



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA

MICHEL DE LUCENA COSTA

**ORFEU DA CONCEIÇÃO: RESSIGNIFICAÇÃO DO MITO A PARTIR DA
CARNAVALIZAÇÃO DO TRÁGICO**

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. ELINÊS DE ALBUQUERQUE
VASCONCÉLOS E OLIVEIRA**

CO-ORIENTADOR: PROF. VALÉRIO FIEL DA COSTA

JOÃO PESSOA – PB

2014

MICHEL DE LUCENA COSTA

**ORFEU DA CONCEIÇÃO: RESSIGNIFICAÇÃO DO MITO A PARTIR DA
CARNAVALIZAÇÃO DO TRÁGICO**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal da
Paraíba (UFPB), como requisito
parcial para obtenção do título de
Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcélos e Oliveira (UFPB)

Co-orientador: Prof. Valério Fiel da Costa (UFPB)

**JOÃO PESSOA – PB
2014**

C837o Costa, Michel De Lucena.

Orfeu da Conceição: ressignificação do mito a partir da carnavalização do trágico / Michel De Lucena Costa.-- João Pessoa, 2014.

132f. : il.

Orientadora: Elinês de Albuquerque Vasconcélos e Oliveira

Coorientador: Valério Fiel da Costa

MICHEL DE LUCENA COSTA

**ORFEU DA CONCEIÇÃO: RESSIGNIFICAÇÃO DO MITO A PARTIR DA
CARNAVALIZAÇÃO DO TRÁGICO**

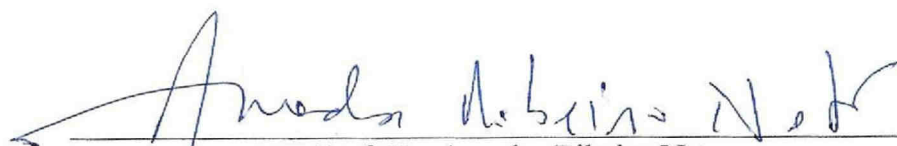
BANCA EXAMINADORA



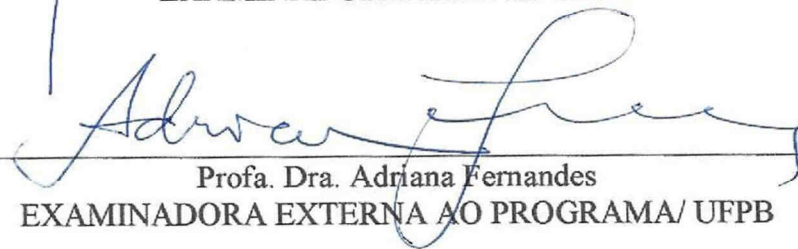
Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira
ORIENTADORA/ UFPB



Prof. Dr. Valério Fiel da Costa
CO-ORIENTADOR / UFPB



Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto
EXAMINADOR INTERNO/ UFPB



Profa. Dra. Adriana Fernandes
EXAMINADORA EXTERNA AO PROGRAMA/ UFPB

Prof. Dr. Expedito Ferraz Junior
SUPLENTE/ UFPB

Dedico esta dissertação à minha família, por ter me dado todo o suporte afetivo, psicológico e intelectual para conseguir desenvolver esta pesquisa. Com amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Antônio Costa (vovô véi) e Nilda Lucena (bobó Dida), pois foram fundamentais para que eu pudesse desenvolver minhas atividades, dando-me apoio incondicional na vida. Muito obrigado.

Aos meus irmãos, Allan, Alex e Paloma, por me darem apoio tanto social quanto intelectual e tecnológico. Um abraço muito apertado em vocês, companheiros de copo e de cruz!

À minha amada esposa Maria Juliana, que tanto me ensinou nesta vida, me trazendo sonoridades e alegrias, como nosso curumim, Bernardo. Eu te amo, minha tropicaninha!

À minha sogra, Maria do Socorro, pessoa mais carnavalizada que eu conheço e que muito me ajudou cuidando de Bernardo enquanto eu escrevia esta dissertação.

À minha querida orientadora, Elinês Albuquerque, que cumpriu até demais o seu papel de orientadora, não só com cobranças, mas também trazendo luz nos momentos de escuridão em minha pesquisa. Quando crescer quero ser como ela, inclusive cozinhando.

Ao amigo e co-orientador Valério Fiel, que apareceu para me socorrer quase na reta final da pesquisa, sendo essencial para interpretação musical realizada. Muito obrigado pela força e pelos ensinamentos musicais transmitidos. Pretendo aprofundá-los o mais rápido possível.

A Amador, professor, poeta e amigo que inicialmente me encaminhou na Semiótica da Cultura e nos primeiros diálogos entre música e literatura.

À Adriana Fernandes, por ter aceitado fazer parte da banca examinadora deste trabalho.

A Expedito Ferraz, por ter aceitado ser suplente nesta banca de mestrado.

À Rachelina Lacerda, responsável por quebrar meus preconceitos com a semiótica, sendo também guru acadêmico em momentos de aperto.

A Antônio Rodrigues (Tota) e Felix Augusto, por todo estímulo para ingressar na vida acadêmica, desde a produção de artigos à pós-graduação.

Aos professores com quem estudei durante a graduação em Letras na UFPB.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

A todos os amigos músicos, não músicos, com quem tive o prazer de partilhar a vida, embriagado de vinho, virtude e poesia, não necessariamente nesta mesma ordem (ou às vezes tudo junto e misturado).

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual com certeza não teria como realizar de forma satisfatória este trabalho.

*São demais os perigos desta vida
Para quem tem paixão, principalmente
Quando uma lua surge de repente
E se deixa no céu, como esquecida.
E se ao luar que atua desvairado
Vem se unir uma música qualquer
Aí então é preciso ter cuidado
Porque deve andar perto uma mulher.
Deve andar perto uma mulher que é feita
De música, luar e sentimento
E que a vida não quer, de tão perfeita.
Uma mulher que é como a própria Lua:
Tão linda que só espalha sofrimento
Tão cheia de pudor que vive nua.
(MORAES, 2013, p. 19)*

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a analisar a peça Orfeu da Conceição (1956), de Vinícius de Moraes, entendendo-a como uma tragédia carnavalizada. Para formalizar este trabalho será realizado um estudo semiótico para entender como ocorreu o processo de ressignificação do mito grego sob a perspectiva da carnavalização bakhtiniana. Tendo como suporte teórico e metodológico a Semiótica da Cultura, serão estudados os elementos que vão desde a tragédia e a religião grega até a origem do samba carioca, sua relação com o candomblé, chegando à compreensão do teatro brasileiro do século XX. A Semiótica da Cultura nos ajudará a compreender como ocorreu o processo de “tradução da tradição”, ou seja, a adaptação do mito grego ao morro carioca na década de 1950, passeando pelos domínios do texto dramático e da música. Finalizando, com esta dissertação espera-se que tenha contribuído com o campo de estudos semióticos aplicados ao teatro.

Palavras-chave: Orfeu da Conceição; Semiótica da Cultura; Carnavalização; Modelização; Teatro; Música.

ABSTRACT

This research aims to analyze the *Orfeu da Conceição* play (1956) by Vinícius de Moraes, understanding it as a carnivalized tragedy. To formalize this paper, a semiotic study will be conducted to understand how the process of redefinition of Greek myth occurred from the perspective of Bakhtin carnivalization. Having the Semiotics of Culture as theoretical and methodological support, the elements ranging from Greek tragedy and religion to the samba origin, their relationship with Candomblé, coming to an understanding of the twentieth century Brazilian theater will be studied. The Semiotics of Culture will help us understand how the process of "translation tradition" occurred, ie the adaptation of the Greek myth into the hillside home in the 1950s, roaming the fields of dramatic text and music. Finally, with this dissertation, it is expected to have contributed to the field of semiotic studies applied to the theater.

Keywords: *Orfeu da Conceição*; Semiotics of Culture; Carnivalization; Modelling; Theatre; Music.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
1. Capítulo I – Da tragédia à carnavalização, uma abordagem semiótica.....	16
1.1 A poética de Aristóteles	16
1.2 Características da tragédia	17
1.3 A tragédia moderna.....	19
1.4 Orfeu da Conceição	22
1.5 Orfeu: entre tragédia e drama	24
1.6 A Carnavalização Bakhtiniana.....	26
1.6.1 As formas dos Ritos e Espetáculos.....	27
1.6.2 Obras cômicas verbais	29
1.6.3 Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.....	30
1.6.4 Características comuns a estas três categorias artísticas	31
1.7 Do mito ao morro.....	33
1.8 Tradução da Tradição	37
1.9 Os signos do Teatro	41
2. Capítulo II: As vozes do morro	47
2.1 Eu sou o samba... ..	48
2.2 Malandro também é filho de Deus(es).....	50
2.3 Meu melhor amigo é meu violão	52
2.4 Na tal M(o)ira do destino	55
2.5 A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor!	58
2.6 Adeus, cinco letras que choram... ..	60
2.7 Meu samba é a voz do povo.....	62
2.7.1 No clube dos Maiores do Inferno	63
2.7.2 A Gente do Morro	67
3. Capítulo III: A música de Orfeu.....	72
3.1 O berço de Orfeu e as bases do Orfismo	72
3.2 Sacralidade no Samba	76
3.2.1 Sua “bença”, minha Tia	77
3.2.2 No terreiro da baiana tem:	78
3.3 A escolha pelo mito de Orfeu	81
3.4 Aparições sonoras em <i>Orfeu da Conceição</i>	82

3.4.1	Abrem-se as cortinas	83
3.4.2	Por dentro da <i>Overture</i>	88
3.4.3	<i>Overture</i> enquanto prolepse sonora	94
4.	Considerações finais	100
5.	Referências	102
5.1	Referências bibliográficas	102
5.2	Referências eletrônicas	105
5.3	Discografia e filmografia consultada	106
6.	Apêndice	107
7.	Anexos	121

INTRODUÇÃO

*Orfeu da Conceição*¹ é uma peça escrita por Vinícius de Moraes no ano de 1956, e conta a história de amor entre Orfeu da Conceição e Eurídice, mas ao invés do palco grego, o espaço escolhido para esta adaptação foi o morro carioca durante o carnaval. Desde o título da peça à escolha deste mito em especial, percebe-se a existência de elementos que fazem menção à tragédia. Vinicius de Moraes, em um subtítulo, a chama de “tragédia carioca em três atos”. Orfeu, por sua vez, é um mito corrente na literatura grega, sendo inclusive norteador de uma corrente filosófica na Grécia antiga, o orfismo². Por mito, entende-se aquilo que chegou até nós através da Poética de Aristóteles. Mito, do grego *mythos*, é uma trama, um enredo, logo, uma ação, sendo assim, o mito de Orfeu não se resume a cita-lo enquanto personagem, mas, além disto, é falar sobre a ação que o envolve. Afirma-se, portanto, que a adaptação de Vinícius de Moraes, ao tratar sobre este personagem, objetiva trazer para a contemporaneidade carioca da década de 1950 não uma *persona*, mas toda a sua trama, marcada pela vontade de amar e a interdição deste amor.

A tragédia enquanto forma literária surgiu na Grécia Antiga, demarcada por necessidades sociais e estéticas específicas importantes para a organização humana em sua época. Com o passar dos séculos, muito se cogitou sobre para onde caminharia a tragédia fora do espaço grego. Caso não se possa falar em tragédia a partir da Modernidade, principalmente fora dos palcos helênicos, tampouco poderá se chamar “tragédia carioca em três atos” a peça em questão nesta pesquisa, o que inviabilizaria o centro deste trabalho. Mas, ao compreendê-la historicamente como uma forma que sofreu adaptações, sendo repensada a partir de um novo contexto social e estético surgido com o apogeu da individualidade na Modernidade, a tragédia ou o trágico, enquanto elemento estruturante, poderá se conjecturar como uma forma, uma fórmula

¹ Teve a sua primeira adaptação para o cinema datada de 1959, intitulada de Orfeu Negro, sob direção de Marcel Camus. Esta adaptação recebeu diversas premiações, como a Palma de Ouro no Festival de Cannes (1959), o Oscar e o Globo de Ouro, ambos de melhor filme estrangeiro em 1960. Além desta adaptação, outras foram realizadas, sendo uma das mais conhecidas a versão dirigida por Cacá Diegues, intitulada de Orfeu (1999).

² No dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano encontra-se a seguinte definição: “Seita filosófico-religiosa bastante difundida na Grécia a partir do séc. VI a.C. e que se julgava fundada por Orfeu. Segundo a crença fundamental dessa seita, a vida terrena era uma simples preparação para uma vida mais elevada, que podia ser merecida por meio de cerimônias e de ritos purificadores, que constituíam o arcabouço secreto da seita.” (ABBAGNANO, 1998, p. 732)

plausível inclusive no contexto em que *Orfeu da Conceição* fora escrito, mesmo que receba outra denominação, como drama social. Para compreender estas minúcias, o primeiro capítulo dessa pesquisa terá por base os estudos sobre a tragédia e o teatro brasileiro moderno, tendo como suporte Aristóteles, Raymond Williams, Hegel, Sandra Luna, Décio de Almeida Prado, Diógenes Maciel dentre outros pesquisadores que serão citados no decorrer dos capítulos.

Entender o *Orfeu da Conceição* como uma tragédia ajuda a compor a justificativa deste projeto de pesquisa: compreender como ocorre a carnavalização do trágico na peça em questão. O conceito de carnavalização foi proposto por Bakhtin em sua leitura da obra de Rabelais, onde discute as características do riso naquela época, bem como a configuração sociocultural do cômico entre a Idade Média e o Renascimento. Essa contextualização foi importante para Bakhtin realizar uma crítica consistente da obra rabelaisiana, marcada por uma forte influência da cultura popular de sua época, com seu riso e costumes, como se pode perceber em *Gargantua e Pantagruel*, suas obras cômicas mais conhecidas, publicadas respectivamente em 1532 e 1534. Uma das principais características da carnavalização é a inversão, que consiste na troca de posições/papeis sociais, bem como a presença de outros elementos, a citar o *realismo grotesco* e o *riso festivo*. Esta perspectiva teórica de Bakhtin fornece o subsídio necessário para interpretar o protagonista Orfeu da Conceição, pois, embora seja um herói, ao mesmo tempo, ele é um malandro que consegue cativar a todos no morro com o seu samba. Finda a teorização que delimita o *Orfeu da Conceição* enquanto uma tragédia carnavalizada, a questão que se apresenta é o “como” isso ocorre nas variadas dimensões textuais da obra, sejam no texto dramático ou na música.

Interpretar textos diversos em sistemas de linguagem igualmente diversos requer um suporte que possa estabelecer os devidos diálogos entre estas áreas distintas. Por ser um diálogo com vários textos culturais diferentes, a ferramenta utilizada será a Semiótica da Cultura. Compreendida mais como um método de pesquisa do que uma teoria semiótica, ela ajudará a entender “como” ocorre a semiose nos mais variados aspectos do texto, por exemplo, como ocorre a carnavalização no teatro. Neste ponto serão observados os vários signos que compõem este tipo de arte, que para Tadeusz Kowzan podem ser elencados em treze signos diferentes, abarcando desde o texto escrito até particularidades do ator ao cenário, luz, dentre outros. Este processo de leitura, interpretação e reprodução dos signos a semiótica da cultura chamará de *modelização*, ou seja, um procedimento de tradução da tradição, que servirá para

verificar o quê, onde e como vários sistemas de signos interagiram, gerando uma intersemiose.

As discussões abordadas até este momento na introdução serão estudadas no primeiro capítulo da dissertação, responsável pela apresentação das principais teorias e métodos de análise, logo, as teorias sobre o texto dramático, a carnavalização e a Semiótica da Cultura. Embora seja um capítulo mais teórico, aproveitamos o ensejo para realizar algumas interpretações à luz das teorias ora apresentadas, aplicando os conceitos estudados ao nosso objeto de estudo.

O segundo capítulo, por sua vez, é mais analítico. Com base nos estudos de Tadeusz Kowzan e sua proposta semiótica aplicada ao teatro no capítulo I, elencaremos alguns signos para serem verificados na peça. Deste modo examinaremos as características dos principais personagens e o seus desenvolvimentos dentro da peça à luz da semiologia do teatro. Além dos personagens, outros elementos serão estudados, como a rubrica e os acessórios citados no texto dramático.

Encerrando a dissertação, o capítulo III será dedicado à compreensão da música de *Orfeu da Conceição*. Antes de dedicar-se à análise sonora, foi preciso realizar um levantamento sobre o orfismo e a importância de Orfeu dentro da cultura religiosa grega antiga, bem como uma pesquisa sobre as origens do samba carioca e seu diálogo com o candomblé nas casas das Tias Baianas no início do século XX. Em suma, a primeira seção deste capítulo dedicou-se a entender como ocorrem as hierofanias dentro destas duas culturas, ou seja, as suas relações com o “sagrado”. Em seguida essas relações no aspecto sonoro foram investigadas como processos de modelização, pois conseguiram dialogar estas duas esferas do sagrado até então estudadas no âmbito da cultura popular, no samba de Orfeu, o que por sua vez indica um processo de carnavalização, caracterizado pela inversão entre os polos do sagrado e do profano.

A música em *Orfeu da Conceição* é interpretada como veiculadora do sagrado por duas possibilidades: a primeira por ser o mito grego originariamente um herói que com suas músicas conseguia dominar tanto a natureza quanto cativar os deuses. A segunda é porque o Orfeu da Conceição utiliza de sua música também para estas mesmas funções do mito grego, assim como para indicar seus estados de alma e faz isso através do violão tocando samba, um gênero que como estudaremos, embora não seja sagrado por princípio, poderá comporta-lo, pois desde a sua origem no início do século XX no Rio de Janeiro percebeu-se uma forte ligação deste tipo de música com o candomblé. Em um segundo momento será analisada a sonoplastia que servirá para

indicar mais que uma mera ambientação. Continuando a pesquisa, outro elemento a ser estudado é a função do violão em vários momentos da peça, que aparece com traços personificados que, como comprovaremos, não se restringia a apenas acompanhar Orfeu, mas também de servir-lhe de porta-voz. Feito este primeiro caminhar, nos debruçaremos sobre algumas canções. Por uma limitação de tempo, nesta última parte será realizada apenas a análise da *Overture*, pois ela foi composta se utilizando de algumas canções da peça em formato instrumental e ajudarão a entender esta abertura como prolepse sonora, a ser abordada ao fim do capítulo.

Estes são os cenários sobre os quais esta pesquisa se debruçará. Em posse destas informações, seguiremos nas análises desenvolvidas nesta dissertação.

1. Capítulo I – Da tragédia à carnavalização, uma abordagem semiótica

Este capítulo terá por objetivo discutir as principais características da tragédia para a interpretação do *Orfeu da Conceição*. Em seguida tratará da carnavalização bakhtiniana, entendendo Orfeu como uma tragédia carnavalizada. Ainda neste capítulo, será realizado um breve estudo das teorias semióticas aplicando ao *corpus* em questão, buscando compreender como ocorre a carnavalização nesta peça.

1.1 A poética de Aristóteles

No capítulo I da *Poética*, Aristóteles afirma que poesia é imitação. Por imitação entendemos que significa a *representação*, ou seja, ela representa em linguagem artística a realidade ou aquilo que poderia ter sido a realidade, como confirmaremos no decorrer deste estudo. Aprofundando ainda mais este debate, Sandra Luna propõe em seus estudos uma leitura mais filosófica para o referido termo. Fazendo a distinção entre forma e conteúdo em Aristóteles, Sandra chega à conclusão de que forma é a “essência inteligível” do conteúdo (Cf. 2012, p. 199). Deste modo, do artista tem-se a concepção de que ele reproduz a essência das coisas formalmente sob o prisma da arte:

Assim, repetimos, afirma e reafirma Aristóteles que a tragédia é uma *mimesis* de uma *praxis*. Para entendermos melhor o sentido dessa proposição podemos supor uma aproximação inicial da tragédia em relação ao seu objeto de imitação e definir a *praxis* como aquilo que o tragediógrafo contempla, a forma que escolhe para imitar, uma espécie de material a ser trabalhado, a fatia que recorta da vida para tentar representar artisticamente. Ou seja, a *praxis* corresponderia a uma “ação” entendida como o objeto a ser apreendido pelo processo de imitação. (LUNA, 2012, p. 200)

Para o referido Aristóteles, a poesia³ difere-se segundo o uso ao qual ela é submetida. Logo, temos a princípio cinco usos diferentes para a poesia: a epopéia, a tragédia, a poesia ditirâmbica, a aulética e a citarística:

³ O conceito de poesia para Aristóteles, ao que nos parece, é diferente do conceito moderno de poesia. O que entendemos de poesia para Aristóteles está para a literatura, mas em um sentido mais geral sobre ficção. Logo, a poesia naquele período poderia ser a epopéia, a lírica e a tragédia.

Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam modos diversos e não da mesma maneira. (ARISTÓTELES, 1987, p. 201)

Por meios de imitação, entendemos o uso de determinados elementos com os quais se podem expressar: cores para os pintores, ritmo e harmonia para os que praticavam a aulética, bem como o verbo para a poética. Contudo, o uso da linguagem e de metros formais não determina o poeta. O que caracteriza o poeta é o fato deste trabalhar com a imitação.

Na imitação das ações Aristóteles firma diferenças cruciais entre dois gêneros: a comédia e a tragédia. A comédia, dentre outros elementos, se caracteriza por ser imitação de homens piores, enquanto que a tragédia tem por traço distintivo ser uma imitação de homens melhores, ou “melhores do que eles ordinariamente são” (ARISTÓTELES, 1987, p. 202).

Completando a classificação da poesia, o capítulo III da Poética trata das diferenças segundo o modo da imitação. Estes modos de imitação são a narrativa, a dramática e a mista. Seja narrando uma história assumindo determinadas personalidades como o faz Homero, ou então narrando sem que o autor se “assuma” em algum personagem, ou mesmo passando a história através de atores, o que as caracteriza é o fato de serem imitações de ações. Por terem a ação como foco da composição, estes estilos são chamados de drama, justamente por serem imitações de agentes, os *dróntas*.

Após a definição da natureza da poesia e das formas de imitação, Aristóteles inicia uma lista de características do que seria uma tragédia bem escrita. Esta lista foi retirada a partir da observação de textos e das apresentações das tragédias remanescentes dos concursos públicos, muito comuns em Atenas a partir do século V a.C. As anotações realizadas a partir da observação das tragédias foram compiladas na obra a *Poética*. Deste estudo realizado por Aristóteles faremos um extrato das principais características de uma tragédia, para em seguida, compararmos com outras teorias acerca do trágico.

1.2 Características da tragédia

No capítulo VI, Aristóteles traz uma definição sucinta do que seria uma tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação destas emoções”. (ARISTÓTELES, 1987, p. 205)

A ação é a alma da tragédia, pois é através dela que tudo acontece. Esta ação, por ser imitação de homens superiores, também é situada em meios importantes. Por homens superiores entendemos os nobres, de elevados sentimentos, mas não tão elevados, pois o herói precisa cometer uma *hamartia*, entendendo que ele se encontra em constante *hybris*. Em se tratar de homens superiores a linguagem empregada por eles também será elevada.

Uma trama bem construída deve ter alguns elementos importantes, como unidade de ação e seus desdobramentos, como unidade de tempo e de espaço. Deve ser um Todo, ou seja, ter princípio, meio e fim, além de ser verossímil, utilizando estritamente o necessário para tal. Por verossímil entendemos que a peça deva convencer por sua natureza, de modo que, ao nos depararmos com ela, não vejamos combinações de disparidade gritante, a exemplo do “animal de dez mil estádios”, citado por Aristóteles. Por *necessário* compreendemos aquilo que seja imprescindível para o convencimento dos espectadores, o mínimo exigido para se conseguir a verossimilhança. Não pode ser curta demais, nem muito longa também. O ideal é que ela seja grande o suficiente para que no desenvolver do *mythos* possamos observar a passagem da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para felicidade. O mito (*mythos*) é a imitação das ações, a trama, o enredo. É a parte principal da tragédia, pois o seu objetivo não é analisar simplesmente o caráter dos homens, mas o ato destes mesmos homens, aquilo que, por fruto de suas ações, os façam cair em felicidade ou infelicidade. “Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (ARISTÓTELES, 1987, p. 206).

Logo, para um bom desenvolvimento do *mythos*, é preciso que na tragédia ocorra o momento de *reconhecimento* e *peripécia*. Por *reconhecimento* entendemos – como a própria palavra fala – o momento de revelação de uma verdade ou fato para um personagem, fazendo-o recair em uma *peripécia*, “a mutação dos sucessos no contrário, efetuada como dissemos (...) verossímil e necessariamente” (ARISTÓTELES. 1987. p.210). Segundo Aristóteles estes elementos são importantes para a constituição do

mito, pois o tornarão simples ou complexo. Quanto mais complexo for o mito, melhor, mas desde que seja realizável dentro dos princípios de verossimilhança.

Uma vez apontados alguns dos pilares teóricos da Poética, nos deteremos sobre uma das finalidades da tragédia: imitar casos que suscitem o terror e a piedade. Para suscitar estes sentimentos o personagem deve ter algumas características: ele não pode ser um personagem muito bom e sair da felicidade para infelicidade e nem tampouco ser um personagem perverso que sai da má para a boa fortuna. Deste modo o personagem tem que ser um intermediário entre estes dois extremos. Não pode ser um personagem muito bom, mas melhor do que nós somos cotidianamente. Além disto, o personagem deve pertencer à família nobre e seu infortúnio será desencadeado a partir de um erro trágico, a *hamartia*. Em suma, um mito bem estruturado deve fazer com que um personagem nobre, através de um erro trágico, desencadeie o *reconhecimento*, ocasionando uma *peripécia* que mudará a sua fortuna de boa para má.

Este processo da queda de um personagem nobre – melhor do que nós – a partir de um erro trágico aproxima o mito da vida do espectador e é o que faz ele criar empatia pelo personagem. A empatia possibilita aos espectadores “sentir pelo outro, pelo personagem”, confirmando esta máxima da tragédia: “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação destas emoções” (ARISTÓTELES, 1987, p. 205). Assim o mito também atesta a sua função social, ou, nas palavras da pesquisadora Suzy Frankl Sperber, ela consegue “definir os limites da ação humana em sociedade” (informação verbal)⁴.

1.3 A tragédia moderna

No capítulo *Formas*, presente no livro *Cultura*, Raymond Williams inicia uma discussão acerca das mudanças formais pelas quais passou o teatro no decorrer do tempo. Em cada momento histórico apreciamos o aparecimento de determinadas formas estéticas, embora não possamos ver estas como uma mera relação de causa/consequência frente às inquietações que surgem no decorrer da história:

Mas as formas dramáticas não eram antecipações ou reflexos desses processos sociais mais gerais; ou melhor, não devem ser reduzidas a

⁴ Informação fornecida por Suzi Frankl Sperber durante um minicurso realizado na UFPB em maio de 2012.

antecipações ou reflexos. Pois nas qualidades formais profundas da própria modalidade dramática e nas específicas dessas formas é que as relações sociais concretas foram desvendadas. (WILLIAMS, 1992, p. 157)

Em outro momento, Raymond Williams aborda um aspecto crucial para o entendimento da tragédia grega, que seria o da unidade. As ações e o *mythos* tratavam de temas importantes e sobre homens nobres. Estes mesmos homens representavam personagens individuais que por sua vez eram posições sociais dotadas de responsabilidade para com o bem-estar da comunidade as quais pertenciam. Logo, o que importava no *mythos* não era a idiossincrasia de suas personagens, mas sim, como eles serviriam de exemplo universal e moralizante.

Ao nos depararmos com o teatro burguês a partir do século XVIII percebemos uma diferenciação importante nesta relação. Surge a consciência do indivíduo no seio da sociedade. A percepção que o ser humano apresenta de si mesmo, enquanto indivíduo, modifica, em níveis estético-filosóficos, a forma de se pensar o teatro sério. As camadas tomadas por inferiores na sociedade começam cada vez mais a ganhar espaço à luz da ribalta. Estas mesmas transformações foram responsáveis pela modificação do uso do termo trágico/tragédia usado na Grécia antiga. Indo na contramão dos teóricos que afirmavam a não produção de tragédias da modernidade até nossos dias, Raymond Williams afirma a existência de uma tragédia burguesa:

O quarto e o quinto fatores são as contribuições mais diretas da tragédia burguesa: a nova extensão e abrangência sociais, de modo que todas as vidas, independentemente da posição social, podiam tornar-se material do teatro sério, e (embora com resquícios de ambiguidades) um novo espírito secular que, por sua vez, confirmava tendências já certas no Renascimento. (WILLIAMS, 1992, p. 17)

Em seu livro chamado *Tragédia Moderna* o referido teórico explica o processo de emancipação que o termo trágico vem sofrendo em relação ao seu sentido primeiro (citado por Aristóteles) no decorrer dos séculos. Era comum pensar-se que não se criavam mais tragédias da Modernidade até nossos dias por não serem atendidas as indicações para a escrita de uma boa tragédia, como nos ensinou Aristóteles. Logo, não eram *mythos* que tratavam de homens nobres sobre assuntos importantes. Não era mais a imposição dos limites da ação humana em sociedade o que se configurou pós-revolução burguesa. Na verdade criaram-se outros limites. O surgimento do homem

como um indivíduo descentralizava o seu papel social. Para dar sentido a esta vazão, a noção do trágico foi se transformando e se readaptando. O trágico perdeu a sua significação inicial presente na *Poética*, e começou a ser adjetivado, para assim expressar a dor do indivíduo frente às transformações socioeconômicas e políticas de sua época:

No seu curso real, a ação trágica frequentemente interrompe a usual associação entre valores humanos fundamentais e o sistema social reconhecido: a reivindicação de amor verdadeiro contradiz as obrigações da família; o despertar da consciência individual contradiz o papel social definido. Na transição de um mundo feudal para um mundo liberal, tais contradições são comuns e vivenciadas como tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 95)

Contribuindo para esta nova acepção do trágico a partir da Modernidade, Hegel, em seu curso de estética, traz um importante conceito para a compreensão da tragédia, que é o de conflito. Ambas as partes envolvidas no conflito têm legitimidade na escolha de suas ações e a escolha de um, por sua vez, resultará no infortúnio do outro:

O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade*, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e *violação* da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa*. (HEGEL, 2004, p. 237)

A presença do conflito enquanto marca do trágico em um momento caracterizado por mudanças de ordem social, econômica e política nos dão materialidade para discutir a presença do trágico além do legado grego, porém com particularidades que são próprias de cada período histórico.

Em posse deste breve panorama teórico nos debruçaremos agora sobre a peça *Orfeu da Conceição*, para verificar dentro da obra as características que possam defini-la enquanto tragédia ou drama.

1.4 Orfeu da Conceição

As primeiras décadas do século XX, no Brasil, foram marcadas por transformações radicais: a consolidação do capitalismo, que formou novas classes sociais, como o proletariado, em sua maioria, imigrantes europeus, que haviam chegado ao fim do século XIX. Ao virem da Europa, trouxeram consigo uma base cultural formadora dos primeiros blocos de tendências anarquistas, responsáveis pelas primeiras manifestações operárias no país.

Ao contrário do que acontecia com as outras artes, a dramaturgia não acompanhou essa transformação. O sentimento de brasilidade a que se referia Aderaldo Castello não tinha ainda encontrado respaldo no teatro, como afirma Antônio de Alcântara Machado:

O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes, é mesmo. Para farsa ou comédia de costumes. Chama as personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscouto, Dr. Novais, madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo! Resultado: o absurdo delicioso da peça de costumes nossos, mas com essência e trejeitos de parisiense. É fantástico. É irreconhecível. (MACHADO, 1926, p. 5)

A situação do teatro começa a se modificar partir de 1930, quando os escritores começam a trazer, embrionariamente, temas de cunho social para o palco, como é o caso de Paulo Torres em *Andaime* (janeiro de 1932) e Joracy Camargo, em *Deus lhe pague* (dezembro de 1932). A partir da década de 1940, temos dois fatos que transformaram significativamente o teatro brasileiro: a criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e o Teatro de Arena, ambos em São Paulo, “quando os textos passaram a enforçar toda problemática social existente no país, trazendo para o centro da ação dramática os problemas vivenciados pelas diferentes classes sociais” (MACIEL, 2004, p. 32). É do contato de Franco Zampari com os grupos atuantes na época, O Teatro do Estudante, Os Comediantes, o GTE - Grupo Teatral Experimental e o GUT – Grupo Universitário de Teatro, que surge a base do que virá a ser o TBC. Zampari iniciou uma época de profissionalização da arte dramática e inovações técnicas. Agora, apesar de criar um teatro no mesmo nível do europeu, o fez de forma diferente, posto que esse último ficou conhecido pelo seu vínculo com o proletariado, ao passo que

Zampari fez o teatro “das elites para as elites”. Dentre outras coisas, Zampari pretendia tornar o teatro brasileiro similar ao teatro europeu, sempre trazendo textos em cartaz na Broadway, como peças de Tennessee Williams, Artur Miller, além de peças gregas que, enfim, atendessem o gosto da pequena burguesia paulista.

O crescimento do TBC fomentou o aparecimento de outras companhias de teatro, que dessa vez exploravam temáticas com linhas mais sociais, mais brasileiras. Deste modo temos o aparecimento do grupo *Arena* bem como tantos outros que trabalhavam mais com uma perspectiva social.

Tendo por base o mito de Orfeu, Vinícius de Moraes escreve a sua peça em 1954, ambientada em um morro carioca durante o carnaval. Conta a história de um sambista do morro, o Orfeu da Conceição, e sua paixão por Eurídice que, por trama do destino, acaba morrendo assassinada por Aristeu, o criador de abelhas, trazendo ao protagonista a dor de sua procura. Por ser este um mito universal, recontado de inúmeras formas em vários países pelo mundo, a sua estrutura é bastante conhecida, a saber: Orfeu desce ao inferno em busca de Eurídice. Hades, Deus do mundo inferior, permite que ele vá à busca de sua amada, desde que ele não olhe para trás quando estiver saindo do inferno. Incerto se sua amada o seguia, Orfeu olha para trás e vê Eurídice sumir desfeita em fumaça. Desolado com a perda definitiva de Eurídice, Orfeu não aceita mais o amor de mulher nenhuma, causando fúria nelas, que por sua vez o despedaçam.

O mito de Orfeu é transposto para o morro carioca fazendo uma equivalência entre os seus principais personagens: Orfeu da Conceição, o músico; Eurídice, sua amada; Clio, a mãe de Orfeu; Apolo, o pai de Orfeu; Aristeu, criador de abelhas; Mira de Tal, mulher do morro; A Dama Negra; Plutão, presidente dos Maiores do Inferno; Prosérpina, sua rainha; O Cérbero; Gente do morro; Os Maiores do Inferno; Coro e Corifeu.

Pertencente à terceira geração modernista, Vinícius de Moraes, assim como vários outros escritores, escreveram em um gênero conhecido como tragédia carioca:

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 (...)”. (FONSECA, 2007, p. 12)

Buscando inspiração no teatro grego, temos em *Orfeu da Conceição* uma trama distribuída em três atos, com a presença de um corifeu, de um coro e de um herói. O nosso objetivo agora será investigar até que ponto o *Orfeu* de Vinícius de Moraes poderá ser considerado uma tragédia, à luz da teoria exposta até então.

1.5 Orfeu: entre tragédia e drama

O *Orfeu da Conceição* se propõe como uma peça estruturada aos moldes de uma tragédia grega, muito em voga na década de 1950 nos palcos brasileiros. É uma peça em três atos, com a presença de um coro, um corifeu, 10 atores e aproximadamente 45 figurantes (MORAES, 2013, p. 9).

Segundo a *Poética* de Aristóteles, a tragédia deve ter unidade de ação, bem como um número limitado a três atores, como o indicado pelas convenções do teatro grego. No Renascimento, a esta concepção de Aristóteles foram acrescidas as unidades de tempo e de espaço. Embora o espaço inicial da peça seja um morro carioca, temos dois espaços de ação do protagonista. Primeiro é o morro, no ato I, segundo um baile no clube dos Maiores do Inferno, no ato II e a volta ao morro no ato III. Além de serem dois espaços diferentes, existe uma grande distância que separa morro e clube, bem como o tempo da peça que se processa no decorrer de alguns dias. A peça também conta com um número de atores muito maior do que o comentado pelo filósofo a partir de suas observações das melhores tragédias gregas.

Contudo, vimos que a tragédia foi se modificando no tempo. Como já exposto por Raymond Williams, a forma da tragédia se modifica de tal modo que a partir do século XVII, a exemplo da produção teatral de Shakespeare (1564-1616), já podemos perceber peças que apresentavam quase 30 personagens, como *Hamlet*, e ainda sim eram consideradas tragédias. No século XVII, o que vai caracterizar uma peça como tragédia ainda tem por base alguns preceitos aristotélicos: o fato de possuir uma trama sobre ações nobres, de homens nobres e em meios importantes e que leve, por meio do reconhecimento e da peripécia à inversão da fortuna, sendo mais interessante quando se parte da felicidade para a infelicidade.

Como estudado anteriormente, o significado do trágico começa a se modificar historicamente. Passa a serem incorporadas então as crises e os conflitos do cotidiano, especialmente das camadas mais desfavorecidas da sociedade. Observando o Orfeu da Conceição, percebe-se que o meio em que a peça ocorre não é o salão da aristocracia, mas o seio de uma favela. Os pais de Orfeu são Clio e Apolo (que nada têm de divino). O próprio Orfeu é um boêmio, porém com toda a dignidade de ser a voz do morro, de ser o próprio morro: “Agora o morro é vida, o morro é Orfeu/ É a música de Orfeu! Nada no morro/ Existe sem Orfeu e a sua viola!” (MORAES, 2013, p. 22).

Podemos perceber a passagem do reconhecimento dos conflitos do cotidiano elevados ao *status* de tragédia, de teatro sério. É a ascensão estética das classes sociais mais pobres, a valorização de suas particularidades. Coadunando com tudo isso, ainda percebemos o processo de estruturação do teatro brasileiro, que, apropriando-se de fórmulas e enredos consagrados pela literatura mundial, traça suas próprias tragédias, trazendo para o palco a cor local brasileira, seus mores, costumes e povos.

Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Núbia Fonseca identifica em inúmeros pontos uma relação entre forma/conteúdo do *Orfeu da Conceição* baseado na *Poética* de Aristóteles. Reconhece na peça pontos marcantes que venham caracterizar o Orfeu de Vinícius como uma tragédia nos moldes da literatura grega, como a presença da *moira*, da *hamartia* e da *hybris* (FONSECA, 2007, p.41). O herói Orfeu é quem constrói através de suas ações a passagem de sua fortuna para infortuna. Vai de encontro aos avisos e conselhos de sua mãe, de Mira de Tal e segue o desejo de se casar com Eurídice, que acaba morta por Aristeu, o criador de abelhas. Não contente com o desfecho, Orfeu insiste em enfrentar o destino, a morte (a *moira*, a Dama Negra) e parte em busca de seu amor. Eis a falha trágica do herói, que ao se deixar levar pelo desejo e pela paixão, ou seja, por fraquezas humanas, comete a *hamartia*. Quem paga o preço por sua falha é o morro, que não tem mais música, não tem mais felicidade, não tem mais Orfeu. Se o morro é sinônimo de Orfeu e ele não está mais tocando, o morro fica em silêncio, a tristeza paira sobre os habitantes do local. Mesmo sendo o drama de um indivíduo, a desgraça particular de cada um, no caso dele, um “enobrecido” pelas camadas populares, tem uma consequência geral para a “nação” do morro de Orfeu. É neste momento que ocorre a *hybris*, pois a insistência cega em permanecer nesta cadeia de erros, que consiste em procurar por Eurídice, será a responsável pela sua morte, seu castigo e, conseqüentemente, de todo o morro também.

Como foi observado, mesmo não sendo o *Orfeu da Conceição* uma tragédia segundo os moldes gregos, pode-se falar em aspectos do trágico que marcam toda a peça, principalmente quando se entende que o trágico enquanto elemento formal foi se modificando no decorrer do tempo.

Do mesmo modo em que se pode falar em *Orfeu da Conceição* enquanto uma tragédia, ou drama social, também se pode afirmar que esta peça apresenta elementos carnavalizados, sendo, portanto, uma tragédia carnavalizada. A chave para compreender esta leitura encontra-se na próxima seção, na qual serão discutidas as características da carnavalização aplicando-as à peça que é o objeto dessa pesquisa.

1.6 A Carnavalização Bakhtiniana

O conceito de carnavalização foi trazido por Bakhtin para compreender a obra de François Rabelais. Para tanto, ele realizou um percurso sobre o contexto no qual estava inserido o escritor francês: suas imagens escatológicas, hiperbólicas e entrecortadas por risos, brincadeiras, bebedeiras e inversões. É o domínio do grotesco, ou melhor, do *realismo grotesco*.

Para Bakhtin, o principal objetivo de se estudar Rabelais é pelo fato dele estar estritamente ligado às fontes populares:

As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de “caráter não oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se às imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo. (BAKHTIN, 2010, p.2)

O estudo das fontes populares compreendem os modos de vida e de representação na esfera da cultura popular, especificamente, o papel do cômico na Idade Média e no Renascimento. Neste ponto ressalta-se a importância do riso carnavalizado, que tinha como alguns de seus atributos, ser uma oposição à vida oficial, séria, religiosa e feudal.

As inúmeras formas de aparecimento desse riso carnavalizado foram separadas por Bakhtin em três grandes categorias, a saber: 1. *As formas dos ritos e espetáculos*,

que abarcavam os mais variados festejos carnavalescos, como os de praça pública. 2. *Obras cômicas verbais*, inclusas aqui também as obras paródicas, tanto orais quanto escritas em latim ou língua vulgar. 3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro*, que inclui toda sorte de insultos, impropérios, juramentos, gírias, dentre outras formas. Em seguida, estas três grandes categorias serão estudadas para iniciar as discussões acerca da matéria cultural sobre a qual Bakhtin se debruçou para compor a sua teoria da carnavalização entre a Idade Média e o Renascimento. (BAKHTIN, 2010, p.4)

1.6.1 As formas dos Ritos e Espetáculos

O primeiro ponto, “*As formas dos ritos e espetáculos*”, trata das manifestações populares de rua, em especial nas praças públicas. Em todas as manifestações oficiais, estavam presentes também festas populares que tinham por principal característica o riso, a inversão. Bobos, bufões e palhaços escarneciam dos vencedores nas premiações, bem como das autoridades religiosa e política. Este processo desencadeava um mundo paralelo, existente enquanto subversão do mundo oficial:

Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. (Ibidem, p. 4)

O que Bakhtin fez foi realizar estudos para entender como se organizava este mundo paralelo e o que ele significava não só para a sociedade, mas para a literatura de seu tempo e depois.

A organização do festejo carnavalesco, dada à sua estrutura ser mais próxima do jogo, foi entendida com características de espetáculo teatral, mas ao mesmo tempo diferiu do teatro primeiramente por não ter uma finalidade artística. Embora em alguns momentos se apresentasse dentro do teatro popular, este não era o seu objetivo, o seu foco. Nos carnavais não existiam palcos, tampouco atores. Todas as representações eram vividas por seus participantes, que durante os festejos viviam apenas as leis do carnaval, logo, a liberdade. Para Bakhtin (2010, p.6) “o carnaval não era uma forma

artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval.”.

As cerimônias oficiais, por sua própria natureza de enaltecer determinados nomes, eram as festas da desigualdade. Eram os momentos de reforçar as barreiras que separavam a população em classes por ordem de dinheiro, trabalho, nobreza, dentre outras coisas. Enquanto isso, os carnavais traziam todos para o mesmo plano, realizando inversamente uma festa de igualdades. As barreiras que separavam os vários segmentos sociais ruíam durante os festejos, facilitando o amplo contato entre as pessoas. Era outro mundo, outra “realidade” dentro de outra, que facilitava inclusive viver nesta última.

O “segundo mundo”, carnavalizado, tem por características o avesso, o contrário, uma forma paródica da vida “oficial”; o seu riso festivo é universal, atingindo todas as coisas e pessoas. Isto torna o riso além de universal, ambivalente, portanto, ele não exclui ou segrega os burlados e burladores, logo, aquele que burla e escarnece dos outros também é escarnecido, precisamente por estar incluso nesta prática, não sendo admitido fora do mundo carnavalizado. É escarnecido tanto e quanto, sendo esta uma das maiores diferenças entre o riso popular medieval e o riso da idade moderna:

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (Ibidem, p. 11)

Esta distinção entre a forma de compreensão do riso na Idade Média e na Idade Moderna foi importante para Bakhtin por minar determinadas incongruências teóricas que estudaram o cômico medieval a partir de uma ótica moderna. Portanto, as suas explicações sobre carnavalização são incisivamente delimitadas em um determinado eixo temporal. Isso não impede de se estudar a carnavalização nos dias atuais, mas para compreendê-lo completamente é preciso focalizar o contexto em que este conceito foi concebido.

Conclusa esta etapa, acreditamos que se pode utilizar esta perspectiva analítica para estudos de textos contemporâneos com características carnavalizadas, como é o caso de Orfeu da Conceição: filho de pessoas humildes, ele é reverenciado no morro

quase como um Deus. Sua ascendência divina restringe-se ao nome dos pais fazerem menção aos deuses. O que dá nobreza a Orfeu não é a sua filiação e nem a sua condição financeira, mas o seu domínio da arte e a forma como lidera o morro com ela. Sendo um sambista de primeira categoria, consegue transformar sentimento, amor, angústia e até mesmo brigas em música. Tudo vira som nas mãos de Orfeu.

1.6.2 Obras cômicas verbais

Assim como nos ritos e festejos de carnaval, a literatura cômica esteve também presente na praça pública. Não só nela, mas também em vários manuscritos que conseguiram subsistir ao tempo, chegando à nossa época. Um dos exemplos citados por Bakhtin é a *Ceia de Ciprião*, que reescreveu parodicamente vários trechos da Bíblia. Esta obra, assim como várias outras, foi autorizada pela Igreja a partir do princípio do riso pascal (*risus paschalis*), quando vários monges e/ou populares escarneciam da própria igreja no período do carnaval.

O auge desta literatura paródica no Renascimento é alcançado com livros como o *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã. Nesta obra, partindo do provérbio “não tens quem te elogie? Elogia-te a ti mesmo.”, a Loucura explica indignada a sua importância para o mundo, posto que nenhum mortal até então houvesse lançado qualquer palavra em defesa dela.

Não só em língua latina, mas em língua vulgar também se encontram vários exemplos de uma literatura cômica carnalizada. Podem-se citar alguns documentos cômicos, como o *Testamento do Burro* e o *Testamento do Porco*. Neles, a fronteira que separa o reino humano dos outros animais é esponjosa, o que possibilita inúmeras trocas sígnicas. Esta é outra característica da carnalização, ao dotar animais de traços e vontades humanas e vice-versa. As barreiras que separam os domínios animais, vegetais e humanos praticamente não existem ou, em existindo, são antes para facilitar a interação do que segregação. Outros exemplos são as epopeias paródicas, como o Rolando cômico ou os píncaros espanhóis, em seus heróis invertidos.

Estes textos são uma representação significativa das manifestações cômicas na literatura, porém sua forma mais expressiva se encontra na dramaturgia:

Esses gêneros e obras estão relacionados com o carnaval da praça pública e utilizam, mais amplamente que os escritos em latim, as formas e símbolos do carnaval. Mas é a dramaturgia cômica medieval que está mais estreitamente ligada ao carnaval. A primeira peça cômica – que conservamos – de Adam de la Halle, *Le jeu de la feuillée*, é uma excelente amostra da visão e da compreensão da vida e do mundo puramente carnavalescos. (Ibidem. p. 13)

Como dito anteriormente, as apresentações de teatro popular ocorriam durante os festejos de carnaval, embora não fosse este o foco das festividades. Ao mesmo tempo não se pode negar a importância deste gênero artístico nestas mesmas festas.

1.6.3 Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro

A quebra das hierarquias durante os festejos de carnaval foram importantes também para gerar mudanças de certos paradigmas linguísticos. Ao rebaixarem todos para o mesmo plano, não eram preciso formas de tratamento com as utilizadas na “vida oficial”. O bobo da corte poderia escarnecer o rei e vice-versa, entendido isto dentro do riso festivo do carnaval, logo, as formas comunicacionais entre os participantes eram mais familiares. A intimidade que esta forma comunicacional proporciona implica em uso de diminutivos de nomes, perjúrios, apelidos, escárnios para enaltecerem-se uns aos outros. Segundo Bakhtin, alguns desses aspectos dos tratos familiares ainda são usados nos dias atuais, principalmente entre amigos que costumam se perjurar festivamente, independente de se encontrarem em um ambiente festivo ou não.

Contudo, afirma que estes tratamentos ainda comuns nos dias de hoje, eram muito mais incisivos durante os festejos de carnaval da Idade Média:

Mas é claro que esse contato familiar na *vida ordinária* moderna está muito longe do contato livre e familiar que se estabelece na praça pública durante o carnaval popular. Falta um elemento essencial: o caráter universal, o clima de festa, a ideia utópica, a concepção profunda do mundo. Em geral, ao dar hoje em dia um conteúdo cotidiano a certas formas do carnaval, embora se mantenha o seu aspecto exterior, chega-se a perder o seu sentido interno profundo. (Ibidem. 14)

Além dos perjúrios, outra forma de tratamento é o *juramento*, assim como as grosserias que ridicularizavam divindades. Ao passo que satirizava o mundo “oficial”,

saíram desta esfera, tendo espaço apenas na linguagem popular. As grosserias sobre as divindades tinham uma função especial: ao mesmo tempo em que mortificavam estas entidades as enalteciam. Este jogo de trazer as divindades para o mesmo plano terreno de todas as criaturas é essencial para fazê-las renascer, para a estética carnavalizada.

Os demais fenômenos verbais, como por exemplo as diversas formas de obscenidade, tiveram sorte semelhante. A linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial. Apesar de sua heterogeneidade original, essas palavras assimilaram a concepção carnavalesca do mundo, modificaram suas antigas funções, adquiriram um tom cômico geral e converteram-se, por assim dizer, nas centelhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo. (Ibidem, p. 15)

1.6.4 Características comuns a estas três categorias artísticas

Após a explanação sobre as três categorias de arte encontradas por Bakhtin na Idade Média, faz-se necessário compreender os elementos que ambas trazem em comum. O objetivo torna-se entender termos específicos, tais como o *realismo grotesco*, a *ambivalência*, a *degeneração* e a *renovação* no contexto social de vivência da cultura popular.

O *realismo grotesco* é assim definido por Bakhtin

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. (2010, p. 17)

Como exposto acima, o princípio material e corporal garantem a sua universalidade principalmente por não se separarem das raízes materiais e corporais do mundo. Entendidos dentro de um mesmo organismo, não se admite separação por castas, classes sociais e/ou religiosas. Não há espaço no realismo grotesco para se pensar separadamente a terra e o corpo, logo, não abre espaço para egoísmos. Por esta razão, “o porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico

isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente” (Ibidem, p. 17).

Este nivelamento entre os participantes ocorre através do rebaixamento. Segundo Bakhtin, existem dois polos: o alto e o baixo, sendo o primeiro o céu e o segundo a terra. No plano corporal, o alto é a cabeça e o baixo é o seio, o ventre, inclusos aqui também não só os órgãos genitais, mas todo o aparelho digestivo, a barriga, a pança. A terra tem por função absorver, deglutir e fazer renascer. É a base do ciclo da vida, portanto, nela tudo morre e tudo renasce, tendo por signo a fertilidade. Ao trazer tudo e todos para o mesmo plano, rebaixado, o cômico carnavalizado, ao mesmo tempo em que mortifica, dá subsídios para renascer, porém melhor. Sendo assim, o rebaixamento é algo positivo, não negativo como em nossa época. Estas informações ajudam a compreender o porquê de tantos insultos festivos, inversões, jogos e quebras de hierarquias, o domínio das hipérboles, com um grande bêbado, festas regadas a abundância de comida e bebida, a sexualidade aflorada através de ícones fálicos, velhas grávidas, bebês glutões (Gargantua) e santos bebendo com demônios. Todos saem do domínio do alto e vêm para a terra, que ao mesmo tempo é túmulo e ventre, onde através do escárnio tudo é mortificado, ganhando ao mesmo tempo força para renascer. Vale salientar que todo esse processo de mortificação e renascimento é marcado pela alegria. Tudo isso era visto de forma aceitável, necessária e festiva por todos os participantes do carnaval, daí o seu caráter positivo e ambivalente.

A origem do termo grotesco remonta às observações realizadas sobre escavações em Roma no final século XV. Nestas escavações, embaixo das Termas de Tita, foram encontrados pinturas e artigos de arte ainda desconhecidos. “Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta). Um pouco mais tarde decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália.” (BAKHTIN, 2010. p. 28).

O mais marcante nestas pinturas é a mistura de imagens: animais, humanos e vegetais se confundiam ao passo de não se identificarem mais os limites entre estes reinos. No domínio do grotesco, as fronteiras não são motivos para segregação, mas de contato e transfusão entre os reinos vegetal, animal e humano. Falar de grotesco é falar de um mundo sem fronteiras, em que imperam as leis da liberdade em prol do riso festivo. Estas pinturas foram encontradas nos mais variados espaços, desde castelos a mosteiros, inclusive como adorno em bíblias e saltérios, como este que segue de exemplo:



Figura 1

Fonte: http://im-akermariano.blogspot.com.br/2012_09_01_archive.html

A iluminura acima foi encontrada em um saltério do Conde Macclesfield, datado de 1330 na Inglaterra. Não foi explicitado sobre qual salmo esta iluminura se referia, mas a princípio podemos observar várias características do grotesco exposto por Bakhtin. A mistura não é apenas de reinos, mas de tipos animais e bestiais também. Pernas de um mamífero herbívoro, tal qual uma cabra com o corpo que remonta à ideia de dragão, com uma cara de cachorro na parte superior e uma cabeça humana que sai justamente do traseiro da criatura. Percebem-se no rosto humano feições quase risíveis. As fronteiras que separam os homens e os animais ruíram, dando origem a uma imagem híbrida. Este é um típico exemplo de pintura grotesca, nos moldes bakhtinianos.

Em suma, essa possibilidade de metamorfose invertendo os polos, os reinos, as hierarquias, são o maior legado deixado pela cultura popular da Idade Média, imprescindível para o conhecimento das obras do Renascimento e também, através de ressignificações, o cômico e o carnavalizado em nossa época.

1.7 Do mito ao morro

Em *Orfeu da Conceição* encontramos algumas características do trágico, mas em formato carnavalizado. Este conceito, formulado por Bakhtin, diz respeito às formas do cômico na Idade Média, fundamentais para ler-se a obra de Rabelais. As principais características da carnavalização são a inversão dos papéis, o realismo grotesco, o

rebaixamento – responsável pela realimentação da vida – e uma forte ligação com a cultura popular.

Sobre a inversão dos papéis é preciso situar o Orfeu no tempo. Se em pleno século XXI encontra-se muitos índices de racismo, na década de 1950 o preconceito era ainda maior. O povo negro e pobre que vivia nos morros sempre foi alvo de inobservância do poder público. Podemos encontrar uma crítica sobre isto em duas passagens da peça, quando Clio, mãe de Orfeu, encontra-se em prantos pelo enlouquecimento por amor de seu filho:

“UMA SEGUNDA MULHER
Alguém devia
Fazer alguma coisa...

UMA TERCEIRA MULHER
É, é preciso
Chamar um médico...

UM SEGUNDO HOMEM
É? Tem cada uma...
Médico, aqui no morro...
(...)

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..." (MORAES, 2013, p. 40 e 44)

A inversão ocorre em um lugar onde o povo é discriminado por sua etnia e posições sociais, ou seja, o morro, espaço que põe Orfeu como seu rei e porta-voz, principalmente no período do carnaval carioca, o tempo da peça em que estas características das inversões bakhtinianas ocorrem com mais propriedade:

ORFEU
Não veio! Aqui quem manda é Orfeu!
Mando eu!

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!

(...)

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! (Ibidem, p. 21 e 22)

Ao mesmo tempo, Orfeu é citado como o mais nobre do morro e inversamente como um malandro, conquistador de várias mulheres que comete seu erro ao se apaixonar definitivamente por uma única mulher, Eurídice. Após uma briga, escarnece Mira de Tal, uma das tantas mulheres do morro com quem se aventurou. De seu primeiro confronto com ela na peça – violento por sinal – nasceu um samba em tom de riso, ironizando a situação que acabara de viver:

Mulher, ai, ai, mulher

Sempre mulher dê no que der

Você me abraça, me beija, me xinga

Me bota mandinga

Depois faz a briga

Só pra ver quebrar!

Mulher, seja leal

Você bota muita banca

E infelizmente eu não sou jornal.

Mulher, martírio meu

O nosso amor

Deu no que deu

E sendo assim não insista, desista

Vá fazendo a pista

Chore um bocadinho

E se esqueça de mim. (Ibidem, p. 19)

Em vários outros momentos são apontados por Clio características do comportamento de seu filho que, embora possua traços de nobreza garantidos com o

ofício de músico, possui também uma inclinação para os domínios do ventre, ou seja, a boemia e sexualidade pronunciadas.

CLIO
(...)
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? (ibidem, p. 9)

Concluindo esta primeira visão acerca dos aspectos carnavalizados de Orfeu, observa-se uma ligação direta com a cultura popular, com o samba. Este ritmo teve origem com os negros que saíram da Bahia em direção ao Rio de Janeiro. Chegando ao Rio eram recebidos pelas Tias Baianas em seus terreiros, sendo o samba tocado na rua uma derivação dos ritmos tocados durante os cultos nos chamados Barracões⁵. É um estilo musical sem um dono, sem um criador nominado, por isso é fruto de uma coletividade. Essas raízes na cultura popular guardam consigo aspectos do que Bakhtin chama de “riso festivo”, o patrimônio de um povo que canta, dança e ri de todo o processo de inversão.

Quase todas as canções compostas para a peça são sambas ou derivações dele, como o samba-canção. Sendo o samba “a tristeza que balança”, ele consegue inclusive rir de sua dor. Muito mais então se pode dizer de motivações alegres. Um exemplo de tristeza cantada com alegria se pode observar na música “Lamento no Morro”,

Não posso esquecer

⁵ Espaço ritualístico do candomblé.

O teu olhar
Longe dos olhos meus...
Ai, o meu viver
É te esperar
Pra te dizer adeus
Mulher amada!
Destino meu!
É madrugada
Serenos dos meus olhos já correu...

Rir de sua dor, chorar de sua alegria, balançar a tristeza e transformar tudo isso em festa, além de uma característica marcadamente carnavalizada, também está presente nos vários sambas no decorrer de toda a peça.

Como se pode perceber, foram encontrados vários aspectos da carnavalização observando apenas os diálogos, as falas dos personagens. Estas mesmas características serão encontradas em outros momentos, sob formas diferentes de signos, a saber, a música, o gesto, a rubrica, bem como em outros recursos, aportes diferentes, como no caso da adaptação fílmica. Para entender como se manifesta a carnavalização na relação e nas interações entre signos diferentes será aplicada a proposta de análise semiótica de extração russa, a Semiótica da Cultura.

A próxima seção tratará do estudo desta semiótica e de seu principal recurso, a *modelização*, ferramenta necessária para se realizar a “tradução da tradição”. Em posse desta teoria, serão observados alguns signos da arte do espetáculo em que a carnavalização encontra-se presente em diálogo com o trágico.

1.8 Tradução da Tradição

A Semiótica da Cultura surgiu a partir de estudos dirigidos, realizados nos famosos “Seminários de Verão”, tendo início em 1957. Destes estudos surgiu um grupo de pesquisa que ficou conhecido como Escola de Tártu-Moscou. Uma de suas peculiaridades era a de não possuir um espaço físico, pois era formada por estudiosos de diversas áreas que se reuniam anualmente para debater, em formato oral, suas teorias e pesquisas. Assim, profissionais das mais diversas áreas, tais como linguística, cibernética, literatura e antropologia se reuniam nestes seminários para discutir sobre os procedimentos e organização da linguagem nas mais variadas esferas.

Por se deterem nos procedimentos de processamento e armazenamento de informações, o núcleo conceitual duro desta escola eram os *textos da cultura*:

Se entendemos que os seminários da escola de verão se concentravam na busca do conhecimento das linguagens da cultura, não será difícil descobrir que o núcleo conceitual duro das pesquisas da ETM não foi a cultura propriamente dita, mas, sim, seus sistemas de signos que, conjugados numa determinada hierarquia, constroem um texto – o *texto da cultura*. (MACHADO, 2003, p. 37)

A grande questão posta pelos semioticistas da cultura é o *como* se organiza a intersemiose. Um dos principais expoentes desta corrente chama-se Iuri Lótman, que deixou como legado o estudo do signo sistêmico: “O facto de os sinais não existirem como fenómenos isolados, separados, mas sim como sistemas organizados constitui uma das regras essenciais de qualquer linguagem” (LÓTMAN, 1978, p. 13). Logo, para interpretação do signo não podemos extraí-lo de sua dimensão cultural, em sociedade, ou seja, da linguagem, muito menos quando falamos de uma obra artística. Nas palavras de Lótman, “Uma obra artística, sendo um modelo determinado do mundo, uma mensagem na linguagem da arte, não existe pura e simplesmente fora dessa linguagem, assim como fora de todas as outras linguagens das comunicações sociais” (1978, p 101).

Para esta corrente de pensamento, vivemos em uma semiosfera, um mundo de significados. Entender a cultura é traduzir seus objetos culturais. Trabalhar semioticamente um determinado objeto cultural é entender, sistematizar, modelizar sua linguagem. Nas palavras de Irene Machado,

Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. (...) Assim considerados, todos os sistemas semióticos da cultura são modelizantes uma vez que todos podem correlacionar-se com a língua. (MACHADO, 2003, p. 49)

Ou seja, ao conferirmos estruturalidade à linguagem artística nós “traduzimos a tradição” (MACHADO, 2003, p. 28), saímos da dimensão do não-texto para o texto, da não-cultura para a cultura. “Neste sentido, todos os sistemas semióticos da cultura são sistemas modelizantes de segundo grau porque mantêm correlações com a língua, constituem linguagem, mas não são dotados de propriedades linguísticas do sistema verbal” (MACHADO, 2007, p. 29).

Por se tratar os objetos culturais enquanto textos, o próximo passo será definir alguns textos empregados em *Orfeu da Conceição*. Aqui nos deparamos com um problema levantado por Tadeusz Kowzan, que é a ausência de material sobre uma semiologia da arte do espetáculo. Logo após a Segunda Guerra Mundial, a literatura enquanto “arte da palavra”, recebe inúmeros estudos semiológicos (KOWZAN, 2006, p. 96), devido ao fato de ter por base uma linguagem verbal, sendo mais favorável a análises.

Ao escrever sobre a semiótica do teatro, Kowzan teve por objetivo estabelecer estudos que versassem sobre algo além da “arte da palavra”, por entender que em sua época as tentativas de estudo que saíssem do campo da literatura para outras artes eram muito tímidas. Jakobson ainda chega a reconhecer a pintura e o cinema como “linguagens não linguísticas”. Umberto Eco diz em uma conferência que o teatro “é a terra prometida da semiótica”, no entanto não entra em detalhes e análises sobre esta “profecia”. Para Kowzan,

Tentou-se introduzir os métodos da análise semiótica em alguns domínios constituídos por repertórios de signos: códigos rodoviários, a moda, a alimentação, os gestos, as insígnias. Entretanto, muito pouca atenção foi dada à semiologia da arte, com exceção da arte literária, a mais próxima da Linguística. (2006, p. 94)

Mais a frente no mesmo texto, confirma Kowzan,

Esta tendência em reduzir todos os problemas do signo à linguagem é, talvez, a causa principal do fato de a Semiologia ocupar-se tão pouco das Artes, preferindo, ao invés, os campos de significações (sinalização rodoviária, signos matemáticos, mobiliário, cartografia, guias turísticos, catálogos de telefones, automóveis) onde se encontram facilmente equivalentes lingüísticos. (KOWZAN, 2006, p. 96)

Esta falta de material sobre uma semiótica voltada à arte do espetáculo gerou uma lacuna que Kowzan pretende preencher. Para tanto, elenca vários signos dentro da chamada “arte do espetáculo”. Ao impetrar este estudo, Kowzan realiza aquilo que Lótman chama de tradução da tradição, de modelização da linguagem artística. Por um instante é compreensível o porquê da ausência de materiais específicos sobre uma semiologia da arte. Do palco italiano ao teatro de arena; do teatro naturalista ao teatro

do absurdo; dos concertos à música de rua; do cinema à fotografia e à pintura, não se consegue, a princípio, pensar em um signo que não possa ser usado dentro da arte do espetáculo. Luz, som, cenário, cores, posturas, palavras, uma infinidade de signos que confluem em um mesmo espaço simultaneamente. Conjuguar e analisar diversos sistemas diferentes entre si é um trabalho de extrema complexidade.

Para classificar o uso destes sistemas sýgnicos, Kowzan faz uma distinção entre signos naturais e signos artificiais. Para o autor, signos naturais são aqueles que existem sem a participação da vontade humana, como por exemplo, um relâmpago ou um espirro. Signos artificiais são os que surgem a partir da volição do homem. Por esta razão, o domínio do teatro é o do signo artificial:

A arte teatral faz uso dos signos extraídos de todas as manifestações da natureza e de todas as atividades humanas. Mas, uma vez utilizados no teatro, cada um destes signos obtém um valor significativo bem mais pronunciado que no seu emprego primitivo. O espetáculo transforma os signos naturais em signos artificiais (o relâmpago): daí o seu poder de “artificializar” os signos. (KOWZAN, 2006, p. 102)

No teatro, mesmo que um ator realize um monólogo contando sua própria vida, só pelo fato de se apresentar no palco, tudo na peça será uma representação. Da mesma forma o uso de efeitos sonoros, como um trovão, ou uma determinada luz para indicar o tempo ou cores frias para indicar a noite.

Kowzan separou inicialmente treze signos usados no teatro: palavra, tom (entonação do ator), mímica, gesto, movimento, maquiagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, iluminação, música e ruído (KOWZAN, 2006, p. 117). Embora esta definição tenha sido formulada para a compreensão do espetáculo teatral, nada impede de que alguns destes signos sejam observados no cinema, posto que este tenha em suas origens a inspiração no palco, portanto, esta base teórica serve tanto para a análise do texto dramático quanto de uma adaptação fílmica. Como o objeto de análise desta pesquisa é o texto teatral, não adentraremos sobre a adaptação fílmica, mesmo assim ainda não poderão ser observados todos os signos propostos por Kowzan, pois para isso seria preciso presenciar uma montagem desta peça.

1.9 Os signos do Teatro

O primeiro signo a ser analisado é a *Palavra*. Por ser aquilo que os atores falam, é o signo primordial em quase todas as representações teatrais, exceto a pantomima e o ballet, como nos explica Kowzan (2006, p.103). Por sua composição verbal, é um dos signos mais estudados dentro do campo da arte. Vários estudos apontam aspectos não só semânticos, mas também sintáticos e fonológicos de seu uso no teatro. Assim, o uso de determinadas aliteraões em algumas línguas podem indicar sentimentos específicos. Em uma encenação, o poema Navio Negreiro de Castro Alves poderá receber um acréscimo de significações. Basta pensar no verso “*Tinir de ferros... estalar de açoite...*”(ALVES, p. 3), que, a depender da entonação empregada, pode-se sugerir a ação do chicote para ainda mais além da própria palavra. Outro exemplo a ser citado é o poeta Augusto dos Anjos, em seu poema “*versos íntimos*”. No segundo verso de seu primeiro terceto, “o beijo, amigo, é a véspera do escarro” (ANJOS, 1998, p. 42), a depender da entonação, poderão ser suscitados vários significados: na entonação, muitos aspectos sintáticos poderão ser acrescentados ou suprimidos. Em uma primeira acepção, se retirarmos a vírgula entre “beijo” e “amigo” na fala, o termo “amigo” serve para qualificar o tipo de beijo, ou, mantendo o aposto, o termo amigo poderá ser recitado como uma forma terna de tentar prevenir uma pessoa querida ou, mesmo pior, pode ser que seja recitado com sarcasmo, desprezo, um ato de desdém em relação ao referido “amigo”.

Em *Orfeu da Conceição*, para além do texto que se pronuncia na fala dos atores, outro tipo de texto merece atenção, por indicar, dentre tantos elementos, o tipo de entonação de algumas falas. Deste modo, embora a entonação seja uma marca mais visível na encenação do espetáculo, podem-se perceber no texto escrito indicações de como este signo será executado através das *rubricas*:

CLIO (*de dentro, a voz estremunhada*)
É o violão de Orfeu... Escuta, Apolo.

APOLO (*também de dentro, bocejando*)
Deixa-te estar, mulher...

CLIO
Acorda, homem! é o sangue do teu sangue
Que está tocando!

APOLO

Então não sei? É boa! (MORAES, 2013, p. 4)

Este trecho é o primeiro diálogo da peça, antes do aparecimento de Orfeu, que aparece na madrugada retornando para sua casa. As rubricas, em itálico, dão a indicação de como o texto deverá ser falado, no caso em questão, com indicações de como se estivesse acordando. A seguir outros exemplos com indicações através da rubrica:

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...

(...) (Ibidem, p. 8)

As rubricas ajudam a entender a intenção que o autor quer passar em determinada cena ou diálogo. A ausência delas dá a liberdade para escolha da emoção (através da entonação) a ser empregada no texto falado, bem como da movimentação de determinada personagem. Na fala de Clio, em que a rubrica indica desespero, poderia ser outra marcação, com indicação de desprezo, desapontamento, desdém, mas a escolha feita pelo autor sugere o desespero para marcar enfaticamente a indignação da mãe pela decisão do filho. Em contraponto, Orfeu tem em sua fala a marcação de leveza, de um dizer apaixonado, explicando para a mãe o motivo de sua escolha.

Além de marcar entonações ou o próprio diálogo em si, o texto trata de ambientar a peça, situa-la no tempo e o meio social que nela se move, indicando outro signo importante para os estudos semiológicos do teatro: *o cenário*. Para Kowzan, o campo semiológico do cenário, é quase tão vasto quanto o das artes plásticas, da escultura e da arquitetura (Cf. KOWZAN, 2006, p.112). Por sua natureza, pode indicar o lugar geológico, social e/ou temporal, sendo expresso no texto no exemplo a seguir:

Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos.

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

(...)

PRIMEIRO ATO

CENA

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 barranco** de Orfeu, ao centro, **bruxuleiam lamparinas**. Ao levantar o pano, a cena é deserta. Depois de prolongado silêncio, começa-se a ouvir, distante, o som de um violão plangendo uma valsa que pouco a pouco se aproxima, num tocar divino, simples e direto como uma fala de amor. (Idem, p. 1) [grifo nosso]

A linguagem, as gírias, o espaço e o tempo estão marcados no texto e são partes constituintes da ação trágica. Aquilo que indicaria o palco helênico para a ocorrência do mito de Orfeu é modelizado em um morro carioca. Pode-se apontar, portanto, a tradução da tradição, ou seja, ao trazer o mito para o contexto brasileiro, adaptando-o pelo prisma do negro, o *Orfeu da Conceição* surge como uma ressignificação, guardando aspectos que rememoram a tradição grega ao mesmo tempo em que aparece com novas informações. No próximo exemplo o texto falará da descida de Orfeu à cidade, procurando por Eurídice:

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. (Ibidem, p. 34)

Estes são alguns dos exemplos no campo textual escrito que marcam o processo de modelização do mito de Orfeu. Como visto, em alguns momentos é marcado mais nitidamente o trágico, em outros, a carnavalização. Em outros poderemos ver a indicação para signos não verbais, mas extremamente importantes para o teatro, como o gesto, estudando a seguir.

O segundo signo a ser estudado é o gesto. Para Kowzan (2006, p.106), “o gesto constitui, depois da palavra (e sua forma escrita) o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos, isto é, o sistema de signos mais desenvolvido”. O teatro ainda pode prescindir da palavra, como no caso da pantomima e do ballet já citados, mas o mesmo não ocorre com o gesto. Seu poder semiológico é tão grande que pode gerar inúmeros significados sem o uso da palavra.

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!
(*Estende os braços para as mulheres, como a solicitá-las. Elas vêm, deixando-se namorar e desvencilham-se ao sabor do movimento.*)
(MORAES, 2013, p. 58)

Esta cena ocorre após a descida de Orfeu do morro para a cidade, para o clube dos Maiores do Inferno. Após acalmar Cérbero, o leão-de-chácara, adentra no clube e encontra várias mulheres vestidas como Eurídice. O momento em que entra no baile é o que ocorre a festa da *terça gorda*, como informa o Rei dos Maiores do Inferno, Plutão. Regada à bebida e muito samba, a festa ocorre de forma frenética, em que as mulheres, vestidas de Eurídice, se insinuem para Orfeu. Ao contrário de seu pedido de que retorne com ele, as mulheres se insinuem em um jogo de permissão e interdição, na qual Eurídice, de forma metafórica, aparece e some de seus braços através dos corpos das mulheres que dançam em sua frente.

Encerrando esta etapa, o próximo signo estudado é a música. Em seu texto, Kowzan faz uma distinção entre música e ruído, como se este último fosse de outro domínio que não o da musicalidade. As relações entre *tom* e *som*, *música* e *ruído* são extremamente importantes para este trabalho. Com o desenvolvimento da música na sociedade ocidental, percebemos a passagem de uma prática baseada no tom para outra baseada no som, ou seja, para além de combinações harmônico-melódicas e rítmicas do tonalismo, o principal será a intenção sonora que o compositor desejará expressar.

Segundo Makis Solomos, Esta passagem do tom ao som ocorre durante toda a história da música, encontrando o seu clímax em fins do século XIX e passagem para o século XX. É quando a composição começa a sair das relações timbrísticas e incorpora o ruído como elemento composicional. Em vários momentos da história humana nós convivemos com o ruído. Embora ele seja ressignificado de formas diferentes em cada povo, uma característica continua em comum em todas as sociedades e épocas: o ruído está diretamente ligado ao incômodo (Cf. SOLOMOS, *Apud* GUIGUE, 2011, p. 1).

A arte é imitação, representação. Deste modo, o ruído está também presente em formas artísticas dos mais variados períodos. O processo de significação deste ruído é que irá se alterar conforme nos aproximemos do século XX. A diferença é que agora não é visto como parte exterior ao processo de composição, mas também como um elemento importante.

A partir da década de 1960, o pesquisador canadense Murray Schafer elabora um conceito chave para este trabalho, a *Paisagem Sonora*:

A palavra *Soundscape* foi um neologismo introduzido por Schafer que pretendia criar uma analogia com a palavra *Landscape* (paisagem). A paisagem sonora, segundo Schafer, seria então: “o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção o do ambiente sonoro vista como um campo de estudos.” (Schafer, 1997, p. 366). (TOFFOLO *et. al.* 2003, p. 3)

Apesar de ter trazido este tema, o desenvolvimento desta proposta de apreensão sonora foi realizado por outros pesquisadores, tais como Barry Truax, Delalande, dentre outros. Eles se debruçaram sobre o conceito de Paisagem Sonora, ou Composição de Paisagem Sonora (*soundscape composition*), com o intuito de sistematizar um tipo de composição que vá além das amarras impostas pela música tonal e suas estruturas:

Conforme bem observa o musicólogo e pesquisador francês François Delalande (2003, p. 35), “o controle que anteriormente passava pelo olho fica, agora, com o ouvido”. Além de um novo arsenal sonoro que se impõe, o som, agora, apresenta-se ao compositor em suas nuances e qualidades. Ao invés de utilizar um material “limitado” (escalas, acordes etc), o compositor encontra-se frente a um ato de criação que começa com a própria escuta, a partir da pesquisa e experimentação de sons (DELALANDE, 1981, p. 86). (SANTOS, 2006, p.1)

O processo de composição e apreciação musical torna-se mais ativo, trazendo para o espectador a possibilidade de selecionar, enquanto música, o som que pretende ouvir. Deste modo, acaba-se por extrair do ambiente em que vive os elementos para sua composição. Trabalham, portanto, através da seleção e uso de elementos considerados não musicais, tais como ruídos e/ou os diversos sons compreendidos em um ambiente modelizando-os em um processo de composição, sendo por isto chamada de *soundscape composition*. Para Fátima Santos, estes trabalhos modificaram o conceito de música – ou de *não-música* –, trazendo o enfoque para o *ser/estar* no mundo através da percepção de objetos sonoros (SANTOS, 2006, p. 2). Para se entender se um determinado som será música ou não, será preciso traduzir determinados campos sonoros. Uma tradução semiótica que, a partir de uma perspectiva ativa do ouvinte, delimitará o que será considerado ou não em determinados aspectos sonoros.

No processo de escuta de uma música não ouvimos apenas este evento sonoro, mas vários outros sons que nos cercam e que devem ser interpretados dentro de um fenômeno sonoro. Desta maneira, o elemento ruído, que outrora não era entendido como música, deverá ser interpretado como tal, compreendida a passagem de uma música baseada no tom para outra baseada no som, percebida principalmente a partir de uma paisagem sonora.

Em *Orfeu da Conceição*, temos ao mesmo tempo a presença tanto de músicas tonais quanto sugestões de sons que poderão remeter a uma paisagem sonora. Como exemplos de músicas tonais podem ser citados os sambas compostos por Vinícius de Moraes e Tom Jobim, gravados em um LP homônimo no ano de 1956, como *Um nome de Mulher*, *Eu e Meu Amor*, dentre outras canções. Quanto às paisagens sonoras, embora os autores não utilizassem propriamente dito este tipo de composição, pode-se percebê-las em rubricas da peça, como exemplificado a seguir:

*Próximo **uivam cães longamente**. Um gato que surge vem esfregar-se nas pernas do músico. **Vozes de animais e trepidações de folhas**, como ao vento, vencem por um momento a melodia em pianíssimo que brota do violão mágico. Orfeu escuta, extático, Depois recomeça a tocar, enquanto, por sua vez, cessam os sons da natureza. Ficam nesse desafio por algum tempo, alternando vozes, até que tudo estanca, vozes ruídos e música.*

ORFEU

Eu sou Orfeu... Mas quem sou eu? Eurídice...

Voltam por um momento os sons, os uivos de cães que se lamentam, o chilrear patético de pássaros nos ninhos. Depois a melodia do violão se retoma como um carinho. [grifo nosso] (MORAES, 2013, p. 5)

No texto percebe-se a indicação de uso de vários elementos sonoros que, em uma escuta despercebida no cotidiano, não são entendidos enquanto proposta musical, mas que ao serem inseridos em determinado contexto são essenciais para demarcar um campo de ação ou sentimento: o jogo entre profano e divino, barbárie e civilidade, a relação entre Orfeu e a natureza, bem como outros elementos a serem explorados no decorrer da dissertação.

O primeiro capítulo versou – em um plano mais teórico – entre a tragédia e a carnavalização, objetivando compreender o processo de ressignificação do trágico em *Orfeu da Conceição*. A análise deste *corpus*, à luz da Semiótica da Cultura, será realizada nos capítulos seguintes, ensejando compreender a carnavalização tanto no âmbito do texto quanto da música. Na continuidade destes estudos, o foco do próximo capítulo será o texto dramático.

2. Capítulo II: As vozes do morro

Com base nas principais teorias estudadas no capítulo I serão realizadas as análises do texto dramático, com o objetivo de compreender a natureza dos principais personagens e o processo de carnavalização a que foram submetidos no enredo. Dos signos do teatro propostos por Kowzan, será estudado especialmente o signo *Palavra*, enquanto componente do texto dramático. Primeiramente serão analisadas estas personagens escolhidas, com intuito de perceber a sua caracterização, para então estudarmos as relações entre eles, através dos diálogos e sugestões das rubricas. Concluindo, neste capítulo será observada a modelização do trágico, entendendo-a através do procedimento da carnavalização.

A peça é composta, no total, por onze personagens, além de figurantes que compõem o Coro, os Maiorais do Inferno e a Gente do Morro. Estes personagens são: Orfeu da Conceição, Eurídice, Clio e Apolo (pais de Orfeu), Mira de Tal, a Dama Negra, Plutão (presidente dos Maiorais do Inferno), Prosérpina (Rainha de Plutão) e Cérbero (leão de chácara do clube dos Maiorais do Inferno).

2.1 Eu sou o samba...⁶

O protagonista que dá nome à peça, Orfeu da Conceição, é uma versão do mito grego de Orfeu, aquele que a todos encanta com a sua música. Como consta na tradição, Orfeu, por seus préstimos musicais, recebe a autorização dos Deuses para descer ao Hades em busca de sua amada recém-falecida, Eurídice. Desobedecendo a ordem dos Deuses, de que poderia resgatar Eurídice contanto que não olhasse para ela enquanto estivesse saindo do Mundo dos Mortos, Orfeu olha para a sua amada e a vê esvaindo-se e retornando para sempre ao interior do *Hades*. Tomado de tristeza, rejeita o amor de todas as mulheres, enchendo-as de fúria, o suficiente para executá-lo. Quando Vinícius de Moraes conta o mesmo mito, mas sob a perspectiva de Orfeu da Conceição, efetua o que a semiótica da cultura chama de modelização, ou seja, recodifica, sistematiza o *Orfeu*. Neste momento observamos o que Irene Machado chama *tradução da tradição*, que é a releitura do mito grego, porém recontado com as cores e mores locais. O *Orfeu da Conceição* conta a história de um sambista que, embora tivesse várias mulheres, queda de amor apenas por uma, Eurídice. Contrariando a ordem de sua mãe, Clio, resolve casar-se com aquela que, além de ser alvo do amor alheio (Aristeu), torna-se a motivadora de sua própria morte por ciúme de várias mulheres do morro, especialmente Mira de Tal.

Como observado no capítulo I, Orfeu da Conceição é oriundo e morador de um morro carioca. É uma tragédia que ocorre longe dos palcos helenos, em uma época que pouco – ou quase nada – condiz às definições da *Poética* de Aristóteles. No entanto, como no decorrer do tempo mudam-se as culturas, as relações entre formas e conteúdos estéticos, a linguagem – e, conseqüentemente, a sua forma de sistematização – pode-se afirmar que as concepções de trágico e de tragédia sofreram modificações até chegarmos aos dias atuais. O protagonista de Vinícius de Moraes, portanto, é a tradução do mito grego para a cultura brasileira. Por se tratar de um mito, não foi só o nome da personagem chegou até nós, mas sim toda a trama, o enredo que a envolve.

Orfeu, na tradição grega, possui várias versões, como explica Júlio Carmo Neto em sua dissertação:

⁶ Os títulos de alguns subtópicos fazem menção a alguns sambas, sendo devidamente citados indicando suas autorias, quando for o caso. O capítulo II e o tópico 2.1. são citações da música “A voz do Morro”, de Zé Ketí, gravada em 1955.

O mito de Orfeu, como dissemos, é remoto e mais antigo que a doutrina órfica. Explicar por que os órficos adotaram Orfeu como seu pai-fundador, seu profeta supremo, é tarefa de especulação. Orfeu teve acesso a essas revelações após sua incursão no mundo dos mortos, episódio mais importante de sua mitologia.

(...)

Orfeu não é grego. Seu berço é a Trácia, região vizinha ao monte Olimpo. Normalmente é-lhe indicada como mãe uma Musa, geralmente Calíope, e como pai o deus-río trácio Eagro. Raras vezes, a paternidade é atribuída ao deus Apolo, igualmente músico, com o qual compartilha certas características, a música, a tranquilidade e o ar civilizado. (CARMO NETO, 2009, p. 21)

Ainda segundo a pesquisadora, existem duas vertentes no estudo da mitologia de Orfeu: uma visão é a religiosa, a outra é a artística. Em um primeiro momento, esta pesquisa terá como foco o Orfeu poeta e músico, traduzido para os palcos brasileiros, estudando-o enquanto sua acepção artística. O capítulo III, por sua vez, tratará de analisar os aspectos religiosos de Orfeu, buscando entender a mística de sua sonoridade na construção deste “feitiço decente⁷” no morro. Como se pode perceber nesta citação, muito se especula sobre o referido mito. Poetas como Virgílio e Ovídio o cantaram cada qual ao seu modo, no entanto, uma coisa pode-se afirmar em comum entre ambas as versões: Orfeu é um artista, um herói que traz em sua gênese os traços divinos que marcarão o som de sua lira. Filho de uma Musa, Calíope, e do rei da Trácia, Eagro – que em algumas versões indicam a paternidade do Deus Apolo –, Orfeu é agraciado com o dom da música herdado de seus pais.

Diferente dos outros heróis, o Orfeu da tradição grega não se destaca pelos atributos físicos, mas pelo dom da música que lhe foi dado, com o qual é capaz de domar inclusive os elementos da natureza. Para Eudoro de Souza,

De resto, a música de Orfeu ostenta poderes que transcendem todas as limitações que a natureza impôs à efetividade das artes humanas: as aves e os peixes (50), as árvores e, até, as fragas (51), todos os entes enfim, – apáticos ou indiferentes, por lei da própria *physis*, aos mais enérgicos estímulos da sensibilidade e da emotividade humanas, despertam ou renascem para uma vida superior a aquela que por natureza lhes coubera (SOUZA, 1973, p.291).

⁷ Verso da música “Feitiço da Vila” de Noel Rosa, gravado em 1934. Foi usado como título do livro de Carlos Sandroni: “Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)”

Esta particularidade de sua arte foi o que o fez ser o único ser vivo capaz de descer e voltar do mundo dos mortos, e este feito de transitar entre os dois mundos garantiu-lhe conhecimentos que vão para além da compreensão humana.

2.2 Malandro também é filho de Deus(es)

O Orfeu da Conceição, por sua vez, tem uma ascendência divina, pois é filho de Clio e Apolo, mas que agora são moradores do morro. Na peça, este é o pontapé inicial para compreender como ocorre a tradução do mito, através de seu processo de carnavalização, que tem como marca característica a inversão. Por *inversão*, Bakhtin nos ensina que:

Todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. Ela caracteriza-se principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamento de bufões. (BAKHTIN, 2010, p. 9)

É, portanto, possível compreender a importância da inversão para caracterizar a carnavalização. Lendo estas personagens por este prisma, percebe-se que os nomes remetem à mitologia de Orfeu⁸, porém a tradução deles ocorre de outra maneira: Clio (ao invés de Calíope) não é mais a Musa da História, e Apolo, como se percebe no texto, não possui todos os traços divinos que o marcam na tradição grega:

Clio
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?
(...)

⁸ Na tradição grega antiga, a mãe de Orfeu é Calíope, não Clio. Ambas são Musas, filhas de Zeus com Minemósine, a Deusa da Memória. Calíope é a musa da poesia épica, e Clio a musa da história. (GRIMAL, 1990, p. 282)

ORFEU

Ah, minha mãe

Minha mãe, que bobagem! e para quê

Ofender o meu velho, homem tão bom

Quanto músico, ele que me ensinou

Tudo o que eu aprendi, da posição

À harmonia, e que se nada fez

É porque fez demais, fez poesia... (MORAES, 2013, p. 24) [grifo nosso]

Como estudado, a *inversão* é uma característica iminentemente carnavalizada, que ocorre quando se toma algo que é sagrado e inverte-se em profano ou vice-versa. Apolo e Clio neste sentido são na peça *Orfeu da Conceição* os equivalentes carnavalizados da mitologia grega. Apolo, especificamente, é enquadrado como um “*malandro, um coisa ruim*”. Apesar destas características demeritórias, alguns traços do mito grego ainda se mantiveram. Mesmo sendo um produto híbrido de duas fontes diferentes – o mito grego e a carnavalização –, ambas as partes podem ser compreendidas no final da tradução. Apolo na trama atual é um boêmio, malandro, mas também é divino, portanto, tanto na versão grega ou na de Vinícius de Moraes, foi com ele que Orfeu desenvolveu o ofício artístico, seu dom:

APOLO

Então não sei? É boa!

Ninguém como mulher para ter língua

Para dizer as coisas... qual! Quem foi

Que pegou no menino e ensinou ele?

Quem teve a idéia? Quem pagou o dinheiro

Pelo melhor violão? um instrumento

T'esconjuro! que, às vezes, eu te juro

Clio, tocava com o roçar do vento...

CLIO

É mesmo. Foi você que ensinou ele...

Ele aprendeu, o meu Orfeu. Agora

Ninguém toca com ele, nem o mestre

Com quem ninguém tocava dantes. (MORAES, 2013, p. 20)

Da união destes personagens não poderia nascer senão outra personagem carnavalizada. Desta forma nasce Orfeu da Conceição, o herói que, diferente do mito grego, possui atributos físicos e artísticos para conquistar várias mulheres, mas que escolhe ficar apenas com Eurídice. Nas palavras de Clio:

CLIO
(...)
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? (MORAES, 2013, p. 26)

Orfeu da Conceição não apenas possui estes dotes, mas os usa em benefício próprio e também do morro, do interesse coletivo. Na verdade Orfeu cairá em erro quando quiser restringi-lo apenas ao seu interesse particular com Eurídice. Além disso, como se pode observar no decorrer de toda a dramaturgia, é uma personagem que traz em si o riso como elemento transformador de tensões.

2.3 Meu melhor amigo é meu violão⁹

Completando esta caracterização carnavalizada de Orfeu, um elemento merece atenção especial: o violão. Para a semiótica, os signos são elementos fundadores, pois podem remeter a significados diversos. Enquadrado no que Kowzan chama de “acessórios”, o violão pode significar o que ele é em si, ou seja, um instrumento, mas também pode significar uma extensão de Orfeu. Também chamado de viola, é através desta extensão que Orfeu consegue produzir os sons que interagem com a natureza e com os outros habitantes do morro, incitando toda sorte de sentimentos. A importância atribuída a este instrumento é tanta que ele, mesmo sozinho, é capaz de soar:

APOLO
Quem teve a idéia? Quem pagou o dinheiro
Pelo melhor violão? um instrumento
T'esconjuro! que, às vezes, eu te juro
Clio, tocava com o roçar do vento... (MORAES, 2013, p. 20)

Ou dialogar com o próprio Orfeu, estando preparado para a batalha, como a presenciada no clube dos Maiorais do Inferno, em que Orfeu armado com o violão avança contra o baile. Não só para a luta vai o violão, mas também funciona criando atmosferas de ternura e paixão, ou adiantando tensões, quase alertando Orfeu de algum perigo iminente, como se pode perceber em algumas rubricas:

⁹ Verso da música “Meu Refrão”, de Chico Buarque, gravada em 1966

(De repente retorna o vento, e os rumores estranhos da noite. **O violão toca agitado por alguns instantes enquanto Eurídice se afasta.**)

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... (MORAES, 2013, p. 33) [grifo nosso]

O violão, enquanto acessório, é o porta-voz dos sentimentos de Orfeu. Todas as músicas tocadas na peça são introduzidas pelo violão. Os ânimos da peça são marcados a partir do dedilhado das cordas, portanto, elas funcionam como parte integrante de Orfeu, como um signo fálico, hiperbólico. A própria estrutura do violão denota esta leitura, pois basicamente esse instrumento é composto por três partes: corpo (caixa acústica), braço e mão ou cabeçote (se traduzirmos do inglês o *headstock*). Assim, sob nosso ponto de vista, essas características, como uma caixa acústica de formato ovalar e um braço longitudinal culminando em um cabeçote, propiciam a correlação entre o instrumento e um falo. Ao portá-lo, não só a dimensão física de Orfeu é ressaltada, amplificada, mas tudo aquilo que envolve, deste modo, o violão, em sua “falicidade”, compondo organicamente este jogo de imagens carnavalizadas do protagonista.

Orfeu, em seu monólogo, confessa que o “violão é a vida da cidade” (2013, p. 35), podendo-se entender esta imagem como uma referência do violão ao baixo corpóreo, das regiões genitais. Os símbolos fálicos aludem ao processo de procriação, de fertilidade, de vida, morte e renascimento, deste modo, os signos são fálicos na carnavalização não pertencem meramente ao universo da sexualidade, mas também ao universo da vida/morte/renovação. Retomando Bakhtin,

No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nestas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*,

de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. (BAKHTIN, 2010, p. 18)

Quando Orfeu traz para si a responsabilidade por tudo o que ocorre no morro, o faz com o violão em punho. Em uma cena de disputa, por exemplo, é armado com as cordas que expulsa a Dama Negra. Como se vê no fragmento a seguir, os domínios da vida e da morte estão ligados diretamente ao violão:

ORFEU
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! (MORAES, 2013, p. 43)

O violão também é o elo entre Orfeu da Conceição e outro elemento base para esta peça: o samba. Mais que um elo, ele é o próprio prisma da sonoridade de Orfeu. É a ligação com a *cultura popular*, um dos fundamentos da carnavalização, como estudado no primeiro capítulo. Retomando Bakhtin:

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. (BAKHTIN, 2010, p. 3)

Apesar de falar especificamente sobre o contexto de François Rabelais, a investigação de Bakhtin mapeou os principais traços da cultura cômica medieval, no intuito de entender o que era o riso na idade média e no renascimento. Em seus estudos, apontou para uma ligação da literatura rabelaisiana com a cultura de carnaval na praça, das festividades em ambientes públicos, marcados, excepcionalmente pela cultura popular. Concluiu que o riso e o cômico em Rabelais pertenciam, na verdade, a um

universo muito maior que a literatura, que chamou de carnavalização, ou *realismo grotesco*, conceitos estes estudados no primeiro capítulo. No contexto da peça *Orfeu da Conceição*, um dos elementos da cultura popular tocado pelos habitantes do morro, é o samba. Quando o Orfeu se põe a tocar este tipo de música, demarca não só a sua maestria enquanto músico, mas também o seu espaço de pertença. Sua origem, embora tenha uma sombra divina, é popular, assim como a música que toca. Nesta roda da carnavalização, que rebaixa os nobres e enaltece os rebaixados, surge Orfeu, ressignificado como personagem ambivalente.

2.4 Na tal M(o)ira do destino

Outros traços carnavalizados podem ser encontrados no decorrer de toda a peça, seja por meio de ações, ou através das próprias personagens, como em Mira de Tal, a Dama Negra, Plutão e Prosérpina. Para o próprio Vinícius de Moraes, cada uma dessas personagens foi escrita com uma marca peculiar:

São suas personagens Orfeu da Conceição, o músico que dá nome à história; Eurídice, sua amada; Clio, a mãe de Orfeu; Apolo, seu pai; Aristeu, um criador de abelhas apaixonado por Eurídice; Mira de tal, uma mulher do morro, amante desprezada de Orfeu e quem mais representa na peça a trama do destino; a Dama Negra, que é a encarnação da morte; Plutão, o Rei dos Infernos – no nosso caso o presidente do clube carnavalesco que configura o inferno de desespero do Orfeu negro; Prosérpina, sua rainha; (MORAES, 2013, p. 9)

Mira de tal aparece logo após a execução de *Se todos fossem no mundo iguais a você*, momento em que Orfeu se despede de Eurídice. Mira traz em si a marca do ciúme, do ressentimento por conta do desprezo dele:

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! Estou querendo
É paz, é muita paz. Não me chateia
Pelo amor de sua mãe, some!

MIRA (*cuspiendo*)
Ferida!
Ferida és tu, seu mal-agradecido
Desprezar essa negra que te deu
Tudo o que tinha, tudo!
ORFEU
Calma, Orfeu
Muita calma...
MIRA
Vendido! Porcaria!
Filho duma cadela! Vai pro mato
Pegar a tua Eurídice! (MORAES, 2013, p. 38)

Após estas brigas verbais e físicas, Orfeu compõe o samba *Mulher, Sempre Mulher*, mas o faz em tom de riso, escarnecendo toda a situação. Amor e ódio, fúria e riso, são duas correntes de uma mesma moeda que a carnavalização faz girar nas mãos dos partícipes de seu universo. Após brigar o comportamento natural é fazer música, um samba: brigar/brincar é um binômio que encontra no riso e no escarnecimento a mortificação e renovação.

A seguir serão apresentadas duas rubricas, uma que antecede a canção e outra que aparece logo em seguida, demonstrando o estado, o ânimo de Orfeu:

(Pega no violão e põe-se a tocar agitadamente. Depois vai serenando, em acordes que aos poucos se vão fazendo mais e mais alegres. Por fim o ritmo do samba já reponta. Dá uma sonora gargalhada.)

Mulher... ah, mulher!

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

(...)

(Ri gostosa, sonoramente. Enquanto a sua risada se prolonga, chega novamente, informes, os ruídos da natureza, misteriosos como falas. A cena escurece como anteriormente. Orfeu, olhando em torno, sai, lentamente de cena, repetindo seu samba ao violão. Passados alguns segundos, entra soturno Aristeu.) (MORAES, 2013, p. 39-40)

Este trecho da peça, que compreende o diálogo com Mira de Tal e termina com o desfecho da canção também pode ser compreendido como uma leitura carnalizada de mundo, pois apresenta uma face ambivalente: ao mesmo tempo em que existe a briga, também existe o riso, que mortifica a relação entre ambos, fazendo-a renascer através do samba *Mulher, sempre Mulher*. Não se apresenta meramente um riso sarcástico, mas sim festivo, pois ele é quem consegue transformar brigas em alegria.

Mais uma vez, o acessório de destaque é o violão, que serve como o transformador desta atmosfera, como pode se perceber na rubrica: é através do violão que Orfeu consegue transformar a tensão em festa.

Voltando ainda à Mira de Tal, ela tem uma função extremamente importante na peça, pois – ao seu modo, embebida em ciúme – tenta alertar Orfeu dos perigos de sua escolha. Quando Orfeu se afirma como a voz do morro, o dono e rei deste espaço, ele assume as responsabilidades que tal posição impõe. Mira de Tal, assim como Clio, apontam para o perigo de Orfeu se dedicar apenas a uma mulher, justamente por ser um mito com caráter público, que atendia a praticamente todas as mulheres do morro. Portanto, quando Vinícius de Moraes diz ter escrito Mira como o “destino”, foi para que ela assumisse a função de Moira, aquela que escreve os caminhos de Orfeu. Ainda sobre o nome desta personagem, podemos perceber também um anagrama, que além de portar em si a função de Moira, também comporta a Ira, logo, é uma mulher que direciona a Ira para uma pessoa: *Mira* a Ira para *Tal*, para alguém, escrevendo seu destino com a tinta do ódio. Diferente de Clio, Mira tenta alertar Orfeu movida pelo ciúme por não ter seus desejos atendidos. Como Orfeu não quer ficar com ela, também não ficará com nenhuma mulher.

Ao que tudo indica, Orfeu tenta fugir das tramas armadas pelo destino, que, em suma, afirma que ele não pode atender a um desejo privado, particular. Por ser a voz do morro, suas ações têm que ser voltadas para uma compreensão da necessidade pública:

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. (FONSECA, 2007, p. 42)

Portanto este foi o maior erro de Orfeu da Conceição, pensar que teria a liberdade de dedicar-se apenas a um amor em detrimento das outras mulheres. Amar apenas uma única mulher incitou a raiva e o ciúme nas outras habitantes do morro, restando à Mira a tarefa de tramar pelo fim deste relacionamento, por ser o signo

responsável por tecer a trama trágica do mito. Tragicamente o fim deste relacionamento resulta no fim do protagonista Orfeu da Conceição.

2.5 A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor!¹⁰

Aristóteles define os traços de um herói em sua *Poética*, delimitando as principais características do mito em uma boa tragédia:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1987, p. 212)

Dentre elas, para um herói ser convincente não se observa se seus atos foram justos ou injustos. É preciso que ele caia da boa fortuna para a má, mas não por sua índole, e sim por conta de um erro. Além do mais, é preciso que ele seja nobre, pois a tragédia conta histórias de homens melhores do que ordinariamente somos (1987, p. 212). Importante salientar que estas histórias são formas alegóricas de tratar temas importantes para o povo grego, pois, como afirma Aristóteles, é da natureza humana imitar, aprender e se comprazer do imitado, logo, a arte mimética além da função estética, tem por objetivo ensinar condutas morais, éticas e políticas para se viver em determinado meio social. Por estas razões que as escolhas e ações dos mitos tinham uma dimensão mais universal, por não tratarem unicamente de um interesse particular, individualizado. Como as escolhas dos personagens decidiam os rumos que determinados povos tomariam, não poderia se admitir ações que favorecessem uma particularidade em detrimento de uma coletividade.

Orfeu da Conceição é um herói carnavalizado, sendo filho de deuses que não pertencem a um espaço “nobre”, mas que são frutos de um morro. Por ser um herói, o seu mito não se restringe a um problema em particular, mas sim a algo universal, pois suas escolhas e ações afetarão a todos os outros habitantes do morro. Esta particularidade do mito foi exposta por Sperber, quando afirma que a tragédia tem a função de “definir os limites da ação humana em sociedade” (SPERBER, 2012)

¹⁰ Verso de “A voz do Morro”. Zé Ketí, 1955.

(informação verbal)¹¹. Orfeu da Conceição, enquanto representante do morro, não tinha o direito de escolha em interesse próprio, particular. Ficar com Eurídice significava afetar o ciclo da carnavalização. Sabe-se, a partir dos estudos de Bakhtin (2010, p. 6), que o “segundo mundo” ocorria durante os carnavais e as festas públicas, sendo marcados pela ausência total das regras sociais, tendo como uma única lei a liberdade. Este mundo impõe apenas uma condição ao protagonista: não abandone a liberdade, portanto, não opte pelo interesse particular. Ao realizar sua escolha, ele, que é o símbolo maior da carnavalização no morro, põe em risco o mundo ao qual pertence e que representa. Entende-se este mundo carnavalizado, ou “segundo mundo”, para Bakhtin, como sendo não oficial, o revés das normas sociais do Estado ou da Igreja:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às normas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado. (BAKHTIN, 2010, p. 4)

Por não ser um “mundo oficial”, este mundo carnavalizado tem por característica principal ser público, onde são desfeitas as barreiras sociais criadas pelo Estado e pela religião. A tomada de decisão em benefício de interesses particulares gera uma intromissão na continuidade deste mundo. Por esta razão que Clio e Mira são vistas de forma oracular (FONSECA, 2007, p. 18), pois tentam alertar Orfeu sobre o perigo de sua escolha. Nas palavras de Clio, “Tu com esse gosto por mulher, meu filho? Ouve o que eu estou dizendo antes que seja tarde...(…) Você quer a menina? muito bem! Fica com ela, filho... – mas não casa Pelo amor de sua mãe.” (MORAES, 2013, p. 26). A intenção de Clio e Mira de tal, embora motivadas por emoções diferentes, é persuadir Orfeu a não abandonar o mundo carnavalizado, onde é rei.

Em tratar-se de uma tradução da tradição, vários elementos de trama grega continuam na versão brasileira. Amar, quedar de amor pela ninfa Eurídice, não é uma condição da qual Orfeu possa escapar, pois isto é sacralizado na trama e no tempo. Orfeu está fadado à Eurídice, ou, nas palavras da própria personagem, “Orfeu menos Eurídice... Coisa incompreensível!” (MORAES, 2013, p. 35), mesmo que isso

¹¹ Informação fornecida por Suzi Frankl Sperber durante um minicurso realizado na UFPB em maio de 2012.

signifique o seu fim. É, pois, sua paixão e escolha por sua única amada um erro, mas não simplesmente por demérito seu, e sim marcado no destino e, por conseguinte, com uma função moral: se para os gregos o mito de Orfeu trata do perigo que é um herói desobedecer aos deuses – sendo duramente castigado por isso –, a sua adaptação brasileira versa sobre o perigo da desobediência, mas para a constituição de um mundo carnavalizado.

2.6 Adeus, cinco letras que choram...¹²

O resultado da desobediência de Orfeu da Conceição foi perder a sua amada, o que resulta na perda de sua essência, pois como afirma o próprio protagonista no seu último diálogo com Eurídice: “Todo teu / Todo teu, todo teu, o corpo, a alma / E a música de Orfeu!” (MORAES, 2013, p. 49). Inconformado com o desfecho de sua história, Orfeu da Conceição vagueia em busca de Eurídice, tentando encontra-la em qualquer lugar.

Na tradição grega Orfeu desce ao mundo dos mortos, ao *Hades*. Na adaptação brasileira ele desce do morro indo à cidade, ao clube dos Maiorais do Inferno. Esta divisão é importante para esta análise, pois dentre as caracterizações da carnavalesação está o jogo entre opostos, o alto e o baixo, o sagrado e o profano, a cabeça e o baixo-ventre, estando estas dimensões em constante simbiose, mas tendo por pontapé inicial sempre a terra, o baixo, onde a vida sempre se inicia e termina, ou seja, onde ocorre o processo de renovação. O morro, neste sentido, é compreendido como o alto, o sagrado e o clube dos Maiorais do Inferno como o baixo, o profano, local da mortificação, mas também do renascimento. No morro moram os pais de Orfeu – Clio e Apolo –, bem como o próprio protagonista, e várias outras personagens que remetem à tradição grega, como Aristeu e a própria Mira de tal. Em um mesmo local convivem personagens divinas, mas em um espaço que nada remete à “nobreza” indicada por Aristóteles. Ao mesmo passo, o clube dos Maiorais do Inferno é formado por personagens com ricas características hiperbólicas, como o casal Plutão e Prosérpina – que são fartos em gordura – e vários figurantes que bailam pelo salão bradando os prazeres do samba e da carne. As mulheres, especificamente, representam o coro, repetindo várias vezes o nome de Eurídice a cada chamado de Orfeu, ora se insinuando para ele, ora fugindo. Neste

¹² Verso de “Adeus”, samba-canção composto por Silvino Neto, em 1947.

momento Eurídice renasce, mas de forma inalcançável aos apelos de seu amado. Outros detalhes sobre a função do coro, especificamente, serão discutidos mais a frente, em uma seção própria. O importante é compreender que quando Orfeu busca Eurídice no referido clube, é, pois, por intencionar que lá consiga reencontrar sua amada, mesmo que de forma reelaborada, ressignificada, por exemplo, transformada no coro de mulheres das quais sempre tenta se aproximar, mas em vão.

Orfeu perde a intenção do riso, da felicidade e é em busca disso que desce ao clube dos Maiores do Inferno, onde tudo se mortifica e renasce:

ORFEU

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! (MORAES, 2013, p. 58)

Seu violão, assim como a própria personagem, que representava a alegria e a festividade, agora é o signo da tristeza, percebida pela forma como soa – desde a morte de Eurídice –, melancolicamente. A sua escolha, o seu erro e o seu castigo, assim como nas tragédias gregas, possuem não um caráter apenas individual, mas também coletivo, pois como afirma em sua fala, todo o morro sofre com a sua perda. A seguir serão apresentadas duas formas de auto definição de Orfeu, sendo uma realizada no Primeiro Ato e outra no início do Segundo:

ORFEU

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! (MORAES, 2013, p. 43)
(...)

ORFEU

Eu sou a mágoa, eu sou a tristeza, eu sou a maior tristeza do mundo!
Eu sou eu, eu sou Orfeu! (Ibidem, p. 57)

Como se percebe, dentro da própria peça existe várias formas de ressignificação do próprio mito. Em um primeiro momento, ele se define enquanto vida, alegria e, como depreendermos do decorrer do Primeiro Ato, a própria representação do riso

festivo. No Segundo Ato, o mesmo Orfeu agora é o signo da desolação, da tristeza. Esta mudança brusca, embora motivada, é demonstrada tanto no comportamento físico quanto musical da personagem. É a partir do Segundo Ato da peça, quando o enredo discorre sobre a dor de Orfeu ante a perda da amada e sua busca incessante em revê-la, que se pode perceber no protagonista o abandono das características da carnavalização, pois Orfeu se entrega cada vez mais a uma atmosfera trágica, assumindo a tônica da dor particular. Nos dois últimos atos um elemento muito importante será estudado, que é o coro, pois como veremos, ele funciona – em suas variadas configurações – ora afirmando ora escarnecendo o próprio Orfeu, merecendo, portanto uma seção específica, que se segue logo abaixo.

2.7 Meu samba é a voz do povo¹³

Como afirmado acima, outro elemento importante para se perceber indícios de carnavalização é o *Coro*, estando este distribuído em várias formas, como a *Gente do Morro*, os *Maiorais do Inferno*, as *Mulheres* e os *Meninos Engraxates*. O coro aparece nos dois últimos atos, sendo formado no segundo ato tanto pelas *Mulheres* quanto pelos *Maiorais do Inferno*, que se encontram no clube comandado por Plutão e Prosérpina. No terceiro ato o coro aparece sob a forma de pessoas do morro, representadas através de personagens gerais, como primeiro homem, segundo homem, primeira mulher, segunda mulher, a velha, o velho, crianças dentre outros.

O coro, como existente na tradição trágica da Grécia antiga, é a voz da coletividade, sendo responsável por marcar opiniões, ideias e sentimentos gerais. Para Patrice Pavis,

O coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. (...) Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças (*actantes**) não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores: “Os coros exprimem ideias e sentimentos gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico” (HEGEL, 1832:342). Sua função e forma variam tanto ao longo do tempo, que se faz necessária uma breve rememoração histórica. (PAVIS, 1999, p. 73)

¹³ Verso de “A voz do povo”, de João do Vale, gravada em 1965.

Adaptando-se a cada momento histórico e estético desde sua primeira aparição, o papel do coro sofreu inúmeras modificações, inclusive sendo extinto de vários gêneros teatrais. Por *Orfeu da Conceição* se propor como uma tragédia carioca, a presença do coro é indispensável, no entanto, assim como toda a peça, sua presença é marcada pelo viés da carnavalização. A seguir serão estudadas as várias aparições do Coro, mas em formas e funções diferentes.

2.7.1 No clube dos Maiorais do Inferno

A rubrica que inicia o Segundo Ato situa o tempo e o espaço do clube dos Maiorais do Inferno. O tempo é uma terça-feira gorda, que antecede a quarta-feira de cinzas, ou seja, o último dia das festas de carnaval, assim como é comemorado no Brasil. O ambiente, fazendo jus ao próprio nome, sugestiona a imagem mais comum que se tem de um inferno, com lâmpadas rubro-negras simulando o fogo, com casais ou pessoas isoladas dançando sem música. Todas as personagens secundárias se vestem com as fantasias da sociedade carnavalesca, mas as mulheres, em especial, pede-se que se vistam como se fossem “Eurídice”. Uma atenção especial merecem Plutão e Prosérpina, como Rei e Rainha dos Maiorais: descritos como figuras enormes em gordura, bebendo e comendo demasiadamente, eles conduzem o baile, invocando o samba, promovendo toda sorte de prazeres corporais. Dentro do panteão de imagens carnavalizadas, a região abdominal e do baixo ventre sempre são descritas de forma hiperbólica, portanto, ao serem denominados reis do carnaval – algo similar ao Rei Momo – estes traços corporais são condições *sine qua non* para caracterização destas personagens. Plutão é quem coordena o frenesi rítmico da percussão, que aparece em *crescendo* na cena conduzindo a postura do coro, que começa a se manifestar em louvor à festa e ao rei, bradando, bebendo e dançando aos seus pés:

PLUTÃO
(...)
Afinal de contas, quem é que manda aqui?
PROSÉRPINA (vivando)
É o rei, é o rei!
TODOS (em coro)
É o rei, é o rei!
PLUTÃO
Quem dá bebida dá alegria dá samba dá orgia?

TODOS (marcando o compasso)
É o rei, é o rei!
PLUTÃO (erguendo-se em toda a estatura)
Quem é o rei?
TODOS (aplaudindo vivamente)
É O REI! É O REI! (MORAES, 2013, p.51)

O jogo de imagens que se sucede é para ratificar a atmosfera do ambiente, pensado por Vinícius de Moraes aos modos dos bacanais gregos¹⁴, com mulheres correndo, se oferecendo e se safando dos braços dos homens dentro do clube. A marca deste espaço do clube é o riso e a liberdade, embora se tenha uma hierarquia constituída por Plutão e Prosérpina.

A aparição de Orfeu ocorre sendo anunciado primeiro pelo violão – seu porta voz. Aos poucos toma o espaço da percussão que se acalma ao ouvir o dedilhado das cordas. Percebe-se que a partir do Segundo Ato Orfeu se apresenta cada vez mais distante do universo carnalizado, se aproximando dos arquétipos da tradição grega, caracterizado pelo dom de amansar feras e lutas, brigas, confusões de toda espécie. A sua entrada no clube é permeada pelo espírito em que se encontra, pois, com a perda de Eurídice, seu tom não é mais festivo, mas sereno, ou melhor, dolente.

O coro, formado pelas mulheres, repete o chamado de Orfeu como um eco, reforçando-o e quase amplificando a sua dor. O trecho a seguir ocorre pouco antes de sua entrada no clube, estando presente apenas a voz de Orfeu que ecoa nas mulheres:

A VOZ DE ORFEU
Eurídice!
CORO DAS MULHERES
Eurídice... rídice... ídice... dice... ice... ce... eee...
A VOZ DE ORFEU (tristíssima)
Eurídice...
CORO DAS MULHERES
Eurídice... rídice... ídice... dice... ce...
A VOZ DE ORFEU
Mulata...
CORO DAS MULHERES
Ai... ai... ai... ai... ai... ai... ai...(MORAES, 2013, p. 55)

¹⁴ Os bacanais eram rituais em homenagem ao Deus Dionísio (ou Baco), que era o Deus do Vinho. Estes rituais, dirigidos pelas Mênades (ou furiosas) que organizavam os rituais com muito fervor e amor à Dionísio, realizando orgias e mistérios em honra ao Deus do Vinho.

Nesta seção, o coro tem a função de comentar a ação bem como exprimir sentimentos, como a perda do amor, no caso de Orfeu da Conceição. Mas para além de comentar os sentimentos do herói, este coro, especialmente, tem a função de punir o protagonista. A punição ocorre entre o jogo de permissão e interdição de rever a sua amada, nem que fosse pela última vez:

PLUTÃO

Em nome do diabo, diz o que queres, homem!

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!

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

(MORAES, 2013, p. 58)

A descida para o Clube dos Maiorais do Inferno é motivada pela busca de Eurídice. Como observado anteriormente, a saída do alto para o baixo no plano morro/clube, que no estudo sobre a carnavalização de Bakhtin é compreendido como a relação alto/baixo, sagrado/profano tem uma função específica na peça. O jogo de inversões na carnavalização possui uma função ambivalente, pois ao mesmo tempo que mortifica, renova, renasce, ou seja, no ventre, no chão da carnavalização a vida e as relações humanas são desfeitas e reconstruídas. Quando Orfeu da Conceição desce ao clube, seu objetivo é encontrar Eurídice que, estando morta, poderia renascer para ele, nem que para revê-la uma única vez. No entanto, a escolha de Orfeu gerou o conflito trágico, incapaz de solução, pois como nos ensinou Hegel (2004, p. 237), “ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade*.” O trágico se instala por conta da insolubilidade do conflito, pois tanto Orfeu quanto o espaço carnavalizado do morro possuem legitimidade em suas escolhas, mesmo que elas venham a destruir um dos dois. Quando Orfeu da Conceição opta por Eurídice, rompe seus laços com o riso e a alegria pública da carnavalização, não recebendo o apoio necessário para superar a dor da perda de sua amada. Deste modo, o coro das mulheres possui uma posição punitiva em relação a Orfeu da Conceição, quando escarnecem do herói fingindo ser a sua amada que esvai de suas investidas, situação esta similar ao exposto

na tradição grega, quando Orfeu, ao sair do mundo inferior, desobedece aos Deuses e olha para trás, vendo Eurídice retornar para o mundo inferior.

Em *Orfeu da Conceição* o castigo é apresentado ao protagonista através do Coro das Mulheres, que em meio ao delírio o faz perceber que poderia ter todas as mulheres ao invés de uma, que poderia ter continuado ainda o porta-estandarte da alegria, caso não tivesse abandonado sua origem carnavalizada. O abandono deste universo interditou não só o acesso à sua amada, mas também a todas as outras mulheres, só lhe restando, por fim, a loucura enquanto companhia.

(Orfeu corre de uma mulher para outra, tentando separá-las. Mas o movimento sempre o repele. Ele bebe avidamente. Por aí então já todos dormem, com exceção das mulheres que cantam e dos dois malandros que dançam a capoeira, um em frente ao outro, à direita.)

ORFEU *(brandindo a garrafa)*

Eu sou o escravo da morte! Eu sou aquele que procura a morte! A morte é Eurídice! Vem comigo, morte...

(Requesta as mulheres, mas estas se desvencilham. Orfeu pega o violão e dedilha. Por um momento os sons dulcíssimos dominam tudo e o movimento cessa totalmente, até que as mulheres, fascinadas, começam a seguir Orfeu em passadas lânguidas, medidas, enquanto o músico se afasta de costas, em direção à porta de saída. Mas quase no momento de sair, incutem, entre os acordes do violão, os ritmos pesados, soturnos, da batucada. Os dois sons coincidem por alguns instantes, enquanto as mulheres, indecisas, fluem e refluem ao sabor dos dois ritmos.)

ORFEU *(para as mulheres, apontando-as)*

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

(A aurora raia, pouco a pouco, entre as sombras rubras. Orfeu, voltado para fora, exclama.) (MORAES, 2013, p. 62)

Terminada a punição do Segundo Ato, será apresentada outra forma de apresentação do coro, mas desta vez como os habitantes do morro, cena esta que ocorre no Terceiro Ato.

2.7.2 A Gente do Morro

O coro é representado a partir do Terceiro Ato por diversos moradores do morro, entre homens, mulheres e crianças. O cenário é o mesmo do Primeiro Ato, onde se encontram conversando sobre o destino, as características, até recitarem uma oração em honra de Orfeu, sendo uma versão do Credo católico:

QUINTA VOZ
Creio em Orfeu...
SEXTA VOZ
Criador de melodia...
PRIMEIRA VOZ
Orfeu filho de Apoio...
SEGUNDA VOZ
Nosso Orfeu!
TERCEIRA VOZ
Nasceu de Clio...
QUARTA VOZ
E muito padeceu
Sob o poder maior da poesia...
QUINTA VOZ
E foi pela paixão crucificado...
SEXTA VOZ
E ficou louco e abandonado...
CORO (em uníssono)
Desceu às trevas, e das grandes trevas ressurgiu à luz, e subiu ao morro onde está vagando como alma penada procurando Eurídice...(MORAES, 2013, p. 65)

O ato de realizar versões de orações e ritos católicos de forma paródica era muito comum na Idade Média, como estudado no ponto 1.5.2, sobre as obras cômicas verbais. Nas palavras de Bakhtin,

É o que se chama a parodia sacra, um dos fenômenos mais originais e ainda menos compreendidos da literatura medieval. Sabemos que existem numerosas liturgias paródicas (Liturgia dos bebedores, Liturgia dos jogadores, etc.), paródias das leituras evangélicas, das orações, inclusive as mais sagradas (como o pai-nosso, a ave-maria, etc.), das litanias, dos hinos religiosos, dos salmos, assim como de diferentes sentenças do Evangelho, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 13)

Portanto, quando o coro comenta a situação de Orfeu da Conceição, o faz de forma carnavalizada, parodiando uma importante oração católica, elevando Orfeu ao

patamar de uma divindade, sobre um posto religioso. Este misticismo que ronda o protagonista ainda é um eco da tradição grega, que, em sua época, criou uma religião – o orfismo, pois Orfeu, ao descer e voltar do Hades, ficou conhecido como o único ser vivo a fazer este trânsito, dotando-o de conhecimentos sobre o além-vida.

Ainda sobre a oração recitada pelo coro, apesar de ser uma prática carnavalizada percebe-se no contexto que ela não apresenta o riso festivo. Inicialmente, a alegria do morro aparentemente foi-se com Orfeu, portanto quando as outras personagens realizam os mesmos atos carnavalizados percebemos a ausência de seu princípio básico, que é o riso. São os desdobramentos do erro de Orfeu que começam a se desvelar por todos os habitantes do morro, representados neste momento pelo coro.

A seguir, serão apresentados alguns comentários sobre a situação de Orfeu juntamente com o desespero de sua mãe, que também são realizados por um coro misto, formado de homens, mulheres e pessoas idosas. Mesmo em uma situação dolente, o coro ainda investe algumas falas em tom de riso, como se ainda tentasse preservar, minimamente, este espírito festivo em honra de Orfeu. Os diálogos trazem também consigo uma crítica social, ao tratarem do descaso das esferas oficiais em relação ao mundo carnavalizado do morro. A distinção entre “dois mundos” na peça – o morro(carnavalizado) e a cidade(oficial), representada pelo moradores do morro e o médico – ajuda a compor o universo mitificado da peça sob a perspectiva bakhtiniana:

UMA SEGUNDA MULHER

Alguém devia

Fazer alguma coisa...

UMA TERCEIRA MULHER

É, é preciso

Chamar um médico...

UM SEGUNDO HOMEM

É? Tem cada uma...

Médico, aqui no morro...

(Dirige-se em tom zombeteiro a um outro homem.)

Eh, você...

Pega no Cadillac¹⁵ e chama o médico.

O OUTRO HOMEM (*Sério*)

Acho-te uma gracinha...

¹⁵ Este fenômeno, muito perceptível na cultura popular de um modo geral, consiste na inversão dos valores de coisas (situações e/ou objetos). É dizer que vai esperar o seu motorista com a sua BMW chegar, quando na verdade espera o ônibus, ou comprar artefatos de qualidade inferior e se reportar a eles como se fossem seus respectivos similares em qualidade superior, como ter um aparelho celular antigo, mas menciona-lo como sendo o seu *Iphone*. Longe de realizar um estudo cultural sobre este fenômeno, o objetivo aqui foi demonstra-lo, através de um relato de vida pessoal, que consiste simplesmente em andar e observar *in loco*.

O SEGUNDO HOMEM
Uai, por quê?
Foi a mulher que mandou...
A MULHER
Deus me defenda!
Nem se respeita mais a dor alheia.
Quando Orfeu tava bom não era assim
Esse morro era feliz. (MORAES, 2013, p. 67)

O processo de transformação da carnavalização na história também foi estudado por Bakhtin. Em seu texto, afirma que a estatização das festas de carnaval, a passagem do caráter público para privado, quase o fazendo perder o seu princípio básico. A conjuntura em que se encontrava a Europa na Idade Média foi propícia para o surgimento da estética carnavalizada, no entanto, com o passar dos séculos, a definição de homem, de sociedade, sofre transformações, o que vai acarretar em uma alteração nesta perspectiva.

A burguesia começa a se destacar como classe social em ascensão, ganhando tanto espaço econômico quanto político. O homem muda o prisma sobre si mesmo e percebe-se como um indivíduo, marcado em sua particularidade existencial. Essas mudanças afetam seguramente as festas populares, que são reduzidas e estatizadas, quase cerceando a liberdade característica das festas da Idade Média e do Renascimento:

Por um lado, produz-se uma *estatização* da vida festiva, que passa a ser uma vida de *aparato*; por outro, introduz-se a festa no *cotidiano*, isto é, ela é relegada à vida privada, doméstica e familiar. Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais. A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo. A festa *quase* deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários. Sublinhamos o advérbio *quase* porque, na verdade, o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida de da cultura. (BAKHTIN. 2010, p. 30)

A quase perda do princípio básico do realismo grotesco – que é o riso – a que Bakhtin se refere, é perceptível na citação do coro que acabamos de ler: o ambiente é lamurioso, dolente, triste, mas, no entanto, os habitantes do morro ainda insistem em

realizar piadas e brincadeiras, pois não há tragédia capaz de apagar totalmente a marca do riso em um mundo carnavalizado.

Isso pode ser observado no grupo de crianças engraxates, que continua tocando quase alheio a tudo o que ocorre no morro durante aquele momento. Eles aparecem justamente na cena em que Clio é levada de maca para o hospital por estar surtada com a situação em que se encontra Orfeu. Enquanto Clio é levada, o *Coro das Mulheres* se ajoelha e começa a rezar uma salve-rainha. Durante a reza as crianças puxam o samba *Eu e meu amor*, de Orfeu:

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

Repetem o samba cada vez com mais gosto, ao sabor do batuque. A reza prossegue, enquanto alguns homens e mulheres remanescentes saem com ar triste. De longe chegam gritos bêbados de mulheres, gargalhadas perdidas, ecos melancólicos de uma orgia a se processar em algum lugar no morro. A noite cai rapidamente. Ao se acenderem as luzes da cidade ao longe, a cena escurece, surgindo, logo após, o plano da Tendinha. (MORAES, 2013, p. 76)

Nesta cena ocorrem várias imagens carnavalizadas, como a simultaneidade de rezas e sambas, quase em “feitio de oração¹⁶”, alternando a tristeza e o riso no batuque dos meninos, bem como o convívio simbiótico entre o sagrado e o profano, entendido este como o grupo dos sambistas e aquele como o grupo das mulheres rezando e falando sobre o Orfeu sob uma perspectiva mística.

Sáimos do coro das crianças e partimos para o grupo de sambistas do plano *da Tendinha*, plano este que antecede a morte de Orfeu. É o momento da penúltima aparição de um coro e da última canção cantada na peça. Este coro formado por sambistas ainda demonstra muito respeito frente a Orfeu, recomendando Mira a deixar o

¹⁶ Samba de Noel Rosa e Vadico, gravado em 1933.

protagonista em paz. Indiferente aos conselhos Mira atira-se sobre Orfeu que a rejeita, incitando o ódio das mulheres que partem para cima dele matando-o. É quando aparece o último coro, responsável por amarrar a história de Orfeu:

CORO

Juntaram-se a Mulher, a Morte a Lua
Para matar Orfeu, com tanta sorte
Que mataram Orfeu, a alma da rua
Orfeu, o generoso, Orfeu, o forte.
Porém as três não sabem de uma coisa:
Para matar Orfeu não basta a Morte.
Tudo morre que nasce e que viveu
Só não morre no mundo a voz de Orfeu. (MORAES, 2013, p.83)

Concluindo, o coro tem sua importância não apenas por citar, narrar ou comentar determinadas ações no decorrer desta tragédia, mas também por ser veiculador do princípio da carnavalização, conseguindo inclusive fazer subsistir no morro o riso e a música, mesmo com a morte de Orfeu, pois mesmo que ele se cale, sua música ecoará por outras vozes.

3. Capítulo III: A música de Orfeu

Já tendo sido estudada esta temática de forma embrionária a partir do final do capítulo I, o objetivo neste momento da dissertação é observar a relação entre o mito de Orfeu e a música/som. Este intuito explicativo justifica-se para que se possa compreender como a música/som foi modelizada em *Orfeu da Conceição*. Para tanto, será preciso abranger a função mística da sonoridade dentro do mito de Orfeu, entendendo-a em sua dimensão sacralizada – capaz, inclusive, de mover pedras –, dimensão esta que também fora retratada na trama carioca, tendo principalmente o samba como viés condutor desta hierofania.

A fim de compreender este capítulo, sobre a música de *Orfeu da Conceição*, é preciso dominar minimamente os significados de Orfeu dentro da tradição religiosa grega. Orfeu é o mito de um homem, ao mesmo tempo poeta e músico, narrado e passado de gerações a gerações por outros poetas, como Hesíodo. A importância místico-musical da tradição órfica auxiliará a entender este mito, a qual ajuda a perceber a função do samba no contexto da peça. Para isso, não se analisará o samba tão somente como um estilo, mas sim, sob os aspectos concernentes à sua execução sonora em *Orfeu da Conceição*.

Dando continuidade à dissertação, o primeiro tópico versará sobre alguns conceitos básicos de definição do sagrado, e depois dessa parte segue uma elucidação sobre a importância mística do som no mito de Orfeu, oferecendo dessa forma, subsídio para interpretação de *Orfeu da Conceição*.

3.1 O berço de Orfeu e as bases do Orfismo

A cosmogonia grega difere em vários aspectos da visão ocidental judaico-cristã, não apenas por ser politeísta, mas por aquilo que fundamenta os processos de contato com o sagrado. Os deuses gregos não se constituíam como elementos totalmente externos ao mundo, pois surgiram, nasceram e foram criados dentro dele, como explica Jean-Pierre Vernant:

Esses deuses múltiplos estão no mundo e dele fazem parte. Não o criaram por um ato que, no caso do deus único, marca a completa

transcendência deste em relação a uma obra cuja existência deriva e depende inteiramente dele. Os deuses nasceram do mundo. A geração daqueles aos quais os gregos prestam um culto, os olímpianos, veio à luz ao mesmo tempo que o universo, diferenciando-se e ordenando-se, assumia sua forma definitiva de cosmos organizado. (VERNANT, 2012, p.4)

Distribuídos entre deuses, semideuses, heróis, dentre outras classificações, o panteão religioso grego mostra-se enorme. Cada uma destas entidades, por sua vez, ocupa uma posição essencial dentro da estrutura não apenas religiosa, mas social e cultural grega. São divindades que regem o mundo inferior, o mundo superior, responsáveis pelas colheitas, pelo amor, pela guerra, pela estratégia, pelas águas, enfim, são divindades ligadas aos aspectos mais gerais da vida no mundo, por isso o grego antigo não separava dicotomicamente os dois universos, o religioso e o profano, o “natural e o sobrenatural”. Nas palavras de Vernant:

Há, portanto, algo de divino no mundo e algo de mundano nas divindades. Assim, o culto não pode visar a um ser radicalmente extramundano, cuja forma de existência não tenha relação com nada que seja de ordem natural, no universo físico, na vida humana, na existência social. (...) Em sua presença num cosmo repleto de deuses, o homem grego não separa, como se fossem domínios opostos, o natural e o sobrenatural. (VERNANT, 2012, p. 5)

O contato entre deuses e humanos, aliás, é um dos pontos cruciais para a compreensão da mitologia grega. O próprio Orfeu, como estudado no capítulo I, ora é narrado como sendo filho do deus Apolo ora como filho do rei trácio Eagro (sendo este último também chamado de deus-rio, em algumas traduções). Orfeu, que para uns é um herói e para outros um semideus, é filho do contato entre estes dois universos, o natural e o sobrenatural, justamente por não se admitir que exista uma barreira intransponível separando-os.

Começando pela ascendência de Orfeu, será escolhida a versão que traz o deus Apolo como seu pai, por ser ele também representado na peça de Vinícius de Moraes. Pierre Grimal assim descreve Apolo:

Apolo preside a adivinhação, a cura das doenças, mas também a propagação das mesmas e a música (ele conduz o coro das Musas e toca uma lira de ouro). Percebe-se, por trás dessas funções diversas, a

potência encantatória dos “cantos” mágicos, e talvez seja esse o princípio de sua personalidade múltipla. (GRIMAL, p. 44)

É importante frisar que em algumas versões deste mito, Apolo é quem entrega a lira a Orfeu, ensinando-lhe o ofício de músico e poeta, logo, de encantar através da arte.

Apolo, assim como os deuses olímpianos, teve muito contato com os mortais, ajudando-os, punindo-os ou simplesmente se divertindo com eles. Estes laços permitiam as mais variadas relações, entre elas a sexual, que por sua vez geravam outros seres com características tanto humanas quanto divinas – esta dualidade entre o divino e o mortal será muito importante mais a frente, quando se falar sobre o orfismo. Segundo a tradição grega, ele desposou uma das musas – que era uma das filhas de Zeus com Mnemosyne, a deusa da Memória. Segundo Grimal, Apolo desposou Calíope, a musa da Poesia Épica, mas na adaptação de Vinícius de Moraes, quem aparece como esposa de Apolo é Clio, a musa da História. Esta relação, assim como no caso de Mira de Tal, revela um anagrama. Clio é um anagrama dentro de Calíope, que também pode ser entendida como um anagrama de Clio, logo, Poesia Épica e História são duas partes de um mesmo dote herdado por Orfeu, pois por suas qualidades artísticas ficou marcado na história da humanidade, sendo ressignificado por gerações como um mito que se apoiava em sua arte para mover desde pedras a Deuses.

Importante é marcar as principais características herdadas por Orfeu, que de um lado está a música e o poder de encantar com ela, e do outro o domínio da poesia épica, tornando-o um herói singular nestas duas habilidades, agora marcado pela eternidade da história.

A árvore genealógica de Orfeu recém-explicada nos apresenta a base de seus domínios, que consiste em uma força transcendental da música e da poesia, em uma forma geral. Tais poderes de encantamento poderiam ser usados com outros princípios e interesses, como o de conquistar cidades e reinos, governando-os ao seu bem querer, no entanto, o que se tem de registros das proezas de Orfeu que chegou até os nossos tempos foi outro uso destes poderes. Traços desta postura podem ser explicados pelo orfismo, uma religião atribuída a Orfeu (Cf. GRIMAL, 1990, p.315). Para se entender o orfismo é preciso conhecer o mito de Dioniso, explicado a seguir.

Apesar de ser filho de Apolo, Orfeu criou uma religião em reverência a Dioniso, filho de Zeus e uma mortal, Sêmele. A mãe de Dioniso foi assassinada pelos Titãs enquanto ele ainda estava no ventre. Este crime ocorreu por ordem de Hera, tomada de

ciúme. Zeus conseguiu resgatar o feto e costurou-o em sua perna, até que se desenvolvesse. Em outra oportunidade os Titãs dilaceraram Dioniso restando-lhe apenas o coração, de onde ressurgiu. Vários foram os ciclos de morte e reencarnação, até que Zeus fulminou os Titãs, nascendo de suas cinzas os homens. Nós, portanto, temos uma parcela titânica, marcada pela selvageria, e outra dionisiaca, marcada pelo divino. Por esta razão o orfismo foi uma doutrina, pois objetivava interromper em nós o ciclo de reencarnações – como Dioniso – e isso só aconteceria seguindo determinadas regras, como não realizar sacrifícios rituais, uma alimentação vegetariana, dentre outras coisas que tinham o objetivo de purificar o ser humano, conectando-o à sua parcela divina, separando-se de seu lado titânico (Cf. VERNANT, 2012, p. 84).

O orfismo era uma doutrina de purificação, por esta razão Orfeu não utilizou sua arte para outra finalidade que viesse ferir seus princípios. Seu objetivo era guiar o homem na busca pela sua parcela dionisiaca. Para Anselmo Oliveira,

Ao contrário, a religião de Orfeu considera o homem como possuidor da alma, de caráter oposto ao corpo, imortal, que descende da estirpe dos deuses. O corpo, para os órficos, é a prisão da alma que nele deve espiar suas culpas cometidas nas vidas anteriores. Após a morte corporal, a alma é libertada. Se o morto não participou das iniciações e purificações que o gênero de vida órfico exige, o círculo de reencarnações repete-se. (OLIVEIRA, 2004, p. 14)

Por ter sido um dos únicos seres a entrar e sair do Hades, Orfeu adquiriu os conhecimentos necessários para barrar esta cadeia de reencarnações. Este processo visava ir constantemente se afastando dos elementos que nos aproximavam de nosso domínio titânico, por isto que sua arte não buscava o domínio sobre os outros povos. Antes, buscava elevar o ser humano a um ponto de pacificidade, como fazia com as feras e as bestas que o escutavam cantar. Por estes traços que ele é considerado um mito civilizador, muito utilizado, por exemplo, pelos franceses na época do Renascimento, que assim como Du Bellay, visavam um enriquecimento da língua francesa copiando os modelos greco-romanos. Em suma, o orfismo foi uma religião criada por Orfeu baseada em uma rígida doutrina de purificação corporal com o intuito de barrar o ciclo de reencarnações, para que a alma humana possa se reconectar definitivamente com o divino e não sofrer mais com as intempéries do corpo material.

Até este momento foi explicada a origem de Orfeu, as influências de seus pais na elaboração de seu mito e os princípios do orfismo. Por suas características, Orfeu foi

utilizado como um mito civilizador não só na Grécia antiga, mas também em outros momentos da história humana, como no Renascimento. Continuando este arco de representações do mesmo mito no tempo, faz-se mister apresentar a sua ressignificação no Rio de Janeiro, onde reaparece carnavalizado, como um sambista. O próximo subtópico versará sobre a ligação entre o samba e a cultura afro-brasileira, entendendo-o como um canto de fé, sobre o qual terá plenos domínios o protagonista Orfeu da Conceição e sua lira atual, o violão.

3.2 Sacralidade no Samba

Muito mais diversificado do que se imagina, o termo samba não se restringe a um único ritmo ou então manifestação oriunda do Rio de Janeiro. É uma tradição que acompanha vários povos de matriz africana, vindos para as Américas durante a colonização. Para Carlos Sandroni,

A palavra “samba” é encontrada em diferentes pontos das Américas, quase sempre em ligação ao universo dos negros. Argeliers Léon nos mostra, numa gravura cubana do século XIX, um casal de negros dançando, com a legenda “Samba, la culebra, si siñó”. Rossi menciona na região do Rio da Prata “a cantilena: ‘Samba, mulenga, samba!’”, ouvida dos africanos. Ortiz menciona uma dança afro-haitiana onde o corifeu é chamado “samba”. (SANDRONI, 2012, p. 86)

Como foi observado acima, é difícil afirmar precisamente qual a origem do samba, pois ele é citado por várias fontes nos mais diversificados lugares. O que essas citações têm em comum é a presença marcante da cultura africana, o que também não ajuda a buscar uma “origem”, um ponto de início, pois a África é um conjunto enorme de emaranhados culturais de onde foram retirados os povos escravizados nas Américas. Portanto, o objetivo deste trabalho não será realizar uma pesquisa sobre a origem do samba, mas se deter sobre uma vertente na qual foi baseada a adaptação de Vinícius de Moraes, que é o samba urbano carioca.

O primeiro registro sonoro de samba aos moldes cariocas ocorreu em 1917, que foi o “Pelo Telefone”, de Donga¹⁷. Embora de autoria controversa – pois na época

¹⁷ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido por “Donga” (1890-1974) foi o responsável pela primeira gravação de um samba, datando este registro de 1917.

afirmavam que este samba fora produzido coletivamente na casa de Tia Ciata –, esta gravação foi fundamental para a divulgação de um determinado modo de se fazer samba. Como se percebe, as casas das “Tias Baianas” foram fundamentais para a gênese deste estilo. Sobre a gravação e as características desta música retornaremos em um momento posterior, pois ela é o produto final de todo um processo que tem como papel centralizador a imagem das tias baianas, que estudaremos a partir de agora.

3.2.1 Sua “bença”, minha Tia

As casas das “tias baianas” eram locais importantes não só pela fruição musical, mas por serem ao mesmo tempo um local de culto, de lazer e de recepção dos negros vindos dos mais variados cantos do país, seja em busca de um novo começo de vida ou de reencontro com elementos de sua cultura nativa. No fim do século XIX, o Rio de Janeiro contava com um milhão de habitantes, sendo que mais da metade da população era de negros, ex-escravos ou nascidos pós-lei do ventre-livre, que vinham para o Rio de vários pontos do país em busca de uma vida melhor ou então de suas origens africanas. As regiões do centro foram as que receberam primeiramente a ocupação, sendo por isto chamada de “Pequena África”, contrastando com o projeto de transformação do Rio em uma “Europa possível” almejada pelo então prefeito Pereira Passos (1902-1906).

As tias baianas eram mulheres que vieram da Bahia e se instalaram no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início de XX, desempenhando importante papel neste período, pois, como já foi dito, serviam como pontos de apoio, amparo e encaminhamento dos emigrantes recém-chegados ao Rio. Isso ocorreu pela forte influência que as mulheres negras exerciam no seio daquela sociedade; como o Brasil acabara de abolir a escravidão, mas não o racismo, os homens negros eram vistos com maus olhos, sendo-lhes negadas oportunidades de emprego e sustento. As mulheres, por outro lado, devido aos dotes culinários, usos de ervas, dentre outros elementos, conseguiam espaços não só nas casas da aristocracia carioca, mas também nas praças, através dos tabuleiros de doce e quitutes. Esta imagem da baiana e seu tabuleiro foram retratados, por exemplo, pelo samba “No tabuleiro da Baiana”, de Ari Barroso, em 1936. Elas então usavam esta facilidade de contato com a aristocracia para poder arranjar empregos e sustento para si e para os emigrantes recém-chegados:

Por meio do trabalho doméstico, da culinária e dos mais variados biscates, as mulheres conseguiam garantir, mesmo que em bases precárias, o sustento dos seus. Era comum que as crianças tivessem apenas mãe. A figura do pai, quando não era desconhecida, tinha pouca expressividade. Nesse contexto, cabiam sempre à mulher as maiores responsabilidades e encargos. Geralmente, era ela que assegurava a teia de relações do casal, cujo rompimento põe em risco a própria sobrevivência do homem. (VELLOSO, 1990, p. 211)

Esta malha de contatos, por exemplo, foi o que garantiu a inviolabilidade da casa de Tia Ciata, pois seu esposo era funcionário da polícia. Este emprego ele conseguiu por intermédio da própria Tia Ciata, como uma troca de favores por ter curado o então presidente Venceslau Brás de uma doença que a medicina da época não soubera diagnosticar (Cf. VELLOSO, 1990, p. 219).

O título de “tia” é algo também peculiar, pois não se restringe apenas a laços sanguíneos. O que garante estes laços familiares, diferente da ordem burguesa da época, é o conceito de afetividade e solidariedade, como afirma Velloso:

Já nas camadas populares nem sempre isso ocorre. Pode acontecer que o referencial institucional ceda lugar à idéia de solidariedade e união. O parentesco está de tal forma colado à idéia de solidariedade que, muitas vezes, os termos acabam tendo o mesmo significado. Assim, o parentesco pode ou não passar por laços consangüíneos. Uma coisa é certa: a maior parte dos ditos parentes o são por laços de afetividade e vivência. (VELLOSO, 1990, p. 213)

Talvez por questões culturais ou pela própria necessidade social da época, estes laços sempre falaram mais alto do que a mera ligação consanguínea, portanto, as casas das tias baianas eram as casas das pessoas que realmente necessitavam de sua ajuda, seja econômica, social ou espiritualmente. Muitas dessas tias eram chamadas inclusive de mães, devido às características acolhedoras.

3.2.2 No terreiro da baiana tem¹⁸:

Como dito anteriormente, as casas das tias baianas eram espaço tanto para acolhimento quanto para lazer e culto. Em contraste com o modelo burguês de moradia, que organizava a casa com cômodos separados e com funções determinadas, as casas

¹⁸ Referência à música “No tabuleiro da baiana”, de Ary Barroso, gravada em 1936.

populares destas tias quase não tinham divisões, sendo geralmente seccionadas por cortinas e biombos. Esta peculiaridade denota que o espaço da casa, ao invés de segmentar, congregava, pois unia praticamente todas as funções¹⁹:

Assim, o tempo de trabalho pode se conjugar perfeitamente com o de lazer. Metaforicamente, o profano e o sagrado não constituem peças separadas, mas são espécie de forças geminadas, uma existindo em função da outra. Nesse sentido, é comum que os terreiros sejam simultaneamente local de residência e de culto religioso. (Velloso, 1990, p. 215)

Conforme estudado, estes espaços da casa eram divididos por biombos, mas estas divisões não tinham o objetivo de impedir o trânsito entre eles, apenas delimitar o espaço de cada função. Assim, uma pessoa poderia ir de um local para outro sem grandes barreiras, salvo a intimidade com a dona da casa. A organização dela através destes biombos – que congregavam ao invés de segregar – nos remete ao conceito de fronteira (ou moldura), formulado por Uspênski. Para este semiótico, as fronteiras são os limites da obra de arte, que indicam a perspectiva em relação a ela. Utilizando um conceito presente na arte da pintura, a perspectiva interna ou externa nos remete ao ponto de vista em relação à obra, logo ela pode ser interna (por exemplo, uma tela sobre um pintor pintando um quadro em família, como se pode conferir em *Las Niñas*, de Velásquez²⁰), ou externa, como a do observador diante deste quadro. A moldura, nesse caso, serve para delimitar o espaço entre o real e o representado que dialogam entre si. Para Uspênski:

Em vista disso, adquire uma importância muito grande o processo da passagem do mundo do real para o mundo do representado, o problema da organização especial das “molduras” da obra de arte. Tal problema apresenta-se como puramente composicional; já do que foi dito é possível depreender que ele está ligado diretamente a uma alternância definida de descrição “de dentro” e “de fora” – ou melhor, à passagem de um ponto de vista “externo” para outro interno e vice-versa. (USPÊNSKI, 1979, p. 174)

¹⁹ Segundo Sandroni, função significa “Antiga denominação de festividades religiosas, e das familiares de batizados, casamentos e aniversários... ainda mantida pelos músicos, que assim chamam às solenidades de qualquer natureza em que tomam parte.” (2013, p. 103)

²⁰ Cf. o quadro no site <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/velazquez/>

Esta possibilidade de passar para pontos de vista diferentes em uma obra artística indica que estas molduras não são rígidas. Ao contrário, possuem uma característica esponjosa, pois favorecem o diálogo. Nas palavras de Irene Machado (2013, p. 149), “O que permanece inalterado é a noção de fronteira como espaço semiótico capaz de investir de função interna aquilo que lhe é exterior”. Realizando uma analogia, podemos aplicar estes conceitos de molduras/fronteiras às casas das tias baianas e seus “biombos culturais²¹”. Embora cada divisão da casa possuísse uma função específica, as fronteiras entre estes espaços não eram rígidas, o que facilitava o livre trânsito entre duas esferas – o sagrado e o profano – por todos os espaços da casa.

Cada espaço desses da casa era usado, a princípio, para uma atividade, como podemos entender nos relatos coletados por Sandroni:

“A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro” (João da Baiana). “Baile na frente, samba nos fundos” (Carmen do Xibuca – outra sobrevivente daquela época, entrevistada por Moura quase centenária). “Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro.” (Pixinguinha) (SANDRONI, 2013, p. 104)

A organização desses espaços em torno das funções, como estudado anteriormente, não eram estanques, pois como foi visto, a divisão dos biombos não segregavam. Assim como as festas de rua e os bailes entravam no terreiro, a via inversa também acontecia, logo, o samba visitava o candomblé e vice-versa, tecendo uma malha cultural que se percebe nas manifestações de ambos. Vale salientar que o terreiro não se restringia apenas como espaço de culto, sendo utilizado para várias atividades, como festas e etc., ou até mesmo o convívio social cotidiano, embora para fins de melhor entendimento deste trabalho optemos por ressaltar as características sagradas do tropo “terreiro” para compreendermos o diálogo cultural.

Do ponto de vista do observador ao do observado, os vários campos da casa dialogavam, permitindo uma troca simbólica entre eles e os diversos espaços, sem necessariamente perderem suas características fundamentais. Como exemplo, podemos citar João da Baiana, que foi um dos nomes importantes para o samba carioca no início

²¹ Este termo foi usado por Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente*, mas fazendo menção ao seu uso por Muniz Sodré.

do século passado, que gravou em 1936 o LP “*Viva meu orixá*” pela Odeon, mesclando o iorubá com português, cantando sambas em homenagem ao candomblé. Assim como João da Baiana, outros compositores fizeram o mesmo caminho, como Heitor dos Prazeres e Pixinguinha, que cantaram não só o cotidiano das casas das tias baianas e das ruas, mas trouxeram para seus sambas traços do sagrado vindos dos terreiros, o que ratifica a afirmação de Velloso (1990, p. 215), de que “Metaforicamente, o profano e o sagrado não constituem peças separadas, mas são espécie de forças geminadas, uma existindo em função da outra”.

3.3 A escolha pelo mito de Orfeu

Esta primeira parte acerca da sacralidade – no mito de Orfeu na tradição grega e no samba carioca – nos ajuda a delinear o perfil de Orfeu da Conceição. O próprio Vinícius de Moraes afirma que uma das motivações era fazer a ponte entre estes dois universos culturais:

...pus-me a ler, por desfastio, num velho tratado francês de mitologia grega, a lenda de Orfeu – o maravilhoso músico e poeta da Trácia. Curiosamente, nesse mesmo instante, em qualquer lugar do morro, moradores negros começaram uma infernal batucada, e o ritmo áspero de seus instrumentos – a cuíca, os tamborins, o surdo – chegavam-me nostalgicamente, de envolta com ecos mais longínquos ainda do pranto de Orfeu chorando a sua bem-amada morta. De súbito as duas ideias ligaram-se no meu pensamento, e a vida do morro, com seus heróis negros tocando violão, e suas paixões, e suas escolas de samba que descem à grande cidade durante o Carnaval, e suas tragédias passionais, me pareceu tão semelhante à vida do divino músico negro, e à eterna lenda da sua paixão e morte, que comecei a sonhar um Orfeu negro. (MORAES, 2013, p. 8)

Pelo depoimento de Vinícius, pode-se perceber que, dentre outras coisas, o que ligou fortemente estes dois universos foi a música. O sagrado se manifesta neste mito da tradição grega através do som, assim como o samba, que se configura como um produto híbrido, não necessariamente sagrado, mas que pode comportá-lo. Deste modo, escolher um sambista para ser porta-voz da tradição grega, aliando o que há de comum entre estas duas culturas foi o grande achado estético de Vinícius de Moraes.

Assim nasce Orfeu da Conceição, “como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga – um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida” (MORAES, 2013, p. 7). Entende-se por estas impurezas (ganga) a que se refere o poeta como uma cultura que ainda não alcançou um determinado grau de complexidade – tomando como modelo a apolínea – logo, é uma cultura ainda fortemente ligada às fontes populares que não obedecem a alguma formalização (dionisíaca). Esta raiz na tradição popular, segundo Bakhtin, é uma das marcas da carnavalização, já estudadas no primeiro capítulo, o que referenda ainda mais a nossa leitura sobre a modelização do mito grego sob uma perspectiva carnalizada.

3.4 Aparições sonoras em *Orfeu da Conceição*

Até este momento da pesquisa, não encontramos algum material audiovisual da montagem de *Orfeu da Conceição* para analisarmos, portanto, a análise dos elementos sonoros da peça terá como base as rubricas do texto dramático, o disco homônimo gravado em 1956 e songbook *Cancioneiro Vinícius de Moraes – Orfeu*, que apresenta depoimentos e manuscritos da peça, bem como algumas indicações de músicas por parte de seus compositores.

Primeiramente será apresentado um diagrama com as entradas sonoras apresentadas na peça, intercalando com elas, quando necessário, alguns apontamentos acerca das indicações sugeridas por Tom Jobim e Vinícius de Moraes para sua primeira montagem. Em seguida, serão analisados trechos da peça que nos ajudem a ilustrar – enquanto sonoridade ou sugestão da mesma, – elementos que apontem o processo de carnavalização do mito de Orfeu.

A peça possui três atos, não havendo no texto divisões menores, como quadros e cenas especificamente. As exceções são os “planos”, em que ocorrem alguns momentos-chave, como “Plano do Cérbero”, em que Orfeu da Conceição encanta o leão de chácara para entrar no Clube dos Maiores do Inferno; o “plano da Tendinha”, onde *Mira de Tal* se encontra bebendo com algumas mulheres momentos antes de matar Orfeu e o “plano final”, em que ele é assassinado por Mira e suas amigas a golpes de faca e navalha. Explicada a divisão da peça em três atos, os diagramas que seguem

agora realizarão uma série de divisões com o objetivo de visualizar todos os momentos em que se utiliza algum som na peça, seja ele canção ou trilha sonora.

3.4.1 Abrem-se as cortinas

O primeiro ato é o que apresenta os principais personagens da peça, bem como o problema a ser desenvolvido: o desejo particular de Orfeu da Conceição *versus* o desejo coletivo do morro. Neste ato tanto as canções quanto as sonoridades apontam para um espírito mais festivo de Orfeu, exceto os momentos de disputa. Neste ato é o próprio Orfeu quem executa as músicas.

O segundo ato ocorre com a busca por Eurídice, trazendo um Orfeu melancólico, machucado pela ausência dela. Neste ato ele aparece mais guerreiro, enfrentando tudo e todos em busca de sua amada. Orfeu é ainda quem executa as músicas, mas agora em disputa com a batucada do Clube dos Maiorais do Inferno.

O terceiro ato é marcado pelo Orfeu já completamente transformado. Enlouquecido pela perda de Eurídice, vagueia pelo morro como um espírito, uma entidade temida inclusive pelas crianças. Já não toca seu violão, não canta suas canções, mas a escutamos pelas outras vozes do morro.

Este diagrama apresenta todos os momentos no primeiro ato em que se pede alguma referência sonora ou canção.

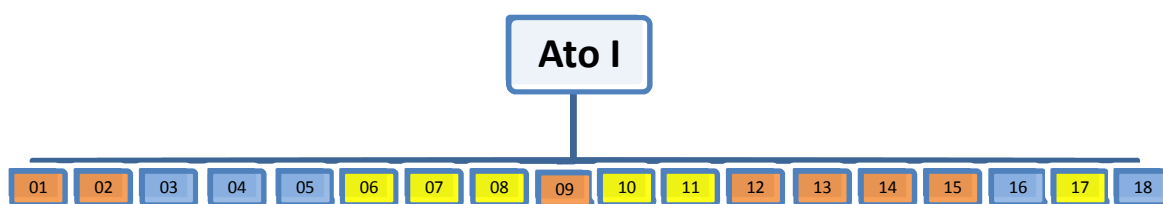


Figura 02

Os números 01, 02, 09, 12, 13, 14 e 15, em laranja, correspondem às músicas, como se pode conferir no anexo I. Os números 03, 04, 05, 16 e 18, em azul, correspondem a efeitos sonoros, como sons de animais, *glissandos* de violão e vozes do morro ao fundo, compondo algo próximo a uma “paisagem sonora do morro”.

Concluindo, os números 06, 07, 08, 10, 11 e 17, em amarelo, são momentos em que o violão se “personifica”, exprimindo determinados sentimentos apenas através do som.

As músicas do primeiro ato são: *Overture*, *Valsa de Eurídice*, *Um nome de Mulher*, *Modinha* (pano de fundo do *Monólogo de Orfeu*), *Se todos fossem iguais a você* e, finalizando, *Mulher, sempre mulher*. Algumas destas músicas serão analisadas em um momento posterior, pois agora a atenção será centrada no grupo de efeitos sonoros.

Ainda sobre os efeitos sonoros, sobre a sonoplastia da peça, é preciso retomar o conceito de signos naturais e artificiais de Kowzan, estudados no primeiro capítulo (Cf. p. 26). Os sons utilizados para representação de elementos naturais na peça, mesmo que sejam gravações de tais sons, ainda se situam no campo dos signos artificiais, pois eles agora estão no campo da representação, como veiculadores de sentidos, extraídos de seu uso habitual. Portanto, sons de pássaros, de pessoas falando ou a própria batucada, poderão ser interpretados com o intuito de servir à análise deste objeto de pesquisa.

Como já estudado, esta peça apresenta características que remetem tanto ao mito grego como ao cenário do samba carioca, à realidade do morro. Vários elementos são elencados como essenciais para marcar este diálogo entre estas duas esferas, sendo um deles, ou o mais essencial, o som. Neste ponto do trabalho será estudada a função dos efeitos sonoros na elaboração deste universo semiótico de *Orfeu da Conceição*. É preciso salientar que estes efeitos não foram gravados como no LP de 1956, sendo apenas citados nas rubricas do texto dramático, embora não sejam difíceis de imaginá-los, pois são encontrados em nosso cotidiano, sendo apenas ressignificado dentro da peça.

Os primeiros efeitos (03, 04 e 05) aparecem na peça logo após o diálogo entre Clio e Apolo, marcando a entrada de Orfeu:

(A música, em acordes, desenrola-se solta, cada vez mais próxima. Já agora ritmos de samba começam a marcá-la, aqui e ali, ritmos saudosos que enchem a noite. Às vezes chegam de longe sons, um cantar agudo de mulher, uma voz de homem que chama, pedaços soltos de um ensaio de batucada. Mas o violão cristalino predomina sempre. Num dado momento, a noite faz-se subitamente muito escura, como se uma nuvem espessa tivesse encoberto a Lua. Ao clarear a cena, Orfeu acha-se no topo da escada, o violão a tiracolo.)

ORFEU

Toda a música é minha, eu sou Orfeu!

Dá uma série de acordes e glissandos à medida que se aproxima da amurada. Vindas, ninguém sabe de onde, entram voando pombas

brancas que logo se perdem na noite. Próximo uivam cães longamente. Um gato que surge vem esfregar-se nas pernas do músico. Vozes de animais e trepidações de folhas, como ao vento, vencem por um momento a melodia em pianíssimo que brota do violão mágico. Orfeu escuta, extático, Depois recomeça a tocar, enquanto, por sua vez, cessam os sons da natureza. (MORAES, 2013, p. 21)²² [grifo nosso]

No primeiro ato estas indicações apontam tanto para uma ambientação da peça – ou seja, o espaço em questão é um morro carioca – quanto para marcar traços da tradição grega no presente. O Orfeu é aquele que consegue dominar os elementos da natureza, fazendo-a até mesmo parar para ouvi-lo tocar. Orfeu da Conceição o faz, munido de violão e ao som de samba. A relação com a natureza – que remete ao mito grego – é entrecortada por elementos que indicam o morro, como a voz aguda de uma mulher e a voz de um homem chamando, bem como a presença nostálgica de uma batucada. O uso de todos estes elementos ajuda o espectador a perceber uma paisagem sonora do morro, dialogando ora com o imaginário do mito, ora com o presente da peça. Após a *Overture* – que receberá um estudo minucioso –, estas são as primeiras pistas a apontarem para o processo de carnavalização. Outros efeitos sonoros são utilizados em dois momentos no primeiro ato (16 e 18), mas com outras intenções. As entradas 16 e 18 aparecem nas seguintes rubricas:

16 – *Põe-se a sussurrar-lhe ao ouvido, depois olha em torno. Afastam-se rapidamente. Poucos segundos depois, aparece Orfeu acompanhando no violão um choro que se executa longe no morro. A lua ilumina a cena. Mas de súbito tudo escurece, como anteriormente. Orfeu estaca e para de tocar. Logo, do fundo da sombra, cresce uma voz soturna, enorme, como ecoando numa câmara de eco.*(p. 42)

18 – *Beijam-se de novo, ternamente, e entram juntos no barraco. À sua entrada a noite se faz imensamente clara e pássaros noturnos chilreiam invisíveis, enquanto melodias parecem vir da voz do vento. Mas logo surge de trás de um dos barracos o vulto de um negro alto e esguio, que se esgueira sorrateiramente e se vem plantar, num gesto dramático, em frente à casa dos dois amantes. Coincidindo com o seu gesto, e com uma nova música, patética, que vem dos ruídos da noite, a Dama Negra surge da sombra.* (p. 47)

²² A partir deste momento, todas as estradas marcadas no diagrama indicarão alguma parte do texto dramático. Por referir-se apenas ao texto dramático, será convencionalizado que as citações apresentarão apenas os números das páginas, bem como a indicação no início da citação de qual seção estará se tratando. As outras citações, quando tratarem de outros textos obedecerão as devidas normas técnicas. (N.P.)

O uso de uma voz soturna por si só já denota que algo sombrio virá associado com ela, mas quando executada dentro de uma câmara de eco, ratifica interpretação da personagem Dama Negra como pertencente a um domínio não humano. Isto fica ainda mais presente quando observamos na passagem 18 a presença de pássaros noturnos chilreando enquanto Orfeu consuma seu amor com Eurídice. Segundo Chevalier (2009, p.687) em seu dicionário de símbolos, “o vôo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu”. A pergunta que surge é: estariam os pássaros celebrando o amor de Orfeu ou tentando avisá-lo do perigo iminente? Note-se que logo em seguida aos pássaros surge Aristeu, o algoz de Eurídice, e a Dama Negra aquela que fala o destino inevitável de Orfeu.

Antes de nos determos nas canções, um elemento que merece um destaque é o violão, pois ele funciona na peça como mais que um efeito sonoro, além de ser essencial por realizar quase todas as introduções das músicas. Suas entradas no primeiro ato correspondem aos números 06, 07, 08, 10, 11 e 17. As entradas 06, 07 e 08, que ocorrem entre as páginas 24 e 27, tratam de retratar o violão como revelador do estado de espírito de Orfeu em diálogo com a sua mãe, Clio. Por ser uma extensão do protagonista, sua função não se restringe em apenas emitir sons, mas também sensações:

06 – Apolo olha Orfeu, levanta os ombros e interna-se no barracão. Ao emudecer sua mãe, o músico põe-se a tocar baixinho, em acordes nervosos. (pg. 24)

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...

Dedilha o violão, como à procura da expressão que lhe falta. (pg. 25)

7 – Enquanto sua mãe fala, Orfeu não para um só instante de tocar, como se discutisse com ela em sua música, às vezes com a maior doçura, às vezes irritado ao extremo. Ao ver, no entanto, a face dolorosa com que Clio termina a sua exortação, corre a ela e abraça-a.

8 – A frase musical correspondente ao nome de Eurídice reponta pungente em seu dedilhado agônico. Ele aproxima-se da amurada,

voltado para as luzes da cidade. Uma lufada de vento traz sons como de harpa, que parecem enunciar o nome de Eurídice. Tudo é Eurídice na mecânica do instante. (pg. 27) [grifo nosso]

Como já estudado no segundo capítulo, na seção “Meu melhor amigo é meu violão” (Cf. p. 38), o violão possui uma função ambivalente na peça. É uma extensão de Orfeu, ou nas palavras do próprio Luiz Bonfá, violonista que tocou e gravou as canções da peça, “Em *Orfeu da Conceição* o violão pode fazer milagres. É realmente parte de Orfeu.” (2003, p. 89). Ele é parte, mas também quase age à parte ao músico, que nas palavras de Sandroni, seria funcionar como um “confidente indiscreto”:

Assim, o compositor em mal de amor humaniza o instrumento, fazendo dele um ouvinte compreensivo que lhe permite expressar suas queixas. O violão é, no entanto, um confidente indiscreto. Primeiro porque, é claro, não guarda para si os segredos que lhe são confiados: ao contrário, ele é literalmente uma caixa de ressonância, através da qual as confidências do compositor se amplificam, se transfiguram e vão encontrar eco nos lábios e corações de milhões de ouvintes. (SANDRONI, 2013, p. 15)

É um ícone fálico, quase oriundo do próprio Orfeu, tamanha a ligação. Isso faz do violão o confidente indiscreto que apresenta aos ouvintes pensamentos e emoções, às vezes inefáveis, mas tocáveis. Podemos comprovar isto a partir das imagens suscitadas nas entradas 06, 07 e 08, citadas anteriormente. Chamamos atenção para o verso “Dedilha o violão, como à procura da expressão que lhe falta.” (pg. 25, parte 06). Nele, não conseguindo expressar-se apenas com palavras, Orfeu pede que sentimentos saiam da boca do violão. É a forma de poder dialogar com Clio e tentar convencê-la de suas intenções de juntar-se com Eurídice.

Não só de amor viver Orfeu, tampouco o seu violão, por isso ele também age para defendê-lo em variadas situações durante toda a peça. O primeiro combate dele é contra a Dama Negra, quando a manda ir embora por não aceitar que ninguém morra antes da hora em seu morro, muito menos o seu amor. O songbook *Cancioneiro de Vinícius de Moraes* – Orfeu apresenta um tema que seria tocado logo em seguida à entrada da Dama Negra, a Macumba. Mas segundo Paulo Jobim, este tema juntamente com a coreografia que foi montada para ela foi retirada do texto (Cf. JOBIM, 2003, p. 13). Não se sabe ao certo o que ocorreu durante a montagem desta cena. O que temos no texto dramático é uma indicação de que o violão seria tocado com violência:

17 – Põe-se a tocar furiosamente em seu violão, em ritmos e batida violentos. **Os sons, à medida que se avolumam, vão criando uma impressão formidável de magia negra, de macumba, de bruxedo.**

(...)

A Dama Negra, ao ritmo que se desenvolve cada vez mais rapidamente, **põe-se a dançar passos de macumba**, a princípio lenta, depois vertiginosamente, na progressão da música.

(...) O movimento segue assim, num crescendo infinito, até que, exausto, **Orfeu para, com macabro e demoníaco som do violão**. A cena escurece totalmente. (p. 44) [grifo nosso]

Aqui podemos retomar os diálogos acerca do sagrado no mito de Orfeu e sua ressignificação à luz da cultura negra, pois o violão – uma atualização da lira grega – é o porta-voz da mística de Orfeu. Juntando estas duas esferas do sagrado, a “lira moderna” entoia os cantos no idioma dos batuques, misturando uma alma grega com o sangue negro – ou vice-versa –, visceralmente forte e encantador. Muita coisa pôde o Orfeu na vida, como ganhar esta batalha, mas será que conseguiu vencer o seu destino? Esta pergunta será respondida no decorrer da análise.

3.4.2 Por dentro da *Overture*²³

Entrando no domínio das músicas, será realizada apenas a análise da *Overture*, de forma a deixar a dissertação concisa. Além de ser a abertura, ela é formada por vários outros temas e canções, portanto, analisa-la será percorrer por toda a peça. Para Fabiana Dias, essa música tem o objetivo de apresentar ao espectador os principais temas na peça. Em suas próprias palavras, (DIAS, 2011, p. 44) “a ideia nesta abertura, segundo Vinicius, era apresentar os temas principais dos personagens de maneira a colocar o espectador, ao abrir o pano, no ambiente emocional da peça.”. Porém, mais do que apresentar os principais temas, esta *Overture* funciona também como um resumo de tudo aquilo que ocorrerá na peça, como uma prolepse sonora das principais cenas e ações. Para entendermos melhor esta música, será apresentado um diagrama com a divisão dela por seções e temas, com o intuito de facilitar visualmente a análise. Após esta explanação sobre alguns detalhes técnicos da música entraremos na interpretação

²³ A partir deste ponto a análise se servirá de alguns conceitos musicais específicos. Caso não conheça elementos da linguagem musical, é recomendada a leitura do apêndice de musicalização juntamente com o DVD presentes nos anexos antes de seguir adiante na dissertação.

de suas partes, compreendendo-as como uma narrativa sonora a contar a tragédia de Orfeu e Eurídice.

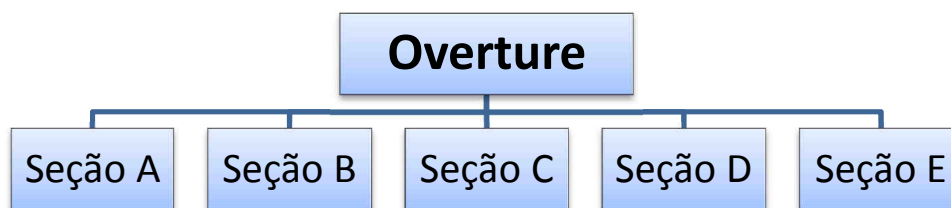


Figura 03

Esta divisão em seções obedeceu a partitura da peça apresentada no *songbook* Cancioneiro de Vinícius de Moraes – Orfeu, bem como a gravação do álbum de 1956. As seções “A” e “B” dentro do *songbook* foram escritas como sendo parte da *Overture*, e as demais seções, por serem músicas pertencentes ao desenvolvimento do *Orfeu da Conceição*, foram transcritas inteiras e separadas, porém na sequência apresentada na *Overture* da gravação de 1956. Cada uma destas seções tem sua divisão em outras unidades, como temas e pontes modulantes, para que se possa explicar a as devidas alterações, quando for o caso.

A “seção A²⁴” apresenta dois temas e uma transição, como podemos observar na figura a seguir.

Tom Jobim
Arr. Paulo Jobim

Moderato SEÇÃO A

TEMA A: Tocado por Corne Inglês

Transição com as cordas

TEMA B:

Sequência de acordes com os Metais

Retorno do Tema A, apenas

com o Corne Inglês

Figura 4

²⁴ A partitura que pertence ao *songbook* é uma redução da orquestra para o piano, por isso devemos também nos apoiar na gravação para entendermos outros elementos dentro da *Overture*.

O “tema A”, por exemplo, é uma escala descendente em sol dórico, tocada por um corne inglês. Temos uma ponte formada por cordas e em seguida o “tema B”, em quintas paralelas, tocadas em Lá bemol maior por metais e depois o retorno do “tema A”. Este tema descendente é recorrente em vários outros momentos da peça, mas em tonalidades diferentes, como poderemos observar mais a frente nas outras seções.

Na “seção B”, o “tema A”, tocado exclusivamente ao piano, é também expresso por uma escala descendente da voz soprano até um ponto em que ela estagna, ao passo que o baixo, que permanecera quase sempre inalterado começa a se movimentar de forma ascendente em torno do acorde de Mi maior. O fim desta seção é formado por acordes de metais, que saem de uma atmosfera mais heroica, descendo em uma sucessão de acordes maiores até repousarem em Ré menor, acorde este que inicia a “seção C”, com a Valsa de Eurídice.

Fim da Seção B

Acordes tocados por metais

Voz soprano sustentada pelos violinos

Voz soprano sustentada pelos violinos uma oitava abaixo

Voz baixo sustentada pelos contrabaixos

Figura 05

A “seção C” se inicia com o violão tocando seu “tema A”, a mesma estrutura de escala descendente citada nas outras seções. A próxima grade apresenta o primeiro tema desta seção, que inicialmente é tocada pelo violão e em seu ritornelo pela

orquestra, com os violinos tocando o tema e o naipe das madeiras realizando os arpejos antes tocados pelo violão.

Seção C

TEMA A, tocado pelo violão e depois pelos violinos

Arpejos tocados pelo violão e depois pelas madeiras

Figura 06

A tonalidade é Lá maior e da metade para o fim desta seção modula para Dó sustenido menor, terminando com uma cadência e uma modulação para Fá sustenido menor. Inicia-se a “seção D”, o tema de Mira e Aristeu.

O “tema A” desta seção é tocado apenas por cellos e contrabaixos, criando uma ambientação soturna, sendo em seguida repetido por cordas e piano, porém levemente modificada e por isso chamado de “A’”. Na figura logo abaixo serão mostrados os temas [A] e [A’]. Como poderemos constatar, foi escrito em fá sustenido dórico e em compasso composto, guardando algumas similaridades com a seção C. Embora guarde algumas semelhanças com a seção anterior, a atmosfera desta é mais melancólica.



Figura 07

Concluindo a seção D, ela termina com uma sequência de acordes formados pelo naipe das cordas e em seguida modula para lá menor, a tonalidade da próxima seção.

Esta é a última canção executada na peça e também a última seção da *Overture*. Inicialmente ela é tocada sem a percussão, apenas com a presença das cordas tocando serenamente a melodia principal juntamente com o naipe das madeiras e o piano realizando a harmonia através de arpejos. Uma das principais características deste trecho é justamente a presença de um ritmo mais reto, sem o uso exagerado de síncope e contratempos. A figura 07 apresentará o tema A como exposto agora.

Em um segundo momento os baixos começam a marcar a cabeça dos tempos e as madeiras tocam alguns acordes, sugerindo o ritmo de uma levada de samba ao violão. Cessa-se tudo e entra apenas a percussão tocando um samba típico da década de 1950. A figura 08 segue logo após esta sequência descrita, portanto para entender melhor esta passagem da partitura é preciso ter em mente de que existe um grupo de ritmistas levando o samba:

Seção E

Figuras com haste para cima: acompanhamento pelo naipe de madeiras e piano

Na clave de Sol, as figuras com haste para baixo fazem a melodia (Tema A) . É tocada por violinos.

5

7

1. 2.

Figura 08

Tema A tocado como samba. Os violinos tocam este tema duas oitavas acima.

Síncope.

Síncope.

O acompanhamento da orquestra respeita a subdivisão rítmica do samba, marcada por contratempos e síncopes.

14

Sequência de contratempos

Figura 09

Como podemos ver na figura 08, há o retorno do tema de Lamento do Morro, mas agora como um samba, com os violinos tocando o seu tema principal duas oitavas acima da parte anterior, e toda a orquestra executando o acompanhamento carregado de síncopes e contratempos, obedecendo à rítmica característica do samba. Apenas em um momento da gravação aparece um trecho da letra cantada: “Mulher amada / Destino meu / É madrugada” (JOBIM, 2003, comp. 46), não sendo cantado o último verso. Esta seção termina com um acorde de Lá menor/6. Só após toda esta ambientação que se abrem as cortinas para a peça começar.

3.4.3 *Overture* enquanto prolepse sonora

Ao se tratar de determinar significados em música, são mais constantes as dúvidas do que as respostas. Isso se atribui pelo fato da música, especialmente a instrumental, não ser uma linguagem como a língua natural, o que torna as possibilidades de análises semânticas mais áridas. Mas também não podemos isentar a música de sua capacidade de comunicação. Buscando uma possibilidade de solução, recorreremos ao conceito de modelização apresentado por Irene Machado no capítulo I. Para esta autora, a modelização ocorre com o processo de recodificação de sistemas culturais através da língua natural:

Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. (...) Assim considerados, todos os sistemas semióticos da cultura são modelizantes uma vez que todos podem correlacionar-se com a língua. (MACHADO, 2003, p. 49)

A língua natural é o sistema modelizante primário e uma de suas características é ser dotada de uma estrutura. Os outros sistemas culturais, tais como a pintura, o teatro e neste caso a música, embora não possuam esta estrutura da linguagem verbal, são dotados de estruturalidade, e por isso são chamados de sistemas modelizantes de segundo grau. Para compreendermos esta estruturalidade é preciso observar estes objetos dentro de seu contexto de criação. Retomando Lótmán, “Uma obra artística, sendo um modelo determinado do mundo, uma mensagem na linguagem da arte, não existe pura e simplesmente fora dessa linguagem, assim como fora de todas as outras

linguagens das comunicações sociais” (1978, p 101). Portanto, para analisarmos a música em *Orfeu da Conceição* em primeiro lugar é preciso compreender as suas especificidades enquanto sistema modelizante secundário, suas dimensões técnicas e como isso se configura no campo da cultura, em suas relações com a construção da dramaturgia. Deste jeito poderemos compreender que o uso de determinadas estruturas poderão ir além de uma escala descendente ou de uma determinada sucessão de acordes e nos ajudarão a codificar possíveis imagens no âmbito sonoro. Com base nisso iniciaremos a análise da peça acima descrita.

A estrutura da *Overture*, bem como escolhas por estes instrumentos, teve como objetivo apresentar um mito épico grego modelizado sob um prisma brasileiro, ressignificando as culturas envolvidas na trama da adaptação, ou seja, a brasileira e a europeia. Podemos ver isto mais claramente no depoimento de Tom Jobim no programa de estreia:

Os modos gregos, as cadências plagais, a nossa herança europeia, a nossa maneira brasileira foram usados livremente, usados como na própria música que temos, herdeira de diversas culturas e sem quaisquer pretensões de pureza. O uso livre de “harmonias europeias”, de “instrumentos europeus”, que por sua vez tiveram origem em outras culturas – e ainda o violão que o nosso extraordinário Luiz Bonfá comenta em outro lugar deste programa e, mais ainda, toca durante a representação – tudo isso vem da crença que temos de que as culturas se interpenetram e se fundem. (JOBIM, 2003, p. 87)

Esse comentário nos ajuda a delinear alguns traços dessa composição, que traz em si, como observado por Tom Jobim e analisado na partitura, elementos que remontam a uma proposta épica, como o uso de escalas modais no início da “seção A”, aliada a uma sequência de acordes em quintas paralelas tocados por metais.

De acordo com Ney Carrasco (2003, p.97), “quando é necessário localizar musicalmente um país, época etc., nem sempre se obtém o melhor resultado utilizando a música daquele país ou época em questão, mas aquela que o público entenda como tal.”, logo, o uso dessas estruturas citadas, já consagradas tanto em óperas e/ou filmes épicos, rememoram no espectador a ideia de uma história que vem de tempos idos como, no caso, da tradição grega. Assim, podemos interpretar a “seção A” como sendo a apresentação do mito de Orfeu pelo uso da orquestra, indicando o seu local de origem

bem como o tempo a que se refere: um tempo e espaço heroico, que é a imagem que se tem da tradição grega.

A “seção B” continua mantendo este mesmo espírito heroico, repetindo a fórmula da “seção A”, apresentando a escala descendente como uma ideia básica. Após o jogo de pergunta e resposta entre cordas e metais, é tocada uma sequência de acordes que fazem a transição para a “seção C”, mais lírica. É o primeiro momento em que aparece o violão. Este é o ícone de Orfeu da Conceição, a lira do morro. Nesta seção ele toca a Valsa de Eurídice, composta basicamente com o mesmo tema descendente das outras seções, mas agora em lá maior. A recorrência deste tema vincula-o à Eurídice, pois é aquela que sempre padece e *desce* para o Hades (ou simplesmente morre, em *Orfeu da Conceição*), fazendo com que Orfeu desça até onde puder na tentativa de reavê-la. Aqui começa o processo de semiose entre as duas culturas, pois substituindo a lira temos o violão, instrumento que embora seja europeu também, é a marca registrada do samba carioca, principalmente no contexto em que a peça se apresenta, sendo o porta-voz de Orfeu da Conceição. O violão incorpora as estruturas tocadas anteriormente e toca o tema pelo qual clama por Eurídice, sendo em seguida repetido pela orquestra, cuja própria orquestração das madeiras remete ao dedilhado do violão. Esta seção termina preparando o espectador para uma seção mais sombria, responsável pela descrição de Mira e Aristeu, dois personagens-chave para firmar o caráter trágico da peça.

Na “seção D” a apresentação do tema inicial por baixos e cellos remete diretamente a Aristeu, personagem caído de amor por Eurídice. Este tema é repetido com o naipe de cordas e piano em fá sustenido dórico, mesmo modo tocado no início da *Overture*, mas meio tom abaixo. Aristeu, a princípio, é amigo de Orfeu, porém sente inveja e raiva pelo fato de Eurídice ter se apaixonado por seu amigo e não por ele. Na peça, o momento em que Aristeu se encontra junto à Mira é durante o seu monólogo:

ARISTEU

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

E tua indiferença? Ah, negra inveja
De Orfeu! Ah, música de Orfeu! Ah, coração
Meu, negro favo crepitando abelhas
A destilarem o negro mel do crime! (p. 40) [grifo nosso]

Como se não bastasse a dor do amor não correspondido, Aristeu ainda tem consciência de seu destino, o que o torna um personagem em crise. Mira neste caso serve como fagulha a disparar o estopim da ação ao incentivar Aristeu a cumprir aquilo para o qual está destinado. Se compararmos a “seção C” com a “seção D” verá que esta última está escrita em fá sustenido menor, a tonalidade relativa da “seção C”, além de ser escrita em compasso composto (6/8), que soa como tercinas em um compasso binário, por sua vez também remetendo à valsa. Em posse desses dados, interpretamos Aristeu como a antítese, o arquétipo triste de Orfeu, cujo tema tenta soar uma valsa, em uma tonalidade relativa ao tema apresentado por Orfeu. Por ser relativa, é uma tonalidade muito próxima, mas ao mesmo tempo mais triste. Utiliza-se basicamente das mesmas notas, mas redesenhada numa tonalidade menor, que torna o contexto mais sombrio, melancólico. Completando, a “seção D” também é escrita em um modo grego. Se o uso deste recurso no início da *Overture* indica o tempo e local da ação, agora também, só que neste caso apresenta a consciência do destino de Aristeu. Ele sabe que no fim estará fadado a matar a mulher que ama e que isto vem de outras eras, ainda do tempo e aos “moldes” gregos, pois como estudamos no capítulo I, o trágico ocorre com “a mutação dos sucessos no contrário, efetuada como dissemos (...) verossímil e necessariamente” (ARISTÓTELES. 1987. p.210), ou seja, com a passagem da felicidade para a infelicidade. Estes elementos marcam esta seção como uma releitura da “seção C” sob o prisma da tristeza, da agonia, da tensão. É agora, na “seção D”, que o fato trágico ocorre, morrendo então Eurídice, fazendo Orfeu da Conceição enlouquecer e vagar pelo morro até ser assassinado por Mira e suas companheiras. Voltando um pouco para o texto dramático, Aristeu mata Eurídice com um punhal, que assim como a cobra no mito grego, é um signo fálico (Cf. CHEVALIER, 2009, p. 414 e 814). Se Orfeu tomou a virgindade de Eurídice – “Contigo fica o sangue Do meu amor: amor, adeus...” (pg. 50) – Aristeu toma-lhe o sangue, a vida com um punhal, por isso Eurídice é morta pelo signo do desejo. O panorama de tensões desta seção no fim modula para Lá menor, que é a tonalidade da última seção.

No contexto da peça, esta música é cantada no *plano da Tendinha*, após uma confusão com Mira de Tal embriagada justamente por querer impedir que seus amigos

cantassem o samba de Orfeu. Após ter encerrado a confusão, eles formaram o coro que cantou esta última canção, atribuída a Orfeu.

A “seção E” apresenta a mesma música de duas maneiras. A primeira ocorre logo após o desfecho trágico anunciado na “seção D”, portanto ainda imbuída desta aura triste, mas solene, marcada pela morte de Eurídice e o assassinato de Orfeu da Conceição por Mira e suas amigas. A primeira apresentação do tema ocorre sem grandes variações rítmicas, com poucos contratempos e basicamente sem síncope. Enquanto os violinos tocam a melodia, o piano e as madeiras realizam um movimento similar ao dedilhado do violão harpejando a harmonia, buscando rememorar a presença de Orfeu. Este detalhe das madeiras merece uma atenção especial: tanto na seção C ao tocar a Valsa de Eurídice quanto na seção E, em Lamento do Morro, as madeiras realizam um movimento similar ao violão, que é o signo instrumental de Orfeu. Na confirmação destas relações (madeiras > violão > Orfeu) podemos entender este naipe como o equivalente do violão na orquestra. Deste modo podemos interpretar o corne inglês como a voz de Orfeu no início da *Overture*, pois ele “chama”, clama por Eurídice através de uma escala descendente, que em outro momento identificamos como sendo uma ideia básica para representá-la.

Retornando à *Overture*, a primeira parte da última seção apresenta a lembrança de Orfeu em uma forma mais lírica e contida. Não é o violão quem soa, mas os outros instrumentos invocando-o através do dedilhado (Cf. figura 07). A presença de Orfeu se faz na memória que se tem do mito grego, daquele capaz de acalmar até mesmo as feras e os bárbaros, por isso a atmosfera serena da primeira parte. Como que saltando séculos e espaços, os baixos começam a marcar as cabeças de tempo e vê-se surgir a segunda parte desta seção, marcada pelo samba. O Lamento do Morro é então reapresentado neste formado, recheado de síncope e contratempos, acompanhado por uma levada rítmica enérgica, pois é preciso lembrar que Orfeu, apesar de ser um mito grego, agora se revela em sua nova configuração, brasileira, invertida, carnavalizada. Alguns anos após ter escrito *Orfeu da Conceição* assim cantou Vinícius:

Porque o samba é a tristeza que balança
E a tristeza tem sempre uma esperança
A tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não (CHEDIAK, 1993, p.118)

É a tragédia que ri de si mesma, que é ambivalente e que vive, morre e revive a todo instante. Orfeu, assim como o *da Conceição*, pode ter ido embora, morrido nesta geração. Mas aquilo que se configurou como a sua marca nunca morrerá, retornando em ciclos nem que seja para explicar que “são demais os perigos desta vida” (Moraes, 2013, p. 19).

Retomando a questão feita antes de se iniciar a análise da *Overture*, muita coisa pôde o Orfeu na vida, como ganhar esta batalha, mas será que conseguiu vencer o seu destino? A resposta para isso é dada pelo próprio poeta:

CORO

Juntaram-se a Mulher, a Morte a Lua
Para matar Orfeu, com tanta sorte
Que mataram Orfeu, a alma da rua
Orfeu, o generoso, Orfeu, o forte.
Porém as três não sabem de uma coisa:
Para matar Orfeu não basta a Morte.
Tudo morre que nasce e que viveu
Só não morre no mundo a voz de Orfeu. (p. 83)

4. Considerações finais

O objetivo desta dissertação foi analisar a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, por uma perspectiva semiótica. Sob este prisma de análise verificamos que esta peça, embora seja uma tragédia, também é carnavalizada. A carnavalização – antes de realizar uma mera relação direta com a festa de rua tão conhecida no Brasil, embora tenha muito em comum – diz respeito à análise elaborada por Mikhail Bakhtin para compreensão da obra cômica de François Rabelais. Para compreender o cômico em Rabelais, Bakhtin realizou uma pesquisa sobre a importância do riso na Idade Média e no Renascimento, descobrindo que ele estava estreitamente ligado à cultura popular. Entre as várias características desta carnavalização estão a inversão (sagrado/profano, alto/ baixo, vida/morte, etc.), o riso festivo (diferente do riso sarcástico) e a ambivalência. Além destas podemos citar a ligação com os domínios do ventre, da terra, entendidos como lugares e princípios de renovação, que mortificam e revivem todos os partícipes desta festividade. A carnavalização, por sua natureza pública, também anulava as distinções entre classes sociais durante a sua realização, pois era entendido como um princípio de vida que ocorria em determinadas épocas do ano.

De um lado temos a carnavalização como um prisma de análise, do outro temos o mito de Orfeu. Este herói da mitologia grega é conhecido por ser um poeta/músico capaz de encantar a todos com a sua arte. Contadas de várias formas diferentes por inúmeros poetas e registros, o ponto em comum entre essas versões é o amor por Eurídice, um amor que não podia se concretizar.

Ao nos depararmos com o *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes, percebemos que ele realiza uma adaptação deste mito em formato de tragédia, trazendo os principais nomes do mito para a sua adaptação, acrescentando obviamente alguns outros nomes e personagens no processo de ressignificação. Quando colocamos as duas versões lado a lado, lançamos a hipótese de que Vinícius de Moraes havia realizado a sua adaptação passando o mito grego pelo prisma da carnavalização. A grande questão era entender *como* isso ocorreu, por isso utilizamos como chave de interpretação desta hipótese a Semiótica da Cultura, ou semiótica de extração russa. Só através da análise dos mais variados sistemas modelizantes envolvidos nesta peça que nós poderíamos confirmar esta possibilidade de interpretação. E foi o que realizamos, tomando por base

os escritos de Iuri Lótman, Uspênski, Tadeusz Kowzan, Irene Machado, dentre outros pensadores que nos deram a base teórica para efetivar esta pesquisa.

A Semiótica da Cultura, por possuir desde a sua gênese na Escola de Tartu-Moscou uma característica transdisciplinar, nos permitiu conjugar vários saberes de outras áreas para compormos a nossa análise. Assim pudemos estudar teorias sobre o texto dramático, a semiótica aplicada ao teatro, a religião grega, a afro-brasileira no início do século XX, concluindo este passeio com a análise da música.

Orfeu da Conceição se apresentou como um mito carnavalizado desde sua origem, pois apesar de seus pais terem nomes de um Deus e de uma Musa, nada tinham de divinos. O próprio protagonista já indica em seu nome a modelização da cultura grega por uma perspectiva carnavalizada, pois contém em si dois elementos que marcam a cultura grega, e o sincretismo religioso brasileiro: “Orfeu” e “da Conceição”. O nome é diretamente ligado ao mito grego, enquanto o sobrenome apresenta a cultura cristã católica europeia, ao mesmo tempo em que no candomblé, corresponde à Iemanjá (BYINGTON, 2007, p. 1). Em suma, Vinícius de Moraes conseguiu em um único personagem ser a confluência entre culturas distintas, tendo como ponto convergente entre elas a música.

Estruturalmente, verificamos de forma breve apenas a *Overture*, restando ainda outras canções para estudo, principalmente em uma obra tão rica. O nosso objetivo nesta pesquisa não foi encerrar a discussão sobre esta peça, mas assim como outros pesquisadores que se debruçaram sobre ela anteriormente, trazer mais uma perspectiva de análise, uma proposta de investigação semiótica.

Muita coisa ainda há para se estudar em *Orfeu da Conceição*, portanto não ensejamos com esta dissertação esgotar as possibilidades de análise. Em linhas gerais, esperamos ter contribuído para a linha de estudos semióticos aplicados ao teatro, apresentando diálogos entre literatura e música na análise da peça em questão, abrindo cada vez mais espaço para este tipo de pesquisa.

5. Referências

5.1 Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural Ltda. 1987.

BAKHTIN, M. "Apresentação do problema". In: _____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais. 7ª ed. Trad. Yara Frateschi. S. Paulo: Hucitec, 2010, p. 1-51.

BETTI, Maria Silvia. O texto teatral e seus elementos. São Paulo. (Mimeo). Material originalmente utilizado no projeto “formação do público”, da prefeitura municipal de São Paulo – SP. Cedido pela autora.

CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema In: _____. Formação da literatura brasileira, momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 2000.

CARRASCO, Ney. Sygkhronos: a formação da poética musical do cinema – São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.

CASTELLO. José Aderaldo. A unidade na continuidade e suas etapas. In: _____. A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960). São Paulo. Editora Universitária de São Paulo. 1999. p, 489-503.

CHASIN, Ibaney. O Canto dos Afetos: Um Dizer Humanista - aproximações à reflexão musical do renascimento tardio italiano. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2004.

CHEDIAK, Almir. "Songbook Vinícius de Moraes." Vol. 2. 2 ed. Rio de Janeiro, Lumiar (1993).

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. "Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al." 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

COUTINHO, Cultura e sociedade no Brasil. In: _____. Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas. 2. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000. p. 52

ECO, Umberto. Como se Faz uma Tese. São Paulo: Editora Perspectiva, 12ª Ed. 1995, p. 15 -16.

ELIADE, Mircea. O Sagrado e o Profano. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FUBINI, Enrico. El Romanticismo: entre música y filosofía. 2ªed. Valência. Universitat de Valência. 2007.

_____. Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo: Perspectiva; CNPq; Brasília: João Pessoa: UFPB, 2011.

GRIMAL, Pierre. A mitologia grega. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. A Concise Dictionary of Classical Mythology, ed. Stephen Kershaw. Basil Blackwell, 1990.

HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Trad. Marcelo Fagerlande. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. Cursos de Estética, vol. 4. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo, Edusp: 2004, p. 237.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e Poética. In: Lingüística e Comunicação. 22ª Ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2007, p. 118-162.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro - Introdução à arte do espetáculo. In: Semiologia do Teatro. GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org). São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-124

LÓTMAN, I. "O conceito de texto". In: A estrutura do texto artístico. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 101-112.

LUNA, Sandra. Arqueologia da ação trágica: o legado grego. – 2ed. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.

MACIEL. Diógenes André Vieira. Ensaios do nacional-popular no teatro brasileiro moderno. João Pessoa. Editora UFPB. 2004.

_____. Um teatro sobre desclassificados: o nacional popular como perspectiva de análise da dramaturgia brasileira.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Indesejáveis, Terra Roxa e outras terras, São Paulo, ano I, n. 1, p. 5, jan. 1926.

MACHADO, Irene. (org.). Semiótica da cultura e semiosfera. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007, p.27-68.

_____. "Um projeto semiótico para o estudo da cultura". In: _____ Escola de Semiótica; a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. S. Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP. 2003, p. 23-66.

_____.Conhecimento como Ato Semiótico. In: O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson. Vinhedo-SP: Horizonte Editora, 2008, p.23-66.

MORAES, Vinícius. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.

_____. "Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu: songbook I–Músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes." Rio de Janeiro: Jobim Music (2003).

PAVIS, Patrice. "Dicionário de Teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira." (1999).

PERRONE, Charles. Letras e Letras da MPB. 2ª edição histórica. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In.: CANDIDO, Antonio. et. Alli. A personagem de ficção. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 83-101.

ROSENFELD, Anatol. O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais. In: _____. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1927. p. 27-36.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Zahar, 2001.

SCHAFER, Murray. "A afinação do mundo; Tradução; Maria Trench Fonterrada." São Paulo: editora UNESP, 1997.

SEVERIANO, Jairo. Uma História da Música Popular Brasileira: das Origens à Modernidade. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 21-28 / 383-454.

_____. Do Tom ao Som. In: GUIGUE, Didier. Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo: Perspectiva: CNPq: Brasília: João Pessoa: UFPB, 2011.

SOUZA, Eudoro de. "Dioniso em Creta e outros ensaios." Estudo de mitologia e filosofia da (1973).

SPERBER Suzy Frankl. Informação fornecida por Suzi Frankl Sperber durante um minicurso realizado na UFPB em maio de 2012

TATIT, Luiz. Dicção do Cancionista. In: O Cancionista: Composição de Canções no Brasil. Edusp, 1996. p. 9-27.

TATIT, Luiz. Elementos para Análise da Canção Popular. Musicando a Semiótica: Ensaios. Ed. AnnaBlume, 1997, p. 101-103.

USPÊNSKI, B.A. "Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra de arte em pintura e literatura". In: SCHNAIDERMAN, Boris (org). Semiótica russa. Trad. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979, p. 163-218.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

WILLIAMS, Raymond. Formas. In: _____. Cultura. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 147-178

_____. Tragédia e Revolução. In: Tragédia Moderna. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p. 89-114.

5.2 Referências eletrônicas

ALVES, Castro. O navio Negreiro. Texto proveniente de: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro.

Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000068.pdf>

ANJOS, Augusto dos. Eu e outras poesias. 42. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1998.

Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv.00054a.pdf>

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. O Sincretismo do Diabo e de Exu e o Arquétipo da Alteridade. Um Estudo da Psicologia Simbólica Junguiana. Palestra apresentada no XVII Congresso da IAAP, Cidade do Cabo, agosto de 2007. Disponível em: http://50.97.119.32/~carlosb/site/wp-content/themes/drcarlosbyington/PDF/pt/o_sincretismo_do_diabo_e_de_exu.pdf

CARMO NETO. Júlio Maria. Metamorfoses X, o livro de Orfeu : estudo introdutorio, tradução e notas. Dissertação de Mestrado defendida em 2009, na UNICAMP. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000440585>

DIAS, Fabiana Quintana. Dias, Fabiana Quintana. "Orfeu: do mito à realidade brasileira uma análise da trilha sonora dos filmes" Orfeu Negro"(1959) e" Orfeu"(1999) baseados na peça" Orfeu da Conceição" de Vinicius de Moraes." (2011). Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes: São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000837687>

DOMINGUES, Ivan. Disciplinaridade, Multi, Inter e Transdisciplinaridade. Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares. UFMG.

Disponível em: <http://www.ufmg.br/ieat/2012/03/disciplinaridade-multi-inter-e-transdisciplinaridade-%E2%80%93-onde-estamos/>

FONSECA, Núbia Gomes Luzia da. Orfeu da Conceição de Vinicius de Moraes: um olhar sobre a tragédia na literatura brasileira. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_FonsecaNG_1.pdf

GUIGUE, Didier. L'objet sonore : une abstraction pour la composition, un défi pour l'analyse.

Disponível em:

http://www.ccta.ufpb.br/mus3/index.php?option=com_content&view=article&id=9:didier-guigue&catid=3:papers&Itemid=4

MACHADO, Irene. Concepção sistêmica do mundo: Vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura. *Bakhtiniana*, São Paulo, 8 (2): 136-156,

Jul./Dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bak/v8n2/09.pdf> Acesso em 27/01/2014.

OLIVEIRA, Anselmo Carvalho de. Orfismo, uma nova dimensão do homem grego. *Ágora Filosófica*. Ano 4 • n. 2 • jul./dez. 2004. Disponível em: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30626480/Agora_Filosofica_-_Orfismo_uma_nova_dimensao_do_homem_grego.pdf

OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. Presenças de Orfeu. Tese (DOUTORADO). Departamento de Letras Clássicas, FFLCH, USP, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.orfeunegro.net/doutorado.html>

SANTOS, Fátima Carneiro dos. A paisagem sonora, a criança e a cidade : exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da ideia de musica. Tese de doutorado defendida na UNICAMP em 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=vtls000396247>

SIMÕES, Maria do Socorro. Onomástica e Mito Orfeu da Conceição. Disponível em: www.revistadeletras.ufc.br/rl24Art20.pdf

SOLOMOS, Makis. Musique et bruit. n°7 | mai 2008. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=123>

TOFFOLO, Rael B. Gimenes. et al. Paisagem Sonora: uma proposta de análise. Disponível em: http://cogprints.org/3000/1/TOFFOLO_OLIVEIRA_ZAMPRA2003.pdf

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As Tias Baianas tomam conta do pedaço*: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.3, n. 6, 1990, p.207-228. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2303/1442>

5.3 Discografia e filmografia consultada

Orfeu da Conceição. LP de Vinícius de Moraes e Tom Jobim gravado em 1956

Orfeu Negro (1959). Direção de Marcel Camus.

Orfeu (1999). Direção de Cacá Diegues

6. Apêndice

APÊNDICE

Apêndice de musicalização

Por Michel Costa

O objetivo deste apêndice é oferecer um processo de musicalização mínimo para ajudar no entendimento do terceiro capítulo desta dissertação.

Embora a música possua muitos outros elementos, que vão desde o timbre à própria execução instrumental, não podemos seguir adiante sem pensar nestes três primordiais: ritmo, harmonia e melodia.

Ritmo: No uso mais popular ele está quase sempre ligado aos instrumentos de percussão, o que não é de todo errado, mas é preciso saber que o ritmo está presente em praticamente tudo, pois é uma marcação, uma subdivisão no tempo. Pensemos na frase: “a Dona aranha subiu pela parede”. Podemos recita-la de várias maneiras diferentes, alongando as suas sílabas, aumentando a distância entre elas ou então de forma acelerada, diminuindo este percurso. Em música nós temos algumas figuras que indicam quanto que cada nota ou silêncio irá durar. Em linhas gerais, quanto mais bandeirolas tiver uma figura, mais rápida ela será, da mesma forma quanto menos bandeirolas tiverem e mais vazias forem, mais lentas serão. Segue abaixo em uma tabela:

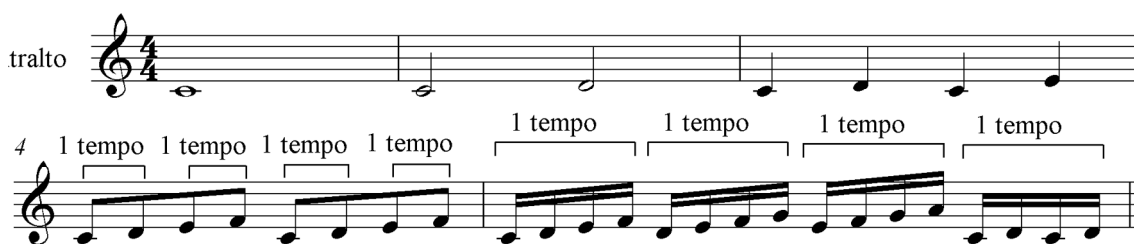
Figura	Nome	Valor
	semibreve	4
	mínima	2
	semínima	1
	colcheia	1/2
	semicolcheia	1/4
	fusa	1/8
	semifusa	1/16

Figura 01²⁵

Complementando a tabela, a coluna de valor quer dizer quantos tempos cada figura dessas irá durar. Por exemplo, a semibreve dura quatro tempos. Se pensarmos no tempo como sendo um segundo, essa figura vai valer quatro segundos e assim por

²⁵ Disponível em: <http://www.cifraclub.com.br/aprenda/cursos/2-contrabaixo/sj-curso-de-contrabaixo-p10.html>

diante. Algumas relações sobre a contagem delas serão demonstradas no **vídeo 01**, observando o exemplo que segue logo abaixo:



Harmonia: como o próprio nome já diz, é uma relação de acordo entre algumas notas. É uma sucessão de notas tocadas em bloco que obedecem a determinadas regras formando acordes. Estas regras estão presentes naquilo que ficou conhecido e cristalizado pós-barroco como “sistema tonal” e não estudaremos seus fundamentos aqui pela falta de tempo. Para compreendermos melhor este elemento, pensemos no violão na música popular. Em geral, ele toca uma sequência de acordes que formam uma “base” sobre a qual o cantor irá “passear” com a sua voz. Nós somos tão acostumados com o sistema tonal que não é preciso ser musicalizado para saber quando aquele cantor que faz voz e violão num barzinho em um determinado momento começa a tocar algumas coisas desconstruídas com aquela canção. No sistema tonal estes acordes tocados “fora do lugar” são quebras nas suas principais regras de estruturação, portanto, por termos os ouvidos habituados com as regras deste sistema, ao escutarmos uma canção conseguimos perceber se alguma coisa não se encaixa, mesmo que não consigamos identificar o que é, pois é uma linguagem específica que deve ser estudada para traduzir estes elementos sonoros.

Melodia: Quando nós nos deparamos com alguns conceitos de melodia apresentados em manuais de teoria musical até tomamos um susto devido à forma de sua definição. Tomemos por exemplo esta, que foi proposta por Osvaldo Lacerda (1967, p. 115): “*Melodia* é uma sucessão de sons de alturas de valores diferentes, que obedece a um sentido lógico musical.”. De fato este conceito não está errado, embora cause um pouco de receio a quem quer se iniciar em música. Para facilitar este conceito pense em uma música popular de sua preferência. Sabe aquela parte da música que geralmente é vinculada a uma letra e geralmente é entoada pelo cantor? Pois bem, isso é a melodia,

que na música popular é a parte que decoramos com mais facilidade e que mais se confunde com o significado de música. Não só na música vocal que conseguimos perceber-la, mas também na instrumental. Sabe aquela gravação de secretária eletrônica onde se toca “Pour Elise”, de Beethoven? Se você for cantar este tema na cabeça muito provavelmente cantará a melodia dela.

Estes três elementos serão apresentados de forma prática no **vídeo 02** e no **vídeo 02.1**.

*
* *

Ao invés de apresentar alguns gráficos sobre o deslocamento das notas pelas alturas prefiro informar minimamente como ler alguns aspectos da partitura, que será mais útil à dissertação.

Pentagrama:

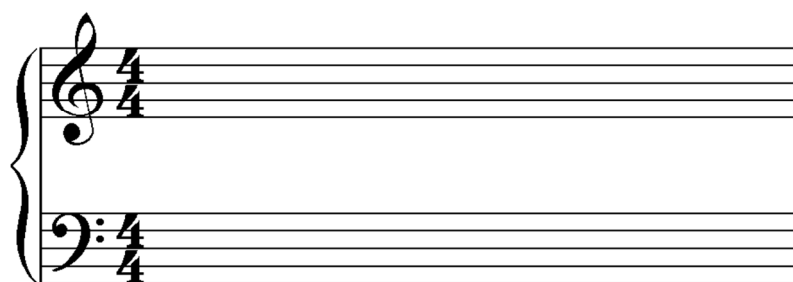


Figura 02

É uma sequência de cinco linhas horizontais e paralelas. Cada linha e cada espaço desses indica uma nota especificamente. Para sabermos qual nota será tocada em cada linha e/ou espaço precisamos de um elemento chave, que se chama Clave, e repousa no início da partitura. No exemplo acima, a partitura é escrita para piano, por isso que é dupla. No início de cada pentagrama existe uma clave. A do pentagrama de cima é a clave de Sol, e serve para indicar registros agudos, como a voz feminina, o violino e a flauta, bem como a parte aguda do piano, ou a mão direita. A da partitura de baixo é a clave de fá, que por sua vez indica os registros graves, como violoncelo, trombone, o contrabaixo e a parte grave do piano, escrita para a mão esquerda. Independente de qual pentagrama as notas estejam, quanto mais para cima elas forem, mais agudas serão. Da mesma forma com os baixos. Quanto mais para parte inferior,

mais graves serão as notas. Logo abaixo vai uma partitura para começarmos a identificar alguns elementos:



Figura 03²⁶

Esta é uma partitura para flauta e harpa. A harpa, assim como o piano, usa dois pentagramas. Nela temos vários símbolos nela que já merecem atenção. Nos primeiros pentagramas, com clave de sol, temos duas estruturas muito próximas, mas uma indica a melodia e outra a harmonia. A melodia é tocada na flauta e é reconhecida por esta estrutura de notas em sequência, uma depois da outra. A harpa também tem essa mesma estrutura de notas tocadas em sequência inicialmente, mas ao invés de fazer a melodia, faz uma harmonia “harpejada”, que lembra o dedilhado do violão. A partir do terceiro compasso percebam que as notas são tocadas em bloco, ou seja, uma em cima da outra, como podemos perceber com a elipse laranja, o que nos indica que estão sendo tocadas simultaneamente. Este evento sonoro simultâneo e que na escrita da partitura se encontra verticalizado, chamamos de harmonia. Os dois pentagramas superiores possuem algumas bandeirolas entre as notas, variando entre uma e duas. Isso já indica a duração que cada nota terá, logo um ritmo. No início da partitura, entre a clave e a fração 4/4 temos dois “b” que nos dizem em qual tonalidade a música está escrita. Confiram este trecho da partitura no **exemplo musical 01**.

²⁶ Trecho da música Your Song, de Elton John. Arranjo de Michel Costa

Para completar esta parte, ainda sobre harmonia, chamarei atenção para uns símbolos que aparecem colados com a clave: as armaduras. São símbolos como estes aqui:



A presença ou ausência destes símbolos indicam inicialmente qual é a tonalidade que será tocada, embora outros elementos também devam ser considerados no decorrer da escrita. O que parece um [b] chama-se bemol, e é responsável por diminuir em meio-tom a nota a qual está vinculado. O [#] chama-se sustenido e eleva em meio-tom a nota a qual está vinculado. A quantidade deles no início da partitura nos dirá qual a tonalidade que será tocada: O primeiro exemplo pode ser Fá maior ou Ré menor; o segundo Lá maior ou Fá sustenido menor; o terceiro pode ser Si bemol maior ou Sol menor.

Esta possibilidade de cada conjunto de armaduras de clave poder indicar mais de uma tonalidade é um dos detalhes do sistema tonal. Parte-se do princípio de que toda tonalidade maior possui uma tonalidade relativa menor. Chama-se relativa menor porque usa praticamente as mesmas notas e acordes da primeira escala, chamada maior. A diferença é que a configuração dela nos denota uma ambientação de tonalidade menor, embora seja muito próxima a outra tonalidade. Confesso que isso é muito complicado de se entender baseando-se apenas neste texto. Se pudéssemos estudar harmonia – coisa que não podemos – essa parte seria muito mais simples.

*

* *

Lembrando, a musicalização não se resume apenas a isso que foi informado acima. Na verdade um processo de musicalização é bem mais longo e trabalhado do que estou fazendo neste apêndice. O objetivo foi explicar minimamente alguns elementos constituintes da música para ajudar na reflexão sobre esta dissertação. A partir de agora será apresentada a divisão de instrumentos na orquestra utilizada em Orfeu da Conceição. Em seguida discutiremos (dentro do possível) os termos que aparecerem no decorrer da seção 3.4.2 em diante, do capítulo III.

A instrumentação usada em Orfeu da Conceição foi:

2 flautas
1 corne inglês (e oboé)
1 trompa
2 clarinetes
1 clarone
4 trombones
4 saxofones
1 guitarra
1 piano
16 violinos
4 violas
4 cellos
2 baixos
1 bateria
5 ritmistas
8 coralistas (JOBIM, 2003, p. 86)

Em uma orquestra geralmente dividimos os instrumentos por naipes, que são grupos formados por instrumentos de natureza próxima. Reorganizando e separando por naipes os instrumentos da orquestra de *Orfeu da Conceição*, a distribuição segue na tabela abaixo:

Madeiras	2 flautas 1 corne inglês (e oboé) 2 clarinetes 1 clarone
Metais	1 trompa 4 trombones 4 saxofones
Cordas	16 violinos 4 violas 4 cellos

	2 baixos
Cordas percutidas	Piano
Instrumentos populares	5 ritmistas 1 bateria 1 guitarra
Vozes	8 coralistas

Ao analisarmos a *Overture*, foi realizada uma divisão por seções e temas com o intuito de facilitar a observação sobre esta peça. Dividimos por seções determinados momentos desta peça que conseguem ter uma unidade estrutural, diferenciando-as das demais. O dvd em anexo contém a *Overture* completa e também dividida por suas seções, para que se entenda auditivamente onde ocorrem as passagens entre uma seção e outra.

Tom Jobim
Arr. Paulo Jobim

Moderato SEÇÃO A

TEMA A: Tocado por Corne Inglês

Transição com as cordas

TEMA B:

Sequência de acordes com os Metais

Retorno do Tema A, apenas

com o Corne Inglês

Neste segmento, a *figura 04* da dissertação, temos um “tema A” tocado por um corne inglês. Chamamos de “transição com as cordas” o processo de modulação, ou seja, mudança de tonalidade que ocorreu nesta seção. Ela sai da tonalidade “Sol dórico” para a tonalidade Lá bemol, ou seja, são campos harmônicos diferentes, caracterizando uma quebra de um para outro. Este nome, dórico, remete ao uso de “modos gregos”, que são estruturas de escalas relacionadas a nomes de povos gregos. Eram muito usados na

Idade Média e no Renascimento e ainda hoje tem seu uso muito forte na música popular. Alguns desses modos podem, por exemplo, marcar a cultura de determinadas regiões, como o dórico e o mixolídio, muito utilizados para representar a música nordestina. Para entender mais sobre modos gregos, favor assistir ao **vídeo 03**. Continuando, vejam que em **Tema B** o que ocorre é uma sequência de acordes, ou seja, uma sequência harmônica. Lembrem-se de quando falei que harmonia é percebida nesta relação de notas tocadas uma em cima da outra, obedecendo determinadas regras de organização.

Ainda sobre escala descendente, prestemos atenção a este trecho também da **figura 04** da dissertação:

Moderato SEÇÃO A



Observe que a primeira nota é tocada em uma linha abaixo do pentagrama, chamada *linha suplementar*. A segunda já fica em um espaço abaixo; a terceira na segunda linha suplementar inferior, e a quarta no espaço subsequente. Isso quer dizer que a escala está tocando, mas em sentido descendente. Ao invés de subirmos, como em “dó, ré, mi, fá, sol, lá, si bemol, dó”, a partitura está contando ao contrário, saindo da nota mais aguda para a mais grave: “dó, si bemol, lá, sol, fá, mi, ré, dó”.

No fim da seção B podemos ver a seguinte estrutura, apresentada na dissertação como **figura 05**:

Fim da Seção B

cordas tocados por metais

Voz soprano sustentada pelos violinos

Voz soprano sustentada pelos violinos uma oitava abaixo

Voz baixo sustentada pelos contrabaixos

A primeira pergunta é: por que chamar de “vozes” se são instrumentos que tocam? Muitos estudos de harmonia – como o “Harmonia Funcional”, de Koellreutter – se baseiam em estruturas corais para realizar a análise harmônica. Por ter tido um papel importante na história da música e na cristalização das regras da harmonia, um dos modelos adotados é o do “coral de Bach”, que apresenta quatro vozes realizando relações harmônicas bem precisas. Assim, essa divisão corresponde a soprano (voz aguda feminina), contralto (voz grave feminina), tenor (voz aguda masculina) e baixo (voz grave masculina).

Quando nos referimos a instrumentos ocupando o lugar dessas vozes, é porque eles têm funções específicas nestes mesmos lugares. A voz soprano é a voz mais aguda, portanto a ponta superior da harmonia, enquanto o baixo, por ser a voz mais grave, é a voz inferior e responsável por trazer base à harmonia. No caso da figura 04, essas posições são ocupadas pelos violinos (voz soprano) e contrabaixos (voz baixo).

Tipos de compasso

São as fórmulas que aparecem no início de cada partitura e vão marcar a relação de pulsação dentro dela. Primeiramente estudaremos os compassos simples, que são de três tipos.

Pensem primeiro em nosso próprio organismo, no coração, especificamente. Nós não o escutamos bater, mas ele é responsável por nos ditar um determinado “ritmo”, um andamento para a vida. Geralmente nas manhãs de bastante chuva em que nos levantamos para dar aula às 07h o coração está nos ditando um ritmo muito mais lento, daqueles que não nos estimula a levantar da cama. Mas quando levamos uma carreira de um cachorro na rua o coração dispara e corremos na maior velocidade possível. Fazendo as correlações disto com o compasso, podemos dizer que o pulso é o “coração” da música, que embora às vezes não seja tão expresso, indica o andamento, a velocidade que a música tocará. Este pulso também possui outras qualidades, pois através da sua regularidade (entre pulsos fortes e fracos) podemos definir o qual é o tipo de compasso em que determinada música é escrita. Ah, compasso é essa unidade métrica regulada pela pulsação. Vamos para a prática?

Imagine-se em uma ilha de forró no São João de Campina Grande. Lá você vai ter que ensinar algum amigo estrangeiro a dançar xote. Qual o princípio básico que se ensina? “Você escuta a música e conta dois pra lá e dois pra cá”. “Fica contando 1, 2, 1, 2, 1, 2...”. Para ilustrar melhor, confira o **exemplo musical 03**. A bem da verdade, não fica ninguém no trio de forró contando esta marcação, no entanto ela fica muito clara para quem está dançando. Estas unidades de “1,2” nós chamados de compasso. Por nesse ritmo ele ter a regularidade de “1,2” nós chamamos de compasso binário, ou seja, tem dois tempos por cada compasso.

Sáímos do forró de Campina Grande e caímos em um baile de formatura. Em geral, temos um momento de grande confraternização que é o momento da valsa. Para dançar a valsa, por sua vez, pede-se para que o casal faça uns movimentos contando três tempos, ou seja, 1,2,3 1,2,3 1,2,3... E assim por diante. Esta regularidade de três tempos nós dizemos que pertence ao compasso ternário. Conferir o **exemplo musical 4**.

Depois da valsa segue o baile normalmente, e como é de praxe, sempre tem aquele momento flashback. Começam a tocar vários hits dos anos 80 pra trás. Destes vou selecionar *Say you, say me*, de Ritchie, que é o nosso **exemplo musical 5**. Se for pedido para que se bata palmas nesta música, muito provavelmente baterá palmas nos tempos 2 e 4, ou, identificando melhor no início da música, toda vez que Ritchie começar a cantar. Esta divisão em quatro tempos é o que caracteriza o compasso quaternário.

Revisando o que foi estudado até aqui, nos compassos simples temos três tipos diferentes:

- Binário – dois tempos por compasso. (como o xote, o samba, o pagode)
- Ternário – três tempos por compasso. (como a valsa)
- Quaternário – quatro tempos por compasso. (como o pop rock e algumas baladas)

Esses três tipos serão visualizados no **vídeo 04**.

Na dissertação em um determinado momento comparei a Seção C (Valsa de Eurídice) com a seção D (Mira e Aristeu), entendendo esta última como uma valsa mais sombria, pois seu ritmo guardava relações com a seção anterior embora fosse diferente. A diferença é que a seção C é de compasso ternário, enquanto a seção D é de compasso composto. Por motivos práticos só falarei sobre um único tipo de compasso composto, o 6/8, que será encontrado na dissertação.

Para entendê-lo vamos pensar da seguinte maneira: é um compasso ternário dentro de um compasso binário. [??????]

Explicando melhor, ele tem a pulsação de um compasso binário, ou seja, dois tempos [1,2], mas a grande diferença dele para o compasso binário é que internamente, dentro de cada tempo desses há uma subdivisão ternária. Algo como:

1	2	1	2
Tum ts ts	Tum ts ts	Tum ts ts	Tum ts ts

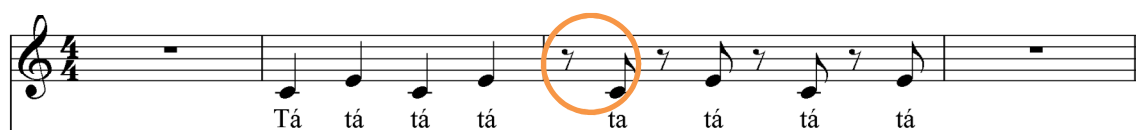
Isso ficará mais claro no **exemplo musical 06**, bem como no **vídeo 05**.

Para concluir esta apostila apresentaremos termos usados para tratar de minúcias da seção E, que são “cabeça de tempo”, “contratempo” e “síncope”.

As cabeças de tempo são as pulsações dentro do compasso, por exemplo, quando marcamos os passos do xote contando “1, 2”, ou no samba, quando escutamos o surdo também fazendo essa mesma marcação (embora ele só marque o primeiro tempo).

O contratempo e a síncope são variações a partir da cabeça do tempo. Começaremos com o contra:

Contratempo: como o próprio nome já diz, é uma nota que soa contra a cabeça do tempo, ou seja, ao invés de tocar com a cabeça, ela silencia e toca no tempo oposto:



Este trecho será mostrado no **exemplo musical 07**. A elipse está marcando justamente o momento em que a nota silencia na cabeça do tempo e soa no tempo oposto.

A síncope é um deslocamento de um tempo fraco para o forte, como um bambejar no tempo, muito característico do samba, logo, o acento que marcaria esse tempo forte não aparece, como se fosse algo meio “solto” no som e na partitura. O próximo exemplo gráfico irá mostrar como se escreve a síncope na partitura, apresentando também sua respectiva reprodução sonora:

The musical notation consists of four staves in 2/4 time, marked with a tempo of 130. The first two staves are labeled "Ritmo mais reto, sem síncopes." and show a steady rhythm. The last two staves are labeled "Com síncopes" and show a more complex rhythm with syncopation. The notation includes various rhythmic values, rests, and annotations like "Síncope." and "Contratempos.".

Nos dois primeiros pentagramas o ritmo é tocado de forma mais reta, enquanto que nos dois últimos de forma mais sincopada. Conferir o **exemplo musical 08**.

Concluindo.....

Longe de ser uma aula completa de musicalização, este apêndice apenas se limitou a apresentar alguns conceitos mínimos de música para que sirvam de pistas para a leitura desta dissertação. Cada um dos pontos estudados até aqui na verdade se desdobram em vários outros elementos, em uma cadeia mais complexa de estruturação que não haveria como e nem a necessidade de explorar em um espaço tão curto de tempo. Espero, com esse texto, ter ajudado a clarear um pouco este universo da

linguagem musical, possibilitando, quem sabe, novas perspectivas dialógicas com essa arte.

Referências

LACERDA, Osvaldo. Compêndio de teoria elementar da música. 3 ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1967.

KOELLREUTTER. Hans-Joachin. Harmonia Funcional: introdução à teoria das funções harmônicas. 3 ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1986.

PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. "Princípios básicos da Música para juventude-Vol. I e II." Editora Casa Oliveira de Musicas LTDA (1978).

ANEXOS

Neste ponto estão presentes algumas partituras do musical Orfeu da Conceição, editadas por Paulo Jobim. A ordem das peças segue a estrutura da *Overture* no contexto de aparecimento de cada uma delas.

OVERTURE ORFEU 133

ORFEU DA CONCEIÇÃO Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes

OVERTURE Antonio Carlos Jobim
arr. Paulo Jobim

Moderato



Right © 1956 Antonio Carlos Jobim | Editora Jobim Music Ltda. (Brasil & Latin America) | Corcovado Music Corp. (World except Brazil & Latin America)

This musical score is for the Orfeu Overture, spanning measures 24 to 54. It is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score is organized into six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **Measure 24:** The first system begins with a treble staff featuring eighth-note patterns and a bass staff with sustained notes.
- **Measure 30:** The second system continues the melodic lines in the treble and provides harmonic support in the bass.
- **Measure 36:** The third system features a treble staff with block chords and a bass staff with sustained notes.
- **Measure 42:** The fourth system includes a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with sustained notes.
- **Measure 48:** The fifth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with sustained notes.
- **Measure 54:** The sixth system concludes the page with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with sustained notes.

Vinicius de Moraes.



VALSA DE EURÍDICE

Vinicius de Moraes

arr. Paulo Jobim

Andante D m7(9) D m6 B m7(9)/E E 7(♭9) C♯m7/E F♯m7/E

Tan - - - tas ve - - - zes já par - - -

Andante

C♯m7 F♯7(♭9) B m7 E 7 E 7(9) D dim

tis - - - te Que che - go_a de - ses - pe -

Chords: C#m7 F#7(b9) Bm7 E7(9) Dm7(9) Dm6

72 rar Cho - rei

Chords: Bm7(9)/E E7(b9) C#m7/E F#m7/E C#m7 F#7(b9)

78 tan - to, es - tou tão tris - te

Chords: Bm7 E7(9) E7(b9) A6 F#7/G# F/G#

84 Que já nem sei mais cho - rar

Chords: C#m F#m G#7 C#m F#m

90 Oh, mi - nha a - ma - da, não par - ta Não par - ta de

C#m7 D/C E maj7/B E maj7 F#m F#m/B
 mim Oh, u - - - - ma par - ti - da - - - - que

E maj7 E6 E 7(b9) D m7(9) D m6
 não tem fim - - - - Não há

B m7(9)/E E 7(b9) C#m7/E F#m7/E C#m7 F#7(b9)
 na - - - da que con - - - for - te

B m7 E 7 E 7(9) D dim C#m7 F#7(b9)
 A fal - ta dos o - lhos teus

Bm7 E $\frac{7}{4}$ (9) Dm7(9) Dm6 Bm7(9)/E E7(9)

Pen - - sa que_a sau -

C#m7/E F#m7/E C#m7 F#7 Bm7

da - - - de Mais que a pró-pria mor - - - te

E7 E7(b9)

Po - de ma - tar - me A - deus

8^{va}

The musical score is written for voice and piano. It features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score is divided into systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes various chords and melodic lines, with some measures marked with '3' and '6' indicating triplets. The vocal line includes lyrics in Portuguese. The score is numbered 120, 126, 132, and 138 at the beginning of each system. The final system includes an 8^{va} (octave) marking for the piano part.

MIRA E ARISTEU

144 cellos + bassos

154

159

164

169

173

Gtr.

LAMENTO NO MORRO

Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes

arr. Claus Ogerman

Moderato

Am7 Am (add9)/G Cmaj7 C7

Fmaj7 Dm Am Bm/A Am7 Bm/A

Am A7(b13) Dm7(9) Am Dm7 Db7(9)

Gmaj7 C6 F7 Emaj7 7 Am Am/G F6 Dm Em7 E7(b13)

Copyright © 1956 Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes | Irmãos Vitale Indústria e Comércio – 100% (Brasil) | Editora Jobim Music Ltda. – 50% (Latin America except Brazil) | Corcovado Music Corp. – 50% (USA, world except Brazil & Latin America) | BMG Music Publishing – 50% (World except Brazil & USA) | VM Enterprises, Inc – 50% (USA)

Samba

Am6⁹(maj7)

18

só ritmo

24

Am7 Dm7 G7(13) Cmaj7(9) C7(b9)

Não pos - so es - que - cer O teu o - lhar

30

Fmaj7 Dm7 Am D7

Lon - ge dos o - lhos meus

36

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 4/4 time, marked 'Samba'. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand. The vocal part enters at measure 18 with the lyrics 'Não pos - so es - que - cer O teu o - lhar'. The score includes various chord markings above the vocal line: Am6⁹(maj7), Am7, Dm7, G7(13), Cmaj7(9), C7(b9), Fmaj7, Dm7, Am, and D7. The piano part has measure numbers 18, 24, 30, and 36. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal staff.

Am7 Dm7 G7(13) Cmaj7(9) C7(b9)

Ai, o meu vi - ver É te - es - pe - rar

Fmaj7 Dm7 Am7

Pra te di - zer a - deus Mu - lher

Dm7(9) E7(b9) Am7

a - ma - da Des - ti -

Dm7(9) G7(13) Cmaj7

no meu É ma -

F7 Emaj7 E7 Am7
 dru - ga - da Se - re -

F Dm7 E7(b5)
 no dos meus o - lhos já cor - reu

Am7 Dm7(9) G6 Cmaj7(9) Gm7(9) C7(b9) Fmaj7(9)

Dm7 Am7 D7 Am7

F7 Am Adim Am6

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Chord symbols are placed above the piano part. The lyrics are in Portuguese. The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'dim' (diminuendo). The score is numbered 146 on the left margin.