real, antiga e moderna, literária e musical.

## Referências

- BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekin *et al.* 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CANDIDO, Antonio. [Vinicius de Moraes]. In: MORAES, Vinicius. **Poesia Completa e Prosa**. Org. Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 120-122.
- \_\_\_\_\_. Um Poema de Vinicius de Moraes. **Teoria e Debate**, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, n. 49, p. 70-71, out.-dez., 2001.
- FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. Arquivo – Museu de Literatura Brasileira. **Inventário do Arquivo Vinicius de Moraes**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1999.
- MELETINSKI, Eleazar M. **El Mito**. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- MEUNIER, Mario. **La Légende Dorée des Dieux et des Héros**. 25<sup>ème</sup> ed. Paris: Librairie de France : 1925.
- MORAES, Vinicius. **Antologia Poética**. 20 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Orfeu da concepção** (Tragédia carioca). Desenhos de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.
- \_\_\_\_\_. **Querido Poeta**: Correspondência de Vinicius de Moraes. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Teatro em Versos**. Org. Carlos Augusto Calil. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.
- VINICIUS DE MORAES. **Discos**. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/discos>>. Acesso em 8 de setembro de 2017.