

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

***ORFEU DA CONCEIÇÃO* DE VINÍCIUS DE MORAES**
Um olhar sobre a tragédia na literatura brasileira

Núbia Gomes Luzia da Fonseca

Belo Horizonte
2007

NÚBIA GOMES LUZIA DA FONSECA

ORFEU DA CONCEIÇÃO DE VINÍCIUS DE MORAES

Um olhar sobre a tragédia na literatura brasileira

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Johnny José Mafra.

Belo Horizonte
2007

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F676 o Fonseca, Núbia Gomes Luzia da
Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes: um olhar sobre a tragédia na literatura brasileira. / Núbia Gomes Luzia da Fonseca. – Belo Horizonte, 2007. 94.

Orientador: Johnny José Mafra
Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Bibliografia.

1. Moraes, Vinícius de, 19313-1980. *Orfeu da Conceição* – Crítica e interpretação. 2. Teatro brasileiro (Tragédia). 3. Mito na literatura. 4. Paródia. I. Mafra, Johnny José. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-21

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora.

Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão
(UFMG)

Prof^a. Dr^a. Ângela Vaz Leão
(PUC Minas)

Prof. Dr. Johnny José Mafra
(Orientador – PUC Minas)

Belo Horizonte, ____ de _____ de 2007

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da
PUC MINAS

Dedico

Aos meus pais.

Agradecimentos

Ao Dr. Johnny José Mafra, um exímio de profissional e pessoa generosa, que tornou possível a realização deste trabalho.

Aos mestres, com reverência e carinho.

Aos colegas de estudo da PUC Minas.

Aos colegas de estudo da PUC Minas.

Aos meus pais, sem eles não teria conseguido.

R E S U M O

Este estudo propõe uma reflexão sobre os constituintes da tragédia grega em *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, texto que parodia o mito de Orfeu ao ambientá-lo no moro carioca e caracterizar a cultura boêmia e afro-descendente na periferia da grande cidade.

Palavras-chave: Mito, tragédia, Orfeu, paródia, dramaturgia.

Abstract

The objective of this study is to reflect about the Greek elements in *Orfeu da Conceição* by Vinicius de Moraes – a text that parodies Orfeu's myth and takes place at a 'carioca' shanty town and has features of Rio de Janeiro bohemian and afro-descending culture.

Key words: Myth, tragedy, Orfeu, parody, dramatics

Lista de figuras

| | |
|--|----|
| FIGURA 1 - A procissão das bacantes (SP) | 20 |
| FIGURA 2 – Cortejo de Dioniso (SP)..... | 40 |
| FIGURA 3 – Teatro Grego (SP)..... | 78 |

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1.1 | Objeto de estudo..... | 10 |
| 1.2 | Reflexos da tragédia na literatura brasileira: quem e como..... | 11 |
| 2 | ORFEU: O MITO SOB O OLHAR CONTEMPORÂNEO..... | 17 |
| 2.2 | Orfeu: descrição do mito..... | 17 |
| 2.2 | Orfeu na cultura ocidental..... | 24 |
| 2.3 | Orfeu da Conceição: o mito carioca..... | 27 |
| 3 | OS CONSTITUINTES TRÁGICOS EM <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> | 39 |
| 3.1 | A moira..... | 41 |
| 3.2 | A hamartia..... | 46 |
| 3.3 | A hybris..... | 53 |
| 3.4 | A tragédia e o mito trágico..... | 60 |
| 3.4.1 | Definição de tragédia e de mito trágico..... | 60 |
| 3.4.2 | Constituintes do mito complexo..... | 62 |
| 4 | A ESPACIALIDADE NA TRAGÉDIA <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> | 74 |
| 4.1 | Ação, espaço e tempo..... | 74 |
| 4.2 | A questão da espacialidade..... | 76 |
| 5 | SÍNTESE FINAL..... | 90 |

1. INTRODUÇÃO

1.1 Objeto de estudo

Orfeu é o nome que, em 1915, foi dado à revista que introduziu o modernismo em Portugal. Lançada em Lisboa, a revista *Orfeu* teve apenas dois números, o segundo dirigido pelos poetas Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Mas esse termo já era conhecido na antigüidade grega e denominava, na Grécia, um dos mitos mais famosos, o mito de Orfeu, com o qual se representava o homem preso ao seu passado e, ao mesmo tempo, voltado para a arte como maneira de transformar a vida dos que o rodeavam. Daí o orfismo, que, na pintura moderna, foi uma tendência cubista que concedeu primazia à cor. Inspirado por Robert Delaunay, recebeu seu nome do poeta Apollinaire, no livro *Os pintores cubistas* (1913). Na Grécia, foi doutrina atribuída a Orfeu, filho do rei Eagro e da ninfa Calíope, que desceu aos infernos para resgatar sua mulher Eurídice e, como punição, foi esquartejado pelas mulheres da Trácia. Um mito trágico.

Para compreender o mundo e seu papel nele, o homem procurou, desde o surgimento das primeiras sociedades, reproduzir, em símbolos e imagens plásticas, suas intuições sobre os aspectos da realidade que escapavam a seu entendimento. Essa é a fonte da qual nasce o mito, manifestação antropológica que, nas palavras de Rose (1976, p. 34), constitui “o produto da atividade da imaginação ingênua sobre os fenômenos da experiência”, ou seja, o resultado dos esforços da intuição imaginativa para explicar questões como a origem e o destino da humanidade, as estruturas sociais, a natureza e a morte.

Com a múltipla variedade de constituintes, as mitologias, como sistemas ordenados de mitos associados a certas crenças, estão estreitamente vinculadas a estágios religiosos politeístas que caberia considerar intermediários, do ponto de vista conceitual, entre as religiões primitivas – animismo, chamanismo – e as monoteístas. Não existe, nesse sentido, estrutura mitológica que não tenha seu centro num panteão divino, cuja composição e hierarquia signifique, na verdade, um exercício de reflexão simbólica sobre a realidade e seus diversos elementos. (ROSE, 2005, p. 34)

A criação de mitos, no entanto, não se restringe ao campo do transcendente, pois freqüentemente responde ao desejo de representar os traços históricos, sociais e culturais que definem um povo. Também não pode ser considerada apenas como produto de uma etapa evolutiva já superada pela humanidade. Considera-se, a esse respeito, que formas do pensamento mítico continuam presentes em numerosos fenômenos culturais do mundo moderno. Assim é com *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes.

Vinícius de Moraes escreveu *Orfeu da Conceição* em 1942. Ao conhecer a versão e a estrutura clássica do mito *Orfeu*, o poeta sentiu que poderia transportá-lo para a realidade dos morros cariocas: uma lenda que conta a história do artista que desce aos infernos para buscar sua amada e, depois de perdê-la para sempre, fica desiludido e desesperado, perdendo também o gosto de viver e de criar. Tal situação, no olhar de Vinícius, poderia, muito bem, passar-se num ambiente como o de uma favela carioca. A vida no morro, com seus músicos tocando violão, suas paixões, suas tragédias passionais e sua relação com o carnaval, ganha uma atmosfera mítica. Para que a lenda pudesse ser adaptada à realidade carioca, Vinícius de Moraes criou um Orfeu negro e, em suas mãos, ao invés da lira, colocou um instrumento tipicamente brasileiro, o violão, e lhe deu o mesmo destino trágico do músico da Trácia que, através de sua música, conheceu o amor e a destruição do mundo ao seu redor e a destruição de si mesmo.

Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes é o que se propõe como objeto de estudo da presente dissertação de mestrado.

1.2 Reflexos da tragédia na literatura brasileira: quem e como.

Já há vinte e quatro séculos, as tragédias gregas são reescritas ou inspiram dramas trágicos por todo o mundo ocidental. De vida latente no período medieval, ressurgem no Renascimento e se desdobram em inúmeras manifestações por toda a modernidade. A literatura aponta – apenas para exemplificar – as tragédias de Racine, na França, de Shakespeare, na Inglaterra. Pode-se ler, como se fossem peças gregas, a *Fedra* de Racine ou o *Hamlet* de Shakespeare. A relação do drama moderno com a tragédia grega pode notar-se tanto na simples forma ou estrutura da

peça, quanto na conservação de elementos trágicos, isto é, o herói, o destino, a transgressão. Pode notar-se também na retomada de temas e personagens significativos da literatura grega e na construção de novos mitos, à semelhança dos antigos, que levem o homem a refletir sobre si mesmo. A repercussão da tragédia grega, segundo Romilly (1998, p. 7), “se prende à amplitude do significado, à riqueza do pensamento que os seus autores souberam imprimir-lhe”.

A literatura brasileira também lembra aquela de inspiração grega. Obras como, *Pedreira das almas* de Jorge Andrade, *Os sinos da Agonia* de Autran Dourado, trazem em sua estrutura interna, ou estrutura externa, ou em ambas, constituintes de uma tragédia. Por esse motivo, pode-se dizer que a tragédia inventada pelos gregos como forma de promover reflexões públicas sobre questões de ordem social projetou-se, através dos tempos, até a literatura brasileira, e se tornou um conceito nela circundante. Mas, argumenta Magaldi (1999, p. 33-35), foi na moderna dramaturgia brasileira, terceira geração modernista, que os elementos da tragédia grega mostraram-se mais expressivos. Formou-se no Rio de Janeiro um grupo de escritores que não só trabalham com constituintes trágicos em seus dramas românticos, como também classificam suas peças como pertencentes a uma categoria denominada por eles de tragédia carioca.

O representante mais expressivo dessa moderna dramaturgia brasileira foi Nelson Rodrigues que “denominou ‘tragédias’ as peças inspiradas no modelo supremo com que tantas vezes lhe acenara a crítica – o molde do teatro grego, nada menos que o grande teatro de Ésquilo, de Sófocles, de Eurípides” (PRADO, 1988, p. 51-53). Coerente e original, expôs o inconsciente da classe média através de temas como incestos e adultérios, como era comum no teatro grego. Repórter, desde os treze anos, possui olhar investigador apurado e, por isso, tem facilidade em desnudar os melindres da classe de caráter elevado do mundo contemporâneo, a classe alta em muitas peças escritas em sucessão imediata a *Vestido de Noiva*.

Em *Vestido de Noiva*, texto fragmentário e ousado sobre as lembranças e delírios de uma mulher que agoniza durante uma cirurgia, exhibe, no esqueleto

dramático a multiplicidade do espaço, a simultaneidade, os cortes e a fragmentação. “A supertição suburbana foi uma estilização do trágico grego” (PRADO, 1988, p. 134). Mesmo sendo a unidade de ação, tempo e espaço um elemento obrigatório para a constituição da tragédia, Nelson Rodrigues denomina a sua peça de tragédia

em três atos. Consciente da estilização desse gênero para os moldes modernos, sua primeira rubrica no roteiro indica a luz, o significado dos espaços, o cenário que divide a ação em três planos: plano 1, realidade; plano 2, memória; plano 3; alucinação.

Em toda a peça, salienta Magaldi (1999, p. 42-64), o autor aproxima o público do processo de resgate da memória da heroína Alaíde, que lembra e esquece, perdendo-se nos detalhes de sua história; lembra, e depois, torna a esquecer; assim por diante, como se tecesse uma colcha de retalhos. É forma metapsíquica de tratar a dimensão temporal e espacial da obra, solução para a aparente falta de unidade de tempo e espaço, dado importante para uma tragédia. Como motivo trágico, introduz a discussão da relação *indivíduo / convenção social*, num trabalho de escavação mitológica, primitiva, como num grande trágico do cotidiano. Catarse garantida ao público com as reflexões e purgações que desperta. Para isso, converte a “fórmula dostoiervskiana ‘se Deus não existe, tudo é permitido’ em ‘se não comando o meu universo, tudo é permitido’. Incapaz de reger completamente a sua ação, pela força de motivos incontrolláveis (entre os quais o próprio irracionalismo), o homem vive a deblaterar no vazio, até que chegue a sua morte” (MAGALDI, 1992, p. 33-35).

Como *Vestido de Noiva*, peças de outros autores brasileiros ornamentam a tragédia com características contemporâneas sem perder a referência do modelo grego, seja esta apenas temática, seja em protagonistas lidos a partir de uma tipologia do herói trágico, seja na proximidade do drama romântico com a estrutura do teatro grego, travando, assim, um diálogo intertextual. Entre elas, podem-se enumerar as de autores mais significativos para sua época, ora pela repercussão nacional, ora pelo tom parodístico dado ao gênero.

Ainda na década de 50, ao lado de Nelson Rodrigues, salienta Prado (1988, p. 93-97), Jorge Andrade destaca-se por denunciar o fanatismo e a intolerância. Em obras como *Veredas da salvação* ou no delicado testemunho autobiográfico de *Rasto atrás*, texto cuja fragmentação do tempo é essencial e cujo contato com o resgate da memória faz parte intrínseca das personagens e da própria trama, dá mais uma forma ao gênero.

A partir do final dos anos 50, salienta Prado (1988, p. 97-98), com o crescimento da preocupação social, numa época em que diversos grupos encaram o teatro como ferramenta política capaz de contribuir para mudanças na realidade

brasileira, o gênero permanece. Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), por exemplo, com *Eles não usam black-tie*, história de uma família de operários durante uma greve e suas diferentes posições políticas - marco do teatro de temática social, abandona o caráter elevado do herói, mas mantém a imutabilidade do destino perante os esforços contrários das personagens centrais.

Outro representante do trágico na época foi Chico Buarque de Holanda, que já havia feito a trilha sonora para *Morte e Vida Severina*, auto nordestino de Natal, de João Cabral de Melo Neto, cujo herói reafirma a presença da morte em sua vida ao tentar fugir dela. O músico destaca-se como dramaturgo quando, em 1975, juntamente com Paulo Ponte, adapta *Medéia* de Eurípides para a realidade brasileira na peça *Gota D'água*, inspirada na tradução do original grego feita por Oduvaldo Vianna Filho. Em *Gota D'água*, o coro tradicional é redefinido nas figuras dos vizinhos da protagonista Joana.

Para situar a estrutura trágica e a forma da linguagem, os textos dramáticos brasileiros dessa época utilizam-se de rubricas explícitas, até porque, contemporaneamente, com o avanço da tecnologia e da valorização da aparência, a visualização das cenas deve ocorrer voltada para elementos do espetáculo, da construção das imagens, do cenário, figurino, dos movimentos dos atores.

Ao partir da perspectiva de reconstrução dos modelos clássicos, para Rosenfeld (1982, p. 101-122), no final da década de 60, um impulso realista é dado a essa dramaturgia por Plínio Marcos, em obras como *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, peças que retratam a vida dos marginais da sociedade. Também, por Naum Alves de Souza, 1979, com a peça *No Natal A Gente Vem Te Buscar*, composta por três eixos que serão característicos em sua dramaturgia: tempo, memória e linguagem.

Dias Gomes, em sua abordagem humanista de esquerda, voltada para o homem brasileiro e sua luta contra a engrenagem social, é outro destaque ao compor o trágico como no clássico *O Pagador de Promessas*. Nesta peça, o herói Zé do Burro paga com a vida pela obstinação em depositar na igreja da capital a pesada cruz que trouxe de sua longínqua aldeia, em pagamento de uma promessa feita para que lansã curasse o seu burro doente. “Com Zé do Burro, Dias Gomes – cujo ceticismo em face do que se costuma chamar herói ressalta em outras peças – conseguiu criar um verdadeiro ‘herói trágico’ que defende os seus valores com o empenho da vida contra os da cidade” (ROSENFELD, 1982, p. 60). Impiedosa nos

seus desequilíbrios sociais e educacionais, esta obra mostra que o indivíduo não tem chance de resistir às artimanhas do esquema explorador. “É a história de um homem que não quis conceder - e foi destruído” (Dias GOMES, 1983, p. 19).

Na medida em que transparecem e dialogam traços da tragédia grega em suas obras, relidos à luz de um novo tempo ficcional, os autores brasileiros conferem ao teatro contemporâneo um caráter investigativo sobre questões humanas que resistem ao tempo. Entre eles, embebido nessa tendência, surge Vinícius de Moraes como dramaturgo com a obra *Orfeu da Conceição* – tragédia carioca em três atos.

Só uma coisa no mundo é linda: Orfeu!
(O.C., v. 239)

2. ORFEU: O MITO SOB O OLHAR CONTEMPORÂNEO

2.1 Orfeu: descrição do mito

O mito é o nada que é tudo.
 O mesmo sol que abre os céus
 É um mito brilhante e mudo.
 O corpo morto de Deus
 Vivo e desnudo.
 (Fernando Pessoa, 2001, p. 68)

Orfeu, como mito, é um patrimônio universal. Apesar de pouco conhecidas na cultura de massa ocidental, a simbologia órfica do poder através da arte e a simbologia de trazer em si mesmo a voz amaldiçoada do próprio algoz ganharam alusões em poemas e prosas modernistas como *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima e também, clássicos, como a obra infanto-juvenil *Orfeu e Eurídice* de Adriana Bernadino. Mas, qualquer que seja a versão de Orfeu, a cultura mundial perante esse mito é de respeito, além de sua história original acarretar significações que serão comentadas a seguir.

Primeiramente, numa síntese das versões mais conhecidas do mito, pode-se dizer que Orfeu é uma personagem lendária, possivelmente de origem Trácia, descendente de Calíope,¹ a mais importante das Musas,² e do rei Eagro,³ um adorador de Ares, deus da guerra. Protegido de Apolo, desde nascimento, ganhou do deus uma lira e aprendeu com as Musas a tocá-la. As cantigas que lhe foram ensinadas se transformaram no diferencial de Orfeu, pois esse herói manuseava com magia o presente apolíneo. Muitos foram os milagres que conseguiu com o toque de sua música. As feras o seguiam, as árvores se inclinavam para ouvi-lo e os homens mais coléricos se sentiam contagiados de doçura e de bondade. Mas, para ele mesmo, tal feitiço não fazia efeito, pois, ao escolher a música como “objeto de

¹ Para os gregos, musa inspiradora da poesia lírica e, para os romanos, musa inspiradora da poesia épica. Em algumas alusões, Calíope é definida como a mãe das sereias (seres capazes de seduzir pela música) (KURY, 1999, p. 65).

² Na mitologia grega, são filhas de Mnemosine que inspiram poetas e músicos enquanto dançam e cantam nas festas olímpicas, conduzidas pelo deus Apolo (KURY, 1999, p. 274).

³ Rei conhecido como deus-rio, além de Orfeu, teve como filho artista, Lino, o poeta (SCHMIDT, 1994, p. 93).

adoração”, despertou a rejeição paterna, pois seus pais esperavam do filho a dádiva de ser guerreiro, não músico. Expulso do convívio familiar por esse motivo, tornou-se um herói viajante. Daí a explicação para o signo Orfeu ser conhecido por tantos continentes.

Ninguém resistia, conta o mito, às “curadoras” influências da música órfica. Na expedição dos Argonautas em busca do Velocino de Ouro⁴, por exemplo, uma das viagens mais significativas de Orfeu, sua música impediu que as sereias aprisionassem os marinheiros. Somente ao retornar, desposa Eurídice e se estabelece na Trácia, abandonando a vida itinerante.

Contudo, o destino do herói não lhe reserva, na vida familiar, a felicidade. Parecia-lhe algo proibido. Certa vez, Eurídice passeava pela margem do rio Peneu quando foi perseguida por um pastor apaixonado, Aristeu. Ao fugir do confronto com o enjeitado enamorado, pisou acidentalmente em uma cobra e levou picada mortal. Esse acidente dá origem a outra ação famosa do herói Orfeu: o olhar para trás.

Ao encontrar a esposa morta, desespera-se e recusa-se a conviver com a nova condição. Por isso, parte em viagem para a região de Hades,⁵ mundo proibido aos seres vivos, na determinação em reavê-la. Com sua música, consegue persuadir o barqueiro Caronte a conduzi-lo aos portais do inferno, acalma o cão Cérbero, guardião dos portões, aquieta as Fúrias, faz com que as Moiras⁶ parem de tecer e comove as divindades das profundezas com o relato do seu sofrimento. Até mesmo o cruel Hades, num gesto de generosidade, consentiu a volta de Eurídice à terra dos vivos com a condição de que Orfeu não poderia olhar para trás, sob pena de perdê-

⁴ Velo de Ouro. Segundo a mitologia grega, é um carneiro revestido com lãs de ouro. Quem o possuísse, vivo ou morto, adquiriria o dom da vidência. Para salvar seu povo, o herói Jasão parte em dificultosa viagem, juntamente com os argonautas com o objetivo de encontrá-lo e possuí-lo. Mas sua expedição seria fatídica, se, entre seus tripulantes não estivesse Orfeu (SCHMIDT, 1994, p. 269).

⁵ Deus dos mortos, seu nome significa “invisível” em grego. Ficava colérico quando clamavam seu nome, por isso, como um eufemismo, os mortais e os semi-deuses passaram a chamá-lo apenas por apelidos, só assim, isso não significaria uma evocação desrespeitosa. Entre os mais usuais, Plutão se destacava como alusão à fecundidade da terra. Também protagonizou uma história de amor, pois sua esposa, Perséfone, era-lhe tirada de seu convívio seis meses a cada ano por ordem de Zeus. (KURY, 1999, p. 168). Isso, talvez explique a sua benevolência com o apaixonado Orfeu ao permitir que Eurídice saísse do plano inferior.

⁶ Termo que significa “quinhão”, é uma lei rigorosa à qual até os deuses são submetidos. Nos poemas homéricos, tem como representação três personalidades femininas denominadas Átropos, Clotós e Láquesis que possuíam nas mãos o fio do destino: a mais nova, fiava-o; a de idade intermediária, enrolava-o; e a mais velha, cortava-o (KURY, 1999, p. 270-271). Em *Orfeu da Conceição*, a inspiração viniciiana em Homero se evidencia pelo fato das personagens femininas serem instrumentos das vozes oraculares, sendo elas: Clio, Mira, Dama Negra e o coro feminino do inferno carnavalesco de Plutão.

la em definitivo. Aceita a imposição de Hades, a ninfa segue com o marido guiada pela lira órfica em direção à luz por entre as sombrias passagens. Quase no fim da jornada, o herói duvidou da honestidade de Hades, teve medo de estar sozinho e olhou para trás. Ao certificar-se de que realmente o acordo estava sendo cumprido, deu-se conta de sua fraqueza e caiu em profunda lamentação. Como castigo, viu Eurídice decompor-se em uma sombra. Por medo de perdê-la, perdeu-a em definitivo. Isso explica por que, em algumas leituras, o mito simboliza o caráter auto-destrutivo da natureza humana, quando não se desvencilha do passado, e “estimula nossa esperança de talvez conseguirmos enganar a morte e contornar a perda inevitável e, em seguida, destrói essa esperança”. (GREENE e SHARMAN-BURKE, 2001, p. 172)

De volta do inferno, mergulhado em dor novamente, Orfeu opta por uma vida curta de pregações. Torna-se um guia espiritual que alerta os trácios sobre os malefícios que sacrifícios de qualquer natureza podem trazer aos homens. Certo de seu desejo de morte, recusa-se a acalmar o ciúme das mulheres que, revoltadas com sua eterna viuvez, agridem-no enlouquecidas. Como verdadeiras bacantes⁷ em meio a um ritual dionisíaco, rasgam seu corpo em pedaços até a morte. Porém, condoídas por tamanha tragédia, as Musas recolheram os restos mortais do poeta e músico e enterraram-nos aos pés do Monte Olimpo, onde, depois disso, os rouxinóis cantam a música mais doce do mundo.

O Orfeu é um herói trágico por transgredir a moira (tentando enganar a morte) e receber a punição da culpa. Apesar de comprometido com o bem-estar dos seres da floresta, coloca sua relação com Eurídice como prioridade, alicerce de sua vida pessoal e de sua auto-estima, motivo pelo qual abandona os mortais e desce aos infernos com o propósito de reverter a morte de sua noiva. Porém, apesar de ser capaz de usar a sua música para persuadir as divindades das profundezas, não consegue o que parecia mais fácil, que é controlar os próprios impulsos. A simples dúvida com relação à saída ou não de Eurídice dos infernos abala o espírito do herói e o leva a destruir, ele mesmo, a oportunidade de reaver a amada do mundo inferior conquistada com tanto esforço.

⁷ Seguidoras do deus Dioniso (nome latino, Baco), são sacerdotisas que realizam um ritual místico, composto por dança frenética, em que elas, de peito desnudo, adquirem poderes quando em êxtase místico e, com eles, subjugam heróis e sacrificam oferendas a esse deus. Para os romanos, esses “bacanais” realizados pelas bacantes causavam desordem e depravação sexual. (SCHMIDT, 1994, p. 53)



Figura 1 – Cantarin, Procissão das bacantes, 2004.

Analisado na perspectiva do trágico, nota-se que o erro em Orfeu não pôde ser evitado. Na história original, a voz oracular que vem de Hades representa um prenúncio do erro que seria cometido. Qual outra razão levaria o deus a enfatizar a idéia do “olhar para trás”? Já sabia ele que o herói trazia fraquezas humanas em sua constituição como, por exemplo, a insegurança e a arrogância. Desejar o controle da situação foi seu algoz. Portanto, decretar castigo para a curiosidade e ansiedade do herói seria o mesmo que decretar imutável o destino dos amantes. Por isso, trágico, pois a tentativa de reverter o infortúnio o conduziu definitivamente a ele.

Como Édipo, da peça *Édipo Rei*, escrita por Sófocles, rei esperto e destemido que não teve a capacidade de olhar para si mesmo e, por isso, “cego”, viu-se incapaz de identificar-se como o assassino procurado em suas próprias investigações. Como Creonte, da peça *Antígona*, também de Sófocles, que decreta uma proibição contra as leis divinas (não dar direito a uma lápide àquele que cometer crime de natureza grave, como o assassinato, por exemplo), ficando, assim, sujeito a uma punição do destino, ou a uma desmoralização, caso revogasse seu decreto, enfraquecendo a autoridade da palavra real. Também Orfeu, com seu dom artístico, usado com bondade e compaixão, adorna todos os que o rodeiam, mas não consegue trazer a cura para seus caminhos funestos. Caracterizado pela dicotomia “cura social/enfermidade pessoal”, vê-se conflituoso numa proporção atípica para um herói romântico. Perante um potencial político e persuasivo, reconhecido por todos os povos, a impotência com relação à vida pessoal fragiliza-o, humilha-o em perverso paradoxo.

Uma das funções do mito é representar os componentes da complexidade humana, refletir sobre o real figurando-o no obsoleto mundo imagético. Por essa razão, as narrativas míticas trazem em seu arcabouço um arsenal simbólico. No que diz respeito ao mito Orfeu, vale enumerar a presença das seguintes simbologias trabalhadas nessa narrativa de forma a inspirar artistas e grupos religiosos ainda na Grécia. São elas: o poder místico da arte musical, a malandragem como instituição, o olhar para trás como representação do espírito investigativo e mundo inferior/mundo superior na dicotomia Inferno/Olimpo.

A música é forma transcendente de relacionamento com o divino na cultura grega e em várias outras culturas. Em templos religiosos e em datas festivas, o homem, acreditando em um corpo cósmico maior do que ele e fora de seu controle,

faz da música uma espécie de oração que proporciona elo direto entre o humano e a divindade. Mais do que isso, a arte musical tornou-se, com o tempo, uma forma de o homem se reconhecer integrante do cosmo, objeto de manifestação do poder divinatório. Na Grécia Antiga, correntes religiosas como o Orfismo⁸, o Pitagorismo⁹ e o Dionisismo¹⁰ possuíam caráter ritualístico predominantemente musical e, de forma social, ligavam-se a cerimônias de sacrifício e sagrados festivais báquicos¹¹ onde ações recíprocas de dar e receber ligavam parcialmente deuses a homens e homens a deuses. Porém, apesar de haver tanta inter-relação entre música e elementos místicos no universo cultural grego, Orfeu é o único herói mítico que faz referência à música enquanto algo tão poderoso, daí a sua grande responsabilidade simbólica.

A relação mútua e lateral da cultura ocidental com o Orfeu grego se faz presente no olhar para trás como representação do espírito investigativo. Segundo Lins Brandão (2002, p. 29-44), para os gregos, o enxergar relaciona-se metaforicamente com o homem em busca do controle de seu mundo. No caso de Orfeu, é o herói perante a não aceitação do limite, das regras impostas por leis externas. Por ser assim, a agonia desse herói por não ver Eurídice está ligada à linha divisória entre a evidência (*saphés*) e obscuridade (*skoteinós*). Sem a claridade não há saber, nem entendimento. E, sem a capacidade de ver, para os gregos, não há claridade. Nessa cultura, Aristóteles confirma, “a visão é o mais importante dos sentidos, porque é o que ensina mais e de modo mais variado.” (*Poética*, 2005, p. 38)

Segundo Lins Brandão (2002, p. 31-44), em seu artigo *Nós e os gregos*, essa relação se deve ao fato de que os gregos são o passado histórico e cultural do ocidente, portanto, há uma contigüidade entre os gregos e o ocidente e o olhar para trás é uma atitude tipicamente grega. Inquirir sobre a *arkhé*, sobre o passado, a origem, impulsiona o novo. A exemplo de Darwin, que buscou a origem das

⁸ Seita religiosa de cuja existência se tem um conhecimento a partir do século VI a.c. Segundo histórias antigas, foi fundada pelo poeta mítico Orfeu, mas não há documentos que comprovem sua existência. O que se sabe é que existe uma doutrina sobre a imortalidade da alma e transmigração da alma, com o nome de Orfismo.

⁹ Escola filosófica fundada por Pitágoras na Magna Grécia, freqüentada por homens e mulheres. A confusão com o Orfismo torna o Pitagorismo obscuro (Maria Helena Rocha Pereira. Enciclopédia Luso-brasileira de Cultura. Lisboa: Verbo, s.d.)

¹⁰ Culto de Dioniso difundido por toda a Grécia.

¹¹ Bacanais que tiveram início com as orgias desenfreadas dos vinhateiros áticos que honravam Dioniso, com coros alternados chamados ditirambos. (BERTHOLD, 2000, p. 103)

espécies; Freud, que buscou a origem dos sintomas psíquicos nos complexos inconscientes; Marx, a origem das desigualdades econômicas, entre outros, o ocidente trás em seus paradigmas o “olhar” grego, convicto de que “buscar a origem é deter para si o poder”. (LINS BRANDÃO, 2002, p. 36)

Segundo os próprios gregos, o pensamento é um processo dialético, com diálogo externo ou interno. Nesse, descobre-se “o outro”, que são as vozes da cultura grega. Em *Ilíada* de Homero, o saber ilimitado das Musas se deve ao fato de elas tudo verem. Além disso, acrescenta Lins Brandão (2002, p. 37), os próprios deuses são *enargeîs*, isto é, claros, visíveis, seres que brilham e mostram sua forma em máximo grau, porque detêm uma natureza perfeita.

É grega a herança cultural de supervalorizar o conhecimento visual perante os outros tipos de conhecimento. O “ver para crer” tornou-se um ditado popular no mundo ocidental exatamente porque, no ocidente, o saber deve ser resultado de experimento. A cultura que tem como *arkhé* (origem) a antiguidade clássica.

A explicação para essa simbologia é que, para os gregos, o novo se inicia com o reconhecimento do antigo. Na antiguidade, essa cultura do contraste (antigo/novo, o para trás/ e o para frente) é, na verdade, o culto à transformação. Por isso, o famoso gesto de Orfeu de olhar para trás não representa exatamente o medo da mudança, mas sim, o de não poder controlá-la de forma racional. Como afirma Lins Brandão (2002, p. 43), essa dialética entre passado e futuro diz respeito a conhecer o passado com o propósito de projetar o futuro e controlar o processo de construção do mundo civilizado.

2.2 Orfeu na cultura ocidental

Canta, sentado á beira do céu esplêndido,
Orfeu!
O rochedo anda, e tropeça; e cada pedra fada
Sente-se o novo peso que para o celeste
delira

De um Templo seminu a tarde banha o
impulso
E a si mesmo se compões e se organiza no
ouro
Segundo a imensa alma do grande hino na
lira!

(Valéry, 1908, p.40)

Dissertando sobre o mito de Orfeu, Brunel (2003) comenta os significados e as diferentes direções do tema na cultura ocidental. Um arquiteto, diz ele, remove pedras apenas com sua música, atitude mágica com enorme carga de sortilégios. Esse arquiteto é o Orfeu de Paul Valéry, num poema que ele escreveu para seu *Álbum de versos antigos*. Porém, em Guillaume Apollinaire, 1908, na obra *Le bestiaire* ou *Le cortège d' Orphée*, Orfeu já não é mais esse sedentário profissional de uma construção, é um viajante à frente de um cortejo que, com sua mágica música, atrai e conduz. Mas também pode ser um sacerdote vestido com longa sobrepeliz branca, como no epitáfio de Hugues Salel, 1554, ou no soneto XX dos *Regrets* de Du Bellay, 1559, além de um poeta morto com dimensão europeia, na *Ode sur la mort de Jean Baptiste Rousseau* de Lefranc de Pompignan, século XVIII.

Afinal, qual dessas versões é coerente em relação ao mito grego? A do boêmio? Do viajante? Ou do mágico? A resposta é “todas”, já que “Orfeu é grego somente no ponto de partida” (Brunel, 2003, p. 47). Após as versões gregas, marca presença em várias outras obras literárias ou artísticas nascidas dentro e fora da Europa em língua e contexto diferentes.

Segundo Brunel (2003, p. 47), a versão decisiva desse mito se encontra no livro IV das *Geórgicas* do poeta latino Virgílio, no século I a.c.: a história do músico que desce aos infernos para buscar a esposa, o Orfeu *psicopompo*. Mas, desde a primeira aparição num fragmento do poeta grego Íbicos, século VI a.C., a personagem mora no imaginário de vários escritores e multiplica-se em várias personagens, como: *Orfeu* de Vitor Hugo, 1877; poema *Orfiques* em *Orfeu no navio Argos* de Pierre Emmanuel, 1942; na peça *A descida de Orfeu* de Tennessee

Willians,1957; entre outros. Essa apropriação da personagem grega em outros contextos é explicada por Brunel (2003, p. 48), quando diz: “o olhar de Orfeu que nos convida a virar para trás é também o olhar que o ocidente dirige ao próprio Orfeu enquanto mito.”

Formas diferentes de ler o mito órfico tornaram-se signos em rotação que permaneceram na cultura ocidental até os dias atuais. Das versões mais antigas, definem-se as maiores vocações do herói. A vocação da magia através da arte musical e a vocação da morte no sentido de eternidade, por exemplo. Sua descida aos infernos e sua profunda entrega a qualquer infortúnio, após perder para sempre Eurídice, fizeram-no um poeta do “chorinho”, da nostalgia em forma de canto, apesar de tanto literatura, quanto escritor serem conceitos desconhecidos dos gregos. A Grécia só conhecia o termo *poiêsis*, sinônimo de criação (BRUNEL, 2003, p. 39). E, pela via da influência, o mito órfico penetrou nas literaturas ocidentais, por isso, a posterioridade desse mito é muito rica no conjunto das literaturas e das artes.

Na mesma síntese de Brunel (2003, p. 62), lê-se que o mito de Orfeu se fez presente em indiscutíveis obras primas: óperas, balés, além de ser fecundo no cinema, teatro e literatura. Como, por exemplo, na peça *La favola d 'Orfeo*, com cinco atos (ato 1, Os pastores; ato 2, A ninfas; ato 3, Os heróis; 4, Os mortos; 5, As bacantes), de Ângelo Policiano, Itália renascentista, 1494, que anunciou o novo caráter da dramaturgia italiana. Também em uma tragédia musical, com falas dos protagonistas cantadas e sons de um coro na música do disco *Orfeu e Eurídice* de Tevstignei Ipatovitch Fomine, final do século XVIII, além de ter sido tema de versos idílicos em *A legenda dos séculos* de Victor Hugo, século XIX. Depois, representado por sua lira, como no soneto *Quimeras* de Gerard de Nerval, 1854. Em Mallarmé, foi o poeta invencível num monumento do jardim de Luxemburgo, 1892. E um Orfeu traído por uma Eurídice cuja infidelidade representava a morte em *A canção do mal-amado de Alcoóis*, 1913. Além de, em uma ópera no século XX, ter mais uma conotação de tristeza em *As infidelidades de Orfeu*, de Darius Milhaud, 1924. Por último, foi imortalizado também em OssipzadKine, artista na Rússia vindo de Paris com esculturas denominadas *Orfeu andando*, 1930; *Cabeça de Orfeu*, 1956; *Pequeno Orfeu*, 1960, Dessa forma, adquiriu distanciamento semântico de suas origens e foi deixando de ser o Orfeu. A causa disso, explica Brunel (2003, p. 47), é que “o mito situa-se num contexto cultural e não num conjunto universal.”

Dentre todas essas significações, destaca-se a do Orfeu de Jean Cocteau, 1925, ao retratar a personagem como um anjo montado num cavalo Pégaso, ópera *Eurídice*. E, principalmente, por esculpi-lo, não só como um músico, mas também, pela primeira vez, como um literato célebre em três filmes, *O sangue de um poeta*, 1930; *Orfeu*, 1950; e *O testamento de Orfeu*, 1959, onde Cocteau reflete sobre o papel do poeta contemporâneo através de seu mito. Da peça *Orfeu* de Cocteau, 1926, até o filme com o mesmo título, 1950, a personagem sofre inúmeras variações as quais na literatura ocidental moderna se traduz em um fusionismo de audácia com respeito aos dados do mito e evidencia o “poder que o mito de Orfeu tem de fazer jorrar invenções, como no próprio Orfeu” (BRUNEL, 2003, p. 62).

O processo de modernização do mito passa por todos esses caminhos até chegar a Vinícius de Moraes. Ao escrever *Orfeu da Conceição*, 1942, Vinícius cria um Orfeu que reúne as características de músico, poeta solitário, sofredor e intelectual, trazidas das versões mais significativas na diacronia órfica. Mas a versão vinicianiana também significa o ponto de encontro do mais inovador olhar sobre esse mito. Inédito, dá-lhe como pais Apolo e Clio, *Orfeu da Conceição* é a primeira aparição de um Orfeu como símbolo da negritude¹², representante da malandragem carioca, residente no morro, obra de tanta repercussão que se tornou um signo quase outro com relação a Orfeu, inspiração para os filmes: *Orfeu negro*, 1958, de Marcel Camus, e o musical brasileiro *Orfeu do Carnaval*, de Cacá Diegues, 1999.

¹² Nos primórdios da dramaturgia brasileira, o negro, geralmente escravo, e, como tal, considerado pela sociedade como simples instrumento de trabalho, não oferecia interesse dramático. Na verdade, era apenas usado como elemento característico da sociedade brasileira da época que, vez ou outra, possibilitava ao autor criticar costumes ou comportamentos sociais, como se vê nas comédias de Martim Pena, e assim mesmo de maneira muito limitada (MENDES, 1982, p. 4). Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes representou uma quebra desse paradigma ao protagonizar sua obra com o primeiro herói negro da literatura dramática brasileira como releitura de um herói grego.

Desde sua aparição na tragédia de Sêneca, Medeia¹³, como um contraponto com a mágica sinistra da protagonista, essa personagem, afirma Brunel (2003, p. 62), passa por um iniciador não apenas para pertencer a simbologias místicas, mas também para ser um mito enquadrado aos poucos no conceito de civilização, porque, diz Brunel (p. 62), “Orfeu é uma figura da civilização perante a barbárie, é o representante da harmonia em oposição à discórdia”. Mas é em *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes que esse processo se consolida. Modelo de negritude e boemia, o mágico provinciano se torna, pelas linhas de Vinícius, o mensageiro dos tempos modernos, no teatro reflexivo e engajado do século XX.

2.3 Orfeu da Conceição: o mito carioca

Para matar Orfeu não basta a Morte.
Tudo morre que nasce e que viveu
Só não morre no mundo a voz de
Orfeu.
(O.C., v. 1995-1197)

A peça teatral *Orfeu da Conceição*, enquanto intertexto do mito grego, poderia ser um mito ainda grego com feições locais da cultural brasileira. Afinal, sobrevivente em todos os períodos históricos e em todas as nações, o mito é uma narrativa de natureza eminentemente popular constituída de elementos que permitem seu reconto sem prejuízo da essência da história.

Ao contrário disso, Vinícius de Moraes dá tom parodístico à obra ao transformá-la num mito brasileiro e, portanto, num outro mito: o *Orfeu da Conceição*.

¹³ Segundo a lenda grega, a feiticeira Medéia ajudou Jasão, líder dos argonautas, a obter o velocino de ouro. O mito é conhecido pelas versões literárias que lhe deram Eurípides, Ésquilo, Ovídio e Sêneca. Medéia era filha de Eetes, rei da Cólquida. Eetes possuía o velocino de ouro, que Jasão e os argonautas buscavam, e o mantinha guardado por um dragão. A maga Medéia apaixonou-se por Jasão e, depois de ajudá-lo a realizar sua missão, seguiu com o grupo para a pátria de Jasão, Jolcos, na Tessália. Mais tarde, Jasão apaixonou-se por Glauce e abandonou Medéia. Inconformada, ela estrangulou os filhos que tivera com Jasão e presenteou a rival com um manto mágico que se incendiou ao ser vestido, matando-a. Sua lenda serviu de tema a obras artísticas e literárias de todos os tempos, das quais a mais conhecida é a tragédia Medéia, de Eurípides. (FARIA, 2004, p. 1)

No lugar de apenas variações, como um simples relato de uma mesma história, o poeta promove a desconstrução do Orfeu grego em relevantes aspectos formais e temáticos que serão comentados a seguir.

Primeiramente, numa síntese da peça, pode-se dizer que conta a história do afro-descendente Orfeu de Conceição, o músico mais famoso e respeitado do morro carioca onde nasceu e vive. Filho de Clio¹⁴ mulher dedicada ao marido e, principalmente, ao filho - e do lendário Apolo¹⁵ - o melhor músico do morro antes de Orfeu - recebe do pai as lições do samba e supera o mestre nessa arte, pois transforma a música no seu diferencial entre os malandros do morro, exatamente por manusear com magia esse dom. Muitas foram as maravilhas sociais que conseguiu com o toque de suas melodias. Dentre elas, por exemplo, o fato de a violência na periferia não ter expressão, de os vizinhos não se desentenderem e de o respeito e a paz entre os moradores serem uma lei cumprida à risca. “Não se ouvia falar em morte no morro, graças a Orfeu da Conceição” (O.C., v. 961), diziam seus próprios moradores.

Mas, por outro lado, sua “majestade” na música fazia dele um conquistador volúvel. Sedutor como todo bom malandro, enfeitiçava as mulheres e vivia como um “objeto de adoração”. Entre música, composições e mulheres, sua situação inicial na peça era a de um “rei”, tratado com superioridade pelos seus iguais, o que explica sua personalidade arrogante e jeito envaidecido, apesar da alma generosa.

Todas essas informações são reveladas somente nos diálogos das personagens, pois a história, na peça *Orfeu da Conceição*, é representada a partir do momento em que ‘Da Conceição’ já está compondo músicas de amor para a afro-descendente virgem Eurídice, também moradora do morro. Esse amor acarreta

¹⁴ Para denominar a mãe de Orfeu da Conceição, Vinícius preferiu fazer uso do nome de uma musa (ninfã) que derivada palavra grega que, em Língua Portuguesa, significa “celebrar, festejar” para cantar a vitória dos guerreiros e a fama do povo (SCHMIDT, 1994, p. 72). Denominar a figura materna por Clio, no lugar de Calíope, em *Orfeu da Conceição*, explica-se pelo fato de o texto viniciano construir uma mãe adoradora do talento de Orfeu, quase o tendo como a um deus.

¹⁵ Para denominar o pai de Orfeu da Conceição, Vinícius faz uso do deus Apolo, divindade grega que ganhou de Zeus uma lira, símbolo da poesia e da música. Também é conhecido como o deus da beleza e, por isso, é o sedutor de todas as ninfãs, expulso do Olimpo por desafiar Zeus ao ter um filho de uma mortal. (SCHMIDT, 1994, p. 38). O pai de Orfeu da Conceição carrega o título de mestre da música e da malandragem. Ao contrário da versão grega, em que Egeu se revolta com a opção artística do filho, na peça de Vinícius de Moraes, a figura paterna provém de todo aparato, não só para admirar a arte deste, como também para atuar como mestre do músico. Numa releitura da figura paterna órfica tão significativa, o uso de Apolo por Vinícius se justifica. No lugar de contar a história um Orfeu solitário, o texto viniciano desenha o papel da instituição familiar como metonímia da função castradora no que diz respeito à imposição de papéis e transmissão de valores.

mudanças de comportamento do malandro, que deixa de lado todas as outras mulheres por causa de uma única e que, ainda, planeja seu casamento com esta.

Mas esses planos de vida familiar causam desgosto em seus pais, principalmente em Clio, sua mãe, que lhe pede para relevar tais decisões e espera do filho a dádiva de ser um eterno boêmio, não um chefe de família. Mesmo assim, convive com as suas recusas na esperança de que a paixão por Eurídice se revele uma febre passageira antes de se tornar motivação irremediável para o ciúme vingativo das outras mulheres do morro.

Infelizmente, a história faz valer a segunda alternativa. Entretido com o amor por Eurídice, o malandro ignora a revolta de Mira, sua última ex-namorada. Esperta e vingativa, a moça confirma, na natureza de suas ações, que o destino do herói numa vida familiar não lhe reserva a felicidade, pois é algo proibido. Ela procura Aristeu, o criador de abelhas, e lhe relata que a virgem Eurídice não mais era virgem, pelos braços boêmios de 'Da Conceição'. Com insinuações maldosas, alimenta a raiva do rapaz que desejava desposar Eurídice, até tal descontrole chegar ao ápice da jura de morte. Nessa mesma noite, Orfeu expulsa a Dama Negra do morro por ouvir dela sua missão de trazer a morte àquele mundo periférico.

Quando volta do barraco de Orfeu, Eurídice é assassinada por Aristeu a golpes de faca. Esse incidente dá origem à ação marcadora da transição do herói da boa ventura para a má ventura. Ao encontrar a noiva morta, desespera-se e recusa-se a conviver com essa nova condição. Por isso, parte em viagem metapsíquica à cidade infernal.

No Clube dos Maiorais do Inferno, lugar onde a tristeza é proibida, 'Da Conceição' se dirige choroso aos reis momos em busca da noiva. Mas a negativa de Plutão,¹⁶ ao dizer que dali ninguém sairia, enlouquece o herói juntamente com as mulheres que ali se diziam ser todas *Eurídice*s. Em meio a um carnaval embriagado, ninguém se comove perante o sofrimento do noivo. O malandro não consegue persuadir ninguém com sua música, tamanha é sua dor e, até Prosérpina¹⁷ esposa de Plutão, pede ao marido que o ignore. Carente de qualquer gesto de generosidade, volta para o morro, chamando, em delírio, o nome da amada em vão. Uma vez perturbado, o músico, que era o guia espiritual dos moradores do morro,

¹⁶ Seu nome deriva de Pluto, que significa riqueza. Nome latino para Hades, uma divindade subterrânea.

¹⁷ Nome latino para Perséfone, a deusa dos Infernos, esposa de Hades.

não mais exerce sua função, deixando a violência e a desordem tomar conta do lugar em que nasceu. Dentre as desventuras conseqüentes desse amor perdido, a histeria e internação de Clio, carregada em maca para o hospital, só não tem mais destaque que o desvario de Mira na Tendinha junto a todas as outras mulheres do morro. Embriagadas e ofendidas com a loucura de Orfeu por causa de Eurídice, elas ficam reunidas na Tendinha a esperar a aparição do músico naquele local. Quando esse encontro acontece, Orfeu da Conceição não seduz, nem acalma o ciúme dessas mulheres. Pelo contrário, alimenta a ira da rejeição ao dizer só amar Eurídice, mesmo estando ela morta. Com a furiosa liderança de Mira, as mulheres da Tendinha agridem-no enlouquecidas, rasgando seu corpo em pedaços até a morte como se fossem verdadeiras bacantes¹⁸ em meio a um ritual dionisíaco. Porém, narra o êxodo, ninguém consegue matar a música de Orfeu da Conceição.

No aspecto formal, a desconstrução do Orfeu grego para criar o Orfeu da Conceição trás à tona a questão do gênero e do ritmo textual, porque, enquanto o original é uma narrativa, o carioca pertence ao gênero dramático. A estrutura de *Orfeu da Conceição* é voltada para a ação, a representação e a linguagem dramática não possui a oposição sujeito e objeto da épica. A explicação se dá pelo fato de um texto constituído por diálogos ter a interferência totalmente anulada do sujeito narrador. No drama viniciano, como em todos os outros textos dessa natureza, o mundo se apresenta por meio de ações e discursos encenados por atores. Sem a relativização de um sujeito narrador, o mundo, no texto dramático, parece autônomo, absoluto, emancipado de intervenção. Essa é uma peça que traz em seu bojo elementos do teatro épico de Bertolt Brecht: “O cunho épico ressalta também do fato de que o mundo aparentemente objetivo é mediado pela consciência de um sujeito-narrador” (ROSENFELD, 2006, p. 99). No caso de *Orfeu da Conceição*, o coro¹⁹, representado de várias maneiras, é responsável por esse aspecto épico. Também a presença do Vinícius narrador nas rubricas.

¹⁸ Cf nota 12.

¹⁹ O coro é um elemento característico da tragédia grega, representa a voz da coletividade arcaica, da sociedade - vestígio da vida antiga marcada pelo coletivismo tribal. O coro dos ditirambos de baquilides compõe-se de velhos e o originário ditirambos dionisíaco era constituído por figuras demoníacas do tiaso. “Ditirambo é um coro de caráter tumultuoso em honra principalmente de Baco. E um canto apaixonado, ora entusiasta e alegre, e são raro melancólico e sombrio bem de acordo com a natureza do deus de êxtase.” (BRANDÃO, 1992, p. 34).

Nas rubricas, nota-se essa voz que comenta e narra de forma emotiva e parcial, capaz de contribuir para a dramaticidade dos diálogos. Como Nelson Rodrigues, em *Vestido de Noiva*, além de escrever os diálogos, Vinícius também propõe a transposição do texto à cena como, por exemplo, no fragmento abaixo, em que a rubrica não só traz a resposta para a pergunta de Plutão, mesmo depois de a fala de todos já ter respondido, como também, exhibe parcialidade ao se referir ao grupo do clube como loucos e sensuais em suas ações.

PLUTÃO (erguendo-se em toda a estatura)
Quem é o rei?

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.)

(O. C., v. 691-692)

Segundo Chartier (2003, p. 152-153), todos os constituintes da textualidade do roteiro de teatro são pistas capazes de desenhar o direcionamento do autor a respeito da organização de espaço e encenação na montagem. Dentre eles, as rubricas, por exemplo, enquanto ação e imagem, revelam-se decisivas para a construção do sentido pragmático da obra. Como "vestígio de uma encenação passada e mapa de todas as encenações futuras" (CHARTIER, 2003, p. 152), a rubrica também é instrumento de leitura vertical da peça teatral também enquanto obra literária. Graças a ela, clássicos de leitura difícil, por se tratar de peças muito distantes da cultura atual, podem ser "lidos" com maior facilidade, como as tragédias gregas reescritas, por exemplo.

Sabe-se, com isso, que elas podem causar alguma variação no sentido de acordo com o contexto ao qual cada historiador as remete. Por isso, provocam transformações gerais em todo o texto, posicionando, de maneira significativa, não somente uma compreensão do espetáculo nos moldes da época em que foi escrita, como também, sua leitura contemporânea sob tom parodístico.

Segundo explica Rosenfeld (2006, p. 156), a paródia é um recurso de distanciamento muito usual no texto épico. Numa inadequação proposital entre forma e conteúdo, Vinícius figura esse recurso com transparência em *Orfeu da*

Conceição. A relação inadequada, esse choque entre forma e conteúdo, torna “estranho” o texto viniciano e seus personagens por causa, principalmente, de dois aspectos: o uso de gíria nas falas de seres divinos e o comportamento atípico dos mesmos, digo, um comportamento comum, popular, sem a aura necessária para reconhecê-los como divinos. Essa explosão do desconhecido com relação ao mítico, em ‘Da Conceição, desapropria os elementos gregos, num “distanciamento-chave” para a releitura moderna do mito órfico. No segundo ato, por exemplo, os diálogos de Prosérpina exemplificam claramente esse distanciamento na vulgaridade vocabular quando a deusa se refere a um ser divino, superior a ela na hierarquia infernal. Também ao fato de haver nessa passagem uma comicidade que anula o caráter elevado do mito. Como diz Pavis (1996, p. 278), “é um gênero burlesco travestido de gênero nobre”.

PROSÉRPINA (atirando-se nos seus braços, bêbada, a buscar-lhe a atenção)
Ele quer é rosetar! Deixa ele, bem. Olha para mim!

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

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

PROSÉRPINA (caindo bêbada sobre ele)
O cara tá é cheio. Deixa ele, bem, senão é capaz de sair estrago. Vem cá, dá um beijinho.

PLUTÃO
Espera, mulher! Como é que pode? Como é que pode tocar a festa? Precisa pôr o homem na rua! Não tás vendo que o homem tá de malícia?
.....

PLUTÃO (a voz aguda)
Ninguém sai daqui sem ordem do rei! Aqui é o rei quem manda! Toca a música! Onde está a música? Cadê o bumbo o tamborim a cuíca o pandeiro o agogô? Toca o apito! Começa o samba! Não acabou o carnaval ainda não!

PROSÉRPINA
Não resolve... O homem tá de cara cheia. Deixa ele. (ri histericamente) Dor-de-cotovelo tá comendo solta! Dor-de-cotovelo tá comendo solta, minha gente!

(O.C., v. 712-714; 759-765; 772-776)

A deformação do mito Orfeu criada por tamanha informalidade, exhibe indiretamente o objeto parodiado, pois não é possível compreendê-la sem tomar conhecimento da versão grega. Por esse motivo, apesar de desmitificar o mito grego com a substituição do caráter elevado pelo coloquial, também conota uma

homenagem ao mesmo, pois não permite o esquecimento do original na contemporaneidade.

Outro aspecto parodístico presente no roteiro viniciano é a teatralidade. As marcas do jogo teatral se fazem presentes em *Orfeu da Conceição* no exagero da declamação, no exagero também do *pathos*, do trágico e dos efeitos cênicos. A presença de ornamentos grandiosos²⁰ que constituem um cenário grotesco²¹ na cena do carnaval, por exemplo, contrabalançam a estética do belo e do sublime. Esse exagero cênico recria o inferno de Hades com elementos humanos e populares, o que deforma a dimensão mítica e divina do plano inferior como demarca Vinícius na rubrica primeira do segundo ato.

Todas as figuras secundárias, homens e mulheres, vestem-se com o uniforme da sociedade carnavalesca, sendo que no caso destas últimas a indumentária faz lembrar vivamente Eurídice. Como nas orgias gregas, os homens perseguem as damas, que aceitam e refugam, ao sabor do movimento. Bebe-se fartamente, com unção, na boca das garrafas. Num trono diabólico, ao fundo, sentam-se Plutão e Prosérpina, com uma corte de mulheres à volta. Esse casal mefistofélico deve se caracterizar pelo tamanho e gordura, gente gigantesca, risonha, desperdiçada, a aproximar comparsas solitários, a gritar, a beber, insinuando, criando a festa.

Os autores do teatro moderno constroem representações da tradição trágica através do apropriar-se e re-apropriar-se dela, do contrário, suas normas não fazem sentido no contexto contemporâneo. Por isso, Chartier (2003, p. 152-153) afirma que a apropriação de uma obra deriva da leitura “histórica e social dos usos e das interpretações, remetidas às suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as constroem”. Por isso, seu processo dá atenção aos

²⁰ O figurino grandioso, nas tragédias gregas, justificava-se pelo destemor do herói trágico em desafiar o indaafiável: o destino imposto pelo poder das circunstâncias, ou seja, a moira. Os coturnos, calçados, assemelhava-se aos borzequins de como com solado alto, de em média onze centímetros. A indumentária trágica é específica em seus ricos bordados em formatos de estrelas, ramagens, espirais e de figurinos humanos. Coloridos em púrpuro, ouro, esverdeado ou cinza, seus mantos chegavam aos pés e as mangas em formato oriental. Para aumentar a majestade e a estatura da personagem, a cintura apertava o peito, deixando os quadris livres. Brandão (1992, p.53-55) Em *Orfeu da Conceição*, o caráter elevado do personagem se molda em meio a simplicidade do morro, o exagero na caracterização e o caráter grandioso do personagem sé dá sob forma parodística com relação ao caráter divino da referência grega.

²¹ Aparece na época romântica como forma capaz de contrabalançar a estética do belo e do sublime, de fazer com que se tome consciência da relatividade e da dialética do julgamento estético (...). É o cômico, caricatural e burlesco. (PAVIS, 2003, p. 188-278)

artifícios textuais que operam na produção do sentido de texto apropriado. O que explica a afirmativa de Pereira (2003, p. 279-285) quando teoriza que paródia se entende como acordo e intimidade com o alvo parodiado mesmo sendo por um referencial lúdico e desdenhoso.

No aspecto temático, a desconstrução do Orfeu em *Orfeu de Conceição* se dá primeiramente pelo fato de a peça de Vinícius de Moraes mostrar um herói brasileiro, afro-descendente e malandro do morro carioca.

Os aspectos culturais que esse mito acarreta circundam, primeiramente, o paradoxo brasileiro da pluralidade etnológica. Pois, em contracultura com os gregos, a personagem viniciano reveste a personagem mítica com códigos ocidentais, como adverte Lins Brandão (2002, p. 34), ao afirmar que o oriente e o ocidente não possuem linha divisória cultural exata, em muitos aspectos é mais prudente considerar um uma continuação cultural do outro.

Desde a antiguidade, formou-se essa *koiné*²² cultural, compartilhada por povos de diferentes origens das quais o Brasil participa e continua a lidar com problemas, perspectivas e aspirações de origem grega. A ciência e a tecnologia que veiculam inúmeras realizações modernas, por exemplo, devem-se a essa ascendência. Como Lins Brandão (2002, p. 34) exemplifica:

Luís Felipe Belintani Ribeiro expressou esse fenômeno de um modo especialmente feliz, ao declarar que, quando o primeiro homem pisou na lua, no fundo não se tratava de um norte-americano qualquer, mas de um autêntico grego, já que, tanto o desejo de chegar até lá, quanto a ciência e a tecnologia que permitiram que isso se realizasse nos foram transmitidos pelos gregos.

Mesmo assim, há distinções nos códigos culturais de ambos. Para um apontamento mais preciso desses em *Orfeu da Conceição* com relação à narrativa grega, vale enumerar a presença das seguintes abordagens tipicamente ocidentais na obra viniciano: o central e o periférico na dicotomia morro/cidade, a cultura negra como contraponto da cultura branca, a ação fusionista e o ufanismo envolto no carnaval brasileiro e, por último, a malandragem carioca como revés da cultura burguesa patriarcal.

Numa correspondência analógica entre inferno e cidade, Orfeu da Conceição embute uma releitura assaltada por demarcações hierárquicas sociais. Nessa

²²

Língua comum, cultura comum.

releitura, mais do que na versão grega, sair de seu espaço significa perder-se enquanto referência cultural e se deixar emoldurar pela marginalizadora cultura branca. Vinícius joga com a simbologia espacial (o alto e o baixo) na tentativa de contrapor as realidades bifformes representadas pela olhar de personagens pertencentes a classes e lugares distintos (moradores do morro e moradores da cidade).

Para os Maiorais do Inferno, Orfeu da Conceição é tratado como um “penetra”, um invasor inadequado à cultura carnavalesca comandada pelos grandiosos Plutão e Prosérpina. É inferior por pertencer a um estilo musical melancólico, contrário à orgia carnavalesca. Por isso, ao músico do morro são atribuídos os caracteres de inferioridade. Também por não fazer parte daquele grupo social. Sendo assim, um elemento que corrompe a ordem, motivo que impulsiona Plutão a expulsá-lo do Clube, referindo-se a Orfeu com insignificância, como mostram as falas abaixo:

ORFEU

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

PLUTÃO

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

(O.C., v. 751-760)

Por outro lado, para Orfeu da Conceição, é a cidade que representa o plano inferior. Tal visão se evidencia no ímpeto do herói em buscar a amada morta justamente fora dos limites do morro. A explicação simbólica para isso se dá por, no plano social, “descer ao centro urbano” significar uma morte metafórica onde indivíduo, sem elementos que facilitem sua inclusão (ora no mercado de trabalho, ora nos grupos familiares), dissolve-se em cruel anonimato. Ao analisar a obra viniciano por esse ângulo, vê-se, na passagem, que o Orfeu encontra várias Eurídictes em um inferno carnavalesco, uma confirmação desse deslocamento do herói e da perda de propriedade com relação à noiva. Basta partir do princípio de

que, se todas são Eurídice, não há mais Eurídice. A desapropriação do nome aponta para o caminho da morte simbólica. No plano inferior dos “maiorais”, a individualidade torna-se algo proibido, pois, massificada, a face humana perde seus traços individuais. Nesse instante, o mote musical da declaração amorosa feita por Orfeu em monólogo no primeiro ato concretiza-se sob forma de um grande sofrimento. Ironicamente, “se todos fossem iguais a você, que maravilha viver” (MORAES, 1995, p. 38) revela-se, no segundo ato, uma voz oracular desmistificada por um tom satírico. Esse tom se revela pelo fato de todas as mulheres serem Eurídice tornar-se um sinônimo de morte, o que desnorтеia e enlouquece o músico enamorado, ao contrário da expectativa criada, em primeira instância, pelo mote musical.

ORFEU (a voz grave e patética)
Eu quero Eurídice!

AS MULHERES (dançando)
Eu sou Eurídice. Eurídice sou eu. Quem foi que disse que eu não sou Eurídice? Quem foi que disse que eu não sou Eurídice? Quem foi que disse que eu não sou Eurídice?

ORFEU (num gemido do violão)
Eurídice, querida. Vem comigo!

(O.C., v. 744-748)

As características apontadas acima são de um mito, pois, nele, a realidade apresenta-se complexa exatamente por obter contextos como o econômico, o social, o moral, entre outros. Diferente de Orfeu, ‘Da Conceição não é puramente mítico, pois, em maior proporção, é real. A trama desenha traços sociais brasileiros com precisão de detalhes, em momento algum, prejudicado pela simbologia dos elementos grotescos, Orfeu da Conceição, ausente do caráter elevado de um deus, apresenta elementos metonímicos do artista emergente, de um cidadão do morro, o que, para Ribeiro Júnior (1992, p. 11–23), torna-se um distanciamento para com o mito tradicional. Segundo ele, uma reflexão mítica sobre o homem não pode se apoiar em modalidades da vida humana (o econômico, o social, o moral, etc). O motivo é simples. Aquilo que conota experiência e faz parte da realidade cultural do homem, como já falado anteriormente, deve sim ser um componente do simbólico, mas não a base dele. No caso da peça de Vinícius, o mítico dá lugar ao real, pois

situações cotidianas e comuns, como, por exemplo, o carnaval, recheiam a trama. E, algumas vezes, ocupam o centro dela.

*Um nome de mulher
Um nome só e nada mais...
E um homem que se preza
Em prantos se desfaz
E faz o que não quer
E perde a paz.
(O.C., v. 190-195)*

3. OS CONSTITUINTES TRÁGICOS EM ORFEU DA CONCEIÇÃO

A tragédia foi inventada pelos gregos. Um grande mérito, como diz Jaqueline Romilly (1998, p. 7-15), pois tal espécie de drama conheceu o sucesso e ocupou um espaço importante na formação moral, religiosa e política de sua época e mantém-se ainda expressiva até os dias atuais. Nasceu nos festejos dionisíacos em comemoração das safras anuais, quando homens trajavam-se de bodes, representando os sátiros, amigos e companheiros de Dioniso²³.

A ligação da tragédia com Dioniso tem duas motivações: a primeira é de natureza existencial, a segunda, de natureza formal. Dioniso é um deus polimorfo, filho de relações extra-conjugais e, por isso, perseguido pela madrasta. A tragédia é a representação de eventos de um herói marcado por intensos contrastes e portador de um caráter desafiador. Dioniso, filho natural de Zeus e a mortal Sêmele, traz em si a própria contradição de associar o mortal com o imortal, de desafiar a razão apolínea com a desrazão do tumultuado mundo sensível. Assim, vive, no seu dúplice caráter, a própria essência da tragédia, que é a transgressão, a insolência, a hýbris, enfim.

²³ Dioniso, deus da transformação, foi entregue por seu pai, Zeus, aos cuidados das Ninfas e Sátiros, pois se escondia de Hera, deusa que desejava matá-lo. Vivia feliz e rodeado por frondosa vegetação com formosos cachos. Certa vez, ele colheu alguns desses cachos, espremeu os frutinhas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte. Surge então o néctar da embriaguez: o vinho. Bebendo-o por repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e Dioniso começaram a dançar, tendo Dioniso por centro. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos. Esse desfalecimento se devia não só ao novo néctar, mas ao fato de que os “devotos do vinho” e do deus se embriagarem de êxtase e de entusiasmo. Essa história mítica, inspirou vários rituais entre os gregos. A política de Psístrato (605-527a.c.), buscou com afinco o nivelamento das classes sociais e a conciliação dos diversos cultos tentando realizar uma verdadeira confraternização entre os deuses. A partir daí, que em Atenas se celebravam quatro grandes festas em honra do deus do vinho: Dionísias Rurais, Linéias, Dionisas urbanas ou Frandes Dionísias e Antestérias. As Dionísias Rurais celebram-se no mês posídeon (segunda metade de dezembro). A cerimônia sintetizadamente se baseia numa alegre e barulhenta procissão com danças e cantos, em que se escoltava um enorme falo, os quais os participantes munidos de máscaras se disfarçavam de animais para provocar a fertilidade dos campos e dos lares. A partir do século V a c , no entanto, as Dionísias Rurais foram enriquecidas com concursos de tragédias e comédias. As Linéias, celebradas em pleno inverno, no mês gamélion (final de janeiro e início de fevereiro); é uma designação oficial da festa de dionísio e do Lénaion, local onde se erguia o mais antigo templo do deus , e mais tarde também um teatro. Na verdade, Lénaion, quer dizer “tanque ou instalação, onde se espremiavam as uvas para fabrico do vinho novo”. Acerca das Lenéias, detém-se poucas informações. Sabe-se que Dioniso era invocado de tal forma, para provocar fertilidade e a hierofania de Dionísio, que deveria presidir às solenidades das Lenéias. Inicialmente, as Dionísias Urbanas celebravam-se na primavera, no mês elafebólion, fins de março a qual durava seis dias. Dias, os quais, eram subdivididos em majestosa procissão que transportava as estátuas do deus do teatro até um templo arcaico de Baco. Passados dois dias, realizavam-se os concursos de dez coros ditirâmbicos, perpassados, pois, três dias destinados aos concursos dramáticos (BRANDÃO, 1985, p. 9-11).



Figura 2 – Cantarin, O cortejo de Dionísio..

Dioniso é o herói carregado de *hýbris*. A segunda motivação que liga Dioniso à tragédia está no companheirismo dos sátiros, deuses campestres representados na figura do bode, animal que, no culto a Dioniso, ocupa metaforicamente o lugar deste e ocasiona a denominação de culto do bode aos festejos rústicos e de tragédia ao canto ritual ou “canto do bode”: *tragos* (bode) + *oidé* (canto) + *ia* = *tragoidia*.

Pertencente ao teatro brasileiro contemporâneo, a peça *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes é tratada pelo próprio autor como uma tragédia, porém “tragédia carioca”, gênero que surgiu na literatura brasileira entre as décadas de 70 e 80 do século XX. De fato, *Orfeu da Conceição* apresenta fortes tonalidades trágicas, a começar por sua estrutura interna, onde realiza um diálogo intertextual com a tragédia grega. A problemática do amor entre o músico Orfeu da Conceição e Eurídice desenrola-se, por exemplo, em reduzido espaço físico, o morro carioca, centrando-se, sobretudo, nas limitações da casa de Orfeu da Conceição. O tempo, como nas tragédias gregas, também parece estar limitado a um dia, e o desfecho trágico, inevitável, apesar da insistência do herói no acontecimento contrário, embora se saiba que, segundo o conceito aristotélico de tragédia, tal gênero não se afirma necessariamente pelo desfecho trágico, basta que se tenha a ação trágica: o herói a construir o próprio infortúnio através de seus erros. No caso de *Orfeu da Conceição*, tais enganos estão notoriamente dispersos na evolução da trama que sustenta o drama viniciano.

Dessa estrutura interna ornada por constituintes trágicos, serão objeto de análise: a *moira*, o destino imutável imposto por leis superiores às vontades humanas; a *hamartia*, o primeiro erro do herói trágico, motivador de todos os outros; a *hybris*, a permanência no erro; e o mito, sua estrutura e os elementos que desenham sua ação complexa.

3.1 A moira

A essência da tragédia assenta-se numa contradição irreconciliável entre a *Moira*, ou o destino, isto é, aquilo que se põe como medida (em grego *métron*) de

cada um, o que está prescrito e não se muda, aquilo que se impõe como o poder do forte contra o fraco, ou, finalmente, aquilo que marca a distinção entre o finito e o infinito, e a Necessidade (em grego *Anânke*), isto é, aquilo que falta ao que é finito ou a aspiração a um certo heroísmo que supõe uma superação do métron contra a vontade da Moira. Segundo Costa e Remédios (1988, p. 8), a noção de Moira e Anênke mostra, de fato, a imutabilidade do destino humano que se estabelece num universo de tal forma organizado que qualquer interferência nele resultaria na instalação do caos. As autoras confirmam o aqui dito quando definem a tragédia como “a relação lúdica que se estabelece entre os dois elementos” (Moira e Anânke).

Essa relação lúdica ressalta facilmente, à leitura de “Orfeu da Conceição” de Vinicius de Moraes. No contraponto entre Clio e Orfeu, mãe e filho, pode-se ver a relação lúdica entre uma cultura e o desejo de inovação de alguém que contra ela se rebela. O papel social de Orfeu demarca essa dicotomia entre aquilo que se deve e aquilo que se quer fazer, quando ele próprio se declara o rei do morro, passando-lhe despercebido não ser “realeza” atributo de liberdade. Sua impossibilidade de fazer escolhas na vida pessoal deriva exatamente da aparente liberdade de atuar no destino do morro. Com a voz de Clio, fazem eco outras vozes que alertam o herói para o risco da desmedida, ou seja, entregar-se inteiramente a um único amor, o que implica fidelidade e dedicação exclusiva à mulher amada.

Desde o início da peça, sinistros agouros acenam para possibilidades futuras funestas na vida das personagens. Primeiro, contrariando o ambiente harmonioso criado pela inspiração apaixonada de Orfeu da Conceição para a composição constante de doces melodias, sua mãe, Clio, numa função oracular²⁴, alerta o filho sobre os infortúnios certos que seu amor por Eurídice causaria, pois ele não poderia pertencer a ninguém. Poeta e músico de talento reconhecido no morro, poderia ter todas as mulheres, mas sem compromisso, pois seu papel de mais ilustre representante da malandragem carioca, o filho do mestre Apolo, assim o exigia. Eis o maior motivador para os presságios de Clio, como o expressam os seguintes versos do primeiro ato:

²⁴ Como sacerdotisa, adivinha ou profetisa.

Mas toma tento, filho: não provoca
 a desunião com uma união; você
 tem usado todas as mulheres
 eu sei que a culpa disso não é só tua
 O feitiço entra nelas com sua música
 Mas de uma coisa eu sei, meu filho: não
 Provoca o ciúme alheio; atenta, Orfeu,
 Não joga fora o prato em que comeste...
 (O. C., v 172-179)

Depois, uma agonia misteriosa toma conta do amante com relação à segurança da noiva Eurídice. Ele começa a ter pesadelos com a morte e passa, sem motivos, a retomar o assunto morte com constância em suas conversas. Dentre elas, as mais marcantes se concentram em um dos encontros amorosos realizados com Eurídice antes do acontecimento fatídico que o separa para sempre da moça. No diálogo a seguir, diante do desejo de Orfeu de se assegurar do bem-estar da noiva, que queria deixá-lo um pouco para ir ao encontro da mãe, esta insiste em tranquilizá-lo, mas nem desconfia da certa ação do fado enrustida nos pensamentos do amante:

ORFEU
 Não sei. Me deu
 De repente uma coisa, uma agonia
 Uma vontade de te ver...
 Querida!
 Não vai não!

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

ORFEU
 Por que você está assim, filhinha?
 O que é que você tem?

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

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

EURÍDICE (chegando-se a ele)
 Morta eu estou.
 Morta de amor, eu estou, morta e enterrada
 Com cruz por cima e tudo!

ORFEU

Namorada

Vai bem depressa. Deus te leve. Aqui
Ficam meus restos a esperar por ti
Que dás vida!

(O. C., v. 304-325)

Logo em seguida, as previsões de Clio e os pressentimentos do próprio Orfeu da Conceição dão seus primeiros sinais de realidade, quando Mira de Tal interroga o músico sobre a sua inadequada conduta amorosa. Com a autoridade de uma de suas últimas amantes antes de Eurídice, fá-lo perceber a impossibilidade de uma vida familiar monogâmica, aquilo que denominou inadequado, pois isso o reduziria a uma vida de homem comum. Mira estranha o comportamento de Orfeu e mostra sua reação com críticas a ele e a Eurídice (O.C., v. 396-410; 425-435):

MIRA (mudando de tom)

Que é isso, coração? me desprezando?
Antigamente ocê era diferente...
Me lembro um samba teu chamado "Mira":
Se lembra?

ORFEU

Desse lado de cá não escuto nada
De tanto que escutei conversa fiada.
Joga pro alto!

MIRA

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 (chegando-se a ela)

Vai-te embora, mulher, enquanto é tempo
Não me põe louco! faz o que eu te digo!

MIRA (rindo sarcástica)

Bancando o seu abob'ra... Nem te ligo...
Quem sabe até não quer me convidar
Para madrinha?

ORFEU (como para si mesmo)

Que é isso, Orfeu...
Muita calminha... Calma, homem, calma...

MIRA (olhando-o com desprezo)
 É. Vou buscar
 O calmante, tá bom? Dizer que isso
 Já foi o tal! Que é que te deu, Orfeu
 Te puseram feitiço?

O tratamento dado a Mira pelo herói, sem atinar que sua voz alcança o tom fatídico do destino, já é o desencadear do arsenal trágico profetizado por Clio. Pois, exatamente após o diálogo acima, Mira irá manipular Aristeu contra Eurídice, no propósito de separar o casal. Na passagem em que Aristeu se apresenta ao público como o pretendente apaixonado por Eurídice e revela a sua inveja, adjetivada por ele próprio como “negra”, devido a carga de maldição desse sentimento, Mira aparece oportunamente para trabalhar na mente obcecada do enamorado um plano de vingança em nome da conquista perdida e do amor maculado (O.C., v. 498-502; 510-513):

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

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

Numa leitura sob a ótica metafórica da contemporaneidade, em *Orfeu da Conceição*, a moira representa o determinismo do arcabouço cultural de uma instituição carioca cujo papel do malandro é imposto sob forma de herança honrosa e tradicional. Sua ferocidade se dá pela urgente necessidade de sobrevivência dos padrões criados exatamente para perpetuar valores e identidades coletivas. Perversa e intransigente, a moira não aceita intervenção do indivíduo e, perante os erros que serão comentados a seguir, hamartia e hybris, impõe-se de forma irônica e dolorosa: pelas mãos do herói que deseja vencê-la.

3.2 A hamartia

Rodeado por advertências oraculares, Orfeu da Conceição vive um conflito de dimensões trágicas desencadeado pela hamartia, a falha do herói. Sua paixão por Eurídice é, na verdade, o pano de fundo da questão problematizada nas congruências textuais vinicianas, pois a vontade que o move é da ordem do desejo do poder. Quando o protagonista se declara inflexível no seu amor por Eurídice, na verdade, está evidenciando que, alguém com seu poder, não poderia sofrer intervenções de nenhuma ordem, mesmo sendo do destino. “Divinizado” pela idolatria do morro, Orfeu da Conceição se esquece de suas limitações enquanto homem, o que resulta numa arrogância cega. Como na passagem abaixo em que exige da Dama Negra um respeito às leis órficas do morro e as vontades do famoso músico eram essas leis. No imperativo de sua discussão com esta entidade e, ao mesmo tempo, uma voz em seu inconsciente, pois comunica-se com o herói em sonho, evidencia a certeza de que deve ser obedecido. Tal certeza, fruto da arrogância, seu erro natural, fá-lo calar os ouvidos para avisos oraculares circundantes em vários momentos do chamado dia trágico que compõe a obra vinicianiana.

A DAMA NEGRA

Hoje alguém me chamou que vai comigo
Para o fundo da noite vai comigo
Alguém que me chamou.

ORFEU

Não chamou!
Este é o meu reino, aqui quem manda é Orfeu
Digo que não chamou!

A DAMA NEGRA

O mundo é meu
Orfeu, o mundo é meu. Tenho um instante
Para ficar, Orfeu. Depois, Orfeu
Tenho que ir adiante...

ORFEU

Vá embora
Senhora Dama! eu lhe digo: vá embora!
No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida
No morro ninguém morre antes da hora!
Agora o morro é vida, o morro é Orfeu
É a música de Orfeu! Nada no morro

Existe sem Orfeu e a sua viola!
 Cada homem no morro e sua mulher
 Vivem só porque Orfeu os faz viver
 Com sua música! Eu sou a harmonia
 E a paz, e o castigo! Eu sou Orfeu
 O músico!

(O.C., v. 532-553)

Lidos sob uma perspectiva do desejo pelo poder, os caminhos de Orfeu da Conceição até seu derradeiro fado assemelham-se aos trilhados pelos protagonistas das tragédias gregas nos enganos fatais. O primeiro deles, a hamartia, responsável por todos os outros, é exatamente o de se deixar orientar pelo imperativo desse desejo, uma fraqueza humana. Em consequência dos valores morais, da *nómos*, a lei, será dada a já esperada sentença por suas escolhas.

Há marcadores constantes no texto que acenam para leis acima das vontades deste herói. Leis culturais, algumas vezes tratadas pelas pessoas comuns do morro como leis divinas. Paralelamente a essas marcas, a postura intransigente de Orfeu da Conceição ao se ver pressionado por um regimento que não fosse a sua vontade, pois julga-se destacado pelo poder, portanto, deseja fazer ele mesmo as normas para sua vida e para a vida do morro. Na passagem, por exemplo, em que Eurídice fala de sua virgindade como uma condição sagrada cuja ruptura só seria permitida perante ritual religioso, é Orfeu quem argumenta ser seu amor uma motivação justa para transgredir tamanha obediência de Eurídice aos precedentes locais. Convencê-la a fazê-lo reafirma o poder do músico perante as leis. Ato violento com gravidade equivalente ao de Édipo.

EURÍDICE
 Ainda não!
 Por favor, meu amor, um segundinho
 Só; daqui dois dias nos casamos
 Como se combinou; já está tratado
 O casamento e tudo; já cosi
 Meu vestido de noiva, comprei véu...
 Vamos fazer assim como Deus quer
 Não é mesmo?

ORFEU
 Nada no mundo eu quero mais, mulher
 Amor de minha vida...

EURÍDICE (brincalhona)
 Mas depois
 Não vai cansar de mim?

ORFEU
Depois, vai ser só um – nunca mais dois:
Eurídice e Orfeu.

EURÍDICE
Querido, escuta...
Mas onde?

ORFEU
No barracão de Orfeu.
Na cama que Orfeu tinha preparado
Para a mulher que Deus lhe deu.

EURÍDICE
E os outros
E sua mãe, seu pai?

ORFEU
Tudo arrumado.
Tenho lá meu quatinho separado.
A cama é um pouco dura, sonho meu...

EURÍDICE
Hoje Eurídice é cama para Orfeu.
(O.C., v. 256-263; 612-628)

O cenário trágico parece então estar montado: em segredo, Orfeu da Conceição e Eurídice dão início ao seu diálogo de sedução, ao qual sucede o desfecho tenso imposto pela *nómos*. A cor do vermelho libidinoso, com o desenrolar dos acontecimentos, inverte-se em vermelho funesto, trajetória natural da hamartía, pois é como ressalta Vernant (2002, p. 35): “a falta, hamártema, aparece aí ao mesmo tempo sob a forma de um ‘erro’ de espírito, de uma poluição religiosa, de uma fraqueza moral”. A hamartía do desejo pelo poder, da certeza de que poderia tê-lo, resulta em transgressões geradoras de uma maldição passada para todos os moradores do morro.

Vale lembrar que o valor moral das ações transgressoras na tragédia grega era medido pelo ecoar punitivo das mesmas. A falha, o erro, vem da noção de que, por ser culpado, o sujeito foi punido; o homem grego, como afirma Vernant, não discerne bem e mal nas suas decisões como é comum na cultura ocidental, apenas opta por uma das saídas de que toma conhecimento e, dessa forma, traz consigo a responsabilidade natural por suas escolhas. A liberdade (libertinagem) de Orfeu da Conceição em não só escolher o seu caminho, mas também o dos outros, produz o revés da resposta por sua falha, movimento dialético característico da tragédia

grega. Portanto, a realização do seu desejo é, além de uma aparente ascensão, também um irônico castigo.

Na tragédia grega, a hamartia é muito mais do que o primeiro erro, aquele que desencadeia os outros. É aquela atitude que, aos poucos, desencadeia o cumprimento da maldição. É a falha do herói que não compreende a complexidade do mundo em que se insere. Importante ficar claro que o herói trágico não erra por maldade, intenção ou decadência moral. Erra por ignorar a identidade trágica de sua ação, por desconhecer as conseqüências de suas escolhas. Na peça *Antígona* de Sófocles, por exemplo, a protagonista carrega uma maldição de família que se cumpre devido à personalidade forte e sua exposição à transgressão da ordem. Um erro não moral, mas político, uma vez que desafia a autoridade do governante Creonte, seu tio, ao descumprir a determinação de não dar sepultura a Polinices, seu irmão. Certa de que o direito de velar o parente era sagrado, já que, segundo acreditava-se na época, um morto sem sepulcro teria a alma a vagar por muitos anos nas margens do vale das sombras, enterra o irmão com suas próprias mãos. Sem se dar conta, tal *anér* iniciaria daí uma série de destinos funestos para si e seus familiares, uma cadência assim analisada pelo Coro no êxodo de Antígona:

Destaca-se a prudência
como a primeira condição
para a felicidade.
Não se deve ofender os deuses em nada
A demedida empáfia nas palavras
Reverte em desmedidos golpes contra os soberbos
Que, já na velhice,
aprendem afinal prudência

(O. C., v. 1485-1492)

Junito Brandão (1985, p. 11-15) diz que o anér é o homem no papel de herói. Seu atrevimento consiste em tentar se aproximar dos deuses no poder e na inteligência. Ele acaba sendo incapaz de respeitar seu *métron*, sua medida. Afinal, na condição de humano, de mortal, o herói trágico deveria reconhecer suas limitações e se curvar ao universo mítico. Ao contrário, comete o erro, a arrogância de incorporar o outro. Mas quem é esse outro? É o ser que o mortal não pode ser, o poder que o mortal não tem. O outro é a projeção daquilo que o herói não pode ser na realidade. Por isso, segundo Brandão, o uso das máscaras. É nelas que está

representada essa incorporação do outro, prática que o mundo moderno reconhece como um exercício dramático.

A ação no ritmo trágico se constitui de ambigüidade: o triunfo e a ruína, a dúvida e as revelações, o clamor e a exaltação. Nela, aquele que procura, ao mesmo tempo, foge. O herói trágico tem um propósito racional. Propósito esse que se embaraça diante de dificuldades, obscuridades e incoerências, elementos capazes de desenvolver uma situação inicialmente insolúvel, trazendo à tona a complexidade humana, ora motivado pela paixão, ora pelo sofrimento num ciclo de interrogações e revelações. “O universo trágico pode ser concebido como uma crise cujo ponto central é ambigüidade” (COSTA e REMÉDIOS, 1988, p. 8).

Esse herói trágico não pode ser constituído pela planitude. Portanto, não pode ser nem muito bom – aquele que não tem onde melhorar; nem perverso - o que não tem onde piorar. Pois o terror e a piedade que se deve provocar no público grego só é possível quando o herói está no plano intermediário, uma personagem oscilante entre a virtude e a arrogância. Ele se guia pelo próprio caráter (*ethos*), mas é reprimido por uma força maior (*dáimon*²⁵). Assim, o infortúnio do herói trágico não se justificará pela intenção de fazer o mal sabendo que irá receber a má sorte como castigo, mas pelo erro motivado por um engano ou limitação, apesar das inúmeras virtudes que esse herói possui. Afinal, como argumenta Aristóteles (2005, p. 51-56) na matéria prima bem estruturada (o mito), o herói trágico não transita do estado de infelicidade para o estado de felicidade, mas sim, da ventura para a desventura. O motivo dessa transição sempre será a hamartia (a falta), o desvio cometido por ignorância total ou parcial, não por desejo de errar. Por isso, a *metabolé*, que é a transformação da fortuna.

Em *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes, o amor de Orfeu por Eurídice é o causador da cegueira do herói que, como a alguém enfeitiçado, recusa-se a ouvir as recomendações de Clio e as de sua própria intuição, expondo-se, sem relutância ao cumprimento do fado. Ainda no primeiro ato, por exemplo, as indagações da mãe que alertam para o perigo de amar Eurídice são fortemente desviadas pelo herói, incapaz de contra-argumentar de forma inteligível. Ao contrário disso, mostra-se totalmente dominado pelas amarras das emoções. Sem pudores

²⁵ Demônio, estágio de divindade alcançado pelo homem de grande saber ou de grande sofrimento. (JUNITO BRANDÃO, 1985, p. 10-159)

para fazê-lo, declara-se prisioneiro da paixão como um Ulisses²⁶ que não pôde fugir do canto da sereia. Na seqüência abaixo, percebe-se a cadência trágica da armação que acorrenta o herói.

ORFEU (pondo-lhe as mãos nos ombros)
Tão grande minha mãe, e ainda tão boba! (recomeça a tocar)
Minha mãezinha, eu quero me casar
Com Eurídice...

CLIO (a voz desesperada)
Com Eurídice, meu filho?
Com Eurídice, nego? Mas... pra quê?

ORFEU (dedilhando docemente)
Eu gosto dela, minha mãe; é um gosto
Que não me sai nunca da boca, um gosto
Que sabe a tudo o que de bom já tive...
Aos seus beijos de mãe quando eu menino
À primeira canção que fiz, ao sonho
Que tive de chegar onde estou hoje...
Um gosto sem palavras, como só
A música pode saber...

Minha mãe
Eu quero Eurídice e Eurídice me quer
Teu Orfeu, minha mãe, também é homem
Precisa uma mulher...

CLIO (embargada)
Uma mulher?!
Qual a mulher que Orfeu não pode ter?
É só chamar... Meu filho, o morro é teu
É só você; desde sua mãe, que é tua
Até a última mulher... Pra que
Ir se amarrar, meu filho? Pensa um pouco
Você nasceu para ser livre, Orfeu!
Orfeu prisioneiro...

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

²⁶ Ulisses é o herói de *Odisséia*, obra escrita por Homero entre os séculos VIII e IV a.C. que narra a partir do seu regresso de Tróia ao reino em Ítaca. Em suas aventuras, ele superou o desafio de passar com seu navio pela Ilha das Sereias sem naufragar. Para isso, instruído por Circe a respeito do poder de tentação das sereias, ordenou aos seus homens a preencherem os ouvidos com cera e a amarrarem o próprio herói ao mastro do navio para ser ele o único a ouvi-las. (SHARMAN-BURKE e GREENE, 2000, p. 177) Conhecido como 'o astuto', representa o domínio da razão sobre a emoção, como mostram sonetos camonianos, por exemplo. Orfeu da Conceição, por ter o poder de seduzir com a música, julga-se inatingível por ela e, ao contrário de Ulisses, deixa-se dominar pelo 'canto da paixão'.

CLIO
 Escuta, filho
 Eu sei, tudo isso eu sei; minha conversa
 É outra, Orfeu. Não é que eu seja contra
 Você gostar de Eurídice, meu filho
 Não tem mesmo mulata mais bonita
 Nem melhor, neste morro - uma menina
 Que faz gosto, de tão mimosa... mas
 Pra quê? Eu te conheço bem, Orfeu
 Eu que sou tua mãe, e não Eurídice
 Mãe é que sabe, mãe é que aconselha
 Mãe é que vê! e então eu não estou vendo
 Que descalabro, filho, que desgraça
 Esse teu casamento a três por dois
 Tu com essa pinta, tu com essa viola
 Tu com esse gosto por mulher, meu filho?
 Ouve o que eu estou dizendo antes que seja
 Tarde... Não que eu me importe... Mãe é feita
 Mesmo para servir e pôr no lixo...
 Mas toma tento, filho; não provoca
 A desunião com uma união; você
 Tem usado de todas as mulheres
 Eu sei que a culpa disso não é só tua
 O feitiço entra nelas com tua música
 Mas de uma coisa eu sei, meu filho: não
 Provoca o ciúme alheio; atenta, Orfeu
 Não joga fora o prato em que comeste...
 Você quer a menina? muito bem!
 Fica com ela, filho... – mas não casa
 Pelo amor de sua mãe. Pra que casar?
 Quem casa é rico filho; casa não!
 Quem casa quer ter casa e ter sustento
 Casamento de pobre é amigação
 Junta só com a menina; casa não!
 (O.C., v. 123-186)

Intransigente, o herói tece sua teia de infortúnios na certeza de poder controlar a própria história. Tal persistência em se afirmar auto-suficiente limita-o ao olhar individual para avaliar as probabilidades ornadas por suas ações, com isso, expõe-lhe de várias formas a uma fragilidade inesperada. Enquanto elemento interno constituinte de uma tragédia, essas formas podem ser lidas como *hybris*.

3.3 A hybris

Segundo Pavis (2003, p. 197), *hybris* é a falta cometida pelo herói de forma progressiva e insistente. O herói trágico se recusa a aceitar suas limitações e, exatamente por isso, assume o papel de um irremediável transgressor da lei, punidas com respostas trágicas do destino.

Na tradição grega, não seria exatamente o pecado na concepção cristã, pois o pecador tem consciência do caráter errôneo de suas ações que, exatamente por isso, são de efeito moral. A *hybris* é a persistência cega em contrariar as vozes oraculares em torno do herói trágico. Em *Édipo de Sófocles*, por exemplo, a teimosia do rei em investigar aquilo que evidências expressivas já deixavam claro só tornou o fado maior e mais doloroso. Negar o inegável, remodelar o definitivo constitui o incorrer nessa desmedida.

Na seqüência da *hamartia*, o primeiro passo para o ciclo trágico, a *hybris* infla o arranjo funesto ornamentado pela ira dos deuses que, astutamente, vingam-se do herói. Por isso, como castigo à infração, fazem o mortal se perder no labirinto das próprias ações, pois tudo que esse herói fizer para fugir da *moira* o colocará diante dela.

Na obra viniciano, as *hybris* de Orfeu da Conceição residem em vários marcadores textuais, muitas vezes, discretos, porém, fundamentais, para dar ao leitor a certeza de que se trata realmente de uma tragédia.

Orfeu da Conceição estava tão orgulhoso de ser o melhor músico do morro, que causou, primeiro, a morte de Eurídice, depois, a morte simbólica do morro e a sua própria morte ao se recusar a ouvir Clio. Seu ar de descrédito frente ao alerta da mãe imbute arrogância nas formas e nos tons de suas respostas, desmesura que o persegue durante toda a trajetória de infortúnios, desde o risco da morte até sua consumação.

Na sua primeira fala, Orfeu mostra-se envaidecido. A arrogância do herói ao afirmar que sua música é afrodisiacamente ritualística surte efeito não mais para o morro, mas pra ele próprio. Declara ser ele próprio o enfeitado, uma inversão da ordem, pois sua natureza era a de feiticeiro. Além de se declarar fragilizado pelo amor, reforça o erro por não temer essa paixão, uma forma de negar o prenúncio trágico desse sentimento, pois se julga auto-suficiente e mais forte do que os outros

homens. Tinha o diferencial de conhecer com propriedade os elementos constituintes da sedução, afinal, era um sedutor nato.

ORFEU
Toda a música é minha, eu sou Orfeu! –
.....

ORFEU
Eu sou Orfeu... Mas quem sou eu? Eurídice...
(O.C., v. 50-51)

Em sua conversa com Clio, refere-se a Eurídice e ao seu sentimento por ela como ida ao mundo superior. Esse mundo das emoções é um mundo de desvario, acredita Clio, mas a resposta do filho é de recusa. Ele quer que ela durma, que o deixe seguir o caminho escolhido por suas emoções.

CLIO (de dentro)
Orfeu? Meu filho, és tu? Que estás fazendo?
Estás falando sozinho, filho meu?

ORFEU
Mãe, ainda não dormiu?

CLIO
Mas que pergunta! Dormindo eu não estaria perguntando. Onde está com a cabeça, Orfeu?

ORFEU (baixinho)
No céu.

57-62)

(O.C., v.

O juízo é a voz da razão, do mundo inteligível, mas Orfeu subestima a importância dessa sanidade, recusa-se a relutar. Quando diz que o poema não é seu, está se declarando liberto da devoção oracular representada na figura da mãe.

CLIO
Quem não tem
Juízo? O que pergunta ou o que responde?
O que quer dar um pouco do que é seu
Ou o que tinha juízo e que perdeu
E que nem sabe onde?

ORFEU (como para si mesmo)
Sabe onde.

Sabe onde! Minha mãe, neste momento
 O juízo de Orfeu tem outro nome
 Um nome de mulher... Neste momento
 O juízo de Orfeu canta baixinho
 Um poema de Orfeu que não é seu:
 É um nome de mulher... Neste momento
 O juízo de Orfeu, todo de branco
 Sobe o morro para encontrar Orfeu!
 (O.C., v. 67-80)

Clio questiona essa libertação como quem avisa estar Orfeu ultrapassando a sua medida. Suas cobranças são as cobranças do destino, a voz revoltada da lei.

CLIO
 Tu estás tocando muito hoje, meu filho...
 Tu sempre tocas muito, eu sei; mas hoje
 Teu violão entrou pelo meu sono
 Como uma fala triste. Que é que há
 Com você, filho meu, que tua mãe
 Sabe e não quer saber, e que agonia
 A negra velha?

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

CLIO
 Uai, podendo!
 Pois a gente não é de carne e osso
 Não bota filho neste negro mundo
 Não sofre, não capina, não se cansa
 Não espreme o peito até dar leite e sangue
 Não lava roupa até comer o sabugo (olha Apolo de lado)
 Não sustenta um malandro, um coisa-ruim
 Que só sabe contar muita garganta
 E beber sem parar no botequim?
 Pois a gente não é mãe, não cria um filho
 Pra ser, como eu criei, absoluto
 Pra ser o tal, querido e respeitado
 Por homens e mulheres?
 (O.C., v. 88-109)

O zombar de Orfeu é outra hybris, um ultraje, pois tamanho desrespeito demonstra a insubmissão do herói.

ORFEU (pondo-lhe as mãos nos ombros)
 Tão grande minha mãe, e ainda tão boba! (recomeça a tocar)
 Minha mãezinha, eu quero me casar
 Com Eurídice...
 (O.C., v. 123-125)

Além do morro é um mundo que não pertence a Orfeu, mas ele deseja fazer seu samba crescer para se reafirmar como a lei não só do morro, mas da cidade. É uma inclusão social aos olhos de quem pertence ao mundo periférico. Esse desejo é uma vaidade perigosa merecedora de castigo.

ORFEU
 Eh! sambinha gostoso! estou te vendo
 Descer o morro, meu samba... Ó turbilhão
 De música em mim! Ih, já tem outra
 Pronta para sair! Sossega, idéia!
 Calma violão! assim não adianta!
 Vamos mais devagar... Deixa ver essa (dedilha)
 Melodia... Frase para uma canção...
 Uma canção a se chamar...

(O.C., v. 201-208)

Orfeu ignora seus súditos, a importância de Clio e Apolo em sua vida, a cultura que o fortificou ao declarar que nada era antes de conhecer Eurídice.

ORFEU
 Ah! neguinha
 Quanta saudade!

Eurídice, dizer
 Que eu nasci antes de você nascer!
 Como é que pode ser? o que é que eu era
 Antes de Eurídice? um feixe grande de ossos?
 Um bocado de carne e pele escura?
 Dois pés e duas mãos? E o sentimento
 A idéia, o que eram? Nada! O nascimento
 De Orfeu foi quando Eurídice nasceu!

(O.C., v. 235-245)

Ignorar a própria culpa após todos os avisos de Clio é outro erro do herói que persiste em defender o discurso de que o amor não representa perigo para os mortais. Além de se agarrar a essa convicção, reforça a falha convertendo Eurídice a essa fatídica certeza. Ao ensiná-la a não ter receio em amar, condena-a ao fado, pois é, logo em seguida, que Orfeu pressente um grande perigo para a amada.

ORFEU
 Ninguém tem culpa
 Minha neguinha... é só amor – mais nada...

EURÍDICE (suspirando fundo)
 Poxa! estou com a cabeça revirada...

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

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

.....
.....

ORFEU (num grito)
Eurídice!

EURÍDICE (voltando-se assustada)
Que foi, Orfeu? alguma
Coisa, meu bem-querer?

ORFEU
Não sei. Me deu
De repente uma coisa, uma agonia
Uma vontade de te ver...

.....
Querida!
Não vai não!

(O.C., v. 301-308)

A julgar pela seqüência dos fatos, tal agonia mais parece um momento de consciência em que o herói, por alguns instantes, suspeita de que talvez Clio estivesse certa em seus avisos. Mas acaba por ignorar também esse momento de lucidez. No fragmento abaixo, por exemplo, descreve nas minúcias o reverter de todas as leis e de sua natureza de homem ao deixar-se acorrentar pelo amor.

Mulher mais adorada!
Agora que não estás, deixa que rompa
O meu peito em soluços! Te enrustiste
Em minha vida; e cada hora que passa
É mais por que te amar, a hora derrama
O seu óleo de amor, em mim, amada...
E sabes de uma coisa? Cada vez
Que o sofrimento vem, essa saudade
De estar perto, se longe, ou estar mais perto
Se perto, – que é que eu sei! Essa agonia
De viver fraco, o peito extravasado
O mel correndo; essa incapacidade
De me sentir mais eu, Orfeu; tudo isso
Que é bem capaz de confundir o espírito
De um homem – nada disso tem importância
Quando tu chegas com essa charla antiga
Esse contentamento, essa harmonia
Esse corpo! E me dizes essas coisas
Que me dão essa força, essa coragem
Esse orgulho de rei. Ah, minha Eurídice
Meu verso, meu silêncio, minha música!
Nunca fujas de mim! Sem ti sou nada
Sou coisa sem razão, jogada, sou
Pedra rolada. Orfeu menos Eurídice...

Coisa incompreensível! A existência
 Sem ti é como olhar para um relógio
 Só com o ponteiro dos minutos. Tu
 És a hora, és o que dá sentido
 E direção ao tempo, minha amiga
 Mais querida! Qual mãe, qual pai, qual nada!
 A beleza da vida és tu, amada
 Milhões amada! Ah! Criatura! Quem
 Poderia pensar que Orfeu: Orfeu
 Cujo violão é a vida da cidade
 E cuja fala, como o vento à flor
 Despetala as mulheres - que ele, Orfeu
 Ficasse assim rendido aos teus encantos!
 Mulata, pele escura, dente branco
 Vai teu caminho que eu vou te seguindo
 No pensamento e aqui me deixo rente
 Quando voltares, pela lua cheia
 Para os braços sem fim do teu amigo!
 Vai tua vida, pássaro contente
 Vai tua vida que estarei contigo!

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

Como o sol, como a flor, como a luz
 Amar sem mentir nem sofrer
 Existiria a verdade
 Verdade que ninguém vê
 Se todos fossem no mundo iguais a você!
 (O.C., v. 326-388)

No lugar de ser prudente ao tratar de assuntos sentimentais com as mulheres que o idolatram e o desejam, usa um imperativo indiferente ao perigo que desencadeia com tamanha atitude. Mira, por exemplo, nas entrelinhas de suas indagações, deixa evidências sutis de sua pretensão em se vingar por estar sendo rejeitada. Distraído, pois só se concentra na amada, nada faz para impedi-la. Ao contrário, alimenta e a encoraja, sem perceber, a fazer o mal. Pois, a cada palavra de recusa e de indiferença, Mira sente estar o herói duvidando de que ela teria coragem e, até, capacidade para intervir na separação do casal Orfeu e Eurídice. A

conversa de Mira com Orfeu, antes da moça executar sua maldosa manipulação de Aristeu contra o casal enamorado foi uma oportunidade dada pelo destino para detê-la, a possibilidade derradeira de deter o ciclo de vingança desencadeado após aquela conversa. Mas, subestimando a ira de uma mulher rejeitada, o herói reforçou a certeza de Mira daquilo que ela deveria fazer.

MIRA (olhando-o com desprezo)
 É. Vou buscar
 O calmante, tá bom? Dizer que isso
 Já foi o tal! Que é que te deu, Orfeu
 Te puseram feitiço?

ORFEU
 Vai levando...
 Desaparece, Mira!

 Mulher, martírio meu
 O nosso amor
 Deu no que deu
 E sendo assim não insista, desista
 Vá fazendo a pista
 Chore um bocadinho
 E se esqueça de mim.
 (O.C., v. 432-437;464-470)

Perante essa seqüência errônea, o ciclo fatídico se arma em definitivo. Orfeu constrói até o último elo, a corrente que irá aprisioná-lo ao destino contra o qual se posicionou com inflexibilidade cega e ingênua, afinal, o herói não pode fugir da moira.

3.4 A tragédia e o mito trágico

Ao dissertar sobre a presença do trágico na literatura contemporânea, Bornheim (1976, p. 72) afirma que “o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de um modo precípua, ao real” e os elementos essenciais para a configuração da tragédia, segundo ele, são o herói trágico e a realidade ambígua na qual ele se vê. No entanto, esses dois

pressupostos não a ornamenta sozinhos. No entanto, esses dois pressupostos não ornamentam a tragédia sem a narrativa alegórica dos conflitos humanos: o mito, a base do objeto da imitação.

Neste tópico, estudaremos a configuração da tragédia “Orfeu da Conceição” segundo as normas que regem a formação do herói. Da interação dialética entre o homem e a realidade, do jogo ambíguo com que a natureza envolve o herói, nasce a efabulação e cria-se o mito que é o objeto da tragédia. Traremos à discussão as reflexões de Aristóteles na *Poética* sobre a tragédia e o mito trágico.

3.4.1 Definição de tragédia e de mito trágico

Aristóteles define a tragédia:

“...imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, (...) não por narrativa, mas mediante atores (...).” (*Poética*: VI, 27)

Como entender o que diz o autor e o que decorre do que ele diz é o que vamos tentar fazer. A tragédia é imitação de ação por atores. Disso decorre que a tragédia é, primeiro, um espetáculo cênico em que os atores representam e, por isso, são vistos e ouvidos, no diálogo (elocução) e no canto (melopéia). Então, na concepção de tragédia, há elementos externos, que são três: o espetáculo, a melopéia e a elocução. Por esses meios se realiza a composição dos atos (o mito) e a expressão do caráter e do pensamento. Quer dizer, o espetáculo cria condições para elaboração do mito e manifestação das qualidades das personagens.

Aristóteles define também o mito:

“...mito é imitação de ações, e, por mito, entendo a composição dos atos.” (*Poética*: VI,30)

Não é difícil entender que o que importa na tragédia é a “trama dos fatos”, pois ela não representa homens, mas ações. Então o mito é a trama dos fatos, é a

intriga. O mito é, na síntese aristotélica, “o princípio e como que a alma da tragédia”. (Poética, VI,35)

Em *Orfeu da Conceição*, Vinícius de Moraes faz intertexto com um mito grego. Orfeu, na mitologia grega, é um músico da Trácia que desce aos infernos para buscar a alma de sua amada, Eurídice. Mas, por descumprir um acordo que faz com os deuses infernais Plutão e Prosérpina, fá-lo em vão. Na peça viniciano, o protagonista é o músico Orfeu da Conceição, do morro carioca, que desce à cidade para procurar, também em vão, sua noiva, Eurídice, assassinada pelo possessivo Aristeu, o criador de Abelhas.

A semelhança entre essas duas histórias, a grega e a contemporânea, não é acidental, e sim, uma intertextualidade fundamental para, não menos importante do que os outros componentes do trágico (moira, hybris, hamartia), firmar-se mais este elemento, o mito, que é, como ficou dito, inerente ao trágico e a alma da tragédia.

Tendo definido a tragédia, Aristóteles (*Poética*, VI, 31) resume, dizendo que são seis os elementos que a conformam: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. Mas insiste em que o mais importante é o mito, ou a trama dos fatos, e acrescenta que fazem parte do mito os meios ou recursos dramáticos com que a tragédia move os ânimos. Desses, os principais são as peripécias e os reconhecimentos.

Se a tragédia é “imitação de uma ação completa” (VII, 41-45), fica entendido que ela deve constituir um todo que começa e acaba e, também, “os mitos bem compostos não comecem e terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios”.

A tragédia, sendo uma ação completa, deve ter uma certa extensão, o que o filósofo define como resultado do censo do autor. Ele diz que a imitação (portanto, o mito) não deve ser nem curta demais nem longa demais. E explica: se curta demais, a sua beleza se perde, porque o tempo de exposição à contemplação é muito curto; se longa demais, também não seria bela, porque não permitiria a visão de conjunto, necessária para a percepção da unidade e da totalidade da ação. De qualquer forma, uma tragédia será “tanto mais bela, quanto mais extensa”, e o seu limite deve ser o que permita que, “conformemente à verossimilhança e à necessidade”, se dê a passagem da felicidade à infelicidade. Assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória. (VII, 44-45)

Tal como a tragédia clássica descrita por Aristóteles, também a tragédia carioca *Orfeu da Conceição* pode ser decomposta em seus elementos. Quanto a isso, há que se conformar à lei das unidades, deve ter qualidades que tornem a intriga interessante e a ação deve distribuir-se por partes.

3.4.2 – Constituintes do mito complexo

Aristóteles define o mito complexo como aquele que possui reconhecimento e peripécia. E, por reconhecimento, entende aquilo que passa do não saber ao saber. Isto é, o mito contém elementos que dão a conhecer o que não era conhecido, ou que não se queria conhecer.

Entende por peripécia a revelação feita ao herói trágico exatamente do oposto de suas expectativas. Em outras palavras, a peripécia quebra a perspectiva inicial com constatações que alteram a linearidade da trama. Na peça grega *Édipo Rei*, Édipo procurava saber a identidade do assassino de Laio e, por meios inesperados, teve a revelação não só de quem era o assassino, como de que era ele próprio, e, ao mesmo tempo em que esperava aliviar-se com a notícia da morte natural de seu pai Pólibo, descobre não ser este seu pai e, ainda, que tão pouco, Mérope é sua mãe. Nesse episódio, dão-se juntamente a peripécia e o reconhecimento.

Em *Orfeu da Conceição*, como no modelo grego, também há reconhecimento e peripécia. Pode-se observar, no desenrolar da história viniciano, a descoberta de verdades, desde o começo, ignoradas pelo herói. Certificações funestas perante situações concretas irreversíveis que eliminam possibilidades de outra ordem. A primeira delas, e talvez a mais importante, pois é fatídica com relação ao polêmico enlace amoroso de Orfeu, é a execução de Eurídice a golpes de punhal pelas mãos do enciumado Aristeu. Quando declarada morta pelo rejeitado pretendente, acabam-se as dúvidas sobre a invencibilidade do destino trágico prenunciada com tanta veemência por Clio no início da peça. Quando a Dama Negra cobre com seu manto o corpo funéreo de Eurídice, dá por cumprida a sua jura de que a morta no morro carioca se faria real, mesmo contra a vontade do músico Orfeu da Conceição. Finaliza-se o teimado sonho de Orfeu.

EURÍDICE (ao morrer)
Adeus.

ARISTEU (fugindo embuçado)
Adeus, mulher de Orfeu! (O.C., v. 680-681)

Na seqüência trágica, contrastando com a música do carnaval, a ação prossegue com os gritos do herói à procura da amada. Como nas tragédias gregas, a cena dramática em que Orfeu se depara com o corpo de Eurídice no leito de morte brutal não é encenada, mas sim, sugerida nas entrelinhas da ação primeira desse episódio. Também a reflexão, a decisão e a atitude de descer à cidade possuído por um “inferno” de angústias e desolação não são relatadas pelo coro. Dá-se a impressão de que houve um grande corte na seqüência, onde tais cenas foram omitidas. Nesse cenário e tempo da ação, outros reconhecimentos ornaram a teia trágica do herói.

Primeiro, o canto órfico não consegue predominar como dantes e, muito menos, ser a voz de comando fora dos limites do morro. Perante o ritmo alegre do carnaval, a música sofrida do enamorado toma moldes de afronta perante a lei de momo. Nota-se que na arrogância de Plutão e na sua idéia fixa de que só a felicidade pode imperar no carnaval, há um espelhamento com o Orfeu do primeiro ato, tal elemento evidencia a limitação do herói, desconhecida por ele até então e agora reconhecida. A limitação está presente na clara inversão de papéis onde, agora, o músico solitário é quem obedece. Orfeu da Conceição só é poderoso perante a idolatria do morro, fora dele, “sua realeza” se dissolve. Quem ordena, nega e, principalmente, governa a música na grande cidade, é Plutão.

PLUTÃO (às gargalhadas, em tom altíssimo sugerindo o samba negro)
Aproveita, minha gente, que amanhã não tem mais! Hoje é o último dia!
Aproveitem, meus filhos, que amanhã é Cinzas! Não quero ninguém triste, não quero ninguém sozinho, não quero ninguém a seco! Encham a cara que a morte é certa! Amanhã é Cinzas, hoje é alegria, o último dia da alegria! Afinal de contas, quem é que manda aqui?

PROSÉRPINA (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 (erguendo-se em toda a estatura)

Quem é o rei?

TODOS (aplaudindo vivamente)

É O REI! É O REI!

(O.C., v. 682-691)

Nas passagens abaixo, a fragilidade do herói trágico perante o comando oracular da cultura se confirma nos imperativos de Plutão, indiferença de Prosérpina e desrespeito das mulheres do carnaval que, como um coro, reverbalizam a dor desse herói e o confundem com falsas revelações. Mesmo humilde e suplicante pela primeira vez na peça, Orfeu recebe a constatação de que não seria ajudado a reverter o destino. É o segundo reconhecimento da sequência: Eurídice está perdida para sempre.

ORFEU (a voz grave e patética)

Eu quero Eurídice!

.....

Eurídice, querida. Vem comigo!

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

PLUTÃO

Ninguém sai daqui sem ordem do rei! Pra fora penetra! Maiorais 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. Eurídice morreu. Desci à cidade para buscar Eurídice, a mulher do meu coração. Há muitos dias busco Eurídice. Todo o mundo canta, todo o mundo bebe: ninguém sabe onde

Eurídice está. Eu quero Eurídice, a minha noiva morta, a que morreu por amor de mim. Sem Eurídice não posso viver. Sem Eurídice não há Orfeu, não há música, não há nada. O morro parou, tudo se esqueceu. O que resta de vida é a esperança de Orfeu ver Eurídice, de ver Eurídice nem que seja pela última vez!

PLUTÃO

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

PROSÉRPINA (caindo bêbada sobre ele)

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

PLUTÃO

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

.....
.....

PLUTÃO (a voz aguda)

Ninguém sai daqui sem ordem do rei! Aqui é o rei quem manda! Toca a música! Onde está a música? Cadê o bumbo o tamborim a cuíca o pandeiro o agogô? Toca o apito! Começa o samba! Não acabou o carnaval ainda não!

(O.C., v. 744-

774)

O terceiro reconhecimento é ocasionado pelo coro das mulheres. Nas passagens em que Orfeu se desespera ao constatar que procura em vão Eurídice na cidade, as vozes alucinadas e alucinógenas do coro carnavalesco feminino atuam como um ecoar da revelação trágica, uma tortura que o enlouquece. Ao mesmo tempo, é uma forma irônica e cruel de dar tratamento redundante para um locutor marcado pela teimosia em negar. Afirmativas como “o anel (...) se quebrou”, ou “um bosque que se chama solidão”, projetam a ruína de seu sonho em fazer de Eurídice sua rainha definitiva e esposa amada. Não havia mais dúvidas de que Clio estava certa em seus avisos, seu terceiro reconhecimento.

AS MULHERES (em coro)

Eu sou Eurídice...

ORFEU (movimenta-se de uma para outra)

Vem comigo! Mulata, vem comigo! Sem você não há vida, não há música, não há nada. Vem comigo! Vem conversar comigo como dantes! Vem deitar na minha cama como dantes!

As MULHERES (dançando)

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

.....

AS MULHERES

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

ORFEU (que se pôs a beber de uma garrafa, exaltado)
 Não! Era o maior amor do mundo! Era a vida, era a estrela, era o céu!
 Era o maior amor do mundo, maior que o céu, maior que a morte!
 Eurídice, querida, acorda e vem comigo...

As MULHERES
 Nessa rua, nessa rua, tem um bosque
 Que se chama, que se chama solidão...

ORFEU (clamando)
 Eurídice, vem comigo!
 (O.C., v. 766-770; 802-810)

Vale observar que a loucura do herói dá ao mito uma parcial solução para o sofrimento descrito acima, como um *deus-ex-maquina*²⁷ que interfere na ação para revelar o desconhecido e proporcionar um desfecho. Os momentos de alucinação dão a Orfeu a possibilidade de escapismo a respeito da ação desvelada. No fragmento abaixo, por exemplo, a falta de lucidez é como um antídoto para os martírios da culpa, já que foram a vaidade e a teimosia do protagonista os fatores responsáveis pela morte da amada.

ORFEU

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

.....

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

829)

(O.C., v. 820-

O alívio momentâneo da dor não soluciona as outras conseqüências trágicas da hamartia e da hybris do herói. Pelo contrário, uma vez louco, a música da paz e

²⁷ Tem como significado literal o deus descido da máquina. Na tragédia grega, é o elemento cênico que aparece no palco de surpresa, dispositivo mecânico que auxilia no dissolver do conflito humano, pelos moldes do trágico, insolúvel. Ele vem de cima por representar uma intervenção divina. (BERTHOLD, 2000, p. 17)

harmonia se ausenta do morro. A catástrofe em Orfeu da Conceição torna-se, então, inevitável. O morro carioca cai em perdição envolto numa cortina de violência e desvarios. Com a ausência da lei órfica, a desordem governa. Nos fragmentos abaixo, por exemplo, Clio se perde em histeria e ódio, o que resulta na necessidade urgente de uma intervenção médica.

APOLO

Não sei mais o que faça. São três dias
Desse martírio... Minha pobre velha!
Assim ela endoidece igual ao filho...

CLIO (de dentro)

Ah, quem me traz o meu Orfeu de volta
Ah, quem me traz...

APOLO

Meu Deus, que coisa horrível!
Por que é que nesse mundo não tem paz?
Por que tanta paixão?

CLIO (chorando)

Não posso mais!
Me matem, por favor...

.....

UM HOMEM

Uma ambulância!
Tem o Posto da Praça. Eu dou um pulo.

UMA VELHA

Vai depressa, meu filho. E Deus te guie.

.....

O HOMEM

Tá pronto, minha gente!
Trouxe a maca. A ambulância está embaixo
Que caras mais folgados... Adivinha
O que disse o doutor?... "Vocês são fortes
Subam e tragam a mulher que eu espero embaixo
E depressa que eu tenho um caso urgente
Me esperando..."

UM OUTRO HOMEM

Essa sopa vai acabar...

.....

CLIO

Não! Eu não quero ir! Me deixem em paz!
Eu quero o meu Orfeu! Cadê meu filho?
Onde está ele? Apolo, eu quero ele!

APOLO

Tá bem, minha filha. Fica sossegada.
Foi Orfeu quem mandou buscar você
Tá te esperando. Vem.

CLIO

Mentira tua!
Isso é mentira tua! Ah, Deus do céu
Por que sofrer assim?

APOLO (surgindo à porta)

Vocês aí...
Me ajudem por favor...

.....

CLIO

Por caridade!
Não me levem daqui! Ah, não me levem
De junto de meu filho. Eu quero ele
Doido mesmo, é meu filho, é meu Orfeu
Por caridade, vão buscar meu filho
Vocês sabem, Orfeu da Conceição
Sujeito grande, violão no peito
Tá sempre por aí... Vocês conhecem
É o meu Orfeu... Dizem que endoideceu
Mas é mentira, eu sei. Orfeu é músico
Sua música é vida. Sem Orfeu
Não há vida. Orfeu é a sentinela
Do morro, é a paz do morro, Orfeu. Sem ele
Não há paz, não há nada, só o que há
É uma mãe desgraçada, uma mãe triste
Com o coração em sangue. E tudo isso
Por causa de uma suja descarada
Uma negrinha que nem graça tinha
Uma mulher que não valia nada! (subitamente possessa)
Descarada! Ah, nasce de novo, nasce
Pra eu te plantar as unhas nessa cara
Pra eu te arrancar os olhos com esses dedos
Pra eu te cobrir o corpo de facada! (muda de repente de tom)
Não, ela não morreu! Meu Deus não deixa!
Eu quero ela pra mim, eu quero Eurídice
Só um instantinho eu quero ela pra mim!
Eu juro que depois fico boazinha
Prometo, Deus do céu! Não quero nada
Só quero que me levem à cova dela
Que é pra eu cavar dentro daquela terra
Desenterrar o corpo da rameira
Ver ela podre, toda desmanchada
Cheia de bicho...

APOLO

Chega, Cliol Chega!

CLIO

Ah, chega, Ah, chega! Até você, Apolo
Defendendo a rameira...

APOLO
 Pronto. Agora
 Ponham ela na maca. E vamo' embora.
 (O.C., v. 895-916; 1001-1056)

Os bandidos atuam com terrível freqüência, causando o pavor e desgosto nos moradores. A decadência órfica se reflete no declínio moral do morro, não há mais respeito no mundo periférico, não há mais festas, nem músicas. Como em Édipo de Sófocles na passagem em que os tebanos são castigados pela maldição da peste e pelo devorar predatório da cruel esfinge, o reino do herói viniciano cai em total desgraça.

AS MULHERES (pegando-se pelas mãos, e fazendo-se trocar os lugares, a cada linha. Os dois malandros continuam a capoeira)
 Os escravos de Jó
 Gostavam de brigar
 Vira, mata, pega o zamberê
 Que dá!
 Guerreiro com guerreiro (bis)
 Zip-zip-zip-zá (bis)

A MULHER
 Deus me defenda!
 Nem se respeita mais a dor alheia.
 Quando Orfeu tava bom não era assim
 Esse morro era feliz.

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

UM HOMEM
 E lembrar desse morro há uma semana...
 Nem parecia um morro da cidade!
 Uma calma, um prazer, uma harmonia
 Quanto samba de Orfeu de boca em boca
 Quanta festa com Orfeu sempre presente
 Quanta falta de briga...
 (O.C., v. 811-816; 886-893; 969-974)

Sob liderança de Mira, a revolta das mulheres rejeitadas por Orfeu toma forma de promiscuidade e violência. Por isso, na Tendinha onde todas se concentram, nenhum morador do morro na condição de sóbrio tem coragem de

passar. Agressivas e bêbadas, incorporam a morte como manifestação ritualística das bacantes.

A PRIMEIRA MULHER
 E Mira, ocê já viu? Tá doida, Mira...
 Doida varrida, Mira... Diz que fica
 Lá na Tendinha, Mira e mais aquelas
 Outras rameiras que têm lá por cima
 Fazendo toda a sorte de estúpido
 Dizendo cada nome e enchendo a cara
 Fazendo bruxaria noite adentro
 E falando que foi por causa dela
 Que Aristeu, o criador de abelhas
 Esfaqueou Eurídice, e que Orfeu
 Está maluco assim por causa dela
 Não por causa de Eurídice... Ora veja!
 Ninguém não quer passar mais lá por perto...
 E com toda razão. Eh, mundo louco! (O.C., v. 955-968)

A respeito dessa passagem, vale observar que Mira mostra-se como uma personificação da esfinge edipiana. Abandonada e incompreendida, vinga-se de Orfeu ao destruir tudo a sua volta: os sonhos de Aristeu, a vida terrena de Eurídice, a sanidade de Clio, a sobriedade das mulheres desprezadas, a paz do morro e, por último, a vida sentimental e física do próprio objeto de sua idolatria, pois, numa paráfrase dessa personagem mitológica: “ou me decifras com teu amor ou te devoro”, a ira dessa vaidosa mulher se abate sobre o povo do morro com rumores de sangue e impiedade quando, embriagada, passa a cultuar a morte. Pouco tempo depois, estará no comando do selvagem destroçar de Orfeu, sendo ela, aquela que arranca a mão do músico e a atira para longe.

UMA MULHER
 Deixa isso prá lá, Mira...

MIRA
 É. Não tem nada...
 Eu quero é encher a cara!

OUTRA MULHER
 Tou nessa, hein Mira...

O HOMEM
 Com'ê, Mira? Eles tão te reclamando...
 Seja legal e vem fazer as pazes...
 Vamos beber e cantar samba, Mira
 Que a morte é certa...

MIRA (subitamente grave)
 É mesmo. A morte é certa...
 É a única coisa certa nesse mundo.
 (O.C., v. 1115-1124)

A fortuna da Dama Negra significa o imperar da moira sobre os desejos do herói. Quando se volta para o “morto”, fazendo-se passar por Eurídice - “aqui estou meu Orfeu; mais um segundo, e tu serás eternamente meu” - ela cumpre o ciclo de morte que jurou formar. Não só menospreza definitivamente as negativas dele, como também consegue convencê-lo a buscá-la com total entrega. É o último manto fúnebre que se estenderá em catástrofe trágica nesse mito viniciano.

CORO

Juntaram-se a Mulher, a Morte a Lua
 Para matar Orfeu, com tanta sorte
 Que mataram Orfeu, a alma da rua
 Orfeu, o generoso, Orfeu, o forte.
 (O.C., v. 1190-1193)

A catástrofe derradeira se mistura com o também derradeiro deus-ex-maquina, pois a morte física de Orfeu da Conceição, assassinado pelas mulheres enlouquecidas por seu desprezo e embriagadas de ciúme, significa também a imortalização de sua música, pois, enquanto mártir nos braços da desventura, seria mais aclamado. A ambigüidade desse final trágico, porém, parcialmente solucionado, confirma-se na passagem abaixo.

CORO

(...) Porém as três não sabem de uma coisa:
 Para matar Orfeu não basta a Morte.
 Tudo morre que nasce e que viveu
 Só não morre no mundo a voz de Orfeu.
 (O.C., v. 1194-1197)

Tais constituintes confirmam o caráter estilizado e parodístico da “tragédia carioca” perante o referencial grego.

*São demais os perigos desta vida
Para quem tem paixão, principalmente
(O.C., v. 12)*

4 A ESPACIALIDADE NA TRAGÉDIA *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

4.1 Ação, espaço e tempo.

No capítulo VIII da *Poética*, Aristóteles discute a questão da unidade do mito na tragédia e parece esclarecer satisfatoriamente como e por que a ação deve ser una: a tragédia representa, por atores, a ação e não a história ou biografia de alguém. Necessariamente, o mito uno comporta uma ação una e, em consequência, um tempo e um espaço unos. O filósofo, no entanto, não entra em pormenores em relação ao tempo e espaço. Apesar disso e levando em conta a tradição dos estudos sobre a tragédia, é da teoria de Aristóteles que partirá o estudo da espacialidade em *Orfeu da Conceição* proposto neste capítulo.

Na tragédia grega, a representação da ação se dá em um único lugar, como, na tragédia *Édipo*, o pátio do palácio real. Com isso, a técnica dramática de Sófocles obtém, como resultado, duas qualidades: a unidade de ação e a unidade de espaço. Há unidade de ação, porque, na cena só se representa o pânico de Édipo diante da denúncia do assassinato de um rei e das evidências de ser ele próprio, Édipo, o assassino. Qualquer outra ação, ou fato, que contribua para esclarecer o crime não entra na cena a não ser como alusão. Assim, para entender melhor, a peça não mostra a cena do assassinato de Laio na encruzilhada de Corinto, nem a cena do desafio da Esfinge, nem também o certamente pomposo casamento de Édipo com Jocasta. Essas são ações da vida do herói que têm, necessária e verossimilmente, íntima relação com a unidade do mito, mas que não interessa vir à cena a não ser por alusões. Há unidade de espaço, porque o único lugar onde se processam todas as informações para esclarecimento do crime é o pátio do palácio real, de onde partem todas as ordens e aonde chegam, de outros espaços, diferentes vozes. Enfim, a decorrência da ação única e do único espaço é a unidade do tempo. Providências tomam-se na hora, e o tempo da tragédia é aquele em que se realiza o *páthos* do herói. Por isso, a ação da tragédia realiza-se num dia, isto é, do nascer ao pôr do sol.

Esses elementos, como forma de articulação da ação trágica, podem ser estudados na tragédia carioca.

Nas instruções que antecedem o texto da tragédia *Orfeu da Conceição*, na edição que parece se dirigir a atores e diretores de teatro, o autor descreve os principais elementos que conformam o mito. A ação é a punição de Orfeu, por ter este transgredido a voz da Moira; o tempo é o presente, especificamente, a noite de terça-feira de carnaval; o espaço é o morro, uma praça de chão de terra, rodeada por um casario, tendo ao centro o barracão de Orfeu; nesse espaço, a ação se inicia e termina.

À vista do que ficou dito sobre a unidade do mito na tragédia grega, a unidade do mito na tragédia carioca requer uma análise cuidadosa. Acompanhando a evolução do drama nos três atos, nota-se uma visível mudança de espaço do primeiro para o segundo ato, pois, neste ato, o espaço se modifica, ou parece se modificar, ao se transferir a cena para o Clube dos Maiorais do Inferno, aonde Orfeu se dirige para procurar Eurídice no baile da terça-feira de Carnaval, e, no terceiro ato, o foco se desvia do barraco de Orfeu para a Tendinha, onde acontece o desfecho.

Vista assim, vai parecer que falta à tragédia carioca a necessária atenção à regra das unidades. A unidade de ação está viciada por cenas que poderiam ser conhecidas apenas por alusões, como a cena da Dama Negra, a cena de Aristeu e a cena do Carnaval. Tais cenas são componentes importantes do destino trágico de Orfeu, mas não necessariamente seriam mostradas, cabendo então apenas alusões ante o *páthos* de Orfeu. O tempo da tragédia em *Orfeu da Conceição* também é objeto de argüição. A ação passa-se na noite de terça-feira de carnaval, mas, como as cenas são compostas de sucessão de fatos necessariamente cronológicos, ao invés de conterem alusões, a descida de Orfeu ao Inferno marca um outro tempo na mesma noite de terça-feira, e o seu retorno ao morro dá-se já na quarta-feira de cinzas, com cenas que se prolongam até o crepúsculo, na Tendinha, onde acontece o desfecho. Também carece de argüição a questão do espaço. Ao dizer, na rubrica inicial, que a ação se passa no morro – “um platô de terra com casario ao fundo” -, em frente ao barraco de Orfeu, parece o autor resolver o problema do espaço, a despeito de mover a cena, primeiro para a cidade, quando o herói sai à procura da amada, depois para a Tendinha. Na verdade, essa mobilização vicia a ação, porque introduz cena de fácil alusão, como seria numa tragédia grega prototípica.

O modelo carioca parece aproximar-se da reportagem, que é necessariamente narrativa e cronológica, pois é conduzida por um narrador-repórter e ilustrada por outro repórter que, *in loco*, mostra as cenas do fato noticiado. Jornalismo e tragédia são duas coisas distintas: aquele noticia e mostra cenas ou fatos trágicos, que inspiram comoção e compaixão, esta, através da arte, mobiliza as próprias personagens do evento, as quais, no mesmo espaço e tempo, remontam aos fatos que precederam o desastrosos acontecimento. O primeiro caso é do gênero “jornal” que, em outros termos, é a “história”, que Aristóteles distingue da tragédia. O segundo caso é do gênero “drama”, que Aristóteles diz ser a ação produzida por meio de atores.

A nossa tradição insiste na concorrência das três unidades para a existência do drama perfeito. Recorrendo à *Poética*, vemos que Aristóteles, no capítulo VIII, trata da unidade de ação e mostra a importância da unidade histórica e unidade poética. Uma coisa é a unidade histórica, outra é a unidade poética. Mas o autor não trata, explicitamente, da unidade de tempo e espaço. No entanto, essas categorias são essenciais para a ação, porque são referenciais para as diferentes informações que concorrem para a unidade da tragédia.

4.2 A questão da espacialidade

Torna-se importante, neste ponto, dissertar sobre a unidade de espaço, para, de forma adequada, entendermos o jogo espacial que constrói o espetáculo de *Orfeu da Conceição*. Para isso, partindo da *Poética* de Aristóteles, faremos uma reflexão sobre a proposta de Ubersfeld (2005) em sua obra *Para ler o teatro*, e a análise de Rhem (2002) em *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*, em que estuda a questão do espaço na tragédia grega. Para articulação dessas idéias, será levado em conta o artigo de Rosa (2005) sobre espacialidade e espetáculo na tragédia de Ésquilo *Agamenão*, em que a autora aproxima do leitor a compreensão das categorias de Rhem.

Para Aristóteles (48 a 19ss), a representação na arte literária pode se dar pela narração ou pela encenação por atores. Nesse último caso, as personagens agem e produzem o drama por si mesmas, sem intervenção de um narrador. É

assim que se dá a instauração do drama-ação, gênero produzido por intermédio de atores.

Considerando a afirmação da *Poética* de que o drama é produzido pela ação de atores, Ubersfeld (2005, p. 91) aponta as duas principais condições do texto teatral: a primeira é a utilização de personagens representadas por atores e a segunda é a “existência de um espaço” onde os atores representam. Aqui, repete-se a leitura de Aristóteles: o drama é a representação de ações humanas e o espaço é o lugar onde tais ações acontecem. Servem de exemplo, de um lado, a tragédia grega, de outro, a tragédia carioca: a tragédia grega passa-se na Grécia, a tragédia carioca passa-se no Brasil. Assim, numa cena da tragédia grega, temos a simbolização dos espaços sócio-culturais gregos, ao passo que, numa cena da tragédia carioca, temos a simbolização dos espaços sócio-culturais do Brasil vistos no grande jogo de contrastes entre a favela e a cidade, no Rio de Janeiro. Graças ao “onde”, concretiza-se a articulação estabelecida entre o texto e a representação. Através dele não se imita com realismo o espaço sociológico concreto, cria-se uma dimensão simbólica desse espaço. Por isso, pode-se entender a afirmação de Ubersfeld de que “a cena teatral é uma simbolização dos espaços sócio-culturais”. (p.102-3). Por essa razão, Ubersfeld define a importância do jogo da espacialidade e acrescenta que todas as artes e todas as ciências, inclusive as humanas, empregam largamente a terminologia espacial para expressar seus postulados teóricos. (p. 95)

Na seqüência das condições estudadas por Ubersfeld, Rhem (2002) diz que, no teatro, o espaço está relacionado com o que “vemos e ouvimos” durante a representação, pois a visão e a audição são os dois principais canais que nos permitem percebê-lo. Rhem explora seis categorias de espaço para o teatro de Dioniso:

O espaço teatral

O espaço cênico

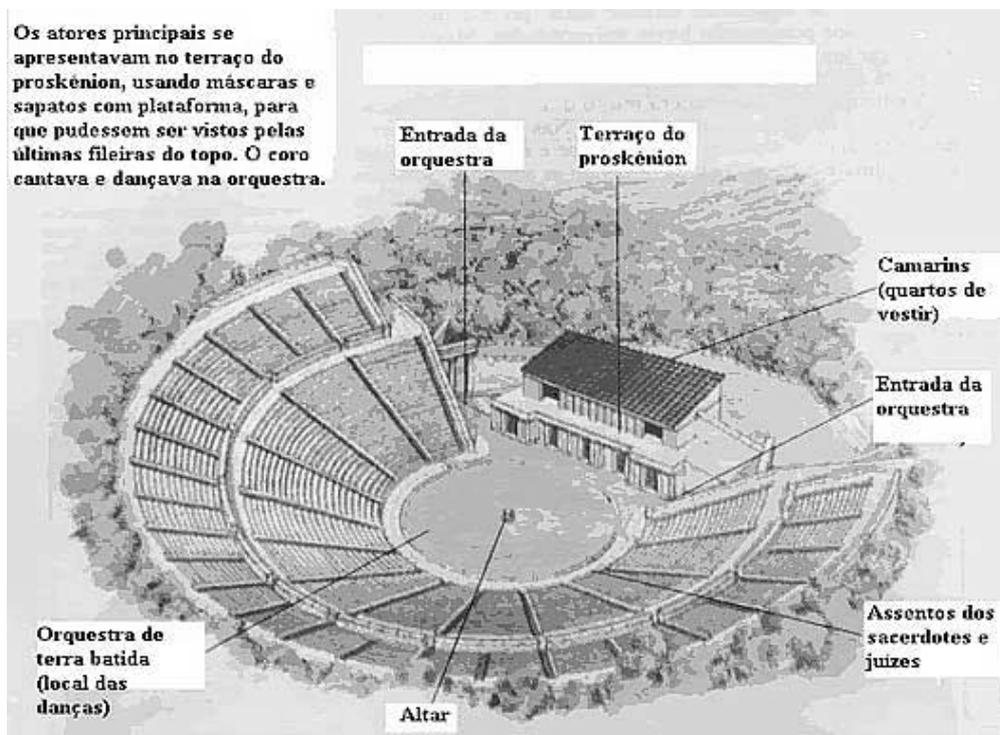


Figura 3 – Cantarin, Teatro grego, 2004.

- O espaço extracênico
- O espaço distante
- O espaço metateatral
- O espaço reflexivo

O *espaço teatral* é o teatro no momento em que se realiza uma representação dramática, durante a qual outros espaços são representados. O *espaço teatral* comporta a presença simultânea de atores e de público. É composto da *skéné* (a cena, em que ficam os atores), da *órchestra* (orquestra, lugar do coro), da *thyméle*²⁸ (o altar do deus no centro da orquestra) e do *théatron* (o lugar de onde o público assiste ou vê o espetáculo).

O *espaço cênico* é o lugar da tragédia, formado pela fachada com a entrada principal, por elementos cênicos como o pórtico com colunas, ou por simples referências textuais. É o que se entende propriamente por cena: o *proskénion* ou proscênio, lugar da representação.

O *espaço extracênico* é o espaço imaginário imediatamente contíguo ao espaço cênico, atrás da fachada. Este espaço é invisível, mas entra no espaço cênico por meio de manifestações auditivas, como as falas, os gritos ou lamentos dos atores, por meio de mensageiros que, vindos de dentro da casa, relatam o que lá se passa, ou ainda por meio de um *deus-ex-machina* que põe diante do espectador as cenas decorridas no interior. Por exemplo, na peça *Agamenão*, de Ésquilo, o espaço extracênico é o interior do palácio do rei, e em *Orfeu da Conceição*, é o interior do barraco de Orfeu, de onde se ouvem as vozes de Apolo e Clio, o interior da Tendinha, apresentado aos espectadores pelo barulho de garrafas, cantos, etc.

O *espaço distante* é aquele que não é contíguo ao espaço cênico e de onde não se ouvem vozes, mas só é conhecido com a entrada de alguma personagem que, vindo pelas portas laterais, traz informações para o drama. É o caso do espaço

²⁸

Na estrutura do teatro grego, o espetáculo trágico conta com recursos mecânicos para compor o efeito dramático pretendido pelos poetas. Como o *aeorema*, por exemplo, uma espécie de trapézio em que um deus é descido até o cenário para resolver uma trama aparentemente sem solução. Simbolizava uma espécie de chegada da justiça reparando os desacertos dos homens, estabelecendo uma concórdia geral. Tal mecanismo evidencia a superioridade do divino sobre o mortal. Também o *periactoi* (dois pilares colocados nas extremidades do cenário que giram ao redor de um eixo ajudando a mudar o fundo da cena), o *ekeclema* (uma plataforma suspensa na qual se colocava o corpo das pessoas mortas), porque nunca se representava em frente ao público a morte ou o suicídio dos personagens (BRANDÃO, 1985, p. 57).

estrangeiro ou dos espaços míticos, de onde são evocadas as intervenções sobrenaturais. Em *Orfeu da Conceição*, por exemplo, o espaço mítico é o Clube dos Maiorais do Inferno, mostrado no segundo ato não por simples alusão, mas pela *performance* do delírio de Orfeu na busca por Eurídice no fim do baile carnavalesco de terça-feira. O espaço mítico toma os moldes do que Rhem chama *espaço auto-referencial* ou *metateatral*, quando uma *performance* dramática é muito importante para o conjunto e por isso ocupa a cena principal.

A última categoria de Rhem é o que ele chama de *espaço reflexivo*. É o teatro posto como espaço de interação cívica a serviço da auto-conscientização da sociedade.

Para a nossa análise da distribuição do espaço em *Orfeu da Conceição*, parece adequado seguir a classificação de Rhem. No entanto, sem entrar no mérito da relação entre tragédia e sociedade ou do significado de espaço metateatral, tentaremos mostrar, na peça, o *espaço teatral*, o *espaço cênico*, o *espaço extracênico* e o *espaço distante*, para avaliar a forma competente com que Vinícius de Moraes constrói os espaços, em confronto com a espacialidade nas tragédias gregas.

Supondo um intercâmbio entre esses espaços, no centro do espetáculo cênico, Rosa (2005, p. 104) aponta o espaço englobado que se divide entre o cênico e o extracênico, que, em *Orfeu da Conceição*, é o espaço perante a casa de Orfeu, a entrada para o Clube dos Maiorais do Inferno e o interior da Tendinha. A sugestão de Rosa com o espaço englobado permite pensar na unidade de espaço de *Orfeu da Conceição*, a despeito da mudança vista no segundo e no terceiro ato.

Segundo Rosa (2005, p.103), ao envolver o espaço englobado, obtém-se o espaço englobante, a começar pelo espaço local: o morro carioca onde reside o herói, onde o coro é representado pelo próprio Orfeu que, em frente de sua casa, oferece a música para o amor, o verdadeiro “deus” de sua adoração, metonímico na figura de Eurídice. Esse espaço representa o reino de Orfeu e permanece simbolicamente presente nos outros (Cidade e Tendinha), pois, é nesse espaço sócio-cultural que se situa a referência do poder órfico, perdido no segundo e no terceiro ato. É no morro que se encontra a concretização do amor órfico. É também no morro que o coro, Apolo e Clio, chama pelo deus músico no templo “casa de Orfeu”. É para o morro que o cantor e poeta volta enlouquecido, onde o coro, povo, narra os últimos dissabores do herói.

Além dos espaços englobantes - o espaço local (o morro), em *Orfeu da Conceição*, há o espaço mítico: o *Clube dos Maiorais do Inferno*, já que a peça viniciiana relata uma conexão muito forte entre os mortos e seu universo. No inferno simbólico do carnaval, o discurso de Plutão sugere serem todas as mulheres do coro embriagado e enlouquecido do clube um grupo de mortos. O caráter mítico da espacialidade está na aproximação que Orfeu cria entre o clube e os mortos, ao crer na possibilidade de encontrar a alma da noiva no carnaval de Plutão.

Em *Orfeu da Conceição* há um espaço mais recuado, o não-englobante de que fala Rosa (2005, p.103) é o espaço estrangeiro. Na peça viniciiana, por exemplo, o espaço não-englobante é o hospital onde Clio, num desvario de loucura, precisa ser internada, uma metonímia da cidade e de suas instituições excludentes.

Para Rosa (2005, p. 103), o espaço englobado, englobante e não englobante da categoria de Rehm pertencem à designação *espaços geométricos*, nomenclatura para locais da ficção dramática que possuem um referente, seja ele real ou imaginário, "tanto quanto se pode chamar de real o espaço poético" (ROSA, 2005, p. 104).

Além do geográfico, Vinicius de Moraes trabalha com espaço conceitual, o que, segundo Rosa (2005, p. 104), é o espaço metateatral e o reflexivo, "uma vez que não seriam espaços específicos, mas sim, formas particulares de ocupação do espaço cênico". Esse recurso possibilita uma reflexão sobre a prática teatral em si ou sobre elementos de uma cultura. Tal categoria divide-se entre o *aqui* (espaço cênico e extracênico), o *lá* (espaço local e mítico) e o *alhures* (espaço estrangeiro).

Numa investigação sobre a espacialidade na tragédia grega em contraposição ao teatro contemporâneo, vale considerar Rosa (2005, p. 104) quando afirma que "o modelo actancial que organiza as relações entre os actantes no nível narrativo do percurso gerativo de sentido nas narrativas pode ser compreendido como uma estrutura constituída por uma rede de força". No caso de essa estrutura ser espacializada, deve-se revelar que o roteiro teatral não pertence a um só modelo actancial, mas, pelo contrário, encaixa-se simultaneamente em uma multiplicidade de modelos num mesmo espaço. Por esse motivo, a autora (2005, p. 106) recomenda o estudo e a leitura de narrativas dramáticas sob a perspectiva do conflito espacial, ou da conquista ou abandono de um determinado espaço.

Para compreender a aplicabilidade das categorias de Rehm na leitura de *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes, faz-se necessário avaliar indagações a

respeito do espaço narrativo, tendo como referente Campbell (1990, p. 144), em sua reflexão sobre o percurso do herói, que se divide em três etapas: a partida, a realização e o retorno.

Segundo Rosa (1990, p. 144), a *partida* do herói consiste em seu afastamento do mundo cotidiano e a proximidade com o mundo desconhecido, tendo como motivação a busca. Em *Orfeu da Conceição*, essa primeira etapa do herói trágico se concretiza de duas maneiras: a simbólica e a factual. A simbólica é quando o músico abandona seu papel de boêmio para se aventurar no caminho do amor burguês e familiar. Sua busca é a felicidade pessoal, uma ousadia para quem possui a responsabilidade de zelar pelo coletivo. Enquanto o factual é o deslocamento do mundo ordenado do morro para o embriagado carnaval de Plutão na cidade.

Ainda segundo Rosa (2005, p. 144), a segunda etapa do herói, *realização*, ocorre durante a luta pelo cumprimento da tarefa e a obtenção daquilo que ele procura, enquanto a terceira, *retorno*, é o cumprimento real da tarefa motivadora. Na composição da tragicidade de *Orfeu da Conceição*, as duas últimas etapas se realizam de forma contrária ao modelo acima: a segunda dá lugar à *não-realização*, o descumprimento da tarefa e a não obtenção daquilo que o herói procura; a terceira continua a ser o *retorno*, com a diferença de haver reconhecimento da incapacidade do herói trágico para cumprir a tarefa motivadora. A negativa de Plutão e a loucura do músico constroem a *não-realização*, e a volta vergonhosa de Orfeu para o morro, em direção à Tendinha, constrói o *retorno*.

PLUTÃO

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

.....
.....

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

(O.C., v. 749-760)

Segundo Rosa (2005, p. 104), para compreender o espaço narrativo dessas três etapas, deve-se empregar a categorização semiótica de espaço e considerar o espaço “referencial” da ação, o espaço *tópico*, onde as performances se realizam e o

fazer triunfa sobre o ser, e o espaço “adiante” ou “atrás”, onde são adquiridas as competências, o espaço *paratópico*. Além disso, Rosa, no que se refere ao espetáculo cênico, acredita que a análise da espacialidade também pode se dar pelos opostos *visibilidade* e *invisibilidade*, aquilo que é mostrado e aquilo que depende da imaginação do espectador. Em *Orfeu da Conceição*, a ação dá-se, no primeiro ato, perante a casa do músico; no segundo ato, dentro do Clube de carnaval; e, no terceiro ato, na Tendinha. Todos têm como pano de fundo a *skené*, isto é, a cena. As outras extremidades do morro e alguns pontos da cidade são apenas citados pela fala das personagens. Nesses espaços, a dualidade o *visível* e o *oculto* se tocam, já que “atrás da *skené* há o espaço imaginário que o teatro ocupa” e onde se passa a cena, o cenário trágico característico, um limiar espacial, como mostram as rubricas de Vinícius de Moraes:

Primeiro ato

O morro, a 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. (...)

Segundo ato

No interior do clube Os Maiorais do Inferno, num fim de baile de terça-feira gorda. Cenário e ambiente característicos do nome, com grande margem para a sugestão de um ballet, sem prejuízo, no entanto, do equilíbrio clássico que deve ser mantido no decorrer da ação. Pares e indivíduos isolados dançam pelo salão sem música, entre as sombras rubro-negras de refletores a insinuar a presença do fogo. (...)

Terceiro ato

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 cantados agudamente. Algumas mulheres bêbadas saem para o terreiro em frente, entre as quais Mira.

(O.C., I -III a.)

A observação do limiar na tragédia é importante, segundo os paradigmas de Ubersfeld (p. 106), por serem os modelos espaciais a base organizadora da imagem do mundo, e ainda o modelo ideológico completo. Esse modelo espacial nasce da articulação, da ordenação, da possibilidade de penetração de um espaço no outro. É dessa penetrabilidade dos espaços que a narrativa se faz, “pois, sem a passagem possível de um espaço a outro não há narrativa. E, no teatro, a fronteira é incessantemente transposta.” (ROSA, 2005, p. 105)

Como explica Ubersfeld (p. 106), os espaços dramáticos são signos, um em oposição ao outro, numa espacialidade comum ou em mais de uma. A distinção entre os espaços constituintes do drama se dá em elementos binários como, por exemplo, morro/cidade, alto/baixo, presentes em *Orfeu da Conceição*.

Ler a peça de Vinícius de Moraes sob a ótica dessas categorias leva o olhar analítico não só para as oposições que demarcam a hierarquia de classe através do espaço: oposição entre um elemento de valor e o outro desvalorizado, mas também ao binômio espacial que apresenta o indivíduo pertencente à *phília*, isto é, lugar da amizade, de origem, em oposição ao estranho, o estrangeiro.

As minimizadas demarcações de espaço no morro, por exemplo, afastam dos espaços exclusivos da convivência familiar órfica, no caso, a casa de Orfeu, os não pertencentes. A residência do herói é o lugar de seus familiares diretos, freqüentada apenas pelo pai, Apolo (o “deus” e o “mestre”), pela mãe, Clio (a sacerdotisa e guardiã do templo apolíneo), e Eurídice, a escolhida de Orfeu para noiva. Por outra ótica, a Tendinha, um templo órfico e dionisiaco, é a demarcação do mundo boêmio. Nela, somente Mira, as outras mulheres e os demais músicos do morro circulam com liberdade. O estrangeiro de um subespaço é o pertencente natural do outro subespaço, e vice-versa.

Num estudo da macroestrutura espacial em *Orfeu da Conceição*, pode-se partir do pressuposto de que o espaço privilegiado da ação é o morro, enquanto representação global de um mesmo grupo, afrodescendentes de classe baixa no Rio de Janeiro. O espaço “morro” adquire especificações variáveis de acordo com diferentes aspectos da ação quando, por exemplo, muda-se o foco de luz, ou quando discursos de personagens constroem lugares, num jogo com a imaginação do espectador, que cria imagens diversificadas de um mesmo lugar, designado por *oikos*, ou seja, a casa. Como, por exemplo, na passagem em que o coro-povo refere-se aos acontecimentos paralelos em diversos pontos da favela após a loucura de Orfeu.

A PRIMEIRA MULHER

Foi assim: meu garoto vinha vindo
Da banca de engraxate (vocês sabem
Como ele, de levado, sobe o morro
Lá pela ribanceira ...) muito bem.
Vinha assim vindo. Estava escurecendo
Quando ele entrou na mata. De repente
Vê uma aparição! Esfrega os olhos:

Não, era Orfeu! Orfeu todo de branco
 Como anda sempre, violão no peito
 Braços abertos, boca com um sorriso
 Como esperando alguém, alguém que veio
 Porque ele olha pro lado de repente
 Abre os braços assim e sai correndo
 Vai embora. Meu filho segue ele
 Mas Orfeu se escondeu quem sabe onde...
 Pobrezinho. Tal qual alma penada...
 Talvez pior, que está penando em vida!

(Comentários ad lib.)

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

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

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

.....

Um HOMEM
 E lembrar desse morro há uma semana...
 Nem parecia um morro da cidade!
 Uma calma, um prazer, uma harmonia
 Quanto samba de Orfeu de boca em boca
 Quanta festa com Orfeu sempre presente
 Quanta falta de briga...

(Comentários ad lib.)

UM OUTRO HOMEM
 Eu que o diga!...
 Foi Orfeu quem mudou a minha vida
 Devo o que sou a ele. Antigamente
 Era só valentia, briga à-toa
 Té que ele veio e conversou comigo.
 Orfeu não era um homem, era um anjo...
 Agora digam: valeu a pena?... Qual!
 Mulher é perdição...

UMA OUTRA MULHER
 E não faltava nada pra ninguém.
 Qualquer necessidade, não sei como
 Orfeu sabia e logo aparecia
 Um dinheirinho – tudo samba dele...
 Uma tristeza em casa? uma quizília?
 Ele vinha, mexia, se virava
 Sapecava um sambinha de improviso
 Brincava... Um anjo! Tinha pés de santo...

(O.C., v. 928-954; 969-990)

As ações principais de *Orfeu da Conceição* são duas: morte de Eurídice; morte de Orfeu. A explicação para isso é o fato da obra viniciiana tratar de duas tragédias; a de Orfeu e a do morro. Quanto ao espaço dessas ações, cada uma ocorre em lugares distintos. A morte de Eurídice, em frente à casa de Orfeu. A morte do próprio Orfeu, dentro da Tendinha. A primeira morte, no final do primeiro ato, após a primeira noite de amor dos protagonistas enquanto Eurídice voltava para a casa, como mostram as rubricas e as falas abaixo:

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

EURÍDICE (ao morrer)
Adeus.

ARISTEU (fugindo embuçado)
Adeus, mulher de Orfeu!

(A cena vai escurecendo lentamente, enquanto a Dama Negra surge do canto onde se ocultara. Tudo é silêncio. Com um gesto largo a Dama Negra tira o grande manto que a veste e cobre com ele o corpo de Eurídice morta enquanto cai o pano.)

(O.C., v. 680-681)

A segunda, no final do terceiro ato, também final da peça, quando Mira e outras mulheres embriagadas despedaçam o corpo de Orfeu, como explicam as rubricas e as falas citadas abaixo:

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

.....
.....

ORFEU (chega correndo, coberto de sangue)
Eurídice! Eurídice! Eurídice! (cai)
(A Dama Negra surge da sombra.)

A DAMA NEGRA (falando com a voz de Eurídice)
Aqui estou meu Orfeu. Mais um segundo
E tu serás eternamente meu.

ORFEU (prostrado)
Me leva, meu amor...

(As mulheres entram correndo, esfarrapadas e cobertas de sangue,

como fúrias. Ao verem Orfeu caído, precipitam-se sobre ele e cortam-no louca, selvagememente. Depois dessa carnificina, Mira levanta-se de entre as outras mulheres. Traz na mão o violão de Orfeu. Num ímpeto, arremessa-o longe, por cima da amurada.) (...)
(O.C., v. 1185-1189)

O local de ação principal deveria ser a demarcação do espaço privilegiado, ponto de referência para a movimentação, mas, em *Orfeu da Conceição*, isso não ocorre. Pois, independente de a ação acontecer ou na Tendinha ou em frente à casa de Orfeu, todos os lugares são o morro, numa metonímia que penetra a fronteira dos subespaços, sem reduzir a interação opositiva entre eles, onde, na categoria de Rehm (2005, p. 104), o *aqui* é a frente da casa de Orfeu, o *alhures*, a tendinha, e o *lá*, o Clube dos maiorais do inferno.

Segundo Vernant (1973, p. 117), a representação grega de espaço exige um ponto fixo, mesmo sendo, para os gregos, o “onde”, o lugar do movimento - com possibilidade de transição e passagem de um ponto para outro.

Não menos grego que os autores de tragédias, Vinícius também trabalha a espacialidade em *Orfeu da Conceição* dessa forma. Na peça vinicianiana, este ponto fixo é a frente da casa de Orfeu, pois é a “moradia” do equilíbrio órfico. Para constatar isso, basta observar que, em sua composição, a frente da casa de Orfeu está cercada de elementos domésticos, além do olhar vigilante e protetor de Clio e Apolo, um local onde o poeta compõe e ama. Também porque casa de Orfeu pode ser associada ao feminino, pois o espaço familiar e doméstico simboliza o “grande útero” da instituição, um espaço fechado que protege o herói em seu papel social, como na passagem em que, de dentro do barraco, os pais observam a paz de Orfeu e se preocupam com seu bem-estar. Ao ordenar que os pais permaneçam reclusos dentro da casa, reclama aos pais o papel de protetores enquanto representação da instituição família:

CLIO (de dentro)
Orfeu? Meu filho, és tu? Que estás fazendo?
Estás falando sozinho, filho meu?

ORFEU
Mãe, ainda não dormiu?

CLIO
Mas que pergunta! Dormindo eu não estaria perguntando. Onde está com a cabeça, Orfeu?

ORFEU (baixinho)
No céu.

(Ouve-se barulho dentro do barracão, e pouco depois surge Clio à porta. Fica parada, espiando o filho sem ser vista. Mais tarde aparece Apolo e os dois deixam-se estar, atentos aos menores gestos do tocador.)

ORFEU (num sussurro)
Eurídice... Onde está você, Eurídice?

(Não pára um segundo de tocar, como atendendo a uma música íntima. Mas de repente se volta, como sentindo-se observado.)

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

(O.C., v. 57-66)

“Após o cumprimento de seus afazeres externos, o homem retorna ao recinto tranqüilizador do lar” (VERNANT, 1973, p. 120). Na peça viniciiana, esse lar, o espaço do equilíbrio, frente da casa de Orfeu, vê o herói se afastar em definitivo. Vinícius tem o cuidado de esclarecer nas movimentações que ‘Da Conceição’ se perde do caminho de casa, apesar de estar no morro. Afinal, é exatamente o “não retorno” ao *aqui* a demarcação espacial do trágico. A tragicidade espacial de *Orfeu da Conceição* reside na perda de tudo que o *ponto fixo* de movimentação simboliza.

*O homem nasce da mulher e tem
Vida breve. No meio do caminho
Morre o homem nascido da mulher
Que morre para que o homem tenha
vida.*

*A vida é curta, o amor é curto. Só
A morte é que é comprida...*

(O.C., v. 514-519)

5 – SÍNTESE FINAL

O presente trabalho propôs identificar na obra *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes adornos de uma tragédia. Fez-se isso, partindo do princípio de que a tragédia grega, devido seu caráter universal, foi apropriada por diversos dramaturgos com o passar dos séculos, inclusive por escritores brasileiros do século XX.

Identificar a tragédia em Vinícius de Moraes não como um fato isolado na literatura brasileira, mas sim como fruto de um processo gradativo de formação de um gênero no teatro brasileiro do século XX intitulado pelos próprios escritores de tragédia carioca proporcionou uma leitura diacrônica do trágico enquanto signo em rotação cuja presença é inegável na literatura brasileira. Através de autores como Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Dias Gomes, Chico Buarque, o recurso inventado pelos gregos para refletir sobre o homem e suas relações com o mundo e com todos os acontecimentos que o cercam ganhou um estilo contemporâneo. Numa leitura reflexiva do objeto de pesquisa, por exemplo, pôde-se enumerar, na sua estrutura interna, constituintes capazes de evidenciar seguramente o caráter estilizado e parodístico da “tragédia carioca” perante o referencial grego. Dentre eles, a presença de moira, hamartia, hybris, mito e unidade de espaço.

Para inseri-los na trama, o dramaturgo Vinícius de Moraes recorreu a métodos de estilização fidedignos a contemporaneidade da obra sem perder a referência clássica. Para isso, intertextual com o mito Orfeu, criou outro mito: o de Orfeu da Conceição, um músico carioca, com sua brasilidade malandra inserido no coloquialismo do texto e em cada valor patriarcal e boêmio da época e lugar que ambienta a obra. O herói de Vinícius é Orfeu sim, mas é brasileiro.

Ao traçar um campo reflexivo sobre o que leva a ser uma obra da literatura brasileira considerada uma tragédia, notou-se, em primeira instância, que, justamente por a sociedade de hoje ainda refletir pensamentos semelhantes aos dos gregos, ela se mostra, através da simbologia viniciano, tão castradora e em oposição aos desejos do herói quanto em seus clássicos. Orfeu da Conceição trás em seu bojo os caminhos dos enganos fatídicos, principalmente no que diz respeito à não aceitação dos próprios limites e à transgressão das leis maiores que cercam. Tal como os heróis das tragédias antigas, ele teima numa conduta condenada pelas leis boêmias do morro: casar-se com Eurídice. Uma hamartia reafirmada várias vezes

por hybris seqüenciais como, por exemplo, quando acreditou estar caminhando seguramente para um enlace com Eurídice, mas, ao invés disso, viu-a executada a golpes de punhal pelas mãos do enciumado Aristeu. Fiou-se erroneamente na impertinência dos avisos de Clio, na inviabilidade dos poderes da Dama Negra e no caráter fugidio das ameaças de Mira. Mas, de fato, todos traziam a verdade em suas palavras, ao contrário da suficiência de Orfeu. Com a violenta morte da noiva, reconhece que suas certezas foram sua ruína.

Com essas considerações, pode-se concluir ser pertinente a aceitação do caráter de tragédia para Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução – Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars poética, 1993.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BORNHEIN, Gerd. A. **O sentido e a máscara**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRECH, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Apresentação Aderbal Freire Filho. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRUNEL, Pierre. **As vocações de Orfeu. O olhar de Orfeu - Mitos literários do Ocidente**. Organização: Bernadette Bricout. Tradução: Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.
- CANTARIN, Paulo. **Teatro grego**. << E: Teatrogrego.htm >>, 2004.
- COSTA, Ligia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia: estrutura & história**. São Paulo: Ática, 1988.
- CHARTIER, Roger. **Formas e sentido – cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- ÉSQUILO. **Agmêmnom**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- FARIA, Emerson Luiz. **Medéia**. << E:\Medéia.htm >>, 2004.
- FEREIRA, Paulo Sérgio. **Paródia ou paródias?** Universidade de Coimbra. *Sátira, paródia e caricatura: Da antiguidade aos nossos dias*. Aveira: Universidade, 2003.
- GOMES, Dias. **O pagador de Promessas**. 26. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- JUNITO BRANDÃO, de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- KURY, Mário de Gama. **Dicionário de mitologia: Grega e Romana – 4ª edição –** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LINS BRANDÃO, Jacynto. **Nós e os gregos**. Coleção Convite ao pensar: Os gregos. Autêntica. Belo Horizonte: PUC – Minas, 2002.
- MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações**. São Paulo: Global, 1992.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 4 ed. São Paulo: Global, 1999.
- MORAES, Vinícius de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- MORAES, Vinícius de. **Teatro em versos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- PAUL, Valéry. **Álbum de versos antigos**, 1908. Tradução: Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PESSOA, Fernando. **Antologia Poética**. 2. ed. Ref. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro**. Série Debates -teatro. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RHEM, Rush. **O jogo do espaço: a transformação do espaço na tragédia grega. (The play of space: spatial transformation in Greek Tragedy)**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- RIBEIRO JR, João. **As perspectivas do mito**. São Paulo: Pancast, 1992
- ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- ROSA, Edvanda Bonavina da. **Especialidade e espetáculo em Agamenão**. Clássica, São Paulo: v. 17/18, n. 17/18, p. 101-117, 2014/2005.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SHARMAN-BURKE, Juliet e GREENE, Liz. **O tarô mitológico – Uma nova abordagem para a leitura do tarô**. São Paulo: Editora Siciliano, 2000.
- SCHMIDT, Joël. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Edições 70 – Lisboa: LDA, 1994.
- SÓFOCLES. **Antígona**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- SÓFOCLES. **Édipo rei**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução ALMEIDA JR., J.S. (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VERNANT, Jean Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre et al. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- VERNANT, Jean Pierre. **A organização do espaço**. In: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. São Paulo: Difusão Européia do livro/Edusp, 1973, cap. III.