



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
INSTITUTO DE LETRAS | PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA

MARINA BONATTO MALKA

**VINICIUS E ORFEU:**  
**UM ESTUDO SOBRE *ORFEU DA CONCEIÇÃO* E *ORPHÉE NOIR***

PORTO ALEGRE

2018

MARINA BONATTO MALKA

**VINICIUS E ORFEU:**  
**UM ESTUDO SOBRE *ORFEU DA CONCEIÇÃO* E *ORPHÉE NOIR***

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

PORTO ALEGRE

2018

### CIP - Catalogação na Publicação

Malka, Marina Bonatto

Vinicius e Orfeu: um estudo sobre Orfeu da Conceição e Orphée Noir / Marina Bonatto Malka. -- 2018.

163 f.

Orientador: Homero Vizeu Araújo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Vinicius de Moraes. 2. Orfeu da Conceição. 3. Orfeu Negro. 4. Biografia. 5. Peça teatral. I. Vizeu Araújo, Homero, orient. II. Título.

*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. 84)

## AGRADECIMENTOS

Assim como Vinicius de Moraes, tenho a sorte de ter uma família acolhedora. Agradeço a minha mãe, Maristela, por ser a imagem da força e da persistência, que nunca economizou esforços para proporcionar conforto, amor e bem-estar à nossa família. Tal como Lídia, me influenciou musicalmente, cantando canções de Bossa Nova quando eu era criança. Agradeço também ao meu pai, Ricardo, que sempre me apoiou e incentivou em minhas decisões, sendo a imagem do carisma e da boa vontade em minha vida. Quando criança, imitava-o, usando suas roupas e brincando de ir trabalhar, como Vinicius imitou os versos de seu pai Clodoaldo ao copiá-los para oferecer à Cacy. Por fim, agradeço a minha irmã, Vanessa, fiel amiga, a primeira a ouvir tudo o que eu tenho a dizer, sendo a parceira de uma vida inteira. Como Lygia, sempre pronta para me ajudar quando preciso (e vice-versa).

Não tenho um Tom Jobim ou um Toquinho em minha trajetória, mas conto com os melhores parceiros de vida que eu poderia imaginar ter. Agradeço a Nathália Seibt, que mesmo longe durante o meu mestrado foi a pessoa que esteve mais perto, minha gêmea de coração. Agradeço ao Fernando Aguzzoli e ao Pascoal Luca, fiéis escudeiros, que participaram assiduamente a cada momento de minha vida, seja com uma palavra amiga ou com uma piada para me fazer rir. E é claro, por me acompanharem na boemia (mesmo que reduzida nos últimos dois anos).

Oxalá nunca passe pelo meu percurso acadêmico um colega como o Octávio de Faria. Por outro lado, tive colegas maravilhosos durante a graduação (que se mantêm até hoje) e o mestrado. Ana Paula Ramos, Priscylla da Rosa e Fernanda Feyh, unidas pelas cadeiras do primeiro semestre de linguística e minhas confidentes diárias, agradeço pelo afeto e pelo apoio constante. Agradeço também ao Lucas Cyrino, Maria Cláudia Ramos, Jéssica Fraga e Alexandre Martins, que vivem intensamente comigo a pós-graduação em Letras, trocando figurinhas da academia e também momentos mais do que especiais.

Como Pixinguinha, figura inspiradora de Vinicius, tenho professor Homero Araújo como meu orientador nessa empreitada de estudar minuciosamente a vida de Vinicius de Moraes. Agradeço pelas reuniões de orientação, pelos questionamentos e pelas instigações sobre a dissertação de mestrado. E, brevemente, na tese de doutorado.

Meu Antônio Maria, que me fez imergir no mundo da canção popular brasileira e nos estudos de Vinicius de Moraes, também merece um agradecimento especial: professor Guto Leite, meu orientador da graduação, que me incentivou a estudar *Orfeu da Conceição*. Agradeço pela parceria de todos esses anos.

Não tenho um Itamaraty para pagar as minhas contas, mas agradeço à Capes pela bolsa de estudos, possibilitando a dedicação ao mestrado e o mergulho na literatura escrita por e sobre Vinicius de Moraes.

Meus palcos durante o mestrado foram as salas de aula do Projeto Educacional Alternativa Cidadã (PEAC-UFRGS) e do CAP Pré-Vestibular. Agradeço aos responsáveis dos cursos pela confiança e oportunidade; e, principalmente, aos alunos, meus pupilos, pelo afeto extremo e por despertar em mim o que eu realmente gosto de fazer: ensinar literatura. Sei que ainda tenho um grande percurso para me tornar a professora que desejo ser, mas quando se possui alunos como os que eu tive, o caminho se torna muito mais fácil e prazeroso.

A minha relação com os franceses é um pouco menos conturbada que a de Vinicius. A língua de Molière (de Marcel Camus, de Jacques Viot...) me abriu portas desde 2011. Seria injusto não agradecer aos espaços onde ministrei aulas de francês e aos meus alunos, que me permitiram explorar o mundo da língua, da literatura e da cultura francesas. Também um agradecimento em especial as minhas amigas de profissão, Daniela Fuhr e Yá dini Winter, sempre compartilhando sucessos e angústias em relação ao idioma. Mesmo me dedicando à literatura brasileira nos últimos anos, nunca consegui me desvencilhar da língua francesa, pois ela faz parte da minha vida, além de ser um ganha pão.

Por fim, agradeço ao próprio Vinicius de Moraes, que me deixa cada dia mais encantada por sua vida e suas obras, tanto no teatro como na canção, na poesia e na prosa. Durante o mestrado, tive certeza que faço o que gosto e que sigo o caminho certo, sempre e cada vez mais apaixonada pela (sua) literatura.

A bênção, família! A bênção, amigos! A bênção, Homero! A bênção, Guto! A bênção, Capes!  
A bênção, alunos! E principalmente... A bênção, Vinicius!

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado possui o objetivo de contribuir com os escassos estudos sobre a dramaturgia de Vinicius de Moraes, especificamente sobre *Orfeu da Conceição* (1954), a segunda peça de teatro do autor. Para isso, são recapituladas as principais obras de Vinicius antes, durante e depois da peça, como seus poemas, composições (Bossa Nova e MPB), dramaturgia e prosa, além de fatos importantes de sua vida pessoal, como Faculdade do Catete, a relação com Waldo Frank, a diplomacia e os seus casamentos. Além disso, são feitos estudos detalhados sobre as obras *Orfeu da Conceição* e *Orfeu Negro*, adaptação fílmica da peça dirigida por Marcel Camus (e seus respectivas trilhas sonoras). Assim, esta dissertação está organizada em cinco partes: a primeira, chamada *Vinicius antes de Orfeu da Conceição*, abrange seus livros de poemas transcendentais e conservadores e sua relação com Octávio de Faria; a segunda parte, *Vinicius da Conceição*, apresenta a análise minuciosa da peça; a terceira parte, chamada *Camus Negro*, apresenta a análise minuciosa do filme; a quarta parte, *As canções dos Orfeus e a Bossa Nova*, contém um estudo sobre os dois álbuns das obras que posteriormente culminaram na Bossa Nova; por fim, a quinta parte, chamada *Vinicius depois de Orfeu da Conceição*, trata de quando o artista passa a se dedicar quase exclusivamente às composições e aos shows e se converte ao candomblé. O musical *Orfeu da Conceição* sintetiza a vida de Vinicius de Moraes, pois evidencia as suas transformações pessoais: da poesia para a canção, do catolicismo para as religiões afro-brasileiras e da direita para esquerda.

**Palavras-chave:** Vinicius de Moraes. Orfeu da Conceição. Orfeu Negro. Biografia. Peça teatral.

## RESUMÉ

Ce mémoire de master a l'objectif de contribuer avec aux rares études à propos de la dramaturgie de Vinicius de Moraes, spécifiquement en concernant *Orfeu da Conceição* (1954), la deuxième pièce de théâtre de l'auteur. Pour ce faire, il est récapitulé avant, pendant et après de la pièce les principaux oeuvres de Vinicius, comme ses poèmes, ses compositions musicales (la *Bossa Nova* et le *MPB*), sa dramaturgie et sa prose, au de-là de faits importants de sa vie personnelle, comme la Faculté du Catete, sa relation avec Waldo Frank, son emploi dans la diplomatie et ses mariages. De plus, il est fait des études détaillées sur les oeuvres *Orfeu da Conceição* et *Orfeu Negro* (et ses respectives albums). Ainsi, ce mémoire est organisé en cinq parties: la première s'appelle "Vinicius avant *Orfeu da Conceição*", avec ses livres de poèmes transcendants et conservateurs et sa relation avec Octávio de Faria; la deuxième partie "Vinicius da *Conceição*", avec l'analyse approfondie de la pièce; la troisième partie s'appelle "Camus Negro", avec l'analyse approfondie du film; la quatrième partie "Les chansons des Orfeus et la *Bossa Nova*", en comprenant un étude à propos des deux albums des oeuvres que postérieurement culminerait dans la *Bossa Nova*, et finalement la cinquième partie qui s'appelle "Vinicius après *Orfeu da Conceição*", quand l'artiste se dédie presque exclusivement aux compositions et aux concerts, et il se convertit au *candomblé*. Le spectacle musical *Orfeu da Conceição* synthétise la vie de Vinicius de Moraes parce qu'il montre en évidence ses transformations personnelles: de la poésie à la chanson, du christianisme aux *candomblé* et de la droite à la gauche.

**Mots-clés:** Vinicius de Moraes. *Orfeu da Conceição*. Orphée Noir. Biographie. Pièce de théâtre.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 VINICIUS ANTES DE <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> (1913-1954)</b> .....	<b>13</b>
1.1 O BEBÊ QUE CANTOU ANTES DE FALAR .....	14
1.2 RELIGIOSO E MARRENTO .....	16
1.3 A VIDA ADULTA: PRIMEIRAS OBRAS .....	18
1.4 1942: UM ANO CRUCIAL PARA VINICIUS .....	24
1.5 SOCIAL, SENSUAL E DE VOLTA À CANÇÃO .....	29
<b>2 VINICIUS DA CONCEIÇÃO (1954-1956)</b> .....	<b>32</b>
2.1 SURGIMENTO DE <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> .....	32
2.2 O MITO DE ORFEU .....	37
2.3 RESUMO DE <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> .....	38
2.4 ANÁLISE DE <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> .....	49
2.5 COMPARAÇÃO ENTRE O MITO DE ORFEU E O <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> .....	56
2.6 CARACTERÍSTICAS DA PEÇA .....	59
<b>2.6.1 Homenagem ao negro</b> .....	<b>59</b>
<b>2.6.2 Atualização do mito grego na literatura e no cinema brasileiros</b> .....	<b>60</b>
<b>3 CAMUS NEGRO (1957-1959)</b> .....	<b>63</b>
3.1 SURGIMENTO E POLÊMICA ENVOLVENDO <i>ORFEU NEGRO</i> .....	63
3.2 RESUMO DE <i>ORFEU NEGRO</i> .....	70
3.3 ANÁLISE DE <i>ORFEU NEGRO</i> .....	80
3.4 COMPARAÇÃO ENTRE O <i>ORFEU NEGRO</i> E O MITO DE ORFEU .....	83
3.5 OS TRÊS ORFEUS .....	85
3.6 COMPARAÇÃO ENTRE PEÇA E FILME .....	88
<b>3.6.1 Trata-se de uma adaptação?</b> .....	<b>91</b>
<b>3.6.2 Macumba para turista x Verossimilhança ao terreiro</b> .....	<b>93</b>
<b>4 AS CANÇÕES DOS <i>ORFEUS</i> E A BOSSA NOVA</b> .....	<b>100</b>
4.1 CANÇÕES DOS ÁLBUNS: <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> (1956) .....	102
4.2 CANÇÕES DOS ÁLBUNS: <i>BLACK ORPHEUS</i> (1989) .....	112
4.3 SOBRE OS DOIS ÁLBUNS .....	121
4.4 A BOSSA NOVA .....	124

<b>5 VINICIUS DEPOIS DE <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> (1959-1980)</b> .....	<b>130</b>
5.1 VINICIUS E A CANÇÃO POPULAR .....	130
5.2 OUTRAS PEÇAS TEATRAIS DE VINICIUS DE MORAES .....	133
5.3 “O BRANCO MAIS PRETO DO BRASIL” .....	138
5.4 O EFEITO DO GOLPE DE 64 EM VINICIUS .....	140
5.5 GESSE GESSY E A RETOMADA À CULTURA AFRICANA .....	143
5.6 O REJUVENESCIMENTO COM TOQUINHO E O FIM.....	148
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>151</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>155</b>
<b>APÊNDICE A: BIBLIOGRAFIA DE VINICIUS DE MORAES.....</b>	<b>160</b>

## INTRODUÇÃO

*Orfeu da Conceição, uma tragédia carioca*, publicada originalmente em 1954, foi a segunda peça teatral escrita por Vinicius de Moraes. Trata-se, mais especificamente, de um musical, que levou doze anos para ser finalizado. O mito grego de Orfeu adaptado ao cenário do morro carioca foi encenado pela primeira vez em 1956, no Rio de Janeiro. Três anos depois, em 1959, o francês Marcel Camus encanta o cinema mundial com a versão cinematográfica da peça, intitulada *Orphée Noir* (em português *Orfeu Negro* ou *Orfeu do Carnaval*<sup>1</sup>). *Orfeu da Conceição* é uma produção central dentro da obra de Vinicius por dois motivos: porque foi um dos estímulos para que Vinicius se dedicasse cada vez mais à canção — devido a parceria com Antônio Carlos Jobim —, e porque a temática da peça mescla o clássico e o popular, característica marcante do próprio autor.

Com o objetivo de argumentar como a peça se tornou fundamental para a compreensão do complexo e múltiplo artista Vinicius de Moraes, foram selecionados momentos importantes da biografia do autor e feitas análises sobre as obras que ele produziu durante sua vida. Como o tema central desta dissertação de mestrado é *Orfeu da Conceição*, é observado durante o texto a relação de sua biografia e de sua produção artística com a peça.

A dissertação inicia com o capítulo *Vinicius antes de Orfeu da Conceição*, que dá conta da vida do artista desde seu nascimento, em 1913, até o início da escrita de *Orfeu da Conceição*, em 1942. Vinicius teve grande influência dos pais para que começasse a escrever poesia (seu pai era poeta e professor e sua mãe, pianista), aproximou-se da religião católica devido aos estudos no Colégio Santo Inácio e flertou com o integralismo e com o fascismo por influência dos colegas da Faculdade de Direito do Catete (e pela onda de extrema-direita que se espalhava pelo Brasil e pelo mundo na década de 1930). Durante estes 29 anos de vida (do nascimento até o início da escrita de *Orfeu da Conceição*, em 1942), Vinicius compôs algumas canções, escreveu quatro livros de poemas, crônicas de jornal e uma peça de teatro. Ele foi censor de cinema e trabalhou no Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR). Vindo na contramão, sua primeira esposa (outras oito ainda viriam), Tati, e Waldo Frank discutiram sobre política com Vinicius, incentivando-o a se aproximar do comunismo e, posteriormente, a resistir à ditadura. Em 1942, Vinicius se tornou diplomata e criou muitas

---

<sup>1</sup> A opção de usar o título *Orfeu Negro* no lugar de *Orfeu do Carnaval* nesta dissertação foi devido à proximidade ao título original em francês *Orphée Noir*. Outro motivo é que o título *Orfeu do Carnaval* limita o filme ao feriado brasileiro, e *Orfeu Negro* expande a temática do filme para a causa do negro brasileiro.

inimizades dentro de seu trabalho, devido a sua boemia e mais tarde pelo seu envolvimento com a canção.

Os dois capítulos seguintes contêm as análises dos Orfeus de Vinicius de Moraes e de Marcel Camus. *Vinicius da Conceição (1954-1956)* apresenta um estudo aprofundado sobre a peça *Orfeu da Conceição* (1954), incluindo o processo de escrita (de 1942 até 1954), a montagem e a repercussão da peça. O capítulo contém um resumo minucioso da obra e do mito de Orfeu, um cotejo entre elas e evidencia os estudos já feitos sobre *Orfeu da Conceição*, além de contribuições próprias da autora sobre a peça. O capítulo *Camus Negro (1957-1959)* apresenta um estudo minucioso da adaptação fílmica da obra, produzida em 1959 por Marcel Camus e intitulada *Orfeu Negro* ou *Orfeu do Carnaval*. Partindo de seu lançamento e da polêmica que o cercou, o capítulo inclui um resumo e a uma análise crítica do filme. Traz, ainda, uma análise comparativa entre o filme e o mito de Orfeu, além de um cotejo entre a peça e o filme. As muitas diferenças entre o filme, *Orfeu Negro*, e a peça de teatro que gerou a adaptação, *Orfeu da Conceição*, são analisadas nesta parte da dissertação.

*As canções dos Orfeus e a Bossa Nova*, o quarto capítulo, comporta o estudo cancional dos dois álbuns feitos a partir de *Orfeu da Conceição* e *Orfeu Negro*: o primeiro, de 1956, da peça, e o segundo, de 1989, do filme, além de uma análise do movimento da Bossa Nova, que é atrelado às composições da peça e do filme. Um estudo comparativo dos álbuns é realizado, uma vez que filme e peça, mesmo aquele sendo uma adaptação desta, não possuem nenhuma canção em comum. A Bossa Nova foi criada dois anos depois por Vinicius e Tom juntamente com João Gilberto. O movimento consiste na música brasileira — derivada do samba — mais exportada no século XX, com canções como “Garota de Ipanema” (1962), composição dos mesmos Vinicius e Tom.

O último capítulo, *Vinicius depois de Orfeu da Conceição (1959-1980)*, aborda a vida e a obra de Vinicius após *Orfeu Negro* até 1980, ano de seu falecimento, que revelam marcas deste “novo” Vinicius, que reduziu drasticamente a escrita de poemas para se dedicar principalmente à composição, resultando em vários clássicos da Bossa Nova e da MPB, e mais a escrita de três relevantes peças teatrais. Em 1970, foi batizado no candomblé e se engajou ainda mais na esquerda devido à repressão da ditadura civil-militar de 1964, evidenciando sua reprovação ao regime em shows feitos pelo Brasil e pelo mundo, encantando uma legião de estudantes com seu espírito jovem e politizado. Durante os últimos vinte anos de sua vida, Vinicius se uniu a diversos parceiros musicais, como Tom Jobim, Toquinho, Carlos Lyra, Baden Powell, Antônio Maria e Chico Buarque, além de trocar constantemente de esposas, como Cristina Gurjão, Gesse Gessy e Gilda Mattoso, a derradeira.

Conhecido pela boemia e pelas suas nove ex-esposas, Vinicius tinha a bebida alcoólica como combustível e o amor pelas mulheres como inspiração.

*Orfeu da Conceição* não é a obra mais conhecida de Vinicius, pouco foi estudada e comentada nas historiografias da dramaturgia brasileira. Sábato Magaldi faz duras críticas à peça em *Moderna Dramaturgia Brasileira* (1998). O principal biógrafo de Vinicius de Moraes, José Castello, dedica restritas páginas de *O Poeta da Paixão* (1994) para *Orfeu da Conceição* e *Orfeu Negro*. Eucanaã Ferraz, Ruy Castro e Sérgio Cabral comentam-na lateralmente em, respectivamente, *Vinicius de Moraes* (2008), *Chega de Saudade* (2016) e *Antônio Carlos Jobim* (1997), todos em detrimento das músicas da obra. Pelo mesmo caminho, suas outras peças de teatro foram ainda menos divulgadas. No entanto, é necessário compreender e trazer à tona a importância das peças de Vinicius de Moraes para a literatura brasileira, pois, além de grande poeta, cronista e músico/compositor, ele foi um dramaturgo interessante e *Orfeu da Conceição* foi uma obra decisiva para sua carreira. Ou seja, Vinicius foi um artista múltiplo: crítico de cinema, cronista, jornalista, além de poeta, compositor e músico, possuindo grande relevância para a literatura e canção brasileiras. Infelizmente, parte de sua produção artística ainda é obscura para os leitores e pouco estudada pela fortuna crítica pelo fato de ele não fazer parte do cânone, por ser considerado o “Poetinha”. O uso do diminutivo evidencia o caráter cordial, carinhoso e até mesmo depreciativo com que se trata os mestres da Bossa Nova, além de Vinicius, tem o Tomzinho e o Joãozinho, respectivamente, Tom Jobim e João Gilberto. Espero que esta dissertação de mestrado contribua para o estudo de *Orfeu da Conceição* e estimule a procura por outras obras do artista.

## 1 VINICIUS ANTES DE *ORFEU DA CONCEIÇÃO* (1913-1954)

Vinicius de Moraes foi um dos grandes expoentes da poesia e da canção popular brasileira, sendo considerado membro da segunda geração lírica do movimento modernista, que abarca os escritores da década de 1930, como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Jorge de Lima. O próprio Drummond define Vinicius: “Ele tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas) e, finalmente, um homem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos” (CASTELLO, 1994, p. 12). Normalmente lembramos de Vinicius como artista, e pouco como intelectual. Este capítulo trata da vida de Vinicius antes de *Orfeu da Conceição*, e de experiências que de alguma maneira afetaram sua lírica. Poderemos observar que ele, além de grande poeta e compositor (cronista, dramaturgo etc.), também foi um indivíduo que estava sempre em busca de mais conhecimento e formação.

Com relação à erudição e à aptidão artística de Vinicius, algumas pessoas e fatos fizeram diferença em sua formação para que ele fosse artista popular e erudito. Nascido em uma família da classe média carioca, sempre foi estimulado a estudar, tanto por seu pai, professor de latim, quanto por sua mãe, professora de piano. Chegou a fazer um curso superior em Direito, mas pouco se interessou pelas leis. Em 1939, Vinicius passou uma temporada em Oxford estudando literatura inglesa, o que foi determinante para aprofundar seu conhecimento da estrutura do soneto e da literatura em geral. Vinicius se dedicou bastante aos estudos para o concurso público para o cargo de diplomata, por isso teve que revisar a estrutura da língua portuguesa, as leis de nosso país, além de conhecimentos de línguas estrangeiras.

Contudo, o que realmente fazia de Vinicius um homem culto era a facilidade que tinha de se adaptar ao meio em que se encontrava: sabia transitar entre a cultura erudita e a cultura popular, ora discutindo sobre um livro de Mallarmé, ora bebendo um uísque e compondo sambas em uma mesa do bar Villarino<sup>2</sup>. Esse movimento entre o erudito e o popular Vinicius transpôs a *Orfeu da Conceição* (1954), indo do mito clássico ao samba do morro. Carlos Lyra, apelidado de “parceirinho” por Vinicius, era mais novo que ele quando começaram a compor e admite que aprendeu muito com os ensinamentos e a convivência com o poeta:

Pra mim ele era um guru, porque era um homem de uma cultura muito grande, que as pessoas às vezes se esquecem que o Vinicius era um homem muito culto, um

---

<sup>2</sup> Bar localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro que ficou famoso por ser frequentado por artistas e intelectuais, entre eles Vinicius de Moraes.

homem muito profundo em literatura, em poesia, em conhecimento, então ele sempre tinha um ensinamento novo, então, nós estávamos sempre, especialmente eu e o Tom éramos muito bebedores dessa fonte de cultura [...]. (LYRA, 2013, p. 80).

Além de intelectual, desde cedo Vinicius de Moraes foi um *bon vivant*, sempre cercado de amigos e acompanhado de um copo de uísque. Casou-se nove vezes e teve quatro filhos. Ele estava sempre vivendo uma paixão. A célebre frase de Carlos Drummond de Andrade a respeito de Vinicius — "foi o único de nós que teve vida de poeta" (CASTELLO, 1994, p. 15) — evidencia que ele escrevia o que vivia. Vinicius aproveitava a vida.

### 1.1 O BEBÊ QUE CANTOU ANTES DE FALAR

Marcus Vinitius Mello Moraes nasceu em 1913 e, de acordo com uma lenda familiar, a música chegou-lhe antes da palavra. Ainda bebê, cantarolava uma canção de ninar que se assemelha a uma Bossa Nova<sup>3</sup> ou a um ponto de macumba: “Ê batetê, ê cabidu, ê batetê, batetê, cabudu” (MORAES, L., 2017, p. 22). Nascido na Gávea, bairro da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, “Vinicius era o carioca em seu estado mais destilado” (DINIZ, 2008, p. 161). Ganhou a fama de “poeta carioca”, o que muitas vezes reduz e folcloriza sua poesia; por outro lado, não há como negar que Vinicius dedicou-se a retratar o Rio de Janeiro em suas obras (CASTELLO, 1994, p. 12), seja em canções, poemas ou crônicas.

Uma grande influência para Vinicius foi seu pai, Clodoaldo, poeta parnasiano e doutor em latim. Nomeou os filhos com nomes latinos: Lygia, Marcus Vinitius, Laetitia e Helius, da ordem da primogênita ao caçula. Vinicius não gostava de seu nome de origem latina e ainda jovem, em um cartório do Centro do Rio de Janeiro, alterou a grafia. Laetitia Cruz de Moraes descreve seu pai:

Dono de uma boa cultura literária, excelente conhecedor da língua, tendo acumulado em sua memória uma infinidade de histórias e dados sobre tudo quanto havia, deus meus pai à nossa infância curiosa o fascínio das palavras, não tanto pelo seu conteúdo como por sua sonoridade, seu aspecto, seu poder de evocação [...]. (MORAES, L., 2017, p. 16).

Clodoaldo foi a primeira inspiração poética de Vinicius. Aos nove anos, o menino “escreveu” seu primeiro poema, em homenagem a sua colega Cacy, habilmente alterando o

---

<sup>3</sup> A Bossa Nova foi um movimento que teve seu início no final da década de 1950 no Brasil com o lançamento de *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto, o grande expoente do movimento. É uma mistura de samba com jazz: “[...] um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz, e vocalizes colhidas na interpretação jazzística de cantores como Ella Fitzgerald, ao mesmo tempo que intelectualizavam as letras, o que explicaria o sucesso de parceiros cultos como o poeta Vinicius de Moraes” (TINHORÃO, 2010, p. 326).

último verso de um poema de autoria de seu pai. Já sua mãe, Lúcia, era uma exímia pianista que passou para os filhos o gosto pela música clássica. Ela era a matriarca da família, bastante rígida e metódica, traços necessários a uma pianista.

Ainda sobre rigidez, aos onze anos, Vinicius ingressou no Colégio Santo Inácio, de ordem jesuíta. Essa experiência terá grande impacto na sua personalidade, pois foi na escola que teve início a sua catequese. A moralidade católica do Colégio Santo Inácio impôs uma temeridade a Deus que influenciou sua poética: “Ajoelhado no confessionário sinistro do padre Leonel Franca, o jovem Vinicius amarga os primeiros conflitos íntimos que logo desaguarão nos poemas metafísicos e contorcidos de sua primeira fase” (CASTELLO, 1994, p. 48). Vinicius participou da maioria das atividades oferecidas pela escola, principalmente o teatro e os esportes (futebol, salto em altura — com e sem vara —, corrida de 50m e 200m rasos...), levando Vinicius à fama de atleta modelo e pela primeira vez aos palcos.

Ele começou a estudar violão e a participar do coral da escola junto com os irmãos Paulo e Haroldo Tapajós. Aos quinze anos, em 1928, Vinicius compôs, juntamente com Haroldo, suas primeiras duas canções, bastante distintas uma da outra: “Canção da noite”, uma *berceuse* de letra melancólica e ritmo brando, e “Loura ou morena”, um foxtrote espevitado. Em 1932 as canções foram gravadas e comercializadas, sendo o primeiro dinheiro que Vinicius ganhou com sua arte, um ano antes de publicar seu primeiro livro, *Caminho para a Distância* (1933).

O foxtrote “Loura ou Morena” (1928) quebra a tendência religiosa e antecipa a informalidade e a sua admiração pelas mulheres, temática que dá conta de seus poemas maduros e de boa parte de suas canções:

Se por acaso o amor me agarrar  
 Quero uma loira pra namorar  
 Corpo bem feito, magro e perfeito  
 E o azul do céu no olhar  
 Quero também que saiba dançar  
 Que seja clara como o luar  
 Se isso se der  
 Posso dizer que amo uma mulher

Mas se uma loura eu não encontrar  
 Uma morena é o tom  
 Uma pequena, linda morena  
 Meu Deus, que bom  
 Uma morena era o ideal  
 Mas a loirinha não era mau  
 Cabelo louro vale um tesouro  
 É um tipo fenomenal  
 Cabelos negros têm seu lugar  
 Pele morena convida a amar  
 Que vou fazer?

Ah, eu não sei como é que vai ser  
 Olho as mulheres, que desespero  
 Que desespero de amor  
 É a loirinha, é a moreninha  
 Meu Deus, que horror!  
 Se da morena vou me lembrar  
 Logo na loura fico a pensar  
 Louras, morenas  
 Eu quero apenas a todas glorificar  
 Sou bem constante no amor leal  
 Louras, morenas, sois o ideal  
 Haja o que houver  
 Eu amo em todas somente a mulher. (MORAES, 2015, p. 169).

Na canção há uma série de requisitos que a mulher deve atingir para se relacionar com um homem, como a loira deve ter “Corpo bem feito, magro e perfeito” e a morena “Uma pequena, linda morena”. A indecisão na escolha da parceira seria devido ao excesso de amor por todos os tipos de mulher. O verso “Olho todas as mulheres, que desespero / Que desespero de amor” revela também a falta de vivência com mulheres, principalmente pela pouca idade dos compositores, que causa aflição em se relacionar. E por fim, o eu-lírico promete fidelidade e se rotula como bom partido para a futura amante: “Sou bem constante no amor leal / Louras, morenas, sois o ideal”.

Outras canções, como “Viva a malandragem” e “Um passeio ao Leblon”, permaneceram inéditas ou inacabadas. A primeira revela o perfil do famoso “malandro carioca”, que não gosta de trabalhar e que frequenta assiduamente o botequim, aproximando-o da figura do vagabundo. A segunda canção traz uma outra temática muito apreciada por Vinicius, que, além do amor, exaltou muito sua cidade de nascença: o Rio de Janeiro<sup>4</sup>. Sua inclinação para a canção popular foi estimulada durante a sua infância principalmente devido ao seu tio Niboca, compositor e seresteiro, que vivia na boemia e levava o menino Vinicius para aventuras na noite carioca.

## 1.2 RELIGIOSO E MARRENTO

Em 1930, com dezessete anos incompletos e ainda bastante seduzido pela ideologia católica imposta durante seus estudos no Colégio Santo Inácio, Vinicius ingressou na Faculdade de Direito do Catete, “[...] não tanto por vocação à causa da lei e da justiça quanto para acompanhar os seus amigos queridos do ginásio – Renato Pompéia da Fonseca e Moacyr Velloso Cardoso de Oliveira – que haviam escolhido a carreira” (MORAES, L., 2017, p. 27).

<sup>4</sup> José Castello escreveu um livro chamado *Vinicius* (2005), em que cada capítulo ganha o nome de um bairro carioca e traz histórias de Vinicius relacionado a eles.

Ao entrar na instituição, Vinicius já escolheu outras amizades que perduraram durante o curso: o estudante de engenharia Plínio Sussekind Rocha, o estudante de medicina Cláudio Mello e o romancista Octávio de Faria. Os quatro amigos tinham o cinema como uma paixão em comum e inauguraram o primeiro Chaplin Club da América do Sul. Mesmo com dificuldades financeiras para manter o grupo e com poucos filmes à disposição, os membros discutiam e escreviam sobre os longas disponíveis à época. Então criaram a revista *O Fã* (entre 1928 e 1930), que terá apenas oito volumes. Vinicius também fez parte do Centro Acadêmico Jurídico Universitário (CAJU), entidade com uma estrita seleção de seus membros.

É a partir do convívio com os estudantes da graduação da época que Vinicius faz sua escolha política. Sobre esse fato, Castello (1994, p. 61) afirma: “A direita está na moda, seja pelo viés nacionalista, pela influência da renovação católica, seja, mais radicalmente, pela adesão inflamada ao integralismo”. Os jovens cariocas estavam em lado oposto ao Modernismo paulista da Semana de Arte Moderna de 1922, das vanguardas estéticas e do marxismo; e do mesmo lado do nazi-fascismo da década de 30, que culminou na Segunda Guerra Mundial. Consideravam os modernistas “esquerdistas disfarçados de vanguardistas”, demonstrando assim seu próprio flerte com o fascismo. Parceiro de Vinicius, Carlos Lyra comenta sobre suas amizades da época e sobre como repercutiram em sua fase madura:

Vinicius sempre foi um cara de esquerda. Desde os tempos de Octavio de Faria ele tinha uma visão, assim, na época, era uma visão integralista do mundo, ele, o Octávio de Faria, o San Thiago Dantas e outros. E esse integralismo que acabou resultando em fascismo para uma certa corrente, para uma outra corrente foi o socialismo. Tanto é que você pega obras que são tipicamente... “entregam” essa facção política de Vinicius. O “Operário em Construção”, por exemplo. (LYRA, 2013, p. 68).

A década de 1930 foi de intensa movimentação política no Brasil, com o início da presidência de Getúlio Vargas, a Revolução Constitucionalista de 1932 e o Estado Novo, o primeiro regime ditatorial brasileiro, comandado pelo próprio Vargas. Regimes totalitários também se espalhavam por outros países do mundo: o Nazismo na Alemanha, o Franquismo na Espanha, o Salazarismo em Portugal, o Fascismo na Itália etc. No final da década, em 1939, começava a Segunda Guerra Mundial, dos Aliados versus o Eixo, que matou um total de três milhões de pessoas.

Octávio de Faria, figura mais importante e influenciadora na vida do jovem Vinicius, escreveu um livro chamado *Maquiavel e o Brasil*, uma defesa do fascismo. De acordo com Castello (1994, p. 69), “Poucos intelectuais brasileiros levaram os conflitos entre o catolicismo a um ponto tão radical e doloroso quanto ele [Octávio de Faria]”. Apesar de ser

religioso fervoroso, cultuava os clássicos gregos, um fato contraditório na figura de Octávio. Vinicius o considerava um irmão mais velho e guia espiritual, sendo ele crucial para a primeira fase da escrita de Vinicius, com poemas religiosos e conservadores. Octávio tinha uma obsessão pelo poeta, dedicando boa parte do seu tempo a ele e o cegando de muitas coisas que aconteciam no mundo. Ao mesmo tempo, foi crucial para a escrita poética de Vinicius: “Foi, além disso, dentre os valores já firmados no panorama literário de então, aquele que primeiro acreditou na poesia de Vinicius, sobre ele escrevendo um longo estudo em que confrontava com um poeta já consagrado, Augusto Frederico Schmidt” (MORAES, L., 2017, p. 29).

Uma evidência da religiosidade exacerbada de Vinicius e de seus amigos foi a contribuição para a revista *A Ordem*, onde Vinicius publica seu primeiro poema, “A Transfiguração da Montanha” (1932), e onde o crítico Jônatas Serrano fez comentários positivos sobre seu primeiro livro, *O Caminho para a Distância* (1933). Havia uma inclinação dos modernistas pela direita, por exemplo Mario de Andrade, Cecília Meireles e Oswald de Andrade, que, assim como Vinicius, com o tempo, foram se identificando com a esquerda.

### 1.3 A VIDA ADULTA: PRIMEIRAS OBRAS

Seus primeiros livros de temáticas religiosas, *O Caminho para a Distância* (1933) e *Forma e Exegese* (1935), são o reflexo do catolicismo incorporado durante a colégio Santo Inácio e da influência das amigas da Faculdade do Catete. A estrutura de verso livre próximos aos modernistas (mesmo repudiando-os), a temática católica moralista e transcendental marcam os primeiros poemas de Vinicius, como “O único caminho” (1933) e “Três respostas em face de Deus” (1935). Ricardo Alves, em um artigo sobre a forma poética adotada nas primeiras obras de Vinicius, observa essa dialética do autor: “Assim, o primeiro momento de produção seria o da linguagem modernista com funcionamento antimoderno. Ou de forma revolucionária para uma arte contrarrevolucionária, tradicionalista” (ALVES, 2012, p. 3). De acordo com Ferraz (2008), já aparecem algumas tentativas de sonetos, ou seja, poemas de forma fixa, desde *O Caminho para Distância*, sendo “Solidão” o soneto mais bem-acabado entre eles (os outros sonetos são “Revolta” e “Judeu errante”). É claro que existem nuances nessa temática, pois nem todos os poemas são sobre religião, mas mesmo assim é possível encontrar um conservadorismo e até mesmo uma inocência neles.

A relação que aparece nesta primeira fase é vertical, do poeta com Deus; sua segunda fase é horizontal, da relação do poeta com os outros seres humanos (mulheres, filhos,

proletariado etc). Alves (2012, p. 7) complementa: “O cruzamento de eixos (do afastamento vertical com a aproximação horizontal), portanto, situa o poeta num lugar de grande originalidade na poesia brasileira”.

Na advertência do livro *Antologia Poética*, assinada por Vinicius originalmente em 1967, ele explica a divisão de sua obra em dois períodos poéticos. Ou seja, é o próprio autor que dividiu sua produção literária. Sobre o primeiro, o autor afirma: “A primeira, transcendental, frequentemente mística, resultante de sua fase cristã, termina com o poema ‘Ariana, a mulher’” (MORAES, 2011b, p. 11). Ao fazer a seleção de seus poemas para a antologia, Vinicius deixou boa parte de suas primeiras produções de fora, pois não se identificava mais nelas. Ainda na advertência, afirma: “[...] libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação” (MORAES, 2011b, p. 13). Ou seja, ele reconhece a alienação social de suas primeiras obras e acaba por rejeitá-las. No testamento feito por Vinicius em 1969 para sua então esposa Cristina Gurjão, quando teve uma parada cardíaca, o poeta afirma que “Poemas antigos não publicados e inacabados, sobretudo os da primeira fase, devem ser queimados” (SOLNIK, 2013, p. 4). É perceptível que Vinicius repudiava os poemas de sua primeira fase, indicando também a negação de seu passado católico e de que chegara a flertar com o fascismo e nazismo.

Vinicius de Moraes não se interessava tanto pelo curso de Direito e quanto pelas outras atividades e companhias que a faculdade proporcionava. Ente 1931 e 1933 ele integrou o Centro de Preparação de Oficiais do Exército (CPOR), obtendo uma farda e desfilando pela Faculdade do Catete com ela, juntamente com sua fita azul da Congregação Mariana Nossa Senhora das Vitórias, a qual filiou-se. A partir dessa cena, podemos observar duas tendências do Vinicius jovem: sua aproximação com a religião católica, ainda influência dos anos de educação em escola religiosa, e sua aproximação com o exército, motivado pelos anos de faculdade e pela convivência com seus colegas que flertavam com o nazi-fascismo e o integralismo.

Vinicius não desenvolve apenas suas escolhas ideológicas, mas também seu físico, quando praticou jiu-jitsu na academia do professor Hélio Grace, ficando “parrudo e brigão” (CASTELLO, 1994, 65). A fama de “brigão” cultivada por Vinicius de Moraes durante a sua adolescência é justificada por Laetitia Cruz de Moraes (MORAES, L., 2017, p. 28) pelo conflito entre os ensinamentos cristãos do Santo Inácio e o apelo do mundo, que ele exteriorizava na poesia e na violência física.

No ano de 1936 escreveu a peça dramática *Cordélia e o Peregrino*, que ficou fora (talvez por Vinicius não considerar suficientemente bom) da edição de *Cinco Elegias* (1943), sendo publicada somente em 1965 no livro *Poesia Completa e Prosa*, na seção “Teatro em versos” junto com *Orfeu da Conceição*, já que as duas peças de teatro são em verso<sup>5</sup>, diferentemente das outras que ele escreverá nos anos 1960. Isto mostra que Vinicius misturava o *métier* de poeta com o de dramaturgo até os anos 1960 e que separa, a partir de *Pobre Menina Rica* (1962), a poesia da peça teatral, pois as três peças são em prosa, mesmo que contenham canções. Vinicius explica a produção de *Cordélia e o Peregrino* e alerta o leitor que ela deve ser lida à luz do seu tempo:

Este texto foi escrito paralelamente à realização de minhas *Cinco elegias* (de algumas delas, pelo menos ...), às quais deveria pertencer, não se houvesse transformado, à medida, numa forma lírico-teatral. Disso já lá vão muitos anos. Há, pois, que lê-lo dentro do espírito do tempo, e ciente de que o poeta de então era bem mais moço e complicado que o atual. (MORAES, [2018?]).

*Cordélia* é o ideal feminino e o *Peregrino* é um duplo do primeiro Vinicius, que transita o pensamento entre o desejo da carne e a serventia a Deus. A peça contém oito movimentos de constante diálogo e pouca ação entre *Cordélia* e *Peregrino*, além dos coros feminino e masculino. *Cordélia* aparece na casa de *Peregrino* e eles discutem se devem ou não ficar juntos e aceitar o amor que os arrebate. Ela nega a relação, alegando ser prejudicial a ele: “Eu te faria mal, e tu nunca me possuirias porque a minha esterilidade é fruto venenoso para os homens de muita sede” (MORAES, 1995, p. 31). Mesmo assim, *Peregrino* convence *Cordélia* a ficarem juntos; contudo, no desfecho, ele a abandona contra sua própria vontade. A peça contém “[...] oito movimentos, onde se narra e dramatiza-se a hesitação do protagonista *Peregrino* em relação ao amor sentido e negado por *Cordélia*, a qual, por sua vez, toma como sugestão e autoimagem a noção de representar perigo ao homem amado, como ocorre na peça” (SALES; ANDRADE, 2011, p. 2).

Assim como *Orfeu da Conceição*, peça central para esta dissertação, *Cordélia e o Peregrino* traz a temática de um amor que não pode ser vivido devido à moralidade religiosa. As declarações de amor do casal também são bastante derramadas, assim como as de *Orfeu* e *Eurídice*. Além disso, ambas as peças são em verso<sup>6</sup>. A peça é uma preparação de Vinicius dramaturgo até chegar em *Orfeu da Conceição*, sua obra dramática mais célebre.

<sup>5</sup> Menos o segundo ato de *Orfeu da Conceição*, que é em prosa.

<sup>6</sup> O segundo ato de *Orfeu da Conceição* é em prosa, mas como boa parte da peça é em verso, pode ser considerada como um teatro em verso.

Seu terceiro livro, *Ariana, a mulher* (1936), consiste em um poema longo que narra a busca incessante do eu-lírico por Ariana, sua amada. A escolha do poeta pelo nome Ariana revela o flerte com o nazismo, que aclamava a raça ariana, considerada “pura”. Em 1938, Vinicius de Moraes conhece Tati, sua primeira esposa e seu mais longo casamento, em um coquetel para intelectuais na casa de Carlos Leão<sup>7</sup>, arquiteto e pintor. Vinicius estava acompanhado de Murilo Mendes, conhecido por seus poemas modernistas, católicos e transcendentais, assim como o Poetinha. Vinicius entra discreto na festa e se depara com Beatriz Azevedo de Mello, a Tati, cunhada de Carlos Leão (e inspiração de Monteiro Lobato para o livro *Menina do Nariz Arrebitado*). Ele se encanta com ela, mas não faz nenhum tipo de movimento. Algumas semanas depois, Vinicius viaja a São Paulo, cidade onde ela morava, e Candido Portinari promove um encontro casual entre os dois. Tati não conhece Vinicius como poeta, e sim por outra de suas profissões: “Não conheço seus livros. Só conheço a assinatura dele, que aparece nos cartazes da censura apresentados antes dos filmes” (CASTELLO, 1994, p. 101). Vinicius estava, à época, substituindo Prudente de Moraes (neto) na atividade de censor, mas não chegou a censurar nenhum filme. Ele escrevia crônicas sobre os filmes que via, cada vez mais maravilhado com o mundo da cinematografia, que estão reunidas no livro *Cinema de meus olhos* (2015). Era de se imaginar que futuramente ele iria se envolver mais intimamente com cinema, como fez em *Orfeu Negro* (1959).

No mesmo ano, publicou *Novos Poemas* (1938). A publicação marca o início de um novo período: “Nela estão nitidamente marcados os movimentos de aproximação ao mundo material, com a difícil, mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos” (MORAES, 2011a, p. 11). É neste livro que estão presentes seus célebres sonetos, como “Soneto de intimidade”, e poemas sobre a beleza da mulher, como “A mulher que passa”. Ferraz analisa:

A qualidade “inumerável” proposta pela epígrafe surge em *Novos Poemas* tanto na diversidade de ritmos e formatos quanto na tentativa de criar aproximações expressivas, vigorosas, fusões inesperadas, zonas de instabilidade. Poemas metrificados e rimados estão lado a lado com versos curtos e brancos e com prosa poética. (FERRAZ, 2008, p. 31).

A partir daqui a produção artística de Vinicius é marcada por maior erotismo e despojamento, bem como por seus poemas sociais, mais compatível com o reconhecido legado do poeta.

Com estas primeiras publicações, Vinicius de Moraes foi encaixado na segunda fase (lírica) do Modernismo brasileiro, correspondente a escritores com suas produções lançadas

---

<sup>7</sup> É na casa de Carlos Leão, com vista para o Morro do Cavalão, que Vinicius tem a inspiração para a escrita de *Orfeu da Conceição*. Ele lia o mito de Orfeu enquanto ouvia a batucada proveniente do morro.

na década de 1930: na poesia, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Murilo Mendes e, principalmente, Carlos Drummond de Andrade; já na prosa, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo e Dyonélio Machado são alguns nomes que marcaram o romance da geração de 30. Mesmo sabendo que é retrógrado o estudo das escolas literárias em detrimento das obras literárias, tentando ao máximo encaixotá-las em fases, é assim que Vinicius se encontra na história da literatura brasileira. Ao mesmo tempo que temos a prosa com temáticas de denúncia social, visando a um melhor conhecimento do Brasil (exemplo de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos), a poesia modernista marca uma intensa fermentação espiritualista (CANDIDO, 2000, p. 115). A poesia católica de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinicius de Moraes aproxima-se do movimento simbolista do século XIX. Contudo, Vinicius absorve a liberdade da primeira fase modernista para escrever em verso livre, inspirado em Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Manuel Bandeira, mas com temática mais conservadora, devido ao apego à religião católica. Quando Vinicius escreve seus poemas da segunda fase, que ele próprio determina que inicia após *Cinco Elegias*, suas obras possuem um conteúdo mais moderno e uma forma mais arcaica e clássica, que é o soneto.

Voltando à relação de Vinicius e Tati, eles eram o oposto um do outro: ela lia modernistas (influenciada principalmente por Oswald de Andrade), era de esquerda e atea; ele lia os clássicos, era de direita e católico fervoroso. Contra a vontade de sua família, Tati rompe um noivado para ficar com Vinicius, considerado pela família da jovem um rapaz “perdido e com sonhos improváveis, que trabalha meio vagamente como jornalista, nunca usou seu diploma de direito e tem uma vida sem rumo” (CASTELLO, 1994, p. 101). A cada relacionamento, fosse amoroso ou profissional, Vinicius aprendia algo que provocava mudanças em si; no caso de Tati, é o início da mudança de Vinicius, que é evidenciada em suas produções artísticas.

Em 1939, Vinicius ganha uma bolsa de estudos do Conselho Britânico para estudar língua e literatura inglesas na Universidade de Oxford, na Inglaterra. Sua namorada decide não acompanhá-lo, pois precisava tratar de desmanchar definitivamente o noivado e fazer com que sua família aceitasse Vinicius. De qualquer forma, a bolsa de Vinicius era para homens solteiros, então eles não poderiam se casar antes da viagem. Ao chegar na terra da rainha, Vinicius e Tati casam-se por procuração e às escondidas. Depois Tati muda-se para a Inglaterra a fim de encontrar com seu novo marido, porém mora em Chelsea, enquanto ele mora em Oxford. A relação do casal não foi restrita só às núpcias, mas também a momentos de discussões, pois com o avanço do nazismo e do integralismo, Tati percebe que seu marido

nutre uma admiração por essas ideologias. Como já mencionado, ela tinha opiniões opostas a Vinicius em diversos aspectos, principalmente o político, fazendo com que Tati decidisse que eles não teriam mais discussões sobre isso.

Nas noites passadas no quarto de Tati, Vinicius produz compulsivamente e escreve *Cinco Elegias* (que será publicado em 1943). Nas elegias, ele mistura versos em português e inglês e faz pastiche de William Shakespeare, com a temática da alma dividida pelo amor. Na advertência da *Antologia Poética*, Vinicius diz que as *Cinco elegias* são “[...] representativas do período de transição entre aquelas duas tendências contraditórias – livro, também, onde elas melhor se encontraram e fundiram uma sintaxe própria” (MORAES, 2011b, p. 11). Logo, *Cinco Elegias* é considerada a mudança da poética transcendental para a poesia mais próxima do cotidiano.

Vinicius e Tati fogem da Europa devido ao avanço da Segunda Guerra Mundial. Ao chegar ao Brasil, o casal passa por problemas financeiros e Vinicius decide fazer o concurso para o Itamaraty. Ele estuda português com o professor Antônio Houaiss em seu curso preparatório para as provas do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP). Depois de fracassar na primeira tentativa, em 1941, Vinicius passa no concurso no ano seguinte, demora dois anos para ser nomeado e finalmente começa a trabalhar com a diplomacia em 1944. É neste ano que Vinicius começa a escrever a peça *Orfeu da Conceição*.

É possível depreender da trajetória de Vinicius até então que ele foi bastante influenciado pelo catolicismo, devido aos ensinamentos do Colégio Santo Inácio, e pela opção política de direita, decorrente da influência de seus colegas da Faculdade de Direito do Catete, aproximando-se do integralismo e do fascismo. Esta influência refletia em suas poesias, principalmente em seus primeiros livros de poemas: a mulher era intangível e pecaminosa e a devoção ao Deus temível eram as principais temáticas de seus primeiros poemas.

Contudo, a partir de seu relacionamento com Tati e de sua experiência no exterior (posteriormente, outras amizades e viagens vão auxiliá-lo a repensar seus posicionamentos políticos), Vinicius começa a rever suas ideias sobre política, religião e sobre o fazer poético. Ou seja, foi um incentivo para migrar para a esquerda, tanto que decidiu se filiar ao PCB. É a partir de 1942 que Vinicius começa a se interessar pelas religiões afro-brasileiras, tema que começa a aparecer em *Orfeu da Conceição* e atinge seu ápice n’*Os Afro Samba*s (1966) e nas diversas composições com Toquinho durante a década de 1970. Além disso, a temática de seus poemas se torna mais social e seguem sempre exaltando a beleza feminina.

#### 1.4 1942: UM ANO CRUCIAL PARA VINICIUS

O ano de 1942 foi essencial na vida de Vinicius, pois foi quando algumas pessoas e lugares mudaram suas perspectivas, tanto espiritualmente quanto politicamente, que repercutiram em suas obras. Castello (1994, p. 117) confirma que, nessa época, “O poeta está definitivamente partido ao meio. Um Vinicius formado na direita, entre verbetes do catolicismo, do integralismo e do fascismo, se opõe agora a um outro Vinicius que começa a se enamorar da esquerda e do socialismo”. Durante a década de 1940, Vinicius publica *Cinco Elegias* (1943), *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946) e *Pátria Minha* (1949), que possuem uma lírica mais sensualista e próxima do materialismo, como grande parte dos intelectuais de sua época (MARRACH, 2015, p. 187). É também quando começa a escrever *Orfeu da Conceição*.

Entre as pessoas que influenciaram as transformações poéticas e políticas de Vinicius, podemos mencionar Jayme Ovalle e Waldo Frank. O primeiro encontro entre Vinicius e Jayme foi em Londres, no ano de 1937, e foi sua grande influência no gosto pelo desconcerto e pelo *non-sense* (CASTELLO, 1994, p. 123). Jayme foi despachante da alfândega, católico ortodoxo (grande conhecedor da Bíblia) e poeta; acreditava que a poesia não constitui um gênero literário, mas um modo de enxergar o mundo.

Já o escritor Waldo Frank proporcionou a Vinicius o conhecimento do senso comum, dos clássicos e terá o papel de abrir os olhos do Poetinha para uma realidade brasileira que é esquecida por uma parte dos brasileiros (e pelo governo): os marginalizados, a população carente brasileira que possui uma realidade distinta da dos habitantes da zona sul carioca. Waldo viaja a Buenos Aires em 1942. A capital argentina concentra radicalismos de todos os tipos e Waldo Frank acaba em uma briga com um grupo de parafascistas. Retorna ao Brasil e é internado devido aos machucados da briga. Em um coquetel de rotina na casa de José Olympio, Waldo e Vinicius se conhecem e o Poetinha o leva para a zona de prostituição do mangue, que serviu de inspiração para “Balada do Mangue” (1942). O poema mostra compaixão por essas mulheres marginalizadas socialmente que se prostituem para sobreviver e aconselha-as a largar a prostituição. Há um tom depreciativo pela profissão, chamando-as de putas e comparando-as a lobas:

Pobres flores gonocólicas  
 Que à noite despetais  
 As vossas pétalas tóxicas!  
 Pobre de vós, pensas, murchas  
 Orquídeas do despudor  
 Não sois Lælia tenebrosa  
 Nem sois Vanda tricolor:

Sois frágeis, desmilingüidas  
 Dálias cortadas ao pé  
 Corolas descoloridas  
 Enclausuradas sem fé [...]

[...] Ah, jovens putas das tardes  
 O que vos aconteceu  
 Para assim envenenardes  
 O pólen que Deus vos deu?

No entanto crispais sorrisos  
 Em vossas jaulas acesas  
 Mostrando o rubro das presas  
 Falando coisas do amor  
 E às vezes cantais uivando  
 Como cadelas à lua  
 Que em vossa rua sem nome  
 Rola perdida no céu... (MORAES, 2008b, p. 83).

Depois da visita ao Mangue, Waldo pede para Vinicius levá-lo a uma favela, onde encontram uma infinidade de elementos de cultura negra brasileira. Depois do passeio, Vinicius e Waldo conversam sobre as festividades dos negros, traçando um paralelo com a tradição grega: é “Como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um negro em ganga – um negro ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionísico da vida” (MORAES, 2013, p. 7).

O desejo de conhecer o Nordeste brasileiro é latente em Waldo Frank, porém sente que não pode ir sozinho, devido à violência sofrida em sua viagem a Argentina. A primeira pessoa que vem a sua cabeça para acompanhá-lo nessa aventura é Vinicius de Moraes, que o escoltará armado por essa viagem de quarenta dias pelas regiões menos favorecidas do Nordeste brasileiro. Não foi só Waldo que aproveitou para conhecer o Brasil, pois o próprio Vinicius, criado e residente na privilegiada zona sul do Rio de Janeiro, não conhecia (ou fechava os olhos para) a realidade de boa parte da população do Brasil. Em entrevista contida no livro *Encontros* (COHN; CAMPOS, 2007), Vinicius é questionado se essa viagem teria sido uma espécie de divisor de águas em sua vida:

Totalmente. No plano político, principalmente. Comecei a ver as coisas. Vi a miséria do Nordeste, os mocambos do Recife, as palafitas do Amazonas, as casas de habitação coletiva da Bahia, a lama, a podridão, o abandono. Aquilo me escandalizou, precipitou uma tomada de consciência. Eu nunca tinha visto antes uma criança com barrigão, com verminose. Foi um choque terrível. Então, comecei a pensar. Aqui que o socialismo oferecia as melhores perspectivas para resolver a longo prazo os problemas que eu começava a descobrir no Brasil. Tanto assim quando o Luiz Carlos Prestes saiu da prisão eu o procurei, dizendo que queria ingressar no PC. Pois ele me disse que não. “Fique fazendo o que faz, escreve as suas crônicas, os seus poemas, pois acho que você é mais verdadeiro assim”. Foi o que me disse. Lembro que fiquei um tanto escandalizado. (COHN; CAMPOS, 2007, p. 221-222).

Na biografia escrita por José Castello, há outro depoimento de Vinicius sobre a viagem: “Saí do Rio um homem de direita e voltei um homem de esquerda” (CASTELLO, 1994, p. 125). Essa afirmação é recorrente nas entrevistas de Vinicius, pois frequentemente coloca essa viagem como o principal fator de sua mudança política. A pobreza financeira e a riqueza cultural chocaram de maneira negativa e positiva os viajantes Waldo e Vinicius:

Mas essa viagem com o Waldo Frank representou para mim, em um mês, uma virada. Saí um homem de direita e voltei um homem de esquerda. Foi o fato de ter visto a realidade brasileira, principalmente o Nordeste e o Norte, aquela miséria espantosa, os mocambos do Recife, as casas de habitação coletiva na Bahia, o sertão pernambucano, Manaus. A barra me pesou mesmo. (ALMEIDA FILHO, 1979).

Na biografia de Tom Jobim escrita por Sérgio Cabral, a mudança política de Vinicius de Moraes também é creditada à convivência com Waldo Frank e à viagem que fizeram pelo Brasil. O esquerdismo se manteve com Vinicius até o final de sua vida e contrastou muito com a influência que ele teve em sua juventude de Octávio de Faria:

No programa da peça, Vinicius de Moraes escreveu sobre o seu contato com Frank, tido como principal responsável pela mudança de homem de direita (quando, influenciado pelo escritor Octávio de Faria, chegou a ter simpatias pelo integralismo) para o defensor das idéias da esquerda, posição que se conservou até a morte. (CABRAL, 1997, p. 100).

Um livro importante para a compreensão do Brasil cultural dos anos 50 e 60, centralizado na Bossa Nova, é *Chega de Saudade*, de Ruy Castro (2016). Como a parceria entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes é fundamental para a gênese do ritmo, muitas informações sobre a dupla e sobre *Orfeu da Conceição* estão presentes na obra. Uma delas é a mudança política de Vinicius, que, segundo Castro, não foi tanto por influência de Waldo Frank, como afirmam os outros estudiosos, e sim por influência de sua primeira esposa, Tati, que já foi analisada anteriormente por ser o oposto de Vinicius e por argumentar frequentemente sobre suas escolhas políticas durante a relação de treze anos que mantiveram. Vinicius foi tão radical na mudança da direita para esquerda que quis filiar-se ao Partido Comunista, mas sua filiação foi desencorajada por Luís Carlos Prestes.

Vinicius e Tati formavam havia treze anos o que parecia um casal indissolúvel. Ela tinha enorme ascendência sobre ele e, juntamente com o socialista americano Waldo Frank, fora a responsável por Vinicius ter começado a abandonar, em 1941, suas decididas simpatias por Hitler e Mussolini. Até então, ele torcia pelo Eixo na guerra como pelo Botafogo no futebol. A conversão de Vinicius tinha sido tão radical que, em 1946, ele namorou a ideia de entrar no Partido Comunista, o que só não fez porque foi dissuadido pelo próprio Luís Carlos Prestes. (Prestes disse que ele seria mais útil fora do que dentro do Partido. Foi melhor assim porque Vinicius, com o seu horror a burocratas, não teria aturado por muito tempo a disciplina partidária.) Enfim, um casamento capaz de levar o marido a esses extremos parecia mais difícil de cair do que Stalingrado. (CASTRO, 2016, p. 117).

O cronista Rubem Braga é também apontado como fundamental para a mudança de opinião política de Vinicius:

Sua politização começou com a viagem, ao lado de Waldo Frank, pelo Nordeste brasileiro. Acentua-se, mais tarde, com a convivência íntima com o cronista Rubem Braga, que – é bom enfatizar – nunca foi comunista de carteirinha. É apenas um simpatizante de esquerda. (CASTELLO, 1994, p. 381).

Ou seja, Tati, Waldo Frank e Rubem Braga contribuíram para que Vinicius se tornasse adepto da esquerda durante o resto de sua vida, principalmente quando teve que se posicionar durante a ditadura.

Vinicius fez outra amizade durante a viagem pelo Nordeste, dessa vez com um escritor brasileiro: o também poeta João Cabral de Melo Neto. Ele foi fundamental para a peça *Orfeu da Conceição*, pois foi a partir de sua crítica que Vinicius reescreveu o último ato. O poeta pernambucano foi também quem deu nome à peça: “Orfeu da Conceição”, que mistura o mito grego clássico com o popular brasileiro da favela. Vinicius e João Cabral eram bastante diferentes um do outro: o primeiro assemelhava-se a um camaleão, sempre mudando e se adaptando durante a vida; já o segundo seguiu um caminho linear, quanto mais o tempo passava, mais parecia a si próprio, confirmando assim sua identidade. João Cabral era bastante racional e engajado, influenciando Vinicius a fazer arte inspirado no que via da sociedade brasileira.

Logo depois da viagem com Waldo Frank, durante o Carnaval de 1942, Vinicius começa a escrever *Orfeu da Conceição*. Ele estava na casa do arquiteto Carlos Leão, em Niterói, ao pé de um morro<sup>8</sup>. Vinicius, como atividade de descanso, estava lendo o mito de Orfeu do francês Calzábigi do século XVIII quando os moradores do morro começaram a batucar com instrumentos típicos do samba e do Carnaval (cuíca, tamborins, surdo...):

De súbito, as duas ideias ligaram-se ao meu pensamento, e a vida do morro, com seus heróis negros tocando violão, e suas paixões, e suas escolas de samba que descem à cidade grande durante o carnaval, e suas tragédias passionais, me pareceu tão semelhante à vida do divino músico negro, e à eterna lenda de sua paixão e morte, que comecei a sonhar com Orfeu negro. (MORAES, 2013, p. 8)

Misturando as características do mito grego com a batucada feita pelos habitantes do morro, ele começou a escrever um texto, resultando em uma peça de três atos (assim como as tragédias gregas) que se passa durante o Carnaval e mistura o mito de Orfeu com a favela brasileira do século XX, modernizando assim o mito grego. Vinicius de Moraes já gostava do

---

<sup>8</sup> Em depoimento, Vinicius afirma que a casa de Carlos Leão era ao lado do Morro do Galvão, e não aos pés do Morro do Cavalão (MELLO, 2008).

mito de Orfeu “por ser uma união do poeta com o músico” (MELLO, 2008, p. 28), e sabemos que o verdadeiro início do envolvimento do poeta com a canção popular foi a partir das composições para a peça.

Então ele colocou o herói grego na favela, agora herói negro. Herói grego e negro. Ao amanhecer, depois da noite de escrita, Vinicius havia terminado o primeiro ato. Sem conseguir dar continuidade à escrita da peça, a mantém guardada em uma gaveta durante vários anos. Vinicius receava fazer o Orfeu brasileiro descer ao inferno, como o Orfeu grego. Vinicius queria encontrar uma outra saída para o a descida de Orfeu ao inferno, algo mais próximo ao Brasil. Preferiu esperar.

É nos Estados Unidos, em viagem a trabalho da diplomacia brasileira, que Vinicius dá continuidade à escrita da peça, redigindo o segundo e o terceiro ato. Os dois últimos atos foram perdidos por Vinicius e não há consenso quanto ao que aconteceu com esses manuscritos. Na reedição de 2013 da peça, mais especificamente no paratexto *Radar da Batucada*, Vinicius não comenta sobre a perda desses atos, apenas que o segundo foi escrito em 1948 em Los Angeles, não explicando o processo de escrita do terceiro, talvez por vergonha de ter perdido os manuscritos da peça. Vinicius, em depoimento para o livro *Eis aqui os Bossa Nova*, de Zuza Homem de Mello (2008), confirma a versão de que o manuscrito do terceiro ato foi perdido em 1950, mas não dá detalhes sobre o ocorrido. Castello (1994) informa, como Vinicius, que o segundo ato fora escrito nos Estados Unidos, bem como o terceiro, cujo manuscrito, contudo, teria sido esquecido em um avião e reescrito semanas depois. Sérgio Cabral também comenta a escrita dos dois últimos atos da peça, com uma versão diferente de Castello e acrescentando a participação fundamental de João Cabral de Melo Neto:

Viajando muito, o autor acabou perdendo os dois últimos atos, reencontrando-os tempos depois em Los Angeles. Mais tarde, foi o terceiro ato que sumiu. Vinicius reescreveu-o em Paris, onde estava servindo, por insistência do poeta João Cabral de Melo Neto, que recomendou ao colega inscrever o trabalho no concurso das peças teatrais do IV Centenário de São Paulo. Em Paris, Vinicius serviu inicialmente como segundo secretário da embaixada brasileira, transferido logo em seguida para a delegação do Brasil na UNESCO. Em 1954, Vinicius não só ganhou o prêmio no IV Centenário de São Paulo como teve o texto de *Orfeu* publicado na íntegra na revista *Anhembi*, dirigida por Paulo Duarte. (CABRAL, 1997, p. 101).

De acordo com Sérgio Cabral (1997), Vinicius teria perdido também o segundo ato, e não só o terceiro, como afirma Castello (1994). O amigo e escritor João Cabral teria convencido Vinicius a reescrever o terceiro ato, aquele que teria sido perdido, para participar do concurso do *IV Centenário de São Paulo*. Não há como saber o que realmente aconteceu a respeito da escrita e da perda dos atos, mas é possível perceber, devido à estrutura da obra

final, que ela foi afetada por esses imprevistos. O fato de o primeiro e o terceiro atos serem em verso e o segundo em prosa evidencia a descontinuidade na escrita. O primeiro ato é mais complexo e possui uma maior qualidade estética, com canções que condizem com o enredo e de grande semelhança com o mito, contrastando com o segundo ato, que não contém nenhuma canção e é em prosa, e o terceiro ato, que traz canções sem nexos com o enredo e Clio como protagonista, no lugar de Orfeu. Calil comenta as diferenças entre os atos, principalmente os descompassos dos segundo e terceiro atos: “[Vinicius] percebe o segundo ato como balé puro e aponta no terceiro a falta de progressão dramática que parece precipitar a ação, além de uma expectativa internalizada do espectador” (CALIL, 1995, p. 11).

### 1.5 SOCIAL, SENSUAL E DE VOLTA À CANÇÃO

Vinicius, sempre mudando de habitação devido à diplomacia, lançou outro livro de poemas em 1946, com um título bastante elucidativo: *Poemas, Sonetos e Baladas*. “Poemas” é uma palavra genérica para todas as formas poéticas que aparecem no livro. As “baladas” de Vinicius não possuem forma fixa, e sim um apego à musicalidade e à narração de uma história, como em “a Balada do Cavalo” e a “Balada do Mague”: “Vinicius reinventou a balada de modo livre e pessoal” (FERRAZ, 2008, p. 38) Já os “sonetos”, que também estão presentes neste livro, posteriormente foram todos compilados no *Livro de Sonetos* (1957). Vinicius ficou reconhecido na literatura brasileira pós-Semana de Arte Moderna como o artista que recuperou a forma do soneto, que era pouco usado pelos modernistas da primeira fase:

Com isso, sua longa e feliz intimidade com o gênero chegou ao seu ponto mais alto de visibilidade e apresentou em retrospectiva uma longa trajetória, na qual o poeta deve ser considerado, historicamente, como o “regenerador do soneto depois da Semana de 22”. (FERRAZ, 2008, p. 45).

Vinicius, então casado com Lila, não tinha muita paciência com crianças, então sua esposa sugeriu que ele tentasse algo diferente: “Vinicius, vê se faz um samba, você gosta tanto, quero ver se sai alguma coisa” (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 22). Em 1952, ele compõe sozinho um samba chamado “Quando tu passas por mim” e dá a parceria em conjunto com Antônio Maria, compositor reconhecido na época. Maria faz o mesmo, dá a parceria de “Quando a noite me entende” para Vinicius. O incentivo de Lila para o retorno de seu marido à composição de sambas foi fundamental para a vida de Vinicius, pois em pouco tempo se revelaria um grande compositor. “Quando tu passas por mim”, interpretado por Aracy de

Almeida, traz as lamentações de um homem que sofreu no passado com um amor infiel e tem um *déjà vu* quando sua ex-namorada passa por ele:

Quando tu passas por mim  
 Por mim passam saudades cruéis  
 Passam saudades de um tempo  
 Em que a vida eu vivia à teus pés

Quando tu passas por mim  
 Passam coisas que eu quero esquecer  
 Beijos de amor infiéis  
 Juras que fazem sofrer

Quando tu passas por mim  
 Passa o tempo e me leva para trás  
 Leva-me a um tempo sem fim  
 A um amor onde o amor foi demais

E eu que só fiz te adorar  
 E de tanto te amar penei mágoas sem fim

Hoje nem olho para trás  
 Quando tu passas por mim. (MORAES, 2015, p. 124).

No mesmo ano da estreia da encenação de *Orfeu da Conceição*, assunto do próximo capítulo, Vinicius escreveu diversos poemas sociais, como “Mensagem à poesia” (1959), “A bomba atômica” (1954), “A rosa de Hiroshima” (1954) e “Balada dos mortos no campo de concentração” (1954). Alguns são encontrados no livro *Poemas Esparsos* (2008) e todos estão em sua *Antologia Poética* (1959), que foi editada e atualizada ao longo do tempo.

O poema mais popular entre os três é a “A rosa de Hiroshima”, que começa apontando as consequências da radioatividade: “Pensem nas crianças / Mudam telepáticas / Pensem nas meninas / Cegas Inexatas / Pensem nas mulheres / Rotas alteradas / Pensem nas feridas / Como rosas cálidas” (MORAES, 2011b, p. 253). Devido aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente o bombardeio nuclear das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, Vinicius se dedicou à escrita destes poemas, passando para o leitor a sua necessidade de engajar-se artisticamente, posicionando-se em relação ao ocorrido. Vinicius viu de perto os efeitos da Segunda Guerra Mundial, pois morava na Inglaterra com Tati quando ela começou.

Cinco anos depois, “O operário em construção” (1959), seu poema social mais célebre é publicado. Ao tratar da exploração do proletariado pelo capitalismo, consagra Vinicius como um dos nomes da poesia social, ao lado de seu amigo João Cabral de Melo Neto. No capítulo que concerne a fase derradeira de Vinicius (*Vinicius depois de Orfeu da Conceição*),

quando ele se dedica quase exclusivamente a canção popular, é possível perceber sua posição política contra a repressão da ditadura civil-militar, se revelando um artista de esquerda.

## 2 VINICIUS DA CONCEIÇÃO (1954-1956)

Em 1954, mesmo ano de lançamento de *Antologia Poética*, Vinicius finaliza a peça de teatro que levou doze anos para escrever: *Orfeu da Conceição*. “Orfeu” remete ao clássico (à mitologia grega) e “Conceição” simboliza o popular, mais especificamente a favela carioca do século XX. A brincadeira com o título deste capítulo é devido a semelhança entre Vinicius e Orfeu, que será discutida nas próximas páginas.

Ronald Augusto sintetiza a mistura entre o clássico e o popular na peça: “Assim, de um lado, o passado original (mito órfico, signo de partida) pode ser lido no presente expropriativo (a peça do poeta brasileiro, signo da chegada) como uma versão possível deste presente” (AUGUSTO, 2015, p. 22). A modernização do mito de Orfeu e seu transporte para a favela comporta os problemas sociais e encantos presentes nesse ambiente de exclusão social. Vinicius não se distancia totalmente do mito: a narrativa permanece centrada no amor imensurável entre Orfeu e Eurídice, no destino trágico da morte da amada e na busca de Orfeu por Eurídice no inferno. O mito e a peça de Vinicius, contudo, se diferenciam em alguns aspectos, sendo necessário resgatar as histórias de ambos.

### 2.1 SURGIMENTO DE *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

No ano de 1955, Vinicius estava em Paris e teve um encontro com Mary Menon, diretora da Cinemateca Francesa. Mary lembrou que Sacha Gordine, produtor de cinema, deseja realizar um filme sobre o Brasil e perguntou a Vinicius se ele não possuía nenhum texto que poderia se tornar um filme. Vinicius se lembrou de *Orfeu da Conceição* e entrou em contato com Gordine, que pediu para ele escrever um resumo da peça e depois para escrever o roteiro do filme, enquanto estava hospedado no Chatêau d’Eu, em Paris. Contudo, Gordine não pôde produzir o filme por motivos financeiros. Vinicius o convida para uma feijoada em seu apartamento parisiense; entre os convidados estava também Raymond Pinto, namorado de uma amiga de Tati. Na feijoada, Vinicius e Gordine reclamam que não conseguiam ajuda financeira para produzir o filme de *Orfeu da Conceição*, mesmo já tendo percorrido o Brasil em busca de patrocínio. Raymond se interessa por conhecer a peça e alguns atores brasileiros (entre eles Haroldo Costa, que interpretará Orfeu nos palcos) leram o primeiro ato do roteiro do filme. Raymond Pinto se encantou e decidiu financiar uma peça de teatro do texto de Vinicius, e não um filme.

Por se tratar de um musical, Vinicius precisava de uma parceria para as composições da peça. Ele queria que Vadico (sambista parceiro de Noel Rosa e pianista de Carmen Miranda) fosse sua dupla, mas ele não aceitou o convite pois não queria se envolver em uma produção de grande porte como essa. Vinicius desabafou: “Mas ele, não sei por que, se atemorizou com a responsabilidade até um ponto em que desanimei” (MELLO, 2008, p. 29). Então Lúcio Rangel e Haroldo Costa, no tradicional bar Villarino, indicam um rapaz que participava das noitadas do Clube da Chave para fazer parceria com Vinicius nas composições; contudo, alertam-no: “Tem um problema: ele é moderno” (CASTELLO, 1994, p. 187). Ele responde que é exatamente o perfil que ele está procurando. Tom Jobim não era anônimo para Vinicius, eles já tinham se conhecido há alguns anos atrás, mas não haviam tido a oportunidade de trabalhar juntos. Os dois se encontraram e Vinicius expôs o projeto a Tom Jobim, que responde: “Tem um dinheirinho nisso?” — frase que acaba ficando no imaginário da música popular brasileira. É compreensível a pergunta de Tom, pois ele passava por dificuldades financeiras; seu salário era menor do que suas dívidas e ele sustentava sua mulher e filho.

Duas semanas depois, os dois compõem as canções da peça, desenvolvendo, com o tempo, boa sintonia para compor em conjunto. Tom cria a melodia no piano e Vinicius faz o rascunho da letra, “Como se já estivessem prontas em algum lugar do espaço – Vinicius assim descreve um dia – e aos dois coubesse, tão-somente, ‘incorporá-las’ ao chão” (CASTELLO, 1994, p. 186). Foi através dessa parceria que Vinicius se tornou definitivamente o Vinicius da canção popular, com composições extremamente líricas que se aproximam de seus poemas. Tornou-se um mestre na vida de Tom, tirando-o do quase anonimato das boates de Copacabana e da Gravadora Odeon para o posterior reconhecimento mundial a partir da Bossa Nova.

Tom Jobim (1927-1994) foi aluno de Leo Peracchi, Radamés Gnatalli e outros. Devido a suas influências eruditas, levou sofisticação à Bossa Nova, juntamente com o conhecimento intelectual de Vinicius sobre literatura e jazz. Contudo, a Bossa Nova possui uma simplicidade que só pôde ser elaborada a partir de conhecimentos aprofundados cancionais. Foi após a chegada de João Gilberto ao grupo que se ficou formada a parceria “[...] que seria reverenciada como parte da santíssima trindade da Bossa Nova” (MELLO, 2017, p. 455). Ou seja, primeiro se formou a parceria entre Tom e João Gilberto, para depois o último começar a trabalhar com Tom e Vinicius juntos. Na analogia de Zuza Homem de Mello, “difícil saber quem é o Pai, o Filho e o Espírito Santo”. Fato é que Vinicius de Moraes

na composição, Tom Jobim nos arranjos e João Gilberto no resto formaram o que foi chamado de Bossa Nova.

A teoria de que Tom Jobim era uma figura desconhecida parte de Castello (1994), que afirma que Vinicius foi um divisor de águas em sua vida. Outra versão da história é a de Ruy Castro, que afirma que Tom já tinha uma relativa fama no mundo cancional e algumas parcerias. A principal e primeira delas foi Newton Mendonça, com quem Tom compôs obras-primas da Bossa Nova que ficaram famosas, como “Desafinado” (1958) e “Samba de uma nota só” (1959). Vinicius ficava bastante enciumado, tendo chegado a proibir Tom de compor com outros artistas, revelando uma possessividade extrema:

Ronaldo Bôscoli queixa-se até hoje de que Vinicius ameaçou romper com Tom, se Tom compusesse com Ronaldo – de quem Vinicius, aliás, era grande amigo. O único parceiro a que Vinicius não podia se opor era Newton Mendonça. Não porque Tom e Newton fossem amigos de infância, mas porque Mendonça era mais músico do que letrista e, quando os dois abriam o piano, as sétimas e nonas eram mais importantes do que as plumas que o vento ia levando pelo ar. Talvez por isso Vinicius não o julgasse uma ameaça – como Bôscoli sem dúvida seria e Dolores efetivamente era. (CASTRO, 2016, p. 104).

Boa parte da encenação da peça foi idealizada no bar Villarino, localizado no Centro do Rio de Janeiro, ponto de encontro de intelectuais e artistas. Ruy Castro ressalta a importância do bar durante todas as etapas da produção de *Orfeu da Conceição*, que, além disso, firmou o início da parceria entre Vinicius e Tom, que aí se reencontraram:

Dizia-se, com evidente exagero, que das mesas do Villarino podia-se sair com a montagem de um musical brasileiro praticamente esquadrihada, incluindo libreto, canções, cenários, cartazes e, se duvidassem, até as críticas – contra e a favor -, antes que o musical fosse encenado. É mais ou menos o que se diz do que aconteceu, em 1956, com *Orfeu da Conceição*. (CASTRO, 2016, p. 113-114).

Vinicius acompanhou os três meses de ensaio para a realização da peça, no salão High Life. A assiduidade do poeta foi vista por alguns atores como intromissão e perda de autonomia de Leo Jusi, diretor da peça. Vinicius queria acompanhar os ensaios e foi repreendido pelos atores. Ele contrata Carlos Scliar como “consultor plástico”, que serviu para auxiliar Leo Jusi a passar uma maior credibilidade aos atores.

A peça foi encenada pela primeira vez no dia 25 de setembro de 1956, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O cenário foi assinado por Oscar Niemeyer, os cartazes desenhados por Djanira e Carlos Scliar, Raimundo Nogueira e Luis Ventura e o elenco negro, assim como Vinicius aconselha no texto da peça, com Abdias Nascimento, Pérola Negra, Cyro Monteiro, Haroldo Costa, entre outros. O ponto máximo de *Orfeu da Conceição* foi estar entre as peças pioneiras que levaram ao palco do teatro um elenco totalmente negro. O

musical ficou em cartaz durante apenas seis dias, devido à agenda do teatro, que já estava reservada para a apresentação da peça *Hamlet*, mas todas as sessões contaram com lotação máxima e com plateia bastante diversificada (intelectuais, artistas, políticos e público em geral). As críticas foram positivas e negativas, principalmente devido ao belíssimo cenário de Niemeyer (com uma rampa espiral, que liga o morro (mundo) ao inferno/cidade (submundo)) e aos atores que atuavam melhor do que cantavam, respectivamente.

Em depoimento ao programa *Vinicius - Poesia, música e paixão* da Rádio Cultura AM de São Paulo, no décimo episódio, intitulado *Orfeu sobe ao palco* (ORFEU..., 1993), a filha de Vinicius, Suzana de Moraes, afirma que foi com a encenação de *Orfeu da Conceição* que seu pai se tornou uma figura pública, pois antes “ele não era Vinicius de Moraes” (6 min 36 s). Vinicius saiu do anonimato da poesia, onde era conhecido somente por um seletivo grupo de intelectuais, para a exposição do artista à frente de uma peça de teatro. De acordo com João Máximo, apresentador do mesmo programa, os espectadores de *Orfeu da Conceição* tiveram a sensação de estarem assistindo aos famosos musicais da Broadway.

Depois do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, *Orfeu da Conceição* teve uma temporada no Teatro da República, no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. O cenário de Niemeyer, belo porém pouco funcional, devido ao tamanho, não coube no palco do novo local, então Fernando Pamplona foi importante para reduzir o cenário sem que fosse perdido o seu encanto. A próxima parada seria o Teatro Municipal de São Paulo, para onde o cenário encaixotado foi despachado. O cenário nunca chegou lá: o caminhão teria desaparecido (CASTELLO, 1994, p. 194). Sérgio Augusto nega esta versão da história: “A propalada história de que os cenários da peça foram roubados junto com o caminhão que os transportava para a capital paulista é pura lenda” (AUGUSTO, 2003, p. 41). Com isso, as apresentações da peça foram só aquelas do Rio de Janeiro, e acabaram com um final trágico e até mesmo místico, já que o desaparecimento do caminhão não foi desvendado.

Ruy Castro (2016), em *Chega de Saudade*, faz diversos apontamentos sobre a obra. Primeiro, coloca culpa em Vinicius por ser um mau empresário e não reservar por mais tempo o Municipal para a sua peça, ainda mais se tratando de um grande investimento. Segundo, a peça de Vinicius não foi a pioneira em levar um elenco todo negro para o Municipal, pois uma adaptação de *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill (1945) do Teatro Experimental do Negro (TEM) já tinha feito isso anos antes. Vianna (2012), no livro *O mistério do Samba*, afirma que, em 1926, o espetáculo *Tudo Preto*, apresentado pela Companhia Negra de Revista, foi “[...] a primeira experiência teatral brasileira só com artistas negros (o único branco era o empresário), incluindo o diretor De Chocolat e o maestro Pixinguinha”

(VIANNA, 2012, p. 25). Terceiro, Vinicius, que se nomeava bastante engajado na causa negra, foi acusado por Abdias Nascimento, que fazia o papel de Aristeu, de se aproveitar dos atores e atrizes negras (Ruy Castro não especifica como Vinicius poderia ter se aproveitado; especula-se<sup>9</sup> que pela baixa remuneração aos atores). Vinicius demitiu-o e colocou em seu lugar Chico Feitosa fazendo *black-face*. Quarto, Castro não fala em nenhum momento que a peça não foi encenada em São Paulo porque o caminhão com o cenário teria desaparecido, e sim comenta que o Teatro Municipal de São Paulo estava com a agenda cheia, logo a peça não poderia ser encenada lá. Não havia outro teatro na cidade que comportaria a peça, então ela não foi mais encenada.

Os apontamentos de Castro são bastante críticos e convincentes, pois Vinicius era iniciante na produção de peças teatrais e passou por adversidades durante a preparação e realização de *Orfeu da Conceição*. Seu orçamento era curto (e pessoal) e ele teve dificuldades em reservar datas em teatros para a encenação da peça. Por ter sido uma grande produção e pouco encenada, Vinicius teve prejuízos financeiros com a peça. Logo, não conseguiu efetuar os pagamentos dos atores (em “Vinicius de Moraes pede para fazer o seguinte comunicado aos artistas”) e acabou entrando em desacordo com eles. Sobre a questão do negro, não existe a possibilidade de *Orfeu da Conceição* ter sido a pioneira em ter um elenco somente de atores afrodescendentes, mas se percebe o engajamento de Vinicius em relação à cultura negra. Contudo, o fato de ter colocado para interpretar Aristeu um ator caucasiano com o rosto pintado no lugar de Abdias Nascimento revela um lado menos conhecido de Vinicius: o do descaso, desrespeito e da falta de alteridade.

Em relação ao sucesso das canções de *Orfeu da Conceição*, Sérgio Cabral mostra que as composições da peça, provenientes da parceria entre Vinicius e Tom, foram tão bem-sucedidas que um disco foi gravado depois das encenações da peça:

*Orfeu da Conceição* foi apresentada do dia 25 a 30 de setembro no Teatro Municipal. Na segunda-feira, 1º de outubro, a gravadora Odeon lançou um long-play de dez polegadas com as músicas do espetáculo. A iniciativa partiu de Aloísio de Oliveira, que, ao assistir a um dos ensaios, pensou logo na gravação do disco. (CABRAL, 1997, p. 108).

Antes da estreia do filme *Orfeu Negro*, em 1957, a Radio Télévision Française fez um programa sobre a peça, com as músicas de Tom e Vinicius e trechos do libreto traduzidas para o francês (AUGUSTO, 2003, p. 43). Ou seja, o interesse dos franceses pela peça de Vinicius é

---

<sup>9</sup> No paratexto *Vinicius de Moraes pede para fazer o seguinte comunicado aos artistas de Orfeu da Conceição*, Vinicius expõe aos artistas os problemas financeiros da peça e pede para eles compreensão no atraso dos pagamentos (MORAES, 2013, p. 89-91).

anterior ao filme de Camus. Em 1995, Haroldo Costa, o ator que foi Orfeu nos palcos, remontou a peça no mesmo Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Também lhe custou dores de cabeça, pois precisou de um alto orçamento para realizar a produção, e algumas promessas de dinheiro não chegaram até Haroldo. Mesmo assim, a peça foi encenada no ano do tricentenário de Zumbi dos Palmares e era muito semelhante à de Vinicius, como em relação ao cenário de Niemeyer e às artes plásticas de Scliar.

## 2.2 O MITO DE ORFEU

O mito de Orfeu consiste na história de amor com final trágico entre Eurídice e Orfeu. Filho do deus Apolo e da ninfa Calíope, ele é a representação do músico e do poeta na mitologia grega e do seu potencial de seduzir a tudo e a todos com a sua música: “Orfeu exprime mitologicamente o roubo que a música causava nos povos primitivos” (MENARD, 1991, p. 64). Orfeu possui o dom da lira, instrumento de cordas comum na antiguidade.

Ao regressar da expedição dos Argonautas, ele casa com a ninfa Eurídice, nutrido por um amor verdadeiro. Após uma tentativa de violação do apicultor Aristeu, Eurídice pisa em uma serpente, é picada por ela e falece. Orfeu tenta consolar-se com sua lira; porém, sem conseguir superar a perda, vai em busca de Eurídice nas trevas de Hades.

A força da lírica de Orfeu “[...] encantou de tal forma o mundo ctônio, que até mesmo a roda de Exíon parou de girar, o rochedo de Sísifo deixou de oscilar, Tântalo esqueceu a fome e a sede e as Danaides descansaram de sua faina eterna de encher tonéis sem fundo” (BRANDÃO, 1987, p. 142)<sup>10</sup>. Assim, convence Plutão a deixar Eurídice voltar aos seus braços. Há, entretanto, uma condição: ao conduzir sua amada para fora do mundo das sombras, Orfeu não poderia olhar para trás<sup>11</sup>. Após todos os obstáculos, quando estão prestes a chegar ao mundo da luz, Orfeu, impaciente para saber se realmente sua amada o seguia, fita Eurídice, fazendo-a desaparecer.

Orfeu chora por sete dias e deixa de se nutrir, por não aceitar estar longe de sua amada. As Mênades, descobrindo seu refúgio nas margens do Aqueronte, decidem abordá-lo, desejando criar laços matrimônias. Por fidelidade a Eurídice, Orfeu recusa; as ninfas o

<sup>10</sup> Para este resumo do mito grego de Orfeu, me baseio na obra *Mitologia Grega* (Vol. 2) de Brandão (1987), na qual Cérbero, guardião do inferno de Hades, não aparece. Porém, o monstro aparece em outros livros que narram o mito de Orfeu e também na obra de Vinicius.

<sup>11</sup> Na obra de Brandão (1987, p. 145) é explícita a simbologia das direções na cultura grega: “É assim que olhar para frente é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a direita é descobrir o bem, o progresso; para a esquerda é o encontro do mal, do caos, das trevas; para trás é o regresso ao passado, às hamartíai, às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade.”

atacam, despedaçando-o. Sua cabeça e sua lira são jogadas no rio e conduzidas ao mar, encantando a todos que escutam sua melodia.

A atualização do mito de Orfeu foi feita por diversos artistas, como, no século XX, por Jean Cocteau com os filmes da Trilogia Órfica (*Le Sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1949) e *Le Testament d'Orphée* (1959)) e em movimentos artísticos como o Modernismo do Orfismo na França e em Portugal. O comum das representações do mito de Orfeu na maioria das obras é o fato de ele ter o dom da poesia e da composição, o que encanta a todos. Vinicius de Moraes viu no mito, mesmo com o desfecho dramático do casal Orfeu e Eurídice, um lado positivo e inspirador, e traz para sua versão o herói que luta pelos seus ideais e, principalmente, pelo amor verdadeiro:

É curioso notar, entretanto, que a ação dramática pontilhada de acontecimentos dos quais o horror participa ativamente, não torna, em absoluto, a lenda de Orfeu grego ou do Orfeu negro uma história negativa do ponto de vista de sua aceitação humana e artística. Trata-se, muito pelo contrário, de uma história perfeitamente positiva, pois que representa a luta de um homem – no caso um ser quase divino, pela excelência de sua qualidade pessoal e artística – para realizar, pela música, uma integração total na vida de seu semelhante, posteriormente na vida mulher amada e, desaparecida esta, em sua própria morte. (MORAES, 2003, p. 83).

### 2.3 RESUMO DE *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

*Orfeu da Conceição*<sup>12</sup> inicia o primeiro ato com Orfeu, um sambista que vive no morro, filho de um músico (Apolo) e de uma lavadeira (Clio), apaixonado por Eurídice e prestes a se casar com ela. A paixão entre os dois desperta o ciúme e o desejo de vingança em Mira, ex-namorada do sambista, que leva Aristeu, também apaixonado por Eurídice, a matá-la depois de uma noite de amor com Orfeu. Seu corpo foi levado pela Dama Negra. No segundo ato, numa terça-feira de Carnaval, Orfeu desce do morro e vai até o clube Os Maiorais do Inferno procurar Eurídice. Plutão afirma que Eurídice não está lá e Orfeu retorna à favela. No terceiro e último ato (a peça possui três atos, como as tragédias gregas), Orfeu encontra-se solitário e louco pela morte da amada; Clio enlouquece pelo estado mental de seu filho e Mira também ensandece pelo sentimento de culpa pela morte de Eurídice. Orfeu é morto por Mira e pelas outras mulheres recusadas por ele.

<sup>12</sup> A edição usada nesta dissertação de mestrado é a mais recente, de 2013, da editora Companhia das Letras. O texto introdutório se chama *Radar da Batucada*, escrito pelo próprio Vinicius, explicando a inspiração e o processo de escrita da obra. Depois, o *O mito de Orfeu* é um resumo do mito de Orfeu junto com uma nota, que salienta a importância de a encenação conter artistas negros. Depois do texto da peça, o livro possui o *Material complementar* com dois textos: *Vinicius de Moraes pede para fazer o seguinte comunicado aos artistas* e *Minha experiência teatral*, os dois textos evidenciando dos problemas financeiros da encenação da peça.

Analisando a peça minuciosamente, ela inicia com a personagem Corifeu, representando o coro, que declama o “Soneto de Corifeu”, ao som de “Valsa de Eurídice”:

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).

O “Soneto de Corifeu” anuncia a temática de *Orfeu da Conceição*: o amor impossibilitado diante da morte da mulher, que é bela e acanhada como a lua. O poema assemelha-se muito com outro que se encontra nas cenas finais da peça, quando Orfeu chega no Plano da Tendinha e declama um longo texto também relacionando Eurídice com a lua: “Ainda é cedo demais, amiga. A lua / Está dando de mamar para as estrelinhas... / Toma teu tempo. Quando for a hora / Desce do céu amor, toda de branco / Como a lua. O Mundo é todo leite / Leite da lua, e a lua és tu, Eurídice...” (MORAES, 2013, p. 80). A lua é símbolo de feminilidade e fertilidade, já que ela é a relação dos humanos com a vida. Em vários momentos da peça é possível depreender que Eurídice estava grávida de Orfeu após sua primeira e única noite de amor, o que será analisado a seguir.

Após a aparição de Corifeu, surgem os pais de Orfeu, Clio (mãe) e Apolo (pai), que acordam durante a noite ao escutar o violão do filho. Eles se gabam pela qualidade da música de Orfeu, que aprendeu com o pai a tocar, embora o tenha superado na habilidade musical: “Toca muito meu filho, até parece / Não um homem, mas voz na natureza” (MORAES, 2013, p. 20). A natureza é um tema recorrente na peça, mais presente nas rubricas; normalmente ela se manifesta para anunciar algum personagem que vai entrar em cena; neste caso, o próprio Orfeu:

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. Ficam nesse desafio por algum tempo, alternando vozes, até que tudo estanca, vozes ruídos e música. (MORAES, 2013, p. 21).

Orfeu entra em cena e clama por Eurídice, falando sozinho e tocando seu violão. Sua mãe escuta e vai ao encontro de Orfeu, que a repreende por ainda estar acordada naquela noite de frio — sabendo que a peça se passa durante o Carnaval no Rio de Janeiro, talvez seja no mínimo irônica esta fala de Orfeu: “Sair da cama quente com esse tempo / Frio... Não têm juízo?” (MORAES, 2013, p. 23). Clio e Apolo estranham que o filho está tocando demasiadamente o seu violão, mais do que o normal, e Clio inicia um discurso moralista que explica seu medo de que Orfeu torne-se igual um malandro, como o pai, “Que só sabe contar minha garganta / E beber sem parar no botequim?” (MORAES, 2013, p. 24). Humilhado, Apolo se retira e Orfeu explica para a mãe que quer casar e ter filhos com Eurídice — aqui aparece novamente o assunto da possível gravidez de Eurídice. Eles iniciam uma discussão e Clio argumenta que Orfeu pode ter a mulher que quiser do morro, sendo uma explicitação possível de um relacionamento edípiano, que no final da obra torna-se mais evidente no desfecho de Clio na peça. Ela suplica: “Uma mulher?! / Qual a mulher que Orfeu não pode ter? / É só chamar... Meu filho, o morro é teu / É só você; desde sua mãe, que é tua / Até a última mulher... Pra que / Ir se amarrar, meu filho? Pena um pouco” (MORAES, 2013, p. 26). Orfeu explica que seu sentimento por Eurídice é verdadeiro e que depende dela para cantar e ser feliz. Afirma que Orfeu é Eurídice, ou seja, eles são a mesma pessoa. Clio continua a pedir que o filho não se case, argumentando que pessoas de baixa renda não casam: “Casamento de pobre é amigação” (MORAES, 2013, p. 27). Orfeu beija e abraça a mãe, e a rubrica mostra todo o lirismo presente na obra: “Tudo é Eurídice na mecânica do instante, e a presença da mulher amada deve manter-se com uma força e fatalidade inenarráveis” (MORAES, 2013, p. 27).

A chegada de Eurídice é anunciada pela segunda canção da peça, “Um nome de mulher”, interpretada pelo próprio Orfeu. A música trata de um homem que se entrega ao amor, fazendo loucuras por sua amada. Orfeu e Eurídice começam a conversar e se derramam em declarações de amor, exacerbando qualidades de um início de relacionamento envolto pela paixão: “Como passou o meu amor sem mim? / Pensou em mim? (*suspira*) Três horas e quarenta / Minutos sem olhar o meu amor” (MORAES, 2013, p. 29). Então o casal começa a se beijar e o céu reage negativamente:

Beijam-se num embate irresistível, enquanto novamente o céu escurece como se uma nuvem ocultasse a Lua. Sons como vozes informes parecem vir do vento, em meio dos quais repontam subitamente os gemidos agoniados de Eurídice. (MORAES, 2013, p. 31).

Quando Eurídice interrompe o beijo, alegando a Orfeu que ainda não é momento de eles se aproximarem fisicamente, a luz da lua ilumina novamente a cena, como se aprovasse a atitude da namorada. Orfeu pressiona Eurídice para eles terem relação sexual, ao que ela pede que espere até o casamento, que seria em dois dias: “Vamos fazer assim como Deus quer / Não é mesmo?” (MORAES, 2013, p. 31). A castidade rompida somente na noite de núpcias é crença por parte da doutrina cristã, religião da qual Eurídice aparentemente faz parte. O casal se despede e Eurídice parte para ver a sua mãe; com isso, surgem um vento e alguns barulhos estranhos que fazem Orfeu sentir agonia e chamar pela amada. O céu se abre, ela retorna e vai embora novamente, o que inspira Orfeu a declamar o belíssimo “Monólogo de Orfeu”. Surge uma batucada, que traz o samba “Se todos fossem iguais a você”.

Mira surge, interrompendo a cantoria de Orfeu, que pede que ela vá embora. Mira reclama do desprezo com que é tratada, pois quando estavam juntos o músico chegara a compor uma canção em sua homenagem: “Mira”. Orfeu começa a ficar agressivo por não aguentar os desaforos que Mira faz a ele e a Eurídice, que ela chama de “Alguma mulatinha de pedreira / Metida a branca!” (MORAES, 2013, p. 37). Ele expulsa-a e quando ela ofende novamente Eurídice e agora também Clio, Orfeu esbofeteia Mira, ela reage e eles começam a lutar, até que ela foge. Em nenhum momento ele é repreendido por agredir uma mulher, tanto que no final da peça essa cena se repete. Clio aparece em cena chamando Orfeu para dormir, ele avisa que já está indo e pega o violão para cantar “Mulher, sempre mulher”, música em que o eu-lírico pede a separação da mulher, pois ela “bota banca”, ou seja, é considerada uma mulher “barraqueira”. Ele não demonstra nenhum arrependimento pelo ocorrido, até mesmo dá gargalhadas ao tocar a música.

A cena escurece e surge Aristeu, o apicultor. Em sua fala há uma repetição do adjetivo “negro”, muitas vezes usado de uma maneira nada comum, caracterizando um substantivo abstrato, revelando uma obsessão pela cor negra, a cor de Eurídice. Aristeu tem inveja de Orfeu, pois é ele quem se relaciona com Eurídice e é por ela amado. Ele prediz o futuro de Eurídice, afirmando que seu seio não dará leite — ou seja, não terá filhos — e que sua morte será com um punhal, que ele mesmo a matará. Um dos versos do desfecho do monólogo, “Que um dia, entre as abelhas, de repente”, possui uma estrutura semelhante ao penúltimo verso do “Soneto do Amor Total”: “É que um dia em teu corpo de repente” (MORAES, 1967, p. 98).

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!  
 Orfeu, meu irmão, por quê? por que teu vulto  
 Em forma de punhal no meu caminho?  
 Por que te fez tão belo a natureza  
 Para não a Aristeu, amar-te Eurídice?  
 Por que razão te dizes meu amigo  
 Orfeu, se praticaste a crueldade  
 De seres como és, e sendo Orfeu  
 Seres mais bem amado? Ah, desgraçado  
 Aristeu, pobre vendedor de mel  
 Do mel de Orfeu! Tu, Orfeu, deste a colmeia  
 Que um dia, entre as abelhas, de repente  
 Abriu na cera ao ninho da serpente  
 Que há de picar Eurídice no seio:  
 Negro seio que nunca há de dar leite... (MORAES, 2013, p. 40-41).

Guardando semelhança ao desfecho de Eurídice no mito de Orfeu<sup>13</sup>, a picada da serpente no seio, a morte de Eurídice na peça de Vinicius conforme imaginada por Aristeu traz a simbologia da maternidade, da amamentação. Por ser apaixonado por Eurídice e ter ciúme de seu relacionamento, Aristeu prefere que ela morra a ter um filho com Orfeu.

Depois de seu monólogo, Mira entra em cena. A partir daí, uma série de mentiras levam ao desfecho da morte de Eurídice: Mira, para provocar mais ciúme em Aristeu, diz que sua amada está grávida de Orfeu. Aristeu reage com agressividade ao seu comentário e nega a gravidez de Eurídice. A ex-namorada de Orfeu tenta convencê-lo da sua mentira, então “Põe-se a sussurrar-lhe ao ouvido, depois olha em torno. Afastam-se rapidamente. Poucos segundos depois, aparece Orfeu acompanhado no violão um choro que se executa no morro” (MORAES, 2013, p. 41). A rubrica esconde a informação do leitor: o que será que Mira sussurrou a Aristeu para convencê-lo de sua mentira?

A maior representação do místico aparece neste momento da peça: a Dama Negra. Como de praxe, tudo escurece, a lua é bloqueada. Assim surge a Dama Negra, cuja fala inicial é bastante lírica e enigmática: “O homem nasce da mulher e tem / Vida breve. No meio do caminho / Morre o homem nascido da mulher / Que morre para que o homem tenha vida. / A vida é curta, o amor é curto. Só / A morte é que é comprida...” (MORAES, 2013, p. 42). É provável que “o homem que morre” seja uma referência a Orfeu, pois sua morte possibilitará que o morro se recupere do caos de quando estava louco. A Dama Negra, carregando um

<sup>13</sup> E também do desfecho da personagem Lindóia do poema épico *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama.

ramo de rosas vermelhas, inicia uma conversa com Orfeu alegando que está lá porque alguém a chamou, ao que Orfeu responde: “Não chamou! / Este é meu reino, aqui quem manda é Orfeu / Digo que não chamou!” (MORAES, 2013, p. 43). O discurso mostra sua importância no morro, onde todos dependem dele e de sua música para conviver em harmonia:

Vá embora  
 Senhora Dama! eu lhe digo: vá embora!  
 No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida  
 No morro ninguém morre antes da hora!  
 Agora o morro é vida, o morro é Orfeu  
 É a música de Orfeu! Nada no morro  
 Existe sem Orfeu e a sua viola!  
 Cada homem no morro e sua mulher  
 Vivem só porque Orfeu os faz viver  
 Com sua música! Eu sou a harmonia  
 E a paz, e o castigo! Eu sou Orfeu  
 O músico! (MORAES, 2013, p. 43).

Tem início uma disputa de poder entre os dois: quem conseguirá expulsar o outro do morro primeiro. Orfeu, é claro, vence. Nessa cena, quando Orfeu toca furiosamente o violão, aparece a primeira referência a práticas religiosas de matriz africana: a Dama Negra dança em ritmo de macumba<sup>14</sup> e some: “[Orfeu] 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” (MORAES, 2013, p. 45). Vinicius elenca essas manifestações religiosas para exaltar o sincretismo da Dama Negra; a macumba representada pela Dama Negra mistura-se com o catolicismo de Eurídice. Orfeu consegue expulsar a Dama Negra, a cena escurece e surge Eurídice, no mesmo local onde estava a Morte e com o mesmo ramo de rosas na mão, simbolizando que a morte estava próxima à amada.

Orfeu relata a Eurídice o sonho que teve com a Dama Negra (o que deixa o leitor sem saber se a cena de fato se trata de um sonho de Orfeu ou se é uma realidade que ele quer esconder de Eurídice), pois estava assustado com o que ocorreu. Eurídice pergunta se ele fez algum samba para ela e Orfeu mente que todas as músicas que ele compõe são para ela, sendo que “Mulher, sempre mulher” ele escreveu inspirado em Mira. Novamente o casal se beija e surge o vento com sons misteriosos, como se a natureza não concordasse com a proximidade do casal. Eles voltam à conversa sobre ter relação sexual antes do casamento, e o namorado afirma que é uma questão de morte. Orfeu antecipa o ato seguinte quando responde à amada sobre seu possível falecimento: “Cala a boca, querida! Se eu / Te perdesse eu iria te buscar / Fosse no Inferno, tanto que te quero!” (MORAES, 2013, p. 46). Eurídice revela outro motivo

<sup>14</sup> A referência a macumba aparece algumas vezes na peça. Por ela, entende-se uma variação genérica dos cultos afro-brasileiros, influenciada pelo catolicismo, espiritismo, ocultismo, entre outros. Mais especificamente, a macumba é um ramo do candomblé.

para não se deitar com Orfeu: o medo de que ele canse dela e, conseqüentemente, a troque por outra. Ele repete o aforismo, agora para Eurídice, que eles vão ser um só, contextualizando com a relação sexual, e ela cede “Hoje Eurídice é cama para Orfeu” (MORAES, 2013, p. 46).

Devido a isso, surge Aristeu, que para na frente do barraco de Orfeu, onde está o casal. Rompe também uma música, que mais parece um ruído, e, com ela, a Dama Negra. Ela fala para Aristeu que sua amada morreu (mais uma mentira contada ao personagem), causando uma ira imensa no apaixonado, que deixa transparecer sua paixão doentia: “Não, não morreu! / Está viva! Morrerá do braço meu! / Quero o seu sangue!” (MORAES, 2013, p. 48). Nessa mentira Aristeu não acredita, e escuta vozes vindas do barraco de Orfeu. Eurídice despede-se do seu amado depois da relação sexual com declarações de amor vindas de ambos. Aparentemente, a concretização do amor ocorre com a relação sexual. Aristeu está esperando Eurídice no lado de fora da casa de Orfeu e a mata com um punhal, dando adeus a seu amor não correspondido. A Dama Negra esperava o momento para cobrir o corpo de Eurídice com um grande manto.

O segundo ato é o único que não se passa no morro, pois Orfeu cumpriu com o prometido de buscar Eurídice no inferno. Também é o único ato que não possui composições de Vinicius e Tom e que é escrito em prosa, evidenciando a falta de poesia da cidade. O inferno é o interior do clube dos Maiorais do Inferno durante o baile de terça-feira gorda, um dia antes do final do Carnaval. O cenário e os personagens mudam, dando lugar ao clube e a casais embriagados dançando em um salão sem música. Vinicius aproxima o baile de Carnaval aos gregos: “Como nas orgias gregas, os homens perseguem as damas, que aceitam e refugam, ao sabor do movimento” (MORAES, 2013, p. 51). As personagens principais deste ato são Plutão e Prosérpina, os reis do inferno. Ambos são gordos e risonhos, incitando os dançarinos a aproveitarem ao máximo a última noite do Carnaval, o último dia de alegria<sup>15</sup>, a festa da carne. Plutão dá gritos de guerra para animar os dançarinos, é quando apresenta os instrumentos de uma escola de samba, formando o samba de Carnaval:

PLUTÃO  
 Quem é que marca o tempo, meus filhos?  
 TODOS  
 É o bumbo!  
 (Ouve-se o som monstruosamente ampliado de um bumbo.)  
 PLUTÃO  
 Quem é que marca o ritmo?  
 TODOS  
 É o tamborim!  
 (O mesmo, com um tamborim.)

---

<sup>15</sup> O que se assemelha muito à letra de “A Felicidade”.

PLUTÃO  
 Quem é que marca a cadência?  
 TODOS  
 É o pandeiro!  
 (O mesmo, com um pandeiro.)  
 PLUTÃO  
 Quem é que faz a marcação?  
 TODOS  
 É a cuíca!  
 (O mesmo com uma cuíca.)  
 PLUTÃO  
 Quem é que anima a brincadeira?  
 TODOS  
 É o agogô!  
 (O mesmo, com um agogô.)  
 PLUTÃO  
 Então, o que é que faz a batucada?  
 TODOS  
 É o bumbo é o tamborim é o pandeiro é a cuíca é o agogô! (MORAES, 2013, p. 52).

Escuta-se a voz de Orfeu chamando Eurídice e o coral de mulheres repete o nome da amada. Para entrar no clube, Orfeu deve passar por Cérbero, o cão de muitos braços e cabeças guardião do inferno. Tocando seu violão, ele domina o monstro como um herói, que cede aos encantos da lírica de Orfeu. Dentro do clube, Orfeu conversa com Plutão em busca de Eurídice, seu amor, apresentando-se com extrema melancolia: “Eu sou a mágoa, eu sou a tristeza, eu sou a maior tristeza do mundo! Eu sou eu, sou Orfeu!” (MORAES, 2013, p. 57). Conta sua história e a causa da morte de Eurídice, que foi por amor a ele, já que Aristeu a mata por ciúme de Orfeu. Afirma que o morro está em caos, refletindo o estado de espírito de Orfeu, por isso precisa achar Eurídice.

Plutão expulsa Orfeu afirmando que Eurídice não se encontra lá. Então As Mulheres dão as mãos e, em roda, cantam paródias de cirandas, como “Ciranda, cirandinha / Vamos todos cirandar / Já bateu a meia noite / Carnaval vai acabar” (MORAES, 2013, p. 60). Orfeu interage com as canções enquanto casais embriagados dormem no chão e um casal de malandros dança. A figura do malandro carioca aparece de novo na peça. Orfeu se embriaga e delira que todas as mulheres são Eurídice; com isso, ele se dirige à saída e toca violão<sup>16</sup> para conduzir as mulheres junto com ele, como no mito. Ao mesmo tempo, o ritmo pesado da batucada do clube dos Maiorais do Inferno puxava as mulheres para dentro, como em um cabo de guerra:

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

<sup>16</sup> Semelhante à Flautista de Hamelin, que tocava flauta para retirar os ratos que invadiram a cidade.

pesados, soturnos, da batucada. Os dois sons coincidem por alguns instantes, enquanto as mulheres, indecisas, fluem e refluem ao sabor dos dois ritmos. (MORAES, 2013, p. 60).

O som do Carnaval foi mais forte do que o da lira do Orfeu, as mulheres ficam no inferno carnavalesco e ele retorna sozinho para o morro.

No terceiro ato, estamos de volta ao morro, que sofre com a loucura de Orfeu. Os habitantes comentam sobre a condição de caos que estão enfrentando. As pessoas estão “atentas aos acessos de choro e, por vezes, gritos de animais de dor que provêm de Clio no interior da casa” (MORAES, 2013, p. 65). Pela primeira vez entra o coro, seis vozes que lamentam a condição do dono do morro. Clio aparece jogando pragas e ofensas em Eurídice, suposta causadora da loucura de seu filho: “Vaca! / Prostituta! Cadela! Vagabunda! / Nasce de novo que é pra eu te comer / Os olhos! Sem-vergonha! Descarada! / Nasce de novo, nasce!” (MORAES, 2013, p. 66). Apolo tenta acalmar a esposa, mas Clio está inconsolável, nega Deus e deseja vingar-se de Eurídice, cobiçando até mesmo a sua própria morte para encontrá-la no mundo dos mortos.

Homens e mulheres do morro tentam ajudar a mãe de Orfeu e querem chamar um médico. Este é o ponto alto da crítica social da peça, quando Um Segundo Homem diz: “É? Tem cada uma... / Médico, aqui no morro...” (MORAES, 2013, p. 66). A saúde pública não chega no morro, não é interesse dos governantes que ela seja acessível aos menos favorecidos, evidenciando que a favela é um local de exclusão social. Clio está chorando dentro do barracão quando surgem algumas mulheres com latas d’água na cabeça, representando a falta de distribuição de água no morro<sup>17</sup>. Ela suplica novamente a morte, há três dias não para de chorar por causa do filho. Uma Outra Mulher explica que seu filho encontrou Orfeu, que passa os dias vagando no morro, sem caminho fixo, louco por ter perdido sua amada. Nunca mais se escutou a música de seu violão. A Primeira Mulher também comenta sobre Mira ter enlouquecido. Ela está reclusa com outras pessoas na Tendinha, onde se limitam a beber e a fazer bruxarias.

Mira sente-se culpada pela morte de Eurídice devido à mentira que contou a Aristeu, despertando a sua fúria e levando ao assassinato da moça. Logo, culpa-se também pela loucura de Orfeu. De uma maneira equivocada, Mira crê que Orfeu está louco por causa dela, e não por causa da morte de Eurídice. As mulheres e homens comentam que Mira era apaixonada por Orfeu e que ter sido rejeitada por ele contribuiu para que enlouquecesse, além da vingança que indiretamente obtera.

---

<sup>17</sup> No filme *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, aparecem as mulheres com baldes d’água na cabeça, que simbolizam algo que é bastante comum no Brasil: a falta de recursos hídricos no morro carioca.

O barulho da sirene de ambulância, mesmo que distante, toma conta da peça e alivia os moradores do morro, já que Clio poderá ser atendida. Dois homens que tinham descido o morro para buscar a maca surgem e reclamam da falta de serviço do médico e da ambulância. Os enfermeiros não quiseram subir o morro alegando que os homens do morro eram fortes o suficiente para carregarem a maca e que deveriam fazer isso rápido, porque um caso urgente espera pela ambulância (provavelmente na cidade). Clio se recusa a subir na maca, inicia uma luta com gritos e objetos quebrados para tentar se desvencilhar dos homens que a colocam na maca. Ela faz um discurso desesperado, lamentando a sua condição de mãe de um enfermo, principalmente por ele ser Orfeu, a alma do morro. Ela reforça as ofensas e ameaças a Eurídice, dessa vez racistas (sendo que Clio também era negra) e repletas de ódio:

Por caridade!  
 Não me levem daqui! Ah, não me levem  
 De junto de meu filho. Eu quero ele  
 Doido mesmo, é meu filho, é meu Orfeu  
 Por caridade, vão buscar meu filho  
 Vocês sabem, Orfeu da Conceição  
 Sujeito grande, violão no peito  
 Tá sempre por aí... Vocês conhecem  
 É o meu Orfeu... Dizem que endoideceu  
 Mas é mentira, eu sei. Orfeu é músico  
 Sua música é vida. Sem Orfeu  
 Não há vida. Orfeu é a sentinela  
 Do morro, é a paz do morro, Orfeu. Sem ele  
 Não há paz, não há nada, só o que há  
 É uma mãe desgraçada, uma mãe triste  
 Com o coração em sangue. E tudo isso  
 Por causa de uma suja descarada  
 Uma negrinha que nem graça tinha  
 Uma mulher que não valia nada! (subitamente possessa)  
 Descarada! Ah, nasce de novo, nasce  
 Pra eu te plantar as unhas nessa cara  
 Pra eu te arrancar os olhos com esses dedos  
 Pra eu te cobrir o corpo de facada! (muda de repente de tom)  
 Não, ela não morreu! Meu Deus não deixa!  
 Eu quero ela pra mim, eu quero Eurídice  
 Só um instantinho eu quero ela pra mim!  
 Eu juro que depois fico boazinha  
 Prometo, Deus do céu! Não quero nada  
 Só quero que me levem à cova dela  
 Que é pra eu cavar dentro daquela terra  
 Desenterrar o corpo da rameira  
 Ver ela podre, toda desmanchada  
 Cheia de bicho... (MORAES, 2013, p. 74).

Surge um grupo de meninos engraxates<sup>18</sup>, ao ritmo do batuque, batendo com escovas em suas caixas e latas, ignorando a presença de Clio na ambulância. Um dos meninos interrompe a canção, pois quer tocar uma composição de Orfeu. Eles acompanham a maca

<sup>18</sup> No filme *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, eles são as personagens Zeca e Benedito.

que transporta Clio. Ao mesmo tempo, inicia-se uma reza conjunta entre as mulheres do morro, as pessoas que restam se ajoelham para participar da reza. Mais uma cena que remete ao sincretismo brasileiro, a mistura da reza do Salve Rainha das vizinhas com o batuque tocado pelos meninos engraxates. Então os meninos cantam “Eu e meu amor”.

Entra em cena o Plano da Tendinha, que consiste em um barraco localizado em um pequeno bosque no alto do morro, com barulho de conversas e gargalhadas de homens e mulheres, às vezes ao som de samba. Algumas mulheres embriagadas estão do lado de fora do barraco, entre elas Mira, que reclama da música e faz parar o samba que estava sendo tocado, causando a fúria de uma das mulheres que estava lá, resultando em outro momento de violência: as duas mulheres brigam fisicamente e são separadas por homens e mulheres da Tendinha. O samba volta a tocar no barraco, com a música “Lamento do Morro”:

Não posso esquecer  
O teu olhar  
Longe dos olhos meus  
Ai, o meu viver  
É de esperar  
Pra te dizer adeus  
Mulher amada  
Destino meu  
É madrugada  
Serenos dos meus olhos já correu. (MORAES, 2013, p. 79).

É como se a canção trouxesse a paz para a Tendinha: todos voltam a beber e fazem as pazes. Orfeu entra cauteloso, olhando para o alto, como se estivesse perdido. Ele faz uma fala longa, lamentando a morte de sua amada, pois ele não é nada sem Eurídice, agora ele é somente Orfeu. Novamente Eurídice é comparada à lua, símbolo de maternidade e feminilidade:

Ainda é cedo demais, amiga. A Lua  
Está dando de mamar pras estrelinhas...  
Toma o teu tempo. Quando for a hora  
Desce do céu, amor, toda de branco  
Como a lua. O mundo é todo leite  
Leite da lua, e a lua és tu, Eurídice. (MORAES, 2013, p. 80).

Mira surge embriagada e assume a culpa pela loucura de Orfeu. Duas mulheres gozam de sua cara pois sabem que o verdadeiro motivo é Eurídice. Para provar o contrário, Mira sacode Orfeu e o beija, mas ele nega seu afeto e a atira longe. Ela cai por cima das outras mulheres, que se ofendem junto com Mira, principalmente depois das ofensas vindas de Orfeu: “Para fora, suas cadelas! / Pra fora, senão eu...” (MORAES, 2013, p. 82). As mulheres

e Mira partem para cima dele com facas e navalhas; como Laocoonte<sup>19</sup>, Orfeu desvencilha-se delas e foge coberto de sangue e com as mulheres atrás dele.

No Plano Final, Orfeu está machucado e bastante debilitado, suplicando por Eurídice. É quando surge a Dama Negra, que o acolhe e o conduz à morte. Ela fala a Orfeu com a voz de Eurídice, como se estivesse incorporando seu espírito, sendo mais um momento em que se manifesta a religiosidade afro-brasileira na peça. As mulheres entram novamente em cena. Enfurcidas, iniciam uma carnificina, cortando Orfeu. Mira carrega o violão de Orfeu e arremessa-o longe, ocasionando um ruído estrondoso. Escuta-se uma música trêmula e as mulheres, apavoradas, fogem. A Dama Negra cobre o corpo do cantor com um manto enquanto a música toca de uma maneira mais clara, acompanhando o destino de Orfeu. Entra o coro, finalizando a obra com uma fala extremamente lírica e sensível, afirmando que a música de Orfeu não acaba depois de sua morte, devido a sua grandiosidade.

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. 84).

#### 2.4 ANÁLISE DE *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

Primeiramente, é necessário ressaltar a importância da peça para a dramaturgia brasileira. Antônio Callado, em reportagem para a Folha de São Paulo em 1995, por ocasião da reestrea de *Orfeu da Conceição*, dessa vez produzida por Haroldo Costa, afirma: “A verdade é que o teatro brasileiro nasceu com ‘Vestido de Noiva’, de Nelson Rodrigues, em 1943, e nosso teatro musical nasceu com o ‘Orfeu’ de Vinicius, em 1956” (CALLADO, 1995). Ou seja, o teatro brasileiro depende da obra de Vinicius, que, além de misturar o mito grego com a favela carioca, adicionou canções que a transformam num musical. Estas canções surgiram de uma parceria fundamental para a canção popular brasileira, mais famosa do que a peça em si: “Mas ou muito me engano ou o ‘Orfeu’ vai ficar mais plantado na lembrança do povo como a peça que marcou o encontro de Vinicius de Moraes com Tom Jobim, encontro que por sua vez resultou na Bossa Nova” (CALLADO, 1995).

---

<sup>19</sup> Escultura do período helenístico de Laocoonte e seus filhos sendo atacados por serpentes.

Elenco algumas características da forma da peça, já sinalizadas no minucioso resumo feito anteriormente. Considerando a sua estrutura, há um descompasso quanto à escrita dos atos: o primeiro e o terceiro ato são em verso, enquanto o segundo é em prosa. Não há como definir as razões dessa escolha do autor, sabe-se que a peça levou doze anos para ser escrita e que Vinicius teve problemas com os manuscritos dos atos perdidos nos Estados Unidos. Outra possibilidade, apontada por Marina de Oliveira, seria a de que Vinicius optara por um segundo ato propositalmente em prosa como metáfora para a falta de poesia na cidade:

O morro como um local propício para a criação poética em detrimento da aridez da cidade reforça-se também por uma questão estrutural: a opção do dramaturgo em retratar o ambiente da favela em versos e a metrópole em prosa. (OLIVEIRA, 2012, p. 147).

As canções da peça — Vinicius e Tom Jobim as compuseram em 1956, para sua primeira encenação, no mesmo ano — fazem de *Orfeu da Conceição* um teatro musical, pois as os diálogos são intercalados por canções que condizem com a temática que está sendo apresentada por eles, sendo uma extensão da fala. O segundo ato, que se passa no inferno, não possui composições de Vinicius e Tom, e sim paródias de cantigas populares cantadas pelas Mulheres que habitam lá. Em 1956 também saiu o álbum com as canções da peça.

Contudo, é possível levantar questionamentos a respeito do formato anterior da peça, já que ela foi concluída em 1954 e as composições são de 1956: era somente peça e depois se tornou um musical? O texto de *Orfeu da Conceição* foi concluído por Vinicius em 1954 para o concurso de peças teatrais do *IV Centenário da cidade de São Paulo*; ou seja, provavelmente era uma versão ainda sem as composições. Seria necessária uma investigação focada na edição do concurso de 1954 para desvendar seu exato formato.

Quanto à linguagem, Vinicius explica em uma nota de rodapé do paratexto *Mito de Orfeu*: “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” (MORAES, 2013, p. 16). Vinicius ressalta a importância de a linguagem da peça assemelhar-se à linguagem real do povo e que deve ser atualizada com o passar do tempo, pois a linguagem é mutável. A mistura da língua falada com a linguagem lírica de Vinicius é comentada por Calil: “*Orfeu da Conceição* introduziu uma qualidade lírica rara no teatro brasileiro, resultante de uma alta concentração de poesia em um texto em que estão habilmente harmonizadas as linguagens alta e vulgar, que, para a época, faz uso desabusado da gíria (CALIL, 1995, p. 11). Vinicius, grande poeta, não desvencilhou o teatro da poesia, sendo as falas extremamente líricas. Contudo, o autor mantém uma

linguagem bastante culta nas rubricas. A escolha da linguagem está de acordo com a proposta da peça: quando o povo fala, a linguagem é popular, se aproximando da favela, sem estereotipar a fala dos menos abastados; quando o autor da peça se dirige ao leitor através das rubricas, a linguagem é culta, se aproximando do clássico grego.

Há um grande paradoxo na peça em relação ao local onde ela se passa, ou seja, o morro/a favela. De acordo com Cacá Diegues (2003), a favela, no Brasil, está popularmente em chave negativa, sendo uma “vergonha social” para o país, onde as pessoas menos favorecidas financeiramente são colocadas à margem, gerando mais miséria, injustiça e violência. Já na peça de Vinicius, ela está em chave positiva, pois é um tesouro cultural, com ritmo musical, religião e história tão valiosas quanto as da cidade. A cultura do morro é integrada à cultura brasileira. Mesmo a peça sendo nacional popular<sup>20</sup>, a crítica social é branda, pois somente em um momentos é totalmente perceptível o tom de denúncia de Vinicius: quando a ambulância e os enfermeiros se recusam a subir no morro. Logo, a favela é vista de uma maneira idealizada. Há também em algumas falas de Clio algum tipo de denúncia social, como “Casamento de pobre é amigação” (MORAES, 2013, p. 27) e o medo de que Orfeu se torne um malandro como seu pai, em chave negativa. *Orfeu da Conceição* destoa das peças *Eles não usam black-tie* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, e *O Pagador de Promessas* (1959), de Dias Gomes, por exemplo, onde a denúncia social fica mais evidente, sendo a primeira sobre uma manifestação operária e a segunda sobre o abuso da mídia e a hipocrisia.

Em relação ao conteúdo da peça, a presença do místico em *Orfeu da Conceição* dá-se em diversos momentos. Muito por se tratar de uma modernização de um mito grego, o real e o irreal se confundem e se misturam. A mudança climática é uma resposta do céu às atitudes tomadas na Terra, que pode ser positiva ou negativa. Quando positiva, o céu fica limpo e a lua aparece; quando negativa, o céu fica nublado e inicia uma ventania. Por exemplo, quando Orfeu e Eurídice se beijam, acontece uma ventania, reprovando a aproximação física do casal. Os ruídos da natureza também servem para anunciar a entrada de personagens na peça, ao som de animais e do vento na vegetação. A Dama Negra é o maior exemplo do místico na peça, pois ela representa a morte. É chamada por Aristeu para buscar Eurídice, pois ele não aceitava que Orfeu tivesse tirado sua virgindade; se ela não podia ser dele, não seria de

---

<sup>20</sup> A definição de nacional popular é originalmente de Antonio Gramsci. Pode-se afirmar que o intelectual que se propõe e tem a consciência em adicionar em seus escritos a realidade política faz uma literatura nacional popular. Em última análise, “É nessa esteira que surgem os projetos de Cultura Nacional Popular, investimento fantástico encarregado de construir uma identidade cultural, a unidade social e ao mesmo tempo a idéia de legitimidade” (CHAUÍ, 1984, p. 8).

ninguém. Quando Eurídice e Orfeu morrem, ambos são cobertos pelo manto da Dama e levados para a eternidade.

Em diversos momentos da peça é possível encontrar referências a uma possível gravidez de Eurídice, fruto do primeiro e único ato sexual do casal. A principal alusão seria a comparação de Eurídice com a lua, ou mais que isso, ela é a própria lua, amamentando as estrelas. Considerando o título da peça, *Orfeu da Conceição*, sendo “Conceição” derivada de palavra de origem latina, *conceptus* (conceber), pode-se relacionar Eurídice com a Virgem Maria, que concebeu Jesus, símbolo da pureza e da maternidade. Então, a morte de Eurídice carrega uma moralidade cristã, pois o ato sexual que teve com Orfeu foi efetuado antes do casamento, que ocorreria dois dias depois. A religião cristã proíbe a relação sexual antes do casamento, considerado um ato libidinoso, fazendo com que Eurídice peça encarecidamente a Orfeu para esperar até o casamento para dormirem juntos. Por medo de perder seu amor, ela cede a Orfeu e acaba pagando caro por isso — com sua vida. Orfeu não enlouquece somente porque Eurídice morreu, mas também por ter consciência de que a sua morte foi causada por ele. Além da atitude negativa de Orfeu em insistir para ter relações sexuais com Eurídice, ocasionando em sua morte, outra atitude negativa constatada é o fato de Orfeu ter agredido fisicamente Mira duas vezes na peça, no primeiro e terceiro atos. Não há uma reflexão de sua parte sobre a violência cometida, nem pelo autor na rubrica ou por outras personagens durante o texto da peça. Ou seja, a personagem Orfeu é complexa, ora aparece como herói e ora como vilão, se juntando a Aristeu.

A trama da peça se faz a partir de mentiras que levam à morte de Eurídice. A primeira contada é a de Mira para Aristeu, que alega gravidez de Eurídice e desperta um desejo de vingança no apicultor. Ele chama a Dama Negra para levar Eurídice, planejando o assassinato. Na mitologia grega, há duas versões de Aristeu: em uma delas ele é filho de Apolo (irmão de Orfeu?) com Cirene e, além de apicultor, é caçador e guardador de rebanhos (antes de Jesus?), adorado por todos; em outra, é o Aristeu que conhecemos, que, no mito, persegue Eurídice, que pisa em uma cobra e é picada, levando a sua morte. A segunda mentira contada a ele é da Dama Negra, que afirma que Eurídice está morta. Aristeu alega que gostaria que ela morresse em seus braços, e não nos de Orfeu. Ele não acredita na Dama Negra e faz uma emboscada para sua amada, esperando ela do lado de fora do barraco de Orfeu, pronto para assassinar Eurídice com um punhal. Aristeu é o símbolo do machismo que se sente possuidor de Eurídice e na permissão de tirar sua vida e alterar seu destino. O assassinato cometido por ele permanece impune e causa estranhamento no leitor, pois em

nenhum momento ele é discutido. Orfeu não tenta se vingar de Aristeu, Clio não culpa Aristeu pela morte de Eurídice (ela culpa Eurídice pela sua própria morte), etc.

Orfeu possui o dom da lira e consegue convencer Cérbero, o guardião do inferno, a entrar no mundo dos mortos para procurar Eurídice. É Orfeu quem proporciona paz ao morro com sua canção, pois quando ele para de tocar, o morro enlouquece. Mesmo com a sua morte, o seu violão continua a tocar, primeiramente com ruídos incompreensíveis e depois com uma bela canção. Ou seja, a lira de Orfeu é eterna, transpassa sua morte. Algumas vezes ele consegue se expressar melhor com o violão do que com suas próprias palavras, principalmente quando escuta sua mãe alegar que ele não deve se casar com Eurídice e apenas se “juntar” com a morena (MORAES, 2013, p. 27). A resposta para Clio é transmitida a partir do som de seu violão.

Ainda sobre a lírica de Orfeu, a personagem se assemelha a Vinicius de Moraes, já que compõe belas canções em homenagem às mulheres de sua vida, como “Se todos fossem iguais a você” para Eurídice e “Mulher, sempre mulher” para Mira. Vinicius dedicava a maior parte de suas obras (principalmente os poemas) para as pessoas que amava, não só suas ex-esposas, mas também para filhos e amigos, como os poemas “Soneto a Pablo Neruda” (1957, dedicado ao escritor Pablo Neruda), “Soneto de Fidelidade” (1946, dedicado à Tati, sua primeira esposa) e a composição “Garota de Ipanema” (1962, dedicado a Helô Pinheiro). Já Magaldi compara a personagem Orfeu, sambista do morro, dono da lírica, ao malandro carioca: “*Orfeu da Conceição* procurou, em princípio, trazer para o morro carioca o mito grego, pela sugestão espontânea de que o músico encontra seu equivalente na disponibilidade criadora do malandro” (MAGALDI, 1998, p. 88). Ou seja, há uma aproximação entre o malandro e o sambista, pois os dois são figuras do imaginário brasileiro, um que absorve o samba e o outro que o produz, sendo Orfeu um “gênio anônimo da favela” (MAGALDI, 1998, p. 88).

O soneto que abre a peça, chamado “Soneto de Corifeu”, sendo Corifeu a representação do coro, consiste na voz coletiva encarregada de anunciar o que acontecerá na trama, é bastante semelhante a um outro soneto de Vinicius, chamado “Soneto da despedida” (1940). Provavelmente Vinicius escreveu primeiro o “Soneto da despedida”, pois *Poemas, sonetos e baladas*, livro onde aparece pela primeira vez, é de 1946, e comporta poemas de vários anos escritos por Vinicius no Reino Unido (durante sua estadia para estudar em Oxford) e no Rio de Janeiro, até seu primeiro posto diplomático nos EUA. Já o “Soneto de Corifeu” deve ter sido feito especialmente para a peça *Orfeu da Conceição*, cujo primeiro ato foi escrito em 1942, em Niterói. O segundo e terceiro atos foram escritos em 1948, em Los Angeles, e as canções são de 1956. Logo, devido à semelhança entre os sonetos, é possível

que Vinicius tenha se inspirado em “Soneto da despedida” para escrever “Soneto de Corifeu”. O “Soneto da Despedida” é datado de 1940, escrito no Rio de Janeiro por Vinicius, e traz as imagens da lua e da mulher:

Uma lua no céu apareceu  
Cheia e branca; foi quando, emocionada  
A mulher a meu lado estremeceu  
E se entregou sem que eu dissesse nada.

Larguei-as pela jovem madrugada  
Ambas cheias e brancas e sem véu  
Perdida uma, a outra abandonada  
Uma nua na terra, outra no céu.

Mas não partira delas; a mais louca  
Apaixonou-me o pensamento; dei-o  
Feliz - eu de amor pouco e vida pouca

Mas que tinha deixado em meu enleio  
Um sorriso de carne em sua boca  
Uma gota de leite no seu seio. (MORAES, 2008c, p. 45).

O poema mostra um homem dividido entre dois amores: a mulher e a lua. As duas são bastante semelhantes “Ambas cheias e brancas e sem véu” e “Uma nua na terra, outra no céu”. A uma delas (a lua), o eu-lírico deu amor: “eu de amor pouco e pouca vida”. A outra (a mulher) ele deixou grávida “Uma gota de leite no seu seio”. A lua e a mulher são representações de feminilidade e de procriação, e estão presentes nos dois poemas. Em “Soneto de Corifeu”, a mulher e a lua também são semelhantes, o que fica evidente no último terceto: “Uma mulher que é como a própria lua: / Tão linda que só espalha sofrimento / Tão cheia de poder que vive nua” (MORAES, 2013, p. 19). A diferença é que no “Soneto da despedida” a mulher e a lua são dois seres diferentes que dividem o amor do eu-lírico, e no “Soneto de Corifeu” a mulher é semelhante à lua, ou seja, Eurídice é semelhante à lua pois tem pudor e está grávida.

Outro poema do livro *Poemas, sonetos e baladas* que possui uma relação ainda mais direta com *Orfeu da Conceição* é o poema “Sombra e Luz” (1946), que se divide em três partes. A primeira delas traz dois personagens presentes na peça, Orfeu e a Dama Negra, pois o poema trata da morte de Orfeu:

Dança Deus!  
Sacudindo o mundo  
Desfigurando estrelas  
Afogando o mundo  
Na cinza dos céus  
Sapateia, Deus  
Negro na noite  
Semeando brasas

No túmulo de Orfeu.

Dança, Deus! dança  
 Dança de horror  
 Que a faca que corta  
 Dá talho sem dor.  
 A dama Negra  
 A Rainha Euterpe  
 A Torre de Magdalen  
 E o Rio Jordão  
 Quebraram muros  
 Beberam absinto  
 Vomitaram bile  
 No meu coração.

E um gato e um soneto  
 No túmulo preto  
 E uma espada nua  
 No meio da rua  
 E um bezerro de ouro  
 Na boca do lobo  
 E um bruto alifante  
 No baile da Corte  
 Naquele cantinho  
 Cocô de ratinho  
 Naquele cantão  
 Cocô de ratão.

Violino moço fino  
 – Quem se rir há de apanhar.

Violão moço vadio  
 – Não sei quem apanhará. (MORAES, 2008c, p. 100-101).

O poema consiste no eu-lírico conversando com Deus sobre a morte de Orfeu, pedindo para que dance: “Sapateia, Deus / Negro na noite / Semeando brasas / No túmulo de Orfeu”. Contudo, não é uma dança de celebração ou de felicidade, e sim de tristeza pela morte do negro grego com o dom da lira, a “Dança de horror”. Depois o eu-lírico menciona alguns personagens/locais relacionados com Orfeu: a Dama Negra (personagem representante da morte em *Orfeu da Conceição*); a rainha Euterpe (na mitologia, musa da poesia lírica e inventora da flauta); a torre de Magdalen (torre de um dos edifícios mais importantes da Universidade de Oxford) e o Rio Jordão (rio bíblicamente importante onde ocorreu a manifestação da Santíssima Trindade<sup>21</sup>). A associação das primeiras personagens citadas faz sentido no poema, pois a Dama Negra levou Orfeu para o mundo dos mortos e a rainha Estirpe, assim como Orfeu, tem o dom da lira. A Torre de Magdalen pertence a Oxford, onde Vinicius estudou depois de se formar na Faculdade de Direito do Catete, sendo que a torre pode ter servido de inspiração para o poema. Já a relação com o Rio Jordão infelizmente não

<sup>21</sup> De acordo com a Bíblia, a Santíssima Trindade consiste em Deus como três pessoas consubstanciais: Deus (pai), Jesus (filho) e o Espírito Santo.

foi identificada. Estes personagens e locais repugnam o eu-lírico, pois “Vomitaram bile / No meu coração”. Na terceira estrofe Vinicius se preocupa mais com a rima do que com o sentido, como em soneto/preto e nua/rua em um cenário de distopia. Os dois dísticos finais também valorizam a rima.

## 2.5 COMPARAÇÃO ENTRE O MITO DE ORFEU E O *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

Primeiramente, há uma diferença espacial, ou seja, há uma transposição do mito grego para um morro da cidade do Rio de Janeiro. Junto a isso aparecem todos os problemas e os encantos da favela carioca. Conforme Calil, a história “[...] transporta um mito primitivo para uma realidade igualmente primitiva, mas ao alcance de quem tenha olhos para ver: o morro, a favela, o lugar de discriminação onde são confinados em sua pobreza atávica os negros” (CALIL, 1995, p. 10).

Alguns personagens são adicionados à peça de Vinicius. Os pais de Orfeu aqui são personagens e interagem com seu filho, principalmente Clio<sup>22</sup> (Calíope, no mito grego), que suplica a Orfeu para que não se case com Eurídice, prevendo que as mulheres do morro iriam se revoltar contra ele, e também enlouquece quando fica sabendo que seu filho está louco. Vinicius adiciona Mira, para ser a representante das mulheres do morro com quem Orfeu se relacionou anteriormente a Eurídice; ela consiste no estereótipo da mulher brasileira negra e “barraqueira”. A Dama Negra funciona como a encarnação da morte (do candomblé?), que, a partir de um chamado, leva as pessoas para o mundo dos mortos. As Vozes, As Mulheres do terceiro ato e As Mulheres do segundo ato representam o coletivo, fazendo o papel do coro. Por fim, Os Meninos, que tocam ao ritmo do batuque a música que Orfeu deu a eles. As personagens que são mantidas do mito de Orfeu por Vinicius são Orfeu, Eurídice, Apolo, Aristeu, Plutão e Prosérpina. As personagens principais, Orfeu e Eurídice, são mantidas, além de Aristeu, que é o elemento perturbador da obra. Sobre o ambiente e as personagens, Oliveira argumenta acerca da fidelidade ao mito grego:

[...] embora os seres míticos apareçam no drama brasileiro com outra roupagem – a da favela –, a atualização dessas figuras seculares confere uma respeitabilidade peculiar às personagens do drama e, por extensão, ao ambiente do morro. (OLIVEIRA, 2012, p. 146).

---

<sup>22</sup> Clio é uma das nove musas gregas que habitam no monte Hélicon, considerada a musa da história e da criatividade. Não se sabe por que Vinicius trocou Calíope, musa da eloquência e a mãe de Orfeu no mito grego, por Clio.

O gênero textual é modificado por Vinicius, que passa do mito, um texto em prosa, para o teatro, um texto de diálogo em poesia (com exceção do segundo ato). Aliás, a obra é mais do que uma peça, pois, quando encenada, torna-se um musical, repleta de composições belíssimas de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, como “Se todos fossem iguais a você” (1956) e “Lamento do morro” (1956).

Passando de ato em ato, o primeiro traz a intensa relação entre Orfeu e seus pais, Clio sendo a tradicional mãe brasileira, que zela pelo filho e exagera nos cuidados, prevendo que o casamento de Orfeu poderia despertar ódio de outras mulheres do morro com quem ele se relacionou. No mito, não aparecem os pais de Orfeu e ele e Eurídice são namorados. A religiosidade cristã aparece muito forte na peça: Eurídice só pode relacionar-se sexualmente com Orfeu após o casamento e, logo após sua primeira noite juntos, dois dias antes do casamento, ela é morta por Aristeu. É uma mistura de moralidade religiosa com a inveja de Mira e Aristeu, pois foi Mira quem mentiu para ele que Eurídice estava grávida, provocando sua ira e seu ciúmes, que o fizeram matar seu amor após ela sair do barraco de Orfeu. Além disso, Aristeu foi influenciado por outra mentira, a da Dama Negra, sobre sua amada estar morta. Ou seja, a morte de Eurídice não ocorre por uma picada de uma serpente enquanto fugia de Aristeu, e sim uma morte com punhal pelo próprio apicultor.

No segundo ato, as trevas de Hades é o clube dos Maiorais do Inferno, em um final de baile de uma terça-feira de Carnaval. Ou seja, o inferno da favela é a cidade. Orfeu desce do morro para procurar Eurídice em uma gafeira no Rio de Janeiro. Há uma metáfora de Vinicius neste detalhe: só há favela porque a cidade expulsa uma parte de seus moradores, devido a uma desigualdade social. Calil complementa que “[...] a associação entre o inferno e a cidade permite ao poeta, além do elogio da folia, elaborar uma metáfora poderosa: Orfeu, quando *desce* à cidade, revela seu caráter secreto, *a cidade como inferno da favela*, vista até então como o lugar de idílio e da beleza (CALIL, 1995, p. 12, grifos do autor). Até mesmo Cérbero impede que Orfeu entre no inferno, por ele não pertencer àquele espaço da cidade, evidenciando uma hierarquia social (e também uma fidelidade ao mito de Orfeu). Por outro lado, o inferno é o Carnaval, onde “a hierarquia cotidiana na igualdade mágica de um momento passageiro” (DAMATTA, 1980, p. 132). Ou seja, o segundo ato mostra a fusão do Carnaval com a cidade: ao mesmo tempo que há uma hierarquia entre a favela e a cidade, também há uma questão de igualdade social que o feriado de Carnaval proporciona.

Todos estão bêbados e se divertem ao ritmo do samba, inclusive Plutão e Prosérpina. Neste inferno, Orfeu não encontra Eurídice, sendo menos sobrenatural do que o inferno do mito grego. Ele suplica a Plutão pelo reencontro com seu amor, que fica incomodado,

alegando que ela não se encontra lá, e o expulsa da gafieira. As mulheres presentes na cena fingem que são Eurídice e clamam por Orfeu, que as ignora e volta para o morro, já louco e com saudade de sua amada. O ápice do mito é a busca por Eurídice e a regra de conduzi-la para fora do inferno sem poder olhar para trás. Para Perrone, “Aqui [em *Orfeu da Conceição*] não se sugere a possibilidade de resgatar Eurídice, e, conseqüentemente, não se instaura o sintagma crucial de olhar para trás e, assim, perdê-la para sempre” (PERRONE, 2015, p. 69). Contudo, Vinicius arranja outra solução, pois todas as mulheres do inferno são Eurídice, então Orfeu, munido de sua lira, tenta trazer todas elas para o mundo dos vivos, o que não consegue, pois o som da batucada do Carnaval do inferno foi mais forte. Este fato quebra a monogamia do relacionamento durante o período de Carnaval. Sábado Magaldi comenta que “A peça quebra o mito de uma Eurídice perdida, pela possibilidade de estar ela presente em todas as mulheres” (MAGALDI, 1998, p. 89).

Por fim, o terceiro ato traz um clima de catástrofe, o drama de vários desvarios: começando por Clio, que enlouquece porque vê seu filho desorientado, vagando pelo morro; Orfeu, que está desiludido com a morte da amada e com a impossibilidade de reencontrá-la; Mira, que enlouqueceu porque se sente culpada pela morte de Eurídice (como consequência, gerando a loucura de Orfeu), e todos os habitantes do morro, pois eles precisam de Orfeu para organizá-lo. Uma habitante do morro explica a fragilidade do local em relação à situação de Orfeu: “Terceira mulher: É. Não tá certo. Desandou tudo no morro. Tudo. Quanta briga, meu Deus, que tem saído, Quanta gente mudando para outros morros, Foi mau-olhado, foi...” (MORAES, 2013, p. 71). Como no mito estas personagens não existem, Orfeu apenas vaga sem destino, lamentando pela perda de sua amada. A morte de Orfeu é semelhante à do mito, com a alteração de que primeiramente ele foi agredido pelas mulheres, ficando coberto de sangue, e depois ele pediu para a Dama Negra (que tinha o espírito da amada de Orfeu incorporado em si) para morrer. Com isso, apareceram as mulheres novamente e o cortaram em pedaços. Mira estava entre as mulheres e, com Orfeu já morto, arremessa seu violão morro abaixo, gerando um barulho estrondoso.

Como é possível analisar, Vinicius fez várias mudanças na peça. Ele era um grande entusiasta do que podemos chamar de “cultura brasileira”, constituída pela miscigenação, pelo sincretismo e pela fusão de culturas. A peça mistura o que é clássico e europeu com o que é negro e brasileiro, começando pelo título: Orfeu (clássico) e Conceição (popular). Calil exalta *Orfeu*, peça que marca a obra de Vinicius pela sua alteridade à cultura negra, por suas belas canções e pela retomada do mito de Orfeu:

A carga dramática do mito do cantor que perde a musa e cala, temperada com uma quedinha pela melancolia, que estimula os músculos da criação, a perspectiva de falar da dignidade dos negros para brancos indiferentes, a possibilidade de mesclar teatro com música, por meio de canções que surgem naturalmente da lira de Orfeu, tudo converge para uma experiência que marcará a obra de Vinicius. (CALIL, 1995, p. 10-11).

## 2.6 CARACTERÍSTICAS DA PEÇA

### 2.6.1 Homenagem ao negro

O autor deixa claro no texto introdutório a *Orfeu da Conceição*, chamado *Radar da Batucada* (MORAES, 2013, p. 10), que a peça se trata de uma homenagem ao negro brasileiro e a sua cultura. Por exemplo, ao adicionar *Mira*, *Os Meninos*, *As Mulheres*, a mistura do batuque com o catolicismo, entre outros, localiza a obra no Brasil, não apenas copiando o mito, e sim adaptando-o ao contexto do nosso país. Mesmo havendo, na academia, um debate sobre a peça reafirmar ou não estereótipos da mulata/negra sensual brasileira e do negro sambista do morro, é admirável a ousadia do risco tomando por Vinicius, sendo branco, em valorizar a cultura afro-brasileira.

Um exemplo é Ronald Augusto, que faz duras críticas ao estereótipo do negro presente na peça: “[...] *Orfeu da Conceição* dá continuação ou reproduz, através de generalizações apressadas, uma mirada convencional a respeito de algumas invariantes da cultura negra” (AUGUSTO, 2015, p. 26). Ao mesmo tempo, Abdias Nascimento (1961 apud AUGUSTO, 2015), idealizador do TEN e ator que interpreta Aristeu na encenação da peça, afirma, em seu *Dramas para negros e prólogo para brancos*, que Vinicius estava estudando o tema de Zumbi dos Palmares para escrever sua peça, com a tentativa de fazer uma peça mais verossímil. Outro exemplo é Marina de Oliveira, que afirma que “[...] embora Vinicius tenha consagrado a obra ao negro brasileiro, ele é representado através do paradigma cultural europeu” (OLIVEIRA, 2012, p. 147).

Em *Orfeu da Conceição*, o negro aparece em chave negativa em alguns momentos, como, por exemplo, quando Orfeu toca ao som de macumba “macabra” para espantar a Dama Negra, ou quando o som da batucada de Carnaval do inferno é associado ao caos. Ao misturar a africanidade com a cultura europeia e privilegiar a segunda, Vinicius segue a tendência do Estado Novo de “civilizar” a cultura popular brasileira, ligada ao samba e ao negro. Com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o governo mantinha sob suas rédeas a cultura difundida no Brasil a fim de enraizar uma identidade nacional, principalmente a partir dos

programas de rádio e propagandas. O samba se tornou símbolo nacional, mas com algumas repressões nas letras das canções consideradas subversivas.

Com certeza Vinicius não conseguiria atingir o lugar de fala do negro na obra, pois ele era um homem branco pertencente à elite carioca (e diplomata, ainda por cima); contudo, mantinha empatia e admiração pela cultura alheia, tanto que posteriormente lançaria o álbum *Os Afro Sambas* (1966) com Baden Powell, e converteria-se ao candomblé, quando se casou com Gesse Gessy (em 1969), mudando-se para a Praia de Itapuã, na Bahia, já expulso do cargo de diplomata durante o AI-5. Vinicius, quando jovem, era um sonetista católico, depois um poeta diplomata e, por fim, um cantor popular convertido ao candomblé; ele nunca deixou de se reinventar e de se apaixonar, tendo casado nove vezes durante sua vida.

### 2.6.2 Atualização do mito grego na literatura e no cinema brasileiros

Durante o século XX também outras obras literárias brasileiras reproduziram a mitologia grega. Ainda no mito de Orfeu, Jorge de Lima escreveu *Invenção de Orfeu* (1952), um longo poema épico dividido em dez cantos que recupera o mito junto com a temática católica, surrealista e pagã, fazendo menção a outros clássicos mundiais, como *Eneida*, *Os Lusíadas* e *A Divina Comédia*. Nelson Rodrigues escreveu uma série de peças míticas, entre elas *Senhora dos Afogados* (1947) e *Doroteia* (1949), que têm como base o mito de Electra (paixão da filha pelo pai, o contrário do mito de Édipo) e o mito das Moiras/Parcas, respectivamente. De acordo com Prado, foi a partir das peças míticas de Nelson Rodrigues que o teatro foi elevado a outros gêneros literários:

Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna. Evocou-se a propósito a grandeza da tragédia grega, discorreu-se sabiamente sobre os méritos do expressionismo alemão, que na véspera ignorávamos, proclamou-se, com unanimidade raras vezes observada, a genialidade da obra de Nelson Rodrigues. (PRADO, 2009, p. 41).

O próprio Nelson Rodrigues escreveu peças que fazem parte da série de tragédias cariocas, como *A Falecida* (1953), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959) etc. As tragédias cariocas de Nelson abordam o universo popular carioca, trazendo temas como a prostituição e o homicídio, unidos a aspectos melodramáticos. Assim como as peças míticas, mas em menor grau, possuem uma relação com a mitologia grega, deixando ambígua a palavra “tragédia”, pois tensiona a referência entre a mitologia grega e o desfortúnio. O subtítulo de *Orfeu da Conceição* é “Uma tragédia carioca” e possui uma relação bem mais

estreita com o mito do que as tragédias cariocas de Nelson Rodrigues. Ambas trazem o ambiente popular, mas as de Nelson abordam de maneira bastante escancarada a realidade suburbana. É necessário um estudo aprofundado para identificar as proximidades e diferenças entre as tragédias cariocas.

O poema épico *Romanceiro da Inconfidência* (1953) narra a história da formação de Minas Gerais do início da colonização, no século XVII, até a Inconfidência Mineira, trazendo de volta o universo do Arcadismo, que usa como molde a mitologia grega e a contemplação da natureza. Em 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes escrevem *Gota d'água*, um musical que atualiza o mito de Medéia para o século XX, também em uma favela do Rio de Janeiro (munido de uma crítica social bem mais acentuada que *Orfeu da Conceição*). Também de Chico (com a parceira de Augusto Boal), a canção “Mulheres de Atenas” (1976) retoma a mitologização da problemática brasileira. Ivo Bender escreve *Trilogia Perversa* (1988), que consiste em três peças que se inspiram em três mitos gregos transpostos ao contexto gaúcho do século XX: o mito de Atreu e Tiestes, a tragédia Ifigênia em Áulis e o mito de Electra.

No cinema brasileiro, dois filmes se destacam por mostrar a realidade do morro carioca, ambos realizados por Nelson Pereira Santos nos anos 1950. É possível compará-los com a peça *Orfeu da Conceição*, mas, se tratando de um longa, é mais proveitoso o cotejo com o filme *Orfeu Negro*. O filme *Rio 40 Graus* (1955) mostra um dia de domingo de cinco meninos favelados que vendem amendoins na praia e arredores e que presenciam casualidades e incidentes cariocas, tanto na favela quanto na cidade. A cena inicial do filme é muito semelhante à de *Orfeu Negro*, pois mostra a zona sul do Rio de Janeiro e depois foca na favela carioca. Os meninos do filme se assemelham a Zeca e Benedito, além de que um dos meninos do filme de Nelson se chama Zeca. Também é semelhante a personagem Seu Nassib, que carrega o estereótipo do estrangeiro que ganha dinheiro em cima dos moradores do morro. Na época, o filme foi censurado por “conter elementos comunistas” e devido ao título, pois a cidade nunca tinha chegado a esta temperatura de 40 graus. Em 1956, o filme foi liberado e não foi sucesso de bilheteria. *Rio 40 Graus* é considerado um longa revolucionário, pois traz a realidade marginalizada da favela e foi peça chave para o início do movimento do Cinema Novo.

*Rio, Zona Norte* (1957), também de Nelson Pereira dos Santos, aborda a condição do compositor de sambas favelado Espírito da Luz (encenado por Grande Otelo cantando as canções de Zé Keti), habitante da zona norte do Rio de Janeiro (*Orfeu Negro* é da zona sul). Neste filme, também é retratado de maneira verossimilhante a condição de exclusão social dos moradores das favelas cariocas, pois Espírito batalha para conseguir lançar seus sambas

na voz de Ângela Maria, cantora famosa da época. Espírito e Orfeu são compositores de sambas, sendo que o primeiro almeja seguir carreira na música e o segundo é condutor de bonde, tendo o samba como passatempo. *Rio Zona Norte* foi boicotado pelos distribuidores e foi pouco assistido pelo público. Ou seja, ambos os filmes não chegaram perto do sucesso que fez *Orfeu Negro*, mas se mostram antecipadores da temática do morro e do compositor de sambas. Há também, é claro, o filme *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, que reproduziu a peça de Vinicius para o cinema com menos estereótipos do Brasil e atualizada para o final do século XX, com tráfico de drogas e disputas entre traficantes na favela. O filme de Diegues fez pouco sucesso nos cinemas.

Ou seja, não há um pioneirismo em *Orfeu da Conceição* quanto à escolha por modernizar um mito grego. Contudo, o fato de ser um dos primeiros musicais feitos no Brasil evidencia como Vinicius conseguiu alinhar um cânone à música popular. Ele estava antenado na literatura clássica, na canção popular, nos musicais da Broadway, na cinematografia, na poesia, entre outros. Conseguiu fazer uma obra que, mesmo sendo escrita aos trancos e barrancos e encenada com curto orçamento, encantou quem a assistiu nos palcos e quem escutou suas canções.

### 3 CAMUS NEGRO (1957-1959)

*Orfeu Negro*, o filme polêmico de produção franco-italo-brasileira dirigido por Marcel Camus é uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes. O diretor “[...] achou indispensável aproveitar o cenário excepcional do Rio, substituindo o lirismo verbal do poeta Vinicius de Moraes na peça teatral por um lirismo de imagens, que melhor se adaptaria à expressão cinematográfica” (AMANCIO, 2010, p. 135). Os versos da peça tornaram-se belas imagens do morro carioca e do feriado de Carnaval comemorado no Brasil. Na época da gravação do filme, a cidade do Rio de Janeiro estava prestes a dar seu último suspiro enquanto capital federal, pois em 1960 ela foi transferida para a recém-inaugurada Brasília, no centro do país. As discussões sobre o filme partem do fato de que Marcel Camus era francês e colocou o seu olhar estrangeiro em um filme sobre o Brasil, deixando-o minado de clichês brasileiros. É importante frisar que o próprio Vinicius também criou um estereótipo de identidade carioca, enquanto Camus criou um estereótipo de identidade brasileira, mas que teve um alcance de público muito maior. Nas páginas a seguir, serão discutidos esses estereótipos, além das críticas positivas sobre o filme.

#### 3.1 SURGIMENTO E POLÊMICA ENVOLVENDO *ORFEU NEGRO*

O produtor Sacha Gordine conseguiu, por fim, condições para produzir o filme adaptado da peça *Orfeu da Conceição*. Ou seja, há uma intertextualidade entre as obras de Vinicius e de Camus:

As adaptações fílmicas, consideradas como traduções de outros textos — como romances, peças ou contos — também são criações intertextuais para cuja interpretação o leitor deve estabelecer relações entre os sistemas de signos literário e cinematográfico. (DINIZ, 2001, p. 34).

O leitor/espectador dos *Orfeus* pode fazer relações bastante superficiais ao comparar as duas obras, pois quando Camus adaptou a peça de Vinicius ao longa-metragem, ele não se apegou aos detalhes da narrativa e alterou a história para que se tornasse mais atraente ao público estrangeiro nas lentes do cinema a cores. Havia muito o que mostrar do país pouco conhecido chamado Brasil: o clima tropical, um país rico em natureza e com uma cultura bastante heterogênea, possuindo como expoentes o Carnaval e o subdesenvolvimento romantizado.

A ideia de fazer um filme não começou muito bem, pois o roteiro escrito por Vinicius de Moraes durante sua estadia em Paris não agradou Sacha Gordine, que o considerou “pouco

comercial”. Assim, solicitou a Jacques Viot que o editasse, despertando revolta em Vinicius: “O trabalho de Viot tirou o vigor da minha história” (CASTELLO, 1994, p. 195). O desgosto foi tanto que ele não conseguiu terminar de assistir ao filme durante uma sessão no Palácio do Catete, juntamente com o presidente da época, Juscelino Kubitschek. Questionaram-no se havia passado mal, já que tinha deixado a sala antes do final do filme, e ele afirmou: “Essa história de puxar pelo exótico não pegou nada bem” (CASTELLO, 1994, p. 195). Laetitia Cruz de Moraes comenta a opinião de Vinicius sobre o filme: “[...] o bom cinema que aqui já começa a engatinhar, e cujo primeiro ensaio, com o seu *Orfeu Negro* não o satisfaz” (MOARES, L., 2017, p. 33). Sérgio Cabral também comenta a insatisfação de Vinicius com a alteração do roteiro; não por ter sido Jacques Viot o responsável, mas por ter um resultado em uma exposição tão forçada e inverossímil da cultura brasileira:

O produtor Sacha Gordine convidou Marcel Camus, irmão do escritor Albert Camus, para a direção e convocou Jacques Viot para refazer o roteiro de Vinicius de Moraes. A indicação de Viot não causou qualquer reação negativa em Vinicius. É verdade que ninguém seria mais bem indicado do que o autor da história para cuidar do roteiro. Além disso, o cinema não era uma atividade estranha ao velho estudioso do assunto e militante durante alguns anos de escrita cinematográfica. O que chateou Vinicius foi o resultado, mais uma consequência da velha mania europeia e norteamericana de exagerar os aspectos exóticos dos países do terceiro mundo. Vinicius ficou uma fera. (CABRAL, 1997, p. 109).

Não apenas Vinicius teve essa opinião na época; também diversos outros brasileiros acreditavam que o filme reforçava estereótipos do país mantidos em outros países: o Brasil como país do Carnaval (samba), da favela e das belas mulheres. Em 1999 o cineasta Cacá Diegues produziu o filme *Orfeu*, com a promessa de ser mais fiel a Vinicius do que a Camus. O filme atualiza *Orfeu da Conceição* para a favela do final do século XX, dominada pelo tráfico de drogas e com Orfeu sendo membro de uma escola de samba. O filme de Diegues, contudo, não alcançou o sucesso semelhante ao do filme de Camus.

Uma das maiores polêmicas envolvendo a adaptação de Camus é porque é considerado um filme francês, mesmo sendo em língua portuguesa, filmado no Brasil, inspirado em uma peça brasileira e com grande parte do elenco também brasileiro. As regras do *Festival de Cannes* caracterizaram o filme como “longa francês” e o prestígio da premiação foi para a França. Por mostrar um Brasil pobre e negro, o filme desagradou diplomatas brasileiros:

Os capitalistas achavam que a gente fazia filme sobre os assuntos errados, que não tinha nada que mostrar favela, que devia fazer um filme bonitinho, [sobre] o Copacabana Palace e os ambientes bonitos daqui... inclusive, as coisas precisam ser ditas porque as pessoas precisam saber delas mais tarde, o então embaixador em Paris, Embaixador Alves de Sousa, lutou fortemente contra o filme ser mandado para o Festival de Cannes porque era um filme sobre negros. (FLÉCHET, 2009, p. 48).

Depois do prêmio de “melhor filme francês” em Cannes, os diplomatas que antes afirmavam que o filme mostrava uma “má” imagem do Brasil para o mundo passaram a exaltar as qualidades de *Orfeu Negro*, pensando na publicidade que o país recebeu após a premiação de 1959 e de outras que vieram na década de 60. Pode-se afirmar que o país estava passando por uma época de otimismo, para a qual contribuíam fatos como a vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1958, as conquistas da tenista Maria Ester Bueno, a implantação da indústria automobilística, a construção de Brasília, a vitória de Éder Jofre no campeonato mundial de boxe, a redução dos índices de inflação e desemprego — algumas destas atividades impulsionados pelo governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (CABRAL, 1997, p. 112). As premiações do filme animaram os brasileiros, que começaram a aceitá-lo, mesmo que com ressalvas. O Brasil estava em voga no cenário mundial. Nesse período de otimismo, um acontecimento importante é a gênese do ritmo Bossa Nova, que será discutida no próximo capítulo.

Jean-Luc Godard, famoso cineasta francês, ao contrário de outros estrangeiros, criticou o filme de Marcel Camus no *Cahiers du Cinéma* de 1959 devido a sua “inautenticidade total”, e declarou: “Estou bastante surpreso em não ver nada do Rio em *Orfeu Negro*” (GODARD, 1959, p. 59, tradução nossa). Ele também afirma que Camus só foi conhecer o Brasil depois de ficar um tempo passeando pelas ruas do Rio de Janeiro, aguardando o pagamento de Sacha Gordine pelo seu trabalho de diretor.

Outra crítica ao filme é de Walter da Silveira: “[...] a visão do Rio de Janeiro, e através dela a do Brasil, é sempre a de um europeu que olhasse o exotismo e o pitoresco do morro carioca, de fora de uma compressão humana e existencial, com o exclusivo sentimento da magia artística” (SILVEIRA, 1966, p. 105). Silveira afirma que Camus olhou com superficialidade e falsidade para o povo brasileiro, sem levar em conta seu contexto histórico e social, e que o cineasta teria declarado em entrevista que o Brasil é “um país sem raízes, um país feito de raças transplantadas, onde o modernismo parece bastante artificial, importado, sobreposto desnecessariamente” (SILVEIRA, 1966, p. 106).

A entrevista de Camus pode causar desconforto nos brasileiros por vários motivos. Mesmo que Godard tenha afirmado anteriormente que Camus teria conhecido o Brasil, as afirmações feitas na entrevista tornar difícil acreditar que ele tinha qualquer familiaridade com a cultura brasileira. O Brasil, de acordo com Antonio Candido (2000, p. 11), possui várias raízes culturais: “Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico,

influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”. O país é uma mistura de raças devido à colonização, invasões, escravidão e imigração, não foram simplesmente “raças transplantadas”, e sim uma miscelânea historicamente explicável.

Sobre os aspectos técnicos do filme, Walter Silveira (1966, p. 109) comenta: “Para interpretar metafóricamente a lenda, desde que o roteiro é confuso, mal planejado, largando personagens importantes no drama em concluir a sua participação na estória (é o caso de Serafina) [...]”. Camus priorizou as imagens do filme e a vontade de exibir um país exótico, e deixou de lado um roteiro mais completo e complexo, necessitando que o espectador tenha criatividade para imaginar a história e o desfecho das personagens. Por exemplo: quem é o homem vestido de esqueleto? Porque ele quer matar Eurídice? Qual o desfecho de Mira? E de Serafina? E seguem os questionamentos. Outro elemento interessante da crítica de Silveira é sobre Eurídice, pois Marpessa Down, atriz que a interpretou na versão cinematográfica “francesa”, era norte-americana e dançou “[...] mais uma coreografia de ballet do que o passo popular” (SILVEIRA, 1966, p. 110). É realmente questionável Marpessa, uma estadunidense que se mudou para a França ainda adolescente, ter sido convidada para fazer um dos papéis principais de um filme sobre o Brasil. O que não é questionável é a sua beleza e a sua doçura, que encaixaram perfeitamente no papel.

Outro aspecto problemático da premiação seria o fato de filme feito no Brasil, de roteiro escrito por um brasileiro e com atores e atrizes brasileiros ser considerado um filme francês. Vinicius, em depoimento para Zuza Homem de Mello (2008, p. 28), salienta que “O filme é francês por uma questão de capital”. Vinicius queria que o investimento para o filme viesse de um brasileiro, mas acabou vindo de um francês, que fez mudanças drásticas em seu roteiro e desagradou o Poetinha. O filme foi considerado “francês” no *Festival de Cannes* em virtude da nacionalidade de seu diretor, Marcel Camus. A produção do filme também foi francesa, o que contribuiu positivamente para a qualidade das filmagens: “O mérito de Camus seria somente o de haver feito sobre temas e personagens brasileiros, embora a desfigurá-los, um filme *tecnicamente* superior aos nacionais” (SILVEIRA, 1966, p. 108, grifos do autor). Walter da Silveira afirma que o filme é incontestavelmente francês, pois as imagens do filme são as que Marcel Camus desejou e é isso que fica na memória do espectador. Mesmo que as canções, o elenco e as falas sejam brasileiros, o fator de estranhamento causado pelas imagens que focam no estereótipo fala mais forte que esses elementos. Os diálogos do filme são curtos e pouco profundos; já as imagens são belas e marcantes, constituindo uma dominante psicológica. “E em *Orfeu do Carnaval* essa dominante se distanciou do Brasil, aproximou-se da Europa” (SILVEIRA, 1966, p. 107).

Por outro lado, o filme foi louvado por muitos estrangeiros, tanto que foi vencedor dos prêmios Palma de Ouro de Cannes (1959), Oscar e Globo de Ouro (1960) e British Academy of Film and Television Arts (1961). Barack Obama (2005 apud FLÉCHET, 2009), ex-presidente dos Estados Unidos, em seu livro autobiográfico, *Dreams from my father*, afirma que sua mãe, Ann Dunham, mulher caucasiana, se apaixonou por seu pai, um estudante queniano, depois de ter visto *Orfeu Negro*. Não era comum no cinema mundial um filme estrelado só por negros, havendo relatos de pessoas que, mesmo não sendo brasileiras, se identificaram com o filme por ser afrodescendentes. *Orfeu Negro* despertou o interesse de vários estrangeiros por conhecer este país mágico, de bela natureza e de cultura rica. Fléchet indica os principais motivos para o filme ter agradado tanto os estrangeiros:

O romance brasileiro de Orfeu e Eurídice agradou por três motivos principais: as imagens coloridas do Rio de Janeiro e da Baía de Guanabara, filmada a partir do morro de Babilônia na zona sul da cidade; o elenco inteiramente negro, no qual se destacam o ex-jogador de futebol Breno Mello, a atriz norte-americana Marpessa Dawn e a jovem Lourdes de Oliveira; e a trilha sonora, incluindo músicas de Luiz Bonfá e Tom Jobim, baterias de escola de samba e pontos de macumba. (FLÉCHET, 2009, p. 45).

As cenas do filme são encantadoras, pois boa parte dele se passa em cima do morro, com belas imagens do nascer e do pôr-do-sol na Baía de Guanabara. O elenco principal do filme era negro; contudo, é possível encontrar personagens brancas. As canções presentes no filme são, na opinião de Fléchet, o ponto mais positivo, pois vários estilos musicais brasileiros aparecem nele. A direção musical foi de Tom Jobim, que “[...] não somente compôs vários temas para o filme, como também apontou os intérpretes, escreveu os arranjos, conduziu as gravações – sob meticuloso controle de Marcel Camus [...]” (FLÉCHET, 2012, p. 323). A repercussão de *Orfeu Negro* foi tanta que gerou interesse pelo Brasil em todo o mundo, que já conhecia o país através do *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, o primeiro filme brasileiro a ganhar um prêmio em Cannes.

A produção de *Orfeu Negro* levou aproximadamente quatro anos ao todo, em virtude de alguns contratemplos, principalmente o baixo orçamento de Sacha Gordine. O primeiro problema foi com o roteiro “pouco vendível” escrito por Vinicius de Moraes, então Jacques Viot foi solicitado pela direção do filme a fazer uma adaptação desse roteiro. Ele tinha acabado de voltar das gravações de *Mort en Fraude* (1957) na Indochina e se entusiasmou com o convite para participar do filme, pois estava adepto do orfismo (sentia-se predestinado a dirigir o filme) e tinha interesse pela cultura brasileira, tanto que posteriormente dirigiria *Os Bandeirantes* (1959) e *Othalia de Bahia* (1975). O trocadilho “Camus Negro” se relaciona com o filme e com o engajamento de Camus para com a cultura negra brasileira. Ou seja,

“Marcel Camus é um dos cineastas estrangeiros que mais filmou o Brasil, rodando aqui três de seus nove longas-metragens de ficção (AMANCIO, 2010, p. 144). Ele é considerado um cineasta de um filme só, devido ao tamanho sucesso de *Orfeu Negro* (e quem sabe ao anonimato dos outros filmes). Ele ia pelo lado contrário dos cineastas do Cinema Novo, que alegavam uma independência cultural em seus filmes, ao mesmo tempo que faziam denúncia social, pois “Seus filmes foram chamados de folclóricos, exóticos, ingênuos, românticos, alienados, e, salvo o renomado *Orfeu do carnaval*, consagrado por outras razões, não garantiram seu lugar na história” (AMANCIO, 2010, p. 144). De 1959 a 1975, anos de seu primeiro e último filme sobre o Brasil, respectivamente, aconteceu a ascensão, a maturação e o declínio do Cinema Novo.

A produção do filme viajou ao Rio de Janeiro em 1957, mas teve que esperar até o ano seguinte para iniciar as filmagens, uma vez que as primeiras cenas gravadas foram as do Carnaval: “[...] a equipe teve que esperar pelo carnaval de 1958 para realizar as primeiras tomadas (3 000 metros de película, dos quais somente alguns planos e ecos sonoros serão guardados por Camus na montagem)” (FLÉCHET, 2009, p. 55). As demais cenas de Carnaval e as cenas gravadas com os atores e atrizes começaram em setembro de 1958. Logo, é possível ter uma percepção do que era a música popular brasileira durante a década de 1950 a partir do filme, contrastando a “música raiz” com a “música moderna”. Tom Jobim, diretor musical de *Orfeu Negro*, foi o guia de Marcel Camus pelos diversos ritmos brasileiros, além do samba-canção que se tornaria Bossa Nova. O tempo vivido por Marcel Camus no Brasil enquanto fazia o filme serviu para que se aproximasse um pouco na cultura brasileira (carioca, na verdade) até o filme ser finalizado e lançado, em 1959. Devido ao longo tempo de produção do filme, ele está mais próximo aos ideais da década de 1950, época em que a França estava vivendo o pós-guerra e encontrou no Brasil um conforto para superar o trauma vivido:

Tanto os livros acadêmicos como as letras das canções populares criaram uma imagem exótica do Brasil na França dos anos 1950. No contexto do pós-guerra e da descolonização, os franceses buscavam fugir do cotidiano, procurando distrações para esquecer o trauma do conflito mundial. O Brasil aparecia então com um paraíso longínquo, um país tropical, feito de praias, sol e lindas mulheres, cuja descrição correspondia perfeitamente à busca de distração exótica manifestada por boa parte da população francesa. Rodado no final da década, o filme *Orfeu Negro* pode ser analisado como o apogeu dessa moda brasileira, enquanto também anuncia novos tempos nas relações culturais franco-brasileiras. (FLÉCHET, 2009, p. 57).

O imaginário francês sobre o Brasil foi reforçado pelo filme de Camus, pois ele continha tudo o que pertencia ao estereótipo do país. Fléchet elenca algumas motivações para o filme confirmar a imagem que se tinha do Brasil. A primeira é a paisagem tropical, como

nas belas praias da Baía de Guanabara vistas de cima do Morro da Babilônia. A segunda, o Carnaval brasileiro, o feriado do pecado quando tudo é permitido, que chamou a atenção pelas canções, pelas fantasias e pela estrutura em si do evento. A terceira e não menos importante é a mulher brasileira, que já tinha o estereótipo devido aos filmes de Carmen Miranda, carregada de exotismo e erotismo. Fléchet afirma que

[...] a mulher brasileira dominou a imagem do país na França, tanto nas anotações de viajantes, como no repertório das canções populares, seguindo o exemplo de *Maria de Bahia*, mulher altamente desejável e disponível, cantada por Henri Salvador com *Ray Ventura et ses collégiens* em 1947. (FLÉCHET, 2009, p. 58).

A quarta e última motivação elencada por Fléchet é a religião de matriz africana presente no filme, que, anteriormente, tinha sido retratada por Roger Bastide e Pierre Verger, criando um interesse dos franceses pela temática nos anos 50.

O saldo do filme é positivo, mesmo tendo gerado discussões internas (principalmente entre os diplomatas e os intelectuais brasileiros, preocupados com a imagem estereotipada do Brasil) e externas (o encantamento dos estrangeiros em relação ao país tropical desconhecido chamado Brasil). Uma síntese bastante justa sobre o filme é feita por Amancio (2010, p. 145): “[...] Marcel Camus leu o Brasil e os brasileiros de um modo precário, na maioria das vezes destituído de grande valor artístico, mas intensificado pela paixão e pela curiosidade”. Os fatos de conter o primeiro registro gravado em vídeo de um desfile de escola de samba no Brasil<sup>23</sup>, com cenas de foliões fantasiados pulando o Carnaval, carros alegóricos e de conter uma cena de religião afro-brasileira verossimilhante aos terreiros de macumba do Rio de Janeiro, sendo gravada em um terreiro no Morro do Salgueiro (FLÉCHET, 2009, p. 55), tornam o filme extremamente importante para a divulgação de um imaginário sobre a cultura brasileira. Camus teve sucesso na escolha do terreiro, um dos símbolos mais populares do Brasil, que liga o mundo dos vivos ao dos mortos, como local onde Orfeu encontra Eurídice morta. *Orfeu Negro* mostrou o costume do feriado de Carnaval, os ritmos brasileiros, a “beleza” e a simplicidade na baixa condição social do morador do morro carioca, em um país sem conflitos raciais:

Entre 1959 e 2008, o filme teve uma recepção ambígua no meio artístico internacional: se por um lado deu um impulso fundamental à projeção da cultura brasileira no mundo, por outro lado foi sempre denunciado em nome da autenticidade da própria cultura brasileira. (FLÉCHET, 2009, p. 52).

---

<sup>23</sup> Na época, os desfiles eram realizados na rua Rio Branco. A partir de 1984, passam a ocorrer no Sambódromo da Marquês do Sapucaí, projetado por Oscar Niemeyer e localizado no Centro da cidade.

Em última análise, *Orfeu Negro* carrega todos os estereótipos de Brasil em um só filme, o que despertou o interesse de muitos franceses, que vieram até o Brasil para ter convivência com o Outro, em busca da “autenticidade” presente no filme. Contudo, a realidade do Brasil não era tão romântica quanto esperavam. Em outros filmes mais contemporâneos a precariedade social do país foi evidenciada, como *Tropa de Elite* (2009).

Porém, o tratamento da violência e da miséria sempre esteve presente na busca do Outro perdido, transformando progressivamente o realismo social em novos clichês e expectativas por parte do público europeu; em novos *horizons d'attente* que permitiram o sucesso de outros filmes, do Cinema Novo à retomada do cinema nacional nos anos 1990, com *Cidade de Deus* ou mais recentemente *Tropa de Elite*, rejeitando a favela colorida de Orfeu como o mito exótico e ancestral. (FLÉCHET, 2009, p. 60).

### 3.2 RESUMO DE *ORFEU NEGRO*

*Orfeu Negro* é uma produção franco-italo-brasileira filmada no Brasil (Rio de Janeiro), em português brasileiro, com elenco composto na sua maioria por atores e atrizes brasileiros, mas com a produção estrangeira. O filme conta a história de amor do casal mítico Orfeu e Eurídice. É um longa com imagens belíssimas do Rio de Janeiro e do Carnaval, e com uma economia de diálogos, sendo o foco principal a apresentação das canções típicas brasileiras e das belezas naturais da Cidade Maravilhosa. Resumidamente, o filme inicia com a chegada de Eurídice (fugida de um homem) ao Rio de Janeiro em pleno Carnaval e apenas dois dias se passam até a sua morte. Ela se hospeda na casa de uma prima, Serafina, moradora do Morro da Babilônia e vizinha de porta de Orfeu, noivo de Mira. No primeiro encontro de Orfeu com Eurídice, o casal afirma já se conhecer de outras vidas, e tem uma noite de amor. O dia seguinte é desfile de Carnaval, todos os moradores da favela descem até a cidade para festejar. Eurídice desfila no lugar de Serafina e é descoberta por Mira. Tanto o perseguidor de Eurídice quanto Mira a perseguem, e ela vai para a estação de trem fugir dos dois. Orfeu encontra sua amada e acende a luz da estação, mas Eurídice estava se segurando nos fios de eletricidade e morre com uma descarga de energia. Desolado, Orfeu busca Eurídice no hospital, na seção dos desaparecidos, e depois entra em um terreiro, onde consegue se comunicar com ela, com a regra de não olhar para trás, em busca da voz da amada. Dessa maneira, ele a mata pela segunda vez: Orfeu procura a voz que sai de uma senhora, e ela desaparece. Orfeu retira o cadáver no necrotério e vaga desolado com o corpo de Eurídice nas mãos. Então é atingido com uma pedra arremessada por Mira, caindo morro abaixo com sua amada nos braços.

*Orfeu Negro* abre com a imagem de deuses gregos ao som da harpa até que ela se desfaz e aparecem cinco homens tocando uma batucada de Carnaval, cada um com seu instrumento (pandeiro, tamborim, entre outros) descendo um morro no Rio de Janeiro. O colorido da cena e a alegria das personagens é contagiante e contrasta com a calmaria da harpa e da Grécia. Ainda no morro, surgem mulheres carregando latas d'água na cabeça ou nas mãos, algumas dançam enquanto buscam água; crianças brincam com cachorros e entre si, jogando futebol ou soltando pipa; por fim, os homens, que relaxam e batucam músicas de Carnaval. A música de fundo é "A felicidade", contudo o som da batucada do morro é mais forte que o ritmo brando da Bossa Nova. Serafina também carrega uma lata d'água na cabeça e se dirige ao seu barraco, no topo do morro. Benedito solta pipa, até o momento que Serafina escuta o soar de uma embarcação que chega na Baía de Guanabara e sai correndo prontamente, na esperança de que seja o seu amado marinheiro chegando para visitá-la no feriado de Carnaval. São belíssimas as imagens do Rio de Janeiro vistas de cima do morro, juntamente com a pipa de Benedito voando e se perdendo na paisagem. Também é possível perceber a precariedade social do morro com a romantização das mulheres carregando latas d'água e dançando, pois ali não há água encanada.

Um barco aporta no Rio de Janeiro cheio de tripulantes, que já estão em clima de Carnaval. Um vendedor cego de cata-ventos toca seu apito e esbarra em Eurídice, que se encontra do lado externo da embarcação. Ela se assusta demasiadamente e pede desculpas ao vendedor, que diz que ela está muito nervosa: "Eu sinto seu coração bater aqui, na sua mão, como um passarinho preso" (4 min 27 s). O lirismo de Vinicius de Moraes aparece pela primeira vez em cena. O vendedor dá a Eurídice um colar havaiano e ela o ajuda a descer do navio, porém afirma que não pode guiá-lo na cidade, pois não conhece o Rio de Janeiro; já ele diz que conhece bem a cidade e que pode até mesmo guiá-la.

Eurídice caminha pelas ruas do Rio de Janeiro durante o Carnaval: é uma mistura de trabalho com festa, pois há um feira em que se vende cebolas, carne, peixes, artigos de religião afro-brasileira (surge um homem mascarado bastante assustador neste momento) e colares. Ela é assediada por alguns homens, um que esbarra nela e fala "ô beleza" e outros que a cercam e dançam ao ritmo do Carnaval. A câmera dá um *close* numa gaiola com pássaros negros (possivelmente corvos), simbolizando a morte. *Close* também no moderno Palácio do Capanema, contrastando a modernidade arquitetônica do prédio com a rudeza da celebração do Carnaval.

Passa por Eurídice um bonde, cujo condutor é Orfeu, que grita "Ê, morena, vem embora!". Ele assovia e pisca o olho para ela, que sobe no bonde. A viagem de bonde passeia

pelo centro do Rio de Janeiro em clima de Carnaval, ao som de “O Nosso Amor”. A cena do bonde passando por cima dos Arcos da Lapa é uma viagem ao Rio de Janeiro dos anos 1950. Ao chegarem no final da linha, lá está Hermes, que cumprimenta Orfeu e afirma que vai receber seu salário. A tomada do fio do bonde pegando fogo e caindo antecipa a morte de Eurídice. De uma maneira bastante rude, Orfeu expulsa Eurídice do bonde no final da linha; ela afirma que estava esperando chegar no final da linha, e Orfeu responde “Olha aí então, tá falando com ela” (9 min 38 s). Ele puxa assunto e pergunta para onde ela vai, já que não é do Rio de Janeiro. Ela responde que veio visitar sua prima e Orfeu pede a Hermes para ajudar a encontrá-la, já que ele encontra tudo<sup>24</sup>. Orfeu vai até o caixa receber seu dinheiro e o funcionário faz um comentário machista: “Mais uma pra coleção, hein? Hum, escurinha enxuta!” Ele responde: “Ela é boba” (10 min 05 s). Orfeu é conhecido por se envolver com diversas mulheres e ser um homem bastante desejado no morro. O outro funcionário afirma que Mira, namorada de Orfeu, está pela redondeza. Nisso surge Mira, faz um comentário sarcástico sobre Hermes ajudando Eurídice, segura a mão dela como se lesse a sua sorte e comenta: “Com essa cara de arigó ela não deve dar muita sorte” (10 min 27 s). Hermes pergunta se Eurídice veio para o Rio de Janeiro para pular Carnaval, ela responde que não e ele afirma que a loucura do feriado é irresistível. Hermes mostra o caminho da casa de Serafina para Eurídice e se apresenta como vigia do final da linha do bonde. Eurídice sobe o morro e Orfeu grita a ela, perguntando se aprendeu o caminho, o que desperta o ciúme de Mira. Ele provoca sua namorada ao fazer um comentário a Hermes sobre como Eurídice é bacana. Mira afirma que também é e apressa-o para irem ao cartório. Ele continua provocando, comentando sobre os olhos de Eurídice. Mira novamente retruca, falando da beleza de seus próprios olhos, e os dois saem abraçados.

No cartório, há um contraste entre a relação dos casais: enquanto Mira arruma com agressividade a gravata de Orfeu, a personagem de Dona Zica arruma gentilmente a de Cartola. Orfeu e Mira entram na sala para falar com o funcionário do cartório e ele está usando uma máscara, Mira acha graça e Orfeu pede uma declaração para eles noivarem. O funcionário pergunta se eles têm certeza do casamento, pois todo mundo quer se casar durante o Carnaval. Ele afirma que é gozado se casar no Carnaval e todos riem. Ao perguntar os nomes e ouvir a resposta de Orfeu, ele conclui que o nome da esposa é Eurídice, pois “Orfeu ama Eurídice, todo mundo sabe” (13 min 15 s). O tabelião antecipa a relação amorosa entre os protagonistas. Mira fica furiosa e pergunta a Orfeu se ele conhece alguma Eurídice, ele afirma

---

<sup>24</sup> Também antecipa o final do filme, no qual Hermes é fundamental para encontrar o corpo de Eurídice.

que não. O funcionário conclui que o amor entre Orfeu e Eurídice é uma velha história, prontamente Mira diz que não quer mais saber de velhas histórias. Eles saem do cartório e Mira está bastante feliz, sai sambando e recebendo a atenção de vários homens, que a aplaudem e se aproximam para dançar com ela. Orfeu fica enciumado e Mira o abraça, concluindo que agora só faltava comprar as alianças de noivado. Ela diz que Orfeu recebeu seu salário e que pode adquirir as alianças, mas ele contesta dizendo que o dinheiro é para recuperar seu violão, que está penhorado. Mira afirma que pode emprestar dinheiro para Orfeu comprar as alianças, com a condição de que é ele quem deve dar a aliança a ela; ele concorda e os dois saem felizes para primeiramente recuperar o violão.

No penhor, o funcionário chama por Orfeu e o violão percorre pelas mãos das pessoas até chegar ao seu dono. O penhor está cheio, talvez mais pessoas como Orfeu recebam seu salário em pleno Carnaval, o que possibilita que recuperem seus bens penhorados. Ele beija seu violão e se depara com um senhor segurando uma fantasia de rei, elogiando-o: “Puxa, você vai ficar bonito como um rei!” O senhor responde: “Eu sou o rei” (15 min 34 s). No Carnaval, tudo é possível, o sonho vira realidade... basta se fantasiar. Orfeu gasta seu dinheiro com um tocador de discos devido à insistência de um homem que não conseguiu penhorá-lo por não aceitar o valor oferecido. Mira ri do noivo, pois ele cedeu ao homem e gastou em algo que nunca vai usar; ela mostra o anel de noivado que comprou, ele fica horrorizado com o valor.

Serafina costura sua fantasia de Carnaval e lamenta que Chico não chegou na embarcação, então conversa com seu passarinho. Um vendedor de pão aparece em sua janela e ela não compra nada, pois gastou todo seu dinheiro na fantasia. Alguém bate na porta e Serafina acredita que é Chico Boto, mas fica desapontada ao ver que é sua prima Eurídice. Serafina explica para sua prima quem é Chico, marinheiro que a visita regularmente, mas que não é seu marido. Eurídice conta sua história para sua prima:

Eurídice: Tenho medo, Serafina.

Serafina: Medo? Medo de quê? De quem?

Eurídice: Um homem que chegou lá na roça, vivia me perseguindo por todo canto.

Serafina: Porque você é bonita, boba!

Eurídice: Não! Estou certa que ele quer me matar.

Serafina: Você é doida, menina?! O que ele quer é te passar na cara. Você não está vendo só?!

Eurídice: Não! Ele quer me matar! Eu sei, eu sei!

Serafina: Eu sei, eu sei... escuta: responde, ele sabe que você está aqui?

Eurídice: Não.

Serafina: Então! Não pense em mais nada. Você deve estar morrendo de fome! (CAMUS, 1959, 18 min 29 s, transcrição nossa).

Ela oferece comida para Eurídice, porém só tem cebolas em casa. Nenhuma das duas tem dinheiro para comprar alimentos e Serafina propõe fazer uma visita ao armazém do português, onde é possível fazer compras em troca de beijos. Zeca e Benedito estão tocando em uma roda de samba; Serafina dança com Zeca, que toca pandeiro, e Benedito dá de presente uma figa<sup>25</sup> para Eurídice, para poder conhecer melhor a nova moradora. Eurídice diz que vai guardar para sempre a figa e ele pergunta: “Mesmo depois que eu tiver morrido?” (19 min 50 s). Serafina o repreende por dizer bobagens.

Ao som de uma cuíca, elas chegam ao armazém e Serafina faz a brincadeira de tapar os olhos do português. Ele adivinha quem é e ela apresenta Eurídice, agora ele tem mais uma freguesa para beijar. Ele não fica muito feliz com a notícia, pois tratava-se de mais uma freguesa sem dinheiro, então Serafina beija sua testa e Eurídice sua bochecha, o que anima o estrangeiro. As vizinhas anunciam a chegada do mais novo casal de noivos no morro: Mira e Orfeu. Uma vizinha pergunta a Eurídice se ela não vai ver Orfeu e ela afirma que não sabe quem é, então o Português alerta que “Ela ainda não conhece, mas quando conhecer vai correr, talvez mais depressa do que as outras, vais ver!” (21 min 26 s). Serafina tira sarro de Orfeu por causa de seu noivado e o ajuda a fugir de Mira, que está cercada de várias mulheres para mostrar seu anel de noivado. É questionável se Orfeu nutria algum sentimento por Mira, pois nas cenas em que aparecem juntos ele está sempre com a intenção de se desvencilhar dela.

Orfeu entra em seu barraco com Zeca e Benedito e cumprimenta os animais que tem em sua casa, como galinhas, gatos e pássaros. As crianças perguntam a Orfeu se ele faz o sol nascer e a resposta é sim. É crucial a cena de Orfeu explicando aos meninos que não pode emprestar seu violão (que carrega a inscrição “Orfeu é o mestre”) para eles fazerem o sol nascer, pois o instrumento era de outro Orfeu e agora é dele. Orfeu mostra sua mais nova composição, “Manhã de Carnaval”, e os meninos, juntamente com os animais, escutam com atenção. Eurídice entra na casa de sua prima, que é vizinha de Orfeu; escuta sua canção e começa a dançar com seu lenço.

Duas ex-namoradas de Orfeu começam a brigar na frente de sua casa devido ao seu noivado com Mira e ele foge. As mulheres entram em sua casa e se deparam com Zeca e Benedito, que mentem que ele acabou de sair com outra mulher. Orfeu se refugia na casa de Serafina, encontra Eurídice e conclui que as duas são primas. Ele pula a janela e entra na casa.

---

<sup>25</sup> A figa é um amuleto de proteção bastante comum, pois afasta dos espíritos negativos.

Pergunta seu nome e ela retruca questionando se ele não se lembra, já dando a resposta de que seu nome é Eurídice. Então Orfeu afirma que eles já se conhecem e conta uma história:

Há mil, muitos mil anos atrás  
 Orfeu era triste, melancólico, como esse passarinho preso na gaiola,  
 Mas um dia, um dia nas cordas de seu violão que só um amor procurou  
 Ouvi uma voz falar dos beijos perdidos nos lábios de Eurídice  
 E os lábios de Eurídice estavam trêmulos de ansiedade  
 E flor perfumada de sua boca se entreabriu. (CAMUS, 1959, 27 min 55 s,  
 transcrição nossa).

Depois de contar a história de uma maneira extremamente lírica, muito próxima à letra de “Manhã de Carnaval”, Orfeu tenta beijar Eurídice, que se afasta dele. Ele ri e diz que ela não se lembra de sua história. Séria, Eurídice afirma que se recorda das letras, mas sente falta da melodia de suas músicas. Ela sai do barraco e se senta em uma pedra para assistir ao pôr-do-sol, Orfeu fica ao seu lado e pede desculpas a ela, segurando sua mão e depois beijando-a. Zeca e Benedito chamam Orfeu para o ensaio, ele convida Eurídice para ir junto.

Tem início uma longa cena de pessoas sambando num ensaio para o desfile de Carnaval. A câmera foca principalmente em Mira. Todos estão felizes, até mesmo Mira e as ex-namoradas de Orfeu que estavam furiosas com ele. No ensaio, dançam e sorriem para ele. Mira quer conversar com ele, mas é ignorada, pois Orfeu está organizando o ensaio com um apito. A música que toca no ensaio é “O Nosso Amor”. Orfeu recusa um beijo de sua noiva, que fica furiosa e é levada por Serafina para experimentar sua fantasia. Nessa deixa, Orfeu chama Eurídice para dançar. O casal sambando é o centro das atenções. Ele puxa Eurídice pelo lenço e a leva para a sala das fantasias, onde é cercada por mulheres, muito elogiada por ser enxuta e melhor do que Mira. Não há material para fazer a fantasia de Eurídice, então entra Serafina e Orfeu pede para ela fazer uma fantasia para sua prima. Serafina entende que Orfeu está apaixonado por ela e afirma que não é nenhuma tragédia, e vai ajudá-la com a vestimenta.

Zeca chama por Eurídice para avisá-la que um homem a está procurando. Ela entra em pânico e a janela se abre com a imagem de um homem com fantasia de esqueleto, o mesmo que deseja matá-la. Desesperada, sai correndo; Orfeu e Serafina vão atrás dela. Serafina esbarra em Mira e explica que Eurídice saiu correndo, e Mira descobre que o nome dela é esse e faz associação com o que o funcionário do cartório disse. Orfeu carrega Benedito no colo, pois ele está sangrando. Pergunta o que aconteceu e ele responde que tentou conter o homem fantasiado de esqueleto, sem sucesso. Zeca alerta que o homem correu para o outro lado e Orfeu vai atrás dele. Mira questiona Orfeu sobre Eurídice e ameaça que se ele for atrás dela, estaria tudo acabado (ela não termina a frase), mas Orfeu sai correndo. A determinação por

salvar Eurídice e o descaso com o relacionamento com Mira não deixaram sequer que ela complete sua frase. Eurídice vai até o barraco de Serafina e se assusta com Chico Boto. Orfeu e Serafina vão até lá também; ele se informa com Chico sobre o paradeiro de Eurídice e continua a sua busca, enquanto Serafina aproveita o momento com o marinheiro. Eurídice continua correndo do homem vestido de esqueleto, que a persegue até que ela cai e é encurralada por ele. Ela clama por Orfeu e ele surge de cima, como um herói. Joga capoeira com o homem fantasiado e tira uma faca do bolso. Eurídice diz que Orfeu vai morrer e se joga na frente dele. Em seus braços, ela desmaia, e o homem vestido de esqueleto alerta Orfeu: “Toma conta dela. Não estou com pressa nenhuma. A gente se encontra logo mais. Até já.” (43 min 10 s). Orfeu a carrega em seus braços e faz juras de amor e proteção, até ela acordar e abraçá-lo. O fato de Orfeu jogar capoeira com um esqueleto exhibe ao mundo uma luta/dança tipicamente brasileira, uma mistura da cultura africana com a brasileira.

Orfeu coloca Eurídice em sua cama, Serafina ouve a sua voz e sabe que Eurídice está protegida com ele. Eurídice mostra seu lenço azul e branco com desenhos de animais que representam as Moradas do Céu, e mostra a morada de onde veio, representada pelo carneiro. Orfeu diz que vai morar na morada do lado, para ficar sempre ao lado dela. Orfeu beija sua mão e deseja-a boa noite, enquanto Serafina e Chico Boto estão longe de dormir, pois brincam de pega-pega e gritam, até se deitarem. Orfeu está assoviando e cantarolando “A Felicidade” em sua rede, no lado externo da casa, e Eurídice se aproxima e o chama, fazendo com que ele entre em casa e passem a noite juntos. De manhã cedo, Zeca e Benedito devem rapidamente entregar o violão a Orfeu, para que ele faça o sol nascer. Ele está admirando Eurídice em sua cama enquanto ela acorda. Pega o violão deixado pelos meninos e volta a tocar para Eurídice “A Felicidade”. Neste momento, Eurídice também é o sol<sup>26</sup>, pois desperta com a lira de Orfeu. Os meninos observam o nascer do sol e comprovam que é verdade que é Orfeu quem faz amanhecer.

O morro acorda em clima de festa, pois é dia de desfile de Carnaval. Serafina propõe a Eurídice que dance com Orfeu em seu lugar no desfile, enquanto ela aproveita mais tempo com o marinheiro Chico Boto. Eurídice aceita e usa a fantasia da prima, com um tecido que cobre o rosto. Não há como Mira descobrir. No barraco de Orfeu, Mira aparece para mostrar seu vestido e para chamá-lo para o desfile:

Mira: O que que você está fazendo?

Orfeu: Não tá vendo?! Olha aí.

Mira: Ah sim... estou bonita?

---

<sup>26</sup> Em *Orfeu da Conceição*, ela é a lua.

Orfeu: Está...

Mira: Hein, qual é a bronca? Você podia pelo menos olhar. [dá uma volta] Você está com dor de garganta? [toca no lenço de Orfeu]

Orfeu: Escuta, Mira, eu preciso...

Mira: Novidades, hein? Acho meio fuleiro. Quem são esses bichos no lenço?

Orfeu: Isso não são bichos! São as moradas do céu.

Mira: Moradas do céu, veja só... E foi a roxinha aí do lado que fez esta noite você subir ao céu, não é? Fala! Toma, taí o que eu faço com o pano suja dessa descarada. [rasga o lenço] Eu te manjo mas sei me defender. É ela, não é?! [é empurrada por Orfeu] Tá com medo que ela ouça.

Mira: Escuta bem, se eu vejo ela de novo com você eu acabo com a raça dela. (CAMUS, 1959, 55 min 46 s, transcrição nossa).

Entram Zeca e Benedito, interrompendo a discussão, para ajudar Orfeu a carregar sua fantasia, o sol, e Mira sai. Eurídice termina de se arrumar e finge beijar Chico Boto para não duvidarem de que se trata de Serafina sob o véu azul. Os foliões descem o morro e Orfeu pede para Benedito procurar Eurídice, e ele a reconhece com a fantasia de Serafina por causa da figa que ele a presenteou.

No centro do Rio de Janeiro, mais especificamente na rua Rio Branco, acontece o desfile de Carnaval. Algumas escolas se apresentam até chegar a vez da Unidos de Babilônia. Mira percebe que há uma interação diferente entre Orfeu e Serafina, que, na verdade, é Eurídice. A polícia passa algumas vezes de motocicleta pelos foliões. As cores das vestimentas da Unidos da Babilônia são dourado e azul, e todos dançam e cantam “O nosso amor”. Surge o homem vestido de esqueleto no público e ele fica observando o desfile, até encontrar Serafina e Chico Boto na plateia. Ele joga serpentina em Eurídice até que ela se enrosque. Ela sente que sua figa não está mais em seu pescoço. Benedito encontra o amuleto no chão e tenta entregar a Eurídice, mas um policial empurra a mão do menino e a figa cai novamente. Agora, o homem fantasiado de esqueleto enrosca as serpentinas no pescoço de Serafina e Mira percebe que ela está na plateia, então vai até Eurídice (que se passa por Serafina) e levanta seu véu. Mira cumpre sua promessa e agride Eurídice fisicamente, ambas caem no chão e Eurídice consegue se livrar de Mira. Tem início uma perseguição entre as duas. Enquanto foge de Mira, Eurídice se depara com o homem vestido de esqueleto. Ela continua a fugir e o homem impede que Mira continue a perseguição, torcendo sua mão. Ela cospe em sua cara e o chama de estúpido, ele reage com um empurrão e ela cai no chão. É a única cena de agressão física do filme e, a contrário da peça de Vinicius, não foi Orfeu quem a cometeu.

No meio do caminho, Eurídice encontra Hermes, que pede que ela se acalme e que se refugie no final da linha do bonde enquanto ele chama Orfeu para salvá-la. O perseguidor está perto e vai atrás dela. No final da linha do bonde, continua a perseguição, até que ambos

sobem na parte superior da garagem, onde ficam os fios que seguram o bonde e Eurídice pendura-se<sup>27</sup> nos fios para fugir do homem fantasiado de esqueleto. Orfeu chega e grita por ela, que o responde e é eletrocutada, pois ele acende a iluminação do final da linha. O homem surge e grita para Orfeu: “Agora ela é minha!” (1 h 14 min 00 s). Os dois lutam; Orfeu cai no chão e desmaia. O perseguidor de Eurídice agarra-se do lado de fora da ambulância, provavelmente com o corpo dela dentro<sup>28</sup>, enquanto os foliões pulam o Carnaval na rua. A ambulância passa por um túnel de luzes azuis que se tornam vermelhas, simbolizando a entrada no inferno.

No final da linha do bonde, Orfeu acorda com Hermes, Benedito e um enfermeiro ao seu redor. Ele clama por Eurídice e Hermes avisa que ela está morta, o que o deixa desesperado a ponto de sair correndo em busca da amada. Benedito o acompanha. O enfermeiro e Hermes conversam sobre a relação do casal e o vigia da estação diz que eles se gostavam de verdade. Em clima de final de festa, com pessoas caídas no chão, embriagadas, Orfeu e Benedito procuram Eurídice e escutam uma sirene. Eles vão até o hospital e Orfeu acredita ter encontrado Eurídice, pois uma parte do tecido de sua fantasia ficou presa no elevador. Ele sobe pela escada, perseguindo o elevador, até encontrar um moribundo no quarto andar e perceber que não é ela.

O Carnaval continua na avenida, agora com carros alegóricos e foliões em cima deles. Ouve-se a sirene novamente, mas agora não é de ambulância e sim da polícia. Diversos policiais saem das viaturas e prendem os foliões, sem nenhum motivo aparente. Orfeu quase é preso junto com eles, mas sua fama o salva, pois um policial o reconhece como membro da escola de samba Unidos de Babilônia e pede para ele dançar. Orfeu, desanimado, se recusa. O policial indica onde fica a seção dos desaparecidos e Orfeu vai até lá. O lugar está aparentemente vazio, até que Orfeu se depara com um funcionário, que o informa que na seção dos desaparecidos só tem papelada, e não pessoas: “São quinze andares de papel, pra nada” (1 h 21 min 21 s). O funcionário leva Orfeu para um lugar onde ele pode realmente encontrar Eurídice: o terreiro.

Antes de entrar, um *close* em um despacho antecipa a cena do terreiro. Na porta do terreiro, o cachorro Cérbero, um pastor alemão, late bastante e o funcionário pede para ele se acalmar. Dentro do terreiro, todos vestem branco e batem palmas, cantando uma música tradicional afro-brasileira, de acordo com Fléchet (2009). Há um altar com santos católicos e

---

<sup>27</sup> Eurídice está com os braços dobrados ao se segurar, o que é impossível se seus pés não estão apoiados em algo. Se ela está apenas pendurada no fio, seus braços deveriam estar esticados.

<sup>28</sup> Mesmo sabendo que o corpo de Eurídice se encontra no necrotério, o filme passa ao espectador a impressão de que o homem fantasiado de esqueleto foge com seu corpo dentro da ambulância.

da macumba, velas e flores. Alguns homens tocam tambor e um senhor se apresenta no meio da roda, fumando um charuto e esperando algum ente se manifestar. Uma mulher com as vestes típicas do candomblé canta na roda, depois começa a gritar e a se movimentar. Orfeu olha para o funcionário como alguém que não entende o que está acontecendo e ele diz: “É sim, ela recebeu o santo” (1 h 26 min 50 s). Orfeu é incentivado por ele a cantar, assim chamaria a presença da amada. Ele escuta a voz de Eurídice o chamando e ela pede para ele não olhar para trás, caso contrário nunca mais a verá. A inspiração no mito de Orfeu fica evidente nessa cena do filme como em nenhuma outra. Orfeu insiste que precisa vê-la e olha para trás. O espírito de Eurídice está incorporado no corpo de uma senhora e afirma que ele nunca mais a verá. Ele sacode a senhora e sai correndo do terreiro, até cair no chão e ser encontrado por Benedito e Hermes. Orfeu perdeu novamente Eurídice e todas as suas esperanças de reencontrá-la. Hermes entrega para ele uma permissão para buscar o corpo de Eurídice, ele o agradece e Hermes rebate que ele deve agradecer a Eurídice. Ela mudou completamente sua vida, pois despertou o amor verdadeiro em Orfeu, mesmo que breve. No necrotério, Orfeu identifica o corpo de Eurídice e sai carregando-a no colo, enquanto conversa com ela:

É tudo belo Eurídice  
 Meu coração é como um passarinho saciado por uma gota de orvalho  
 Obrigado Eurídice, obrigado por este novo dia

É você que me leva Eurídice  
 Eu estou nos teus braços como uma criança que dorme  
 E ao doce suspiro do teu peito  
 Eu sei que você há de me levar pra onde eu devo ir

Obrigado Eurídice, o caminho que você me escolheu está semeado de flores  
 O sol vai se levantar para nos acolher meu amor  
 Você canta, Eurídice. (CAMUS, 1959, 1 h 34 min 25 s, transcrição nossa).

Depois, Orfeu canta “A Felicidade”, mas é interrompido pela fúria do morro: as mulheres estão brigando (é possível identificar Mira e Serafina) e Mira arremessa uma pedra na cabeça de Orfeu, que cai morro abaixo com Eurídice em seus braços. Os corpos do casal caem em cima de uma planta e Mira dá um grito de desespero.

Benedito surge gritando a Zeca, lhe entrega o violão de Orfeu e insiste para que ele toque, senão o sol não nascerá. Zeca afirma que não sabe tocar, mas mesmo assim cede à insistência do amigo. O sol começa a raiar, uma menina de vestido branco (como o de Eurídice) surge e comenta com Benedito como Zeca toca bem. Benedito pede que fique quieta, a fim de escutar Zeca fazer o sol nascer com o violão de Orfeu. O nascer do sol é comemorado e a menina afirma que agora Zeca é Orfeu e oferece uma flor para ele. A menina

pede “Toca uma musiquinha para mim, toca?” (1 h 36 min 39 s) e samba na frente dos meninos. Os três fazem uma roda de samba, Zeca tocando e os dois dançando. Por fim, aparece a mesma imagem do início, a dos deuses gregos.

### 3.3 ANÁLISE DE *ORFEU NEGRO*

Entre as características observadas do filme, está a relevância de personagens secundárias na trama. Zeca é Orfeu, é ele quem continua tocando seu violão e fazendo o sol nascer depois de sua morte, pois o violão que Orfeu toca — “Orfeu é o mestre” — é um legado transmitido entre os responsáveis pelo morro. Já Benedito é o protetor de Orfeu e principalmente de Eurídice, pois no começo do filme ele a presenteia com uma figa. Quando a figa é quebrada, ela morre, ou seja, acabou sua proteção. Benedito está sempre presente para ajudar na relação do casal e posteriormente para acalmar Orfeu enquanto procura o corpo da amada. Nota-se uma ausência de Zeca no filme, enquanto a presença de Benedito é constante, é ele quem acompanha Orfeu e Eurídice em todos os momentos. Assim como Benedito, Hermes (que, na mitologia grega, é o guia dos mortos no submundo, no inferno de Hades) auxilia o casal, especialmente durante a perseguição de Eurídice pelo homem vestido de esqueleto e na localização do corpo dela. Serafina é uma grande aliada de Eurídice no filme, pois corre atrás da prima na primeira vez que aparece o homem fantasiado de esqueleto (mas acaba desistindo para ficar com o recém-chegado Chico Boto) e quando o homem aparece pela segunda vez ela grita para alertar a prima. Serafina abriga Eurídice em sua casa e acoberta sua relação com Orfeu.

No filme, há dois tipos de mulheres brasileiras: Mira, negra espevitada que luta pelo amor de Orfeu, bastante sensual e de roupas que valorizam o seu corpo; e Eurídice, mulata cândida, amada por Orfeu, que usa um vestido branco comportado, simbolizando a pureza. O fato de ser mulata, mistura de negro com branco, infere que Eurídice seja mais “pura” que as outras mulheres do morro. Elas são o oposto uma da outra: Mira representa a sensualidade negra brasileira, e Eurídice a castidade mestiça europeizada.

A personagem Serafina destoa das outras personagens femininas extremas, principalmente em suas cenas com Chico Boto. As cenas amorosas entre o casal são um dos ápices do filme pois talvez “[...] não se encontrem, no cinema nacional feito até aquele momento, cenas amorosas em que corpos negros sejam representados de forma tão íntegra e desprovida de preconceito como aquelas apresentadas ali” (CRUZ, 2015, p. 116). Serafina

não é sexualizada como Mira, ela possui a liberdade sexual de se relacionar com um homem que não é seu marido e fazer brincadeiras antes de ter relação sexual com ele.

Outra característica observável é a de que o filme oferece diversas prévias de seu desfecho<sup>29</sup>. Logo no começo do filme, quando Eurídice passa pela feira no centro da cidade, aparece um *close* de gaiola com pássaros pretos, antecipando o mal agouro que vai acontecer no decorrer do filme. Quando o bonde chega ao final da linha, há uma pequena explosão na fiação, avisando o espectador de que algo acontecerá naquela fiação na continuidade do filme. Mira e Orfeu vão ao cartório e o funcionário conta a história entre Eurídice e Orfeu, sabe-se que eles vão ficar juntos. Benedito dá a Eurídice uma figa, símbolo de proteção, e quando ela quebra, sabe-se que a proteção dela acabou e que algo ruim irá acontecer — no caso, a sua morte. O momento em que Orfeu mostra seu violão para Zeca e Benedito e conta a história de que o violão é passado entre os homens, indica que um dos meninos será o próximo Orfeu. Estas antecipações são um recurso do cinema que demandam maior atenção, pois estes detalhes enriquecem a obra e fazem o espectador conectar as cenas do filme.

O Carnaval presente no filme é exemplificado em uma canção que aparece diversas vezes, “A felicidade”, composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim: “A felicidade do pobre a grande ilusão do carnaval / A gente trabalha o ano inteiro por um momento de sonho ao fazer a fantasia / De rei, ou de pirata ou de jardineira / E tudo se acaba na quarta-feira” (MORAES, 2015, p. 22). Durante o Carnaval, tudo é possível, é só se fantasiar e acreditar na fantasia. Quando Orfeu vai no penhor, ele encontra um senhor com uma fantasia de rei, que afirma que ele *é* um rei. Serafina não abriu mão de sua fantasia na Unidos de Babilônia, mesmo que só tenha cebolas para comer em casa e que beije o português do armazém para comprar alguns alimentos. Os moradores do morro deixam de lado seu presente de pobreza e exclusão social e vivem o Carnaval, andando abraçados, dando pulinhos, em clima do feriado da carne.

Nota-se que, mesmo se tratando de um feriado, as pessoas trabalham normalmente. Ainda por cima, recebem seus salários, o que faz lotar o penhor, em busca de recuperar algo que já foi muito importante para a pessoa. Orfeu é condutor de bonde, Hermes é vigia do final da linha do bonde, há diversas pessoas que trabalham na feira à beira da Baía de Guanabara, além dos funcionários do cartório, necrotério, armazém, polícia etc. Este fator é atrelado a cor. Diferentemente da peça de Vinicius, o filme de Camus possui personagens brancas e negras, até porque na peça o número de espaços e de personagens é bem mais limitado. A maioria das

---

<sup>29</sup> Estes fatores foram analisados com minúcia em meu trabalho de conclusão de curso chamado *A identidade brasileira em Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes, e Orfeu Negro, de Marcel Camus* (MALKA, 2015).

personagens brancas do filme consiste em funcionários de maior poder aquisitivo, como o funcionário do cartório, o homem que trabalha no necrotério, os funcionários do penhor, os policiais e até mesmo o português do armazém, estereótipo do colonizador no Brasil, que vende alimentos em troca de beijos das freguesas. Já os trabalhos de menor remuneração, como faxineiro da seção dos desaparecidos, funcionários do bonde e alguns comerciantes de rua, são destinados a negros e mestiços. Aliás, no morro e no terreiro, só há personagens negras. Já o Carnaval é uma festa democrática, onde há brancos e negros e todos se divertem juntos, à exceção dos policiais, que são os “rivais” da folia, pois têm a função de manter a organização do evento e a “ordem”.

*Orfeu Negro* não pode ser considerado um filme social, pois mostra uma pobreza romantizada, em chave positiva: as mulheres com latas d’água na cabeça, as crianças descalças brincando no morro, a falta de alimentos na casa de Serafina, as compras feitas em troca de beijos no armazém do português e a falta de orçamento para fazer uma fantasia para Eurídice são alguns exemplos da falta de condições financeiras no morro carioca. Quando o estrangeiro se depara com essas cenas do filme, não há uma percepção social dos problemas econômicos do morro, e sim uma admiração estética do problema, pois as cenas do morro carioca contrastam a pobreza econômica com a riqueza estética. Não foi o intuito de Marcel Camus fazer algum tipo de denúncia no filme, até porque, em meio à rudeza do Carnaval e do morro, há um *close* do Palácio do Capanema, símbolo da modernização do Brasil (construído em 1947). Pereira argumenta sobre a primitividade do Carnaval versus a modernidade do Ministério de Educação:

É curioso observar, nesse sentido, que as primeiras sequências da narrativa fílmica visam a informar ao espectador de que é Carnaval, e que tudo na cidade gira em torno desse motivo durante alguns dias, justamente aqueles em que transcorrerá a ação. A ideia de que há uma outra faceta da vida, moderna, na capital do país de então, apresenta-se pela imagem que sucede essas primeiras sequências: focaliza-se minuciosamente a fachada do prédio do então Ministério da Educação e Saúde, o Palácio da Cultura no Rio de Janeiro, construção que lembra a passagem pelo Brasil do arquiteto Le Corbusier e sua influência sobre nosso mais conhecido arquiteto, Oscar Niemeyer. Sugere-se, desse modo, a ligação de uma parte da Capital do país com a modernidade, a ousadia, a pureza de linhas, em contraste com o ambiente anárquico e as relações descompromissadas, no amor e no trabalho que o filme continuará a exibir na parte da população pobre e negra. (PEREIRA, 2000).

O livro *Poemas, sonetos e baladas* (MORAES, 2008c, p. 106-107) contém um poema de Vinicius que homenageia o Ministério da Educação, ou seja, o Palácio Capanema. Quatro estrofes intercaladas pelo verso “Concha e cavalo-marinho” — mote de Pedro Nava —, em verso livre. Ele inicia: “Massas geométricas / Em pautas de música / Plástica e silêncio / Do espaço criado”, pois a frieza das formas geométricas mistura-se com a leveza da

musicalidade. Finaliza com “Pálpebras cerradas / Ao poder violeta / Sombras projetadas / Em mansuetude / Sublime colóquio / Da forma com a eternidade.” Aborda a grandiosidade das formas modernas criadas por Niemeyer e as sombras produzidas por elas. Além do Palácio do Capanema, foi Niemeyer, um dos maiores arquitetos do Brasil, que criou o cenário da primeira montagem da peça *Orfeu da Conceição*.

O filme de Camus continuou repercutindo depois das premiações. No mesmo ano de estreia do filme, a escritora e aristocrata portuguesa Violante do Canto escreveu *Orfeu Negro* (1959), romance inspirado em *Orfeu da Conceição* e em *Orfeu Negro*. Em 1966, com o intermédio do letrista Ray Gilbert, autor de versões em inglês das canções de Tom Jobim, produtores norte-americanos manifestaram interesse em montar *Orfeu Negro* na Broadway, mas nada foi feito. A peça de Vinicius foi traduzida para o inglês em 1970, mas não se voltou à discussão sobre a montagem norte-americana.

### 3.4 COMPARAÇÃO ENTRE O *ORFEU NEGRO* E O MITO DE ORFEU

Assim como *Orfeu da Conceição*, *Orfeu Negro* fez uso de alguns dos elementos principais do mito de Orfeu para acrescentar um maior lirismo a sua obra. Nesta seção, elencamos alguns traços do mito presentes no filme e, posteriormente, fazemos uma comparação detalhada entre os dois. Adicionamos um quadro que compara o mito de Orfeu com a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, e o filme *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, para melhor visualização da relação entre as obras.

O ambiente do morro carioca e da cidade do Rio de Janeiro em clima de Carnaval está em *Orfeu Negro*, e não em Trácia, visto que o filme é uma adaptação — não muito fiel, diga-se de passagem — da peça *Orfeu da Conceição*. Por se tratar de um longa-metragem, *Orfeu Negro* consegue aprofundar a temática de mistura do mito grego com o morro, revelando-se um estudo naturalista sobre o Brasil em época de Carnaval, com cenas longas de samba e de folia, sem análise ou percepção psicológica das personagens. Pode-se afirmar que as personagens são rasas, principalmente devido a escassez de diálogos no filme.

A Dama Negra, Mira, Zeca e Benedito, a prima Serafina, a mãe zelosa Clio, Hermes, o português da mercearia, entre outros, são algumas personagens adicionadas à peça e ao filme para acrescentar mais elementos às tramas, caracterizando-as como narrativas brasileiras. O ambiente do morro substitui a Trácia; o Carnaval evidencia a folia do brasileiro e o ritmo do samba durante o feriado. O zelo de Clio e o noivado com Mira são fatores, além do apaixonado e obsessivo Aristeu, que tentam impedir o relacionamento entre Orfeu e Eurídice.

Em *Orfeu Negro*, Orfeu canta diariamente para o sol nascer, com belas cenas do nascer do sol filmadas de cima do morro; depois de sua morte, ele é substituído por seus amigos Zeca e Benedito na missão de fazer o dia amanhecer. Como Orfeu é condutor de bonde, a música é ao mesmo tempo dom e lazer, não sendo necessária para lutar com Cérbero na entrada do terreiro, que simboliza o inferno de Hades. O mito também é usado para a descida ao inferno em busca de Eurídice, onde o inferno é o terreiro de macumba, local onde Orfeu faz contato com sua amada, cujo espírito é incorporado por uma senhora idosa. Aristeu é o homem fantasiado de esqueleto para o Carnaval que persegue Eurídice desde Niterói. No filme, contudo, diferentemente da peça e do mito, quem mata Eurídice é o próprio Orfeu, primeiramente por eletrocutamento na estação do bonde e depois quando quebra a condição de Eurídice, que era a de não olhar para ela no terreiro. O signo de não olhar para trás é bastante evidente no filme, sendo mais fiel ao mito do que é *Orfeu da Conceição*. O filme, por dar mais ênfase ao Carnaval e à vida do morro carioca, acaba por adicionar longas cenas de cultura brasileira, que compõem boa parte do filme.

Colocando lado a lado o mito de Orfeu e o filme *Orfeu Negro*, algumas disjunções se destacam. No filme de Camus, a personagem Eurídice foge de Niterói por causa do seu perseguidor para ficar no barraco de sua prima Serafina, no Rio de Janeiro, durante o Carnaval; no mito, Orfeu, que possui o dom da lira, retorna à Trácia da expedição dos Argonautas e se casa com a ninfa Eurídice. A vida amorosa de Orfeu no filme é estável, pois está noivo de Mira, mas a chegada de Eurídice desperta uma história de vidas passadas entre os dois, colocando em risco seu noivado. Aristeu, o apicultor, é o elemento de desordem e inveja do mito; ele tenta violar Eurídice e faz com que ela tropece em uma serpente, sendo picada e morta; em *Orfeu Negro*, o homem fantasiado de esqueleto persegue duas vezes Eurídice: uma vez na noite anterior ao desfile, e pela segunda vez durante o desfile de Carnaval. Contudo, é o próprio Orfeu quem mata Eurídice — duas vezes — no filme.

Pelo mesmo motivo do mito, a ânsia de saber se Eurídice estava realmente lá, Orfeu, no terreiro, olha para trás e a encontra incorporada numa senhora. No mito, o inferno de Hades permite que Orfeu conduza Eurídice à superfície desde que não olhe para trás, orientação que é descumprida por Orfeu, que perde a sua amada para sempre. Já o desfecho é distinto nas obras, pois no filme Orfeu enlouquece sem a amada, resgata seu corpo no necrotério, carrega o cadáver até o morro e é atingido por uma pedra na cabeça arremessada por Mira. No mito, ele volta do inferno de Hades sem Eurídice, enlouquece e repele todas as mulheres de Trácia, que ficam revoltadas e o atacam, deixando-o em pedaços e jogando seus restos no Rio Ebro.

### 3.5 OS TRÊS ORFEUS

Sobre a adaptação do mito grego, Magaldi ressalta a dificuldade de se criar uma obra que faça sentido atualmente: “Não era fácil acompanhar o itinerário da fábula grega, sobretudo porque ela se insere num universo religioso que não fala ao público de hoje” (MAGALDI, 1998, p. 88). Tanto Vinicius quanto Camus merecem reconhecimento pelas suas obras, que recuperam o mito ao mesmo tempo que dialogam com o século XX. Em ambas as obras é evidente o signo da mitologia grega, que é a impossibilidade de escapar de seu destino final, que é a solidão, sucedida da morte.

Por *Orfeu Negro* ser uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, mantém vários traços adicionados por Vinicius ao representar o mito no século XX, como a favela e os vizinhos, a representatividade negra, as religiões afro-brasileiras, o Carnaval, entre outros. Em alguns elementos, Camus é mais fiel ao mito do que Vinicius, e vice-versa.

A peça de Vinicius é fiel ao mito no fato de que Orfeu está noivo de Eurídice, ou seja, possui um relacionamento estável com ela. A personagem Aristeu, o apicultor, aparece na peça, mas é ele mesmo quem mata Eurídice com um punhal por ela não ser sua; no mito, ela é morta por uma picada de cobra, quando fugia dele. A cobra é uma referência bíblica ao demônio, como em Adão e Eva, tanto que Eurídice, quando morre, vai para o inferno. Também a conversa de Orfeu com o demônio/dono do mundo dos mortos a fim de convencê-lo a retirar Eurídice de lá.

Já o filme de Camus é fiel ao mito principalmente pela semelhança do signo de não olhar para trás, pois quando Orfeu encontra Eurídice no terreiro, ele olha para a senhora idosa e a perde novamente. É perceptível que *Orfeu Negro* se inspirou mais em *Orfeu da Conceição* do que na tragédia grega, principalmente em relação ao lugar onde se passa a história, o morro carioca, que proporcionou belas cenas da natureza e da cultura brasileira.

Alguns fatores aparecem nas três obras, como o fato de Orfeu retornar sozinho e louco do mundo dos mortos. A perseguição de Aristeu/homem fantasiado de esqueleto a Eurídice também, embora tenham desfechos diferentes. As Mênades/mulheres do morro são as mulheres que matam Orfeu nas três obras, sendo no filme, mais especificamente, Mira, com uma pedrada. E, principalmente, a música de Orfeu é eterna, mesmo após sua morte, nas três obras.

Com o quadro a seguir e os cotejos feitos acima, é possível concluir que a peça de Vinicius é mais fiel ao mito, já que Camus se dedica mais a apresentar um Brasil culturalmente rico e financeiramente pobre aos outros países, além de cenas com as belas

paisagens cariocas. Por se tratar de um filme, o diretor francês explorou ao máximo o recurso de imagens, cores e sons para explorar um país ainda pouco conhecido mundialmente. Certamente foi bem-sucedido, já que o filme foi largamente divulgado e apreciado, obtendo várias premiações. Há um processo desde a tragédia grega até a sua conclusão no filme *Orfeu Negro*: uma peça de teatro que se transforma em longa-metragem. Inicia com a tragédia grega, passa pela peça *Orfeu da Conceição* com os planos de cinema e termina no filme *Orfeu Negro*.

Tanto a peça quanto o filme mostram o lado da felicidade e da tristeza de ser brasileiro e de ser morador de uma favela, evidenciado o caráter nacional popular. O Carnaval é uma festa popular que traz a felicidade, enquanto a realidade da pobreza e da exclusão social assola seus moradores. Por isso, se fantasiar é necessário para fugir dos problemas sócias. A dualidade da felicidade e tristeza nas obras é evidenciada nas cenas felizes do Carnaval e na tristeza romantizada da precariedade social do morro.

**Quadro 1.** Comparação entre o mito de Orfeu, *Orfeu da Conceição* e *Orfeu Negro*

<b>RELACIONAMENTO ENTRE ORFEU E EURÍDICE E MORTE DE EURÍDICE</b>	
<i>MITO DE ORFEU</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu retorna da expedição dos Argonautas.</li> <li>➤ Orfeu está noivo de Eurídice.</li> <li>➤ Aristeu é apaixonado por Eurídice e a persegue. Ela tropeça em uma cobra e é picada por ela.</li> </ul>
<i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu é sambista em um morro no Rio de Janeiro.</li> <li>➤ Orfeu está noivo de Eurídice.</li> <li>➤ Aristeu é apaixonado por Eurídice, acredita nas mentiras contadas por Mira e pela Dama Negra e mata Eurídice com um punhal depois de ela ter relação sexual com Orfeu.</li> </ul>
<i>ORFEU NEGRO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu é condutor de bonde no Rio de Janeiro.</li> <li>➤ Orfeu está noivo de Mira e se apaixona por Eurídice, afirmando que seu amor é de vidas passadas.</li> <li>➤ O homem fantasiado de esqueleto provavelmente é apaixonado por Eurídice, a persegue duas vezes e faz com que Orfeu a mate sem querer.</li> </ul>
<b>BUSCA POR EURÍDICE NO INFERNO</b>	
<i>MITO DE ORFEU</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu desce ao inferno de Hades, enfrenta Cérbero e consegue permissão para resgatar Eurídice, mas não pode olhar para trás durante o retorno.</li> <li>➤ Orfeu olha para trás para garantir que Eurídice o segue e a perde para sempre.</li> </ul>
<i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu desce ao clube Maiorias do Inferno, na cidade, e enfrenta Cérbero, mas Eurídice não está lá.</li> <li>➤ Orfeu acredita que As Mulheres são Eurídice e tenta conduzi-las até o morro, mas elas ficam no inferno, pois o som da batucada é mais forte que a lira de Orfeu.</li> </ul>
<i>ORFEU NEGRO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu procura Eurídice no hospital e na seção dos desaparecidos, até encontrá-la no terreiro. Passa facilmente por Cérbero e se comunica com a voz da amada.</li> <li>➤ A voz de Eurídice pede para ele não olhar para trás, mas ele olha e a mata novamente.</li> </ul>
<b>RETORNO AO MUNDO DOS VIVOS E MORTE DE ORFEU</b>	
<i>MITO DE ORFEU</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu volta sozinho para Trácia e ignora as Mênades, pois se mantém fiel à Eurídice.</li> <li>➤ As Mênades ficam revoltadas e o despedaçam.</li> <li>➤ Seu corpo é jogado no Rio Ebro e sua música continua.</li> </ul>
<i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu volta louco e sozinho para o morro em caos. Sua mãe e Mira também enlouquecem.</li> <li>➤ Orfeu passa pelo Plano da Tendinha, recusa Mira e as outras mulheres e é atacado por elas.</li> <li>➤ Orfeu chama Eurídice, pedindo para morrer. A Dama Negra atende seu pedido e as mulheres retornam para despedaçar Orfeu.</li> <li>➤ O violão de Orfeu é arremessado por Mira e continua a tocar.</li> </ul>
<i>ORFEU NEGRO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu recupera o cadáver de Eurídice no necrotério e o carrega até o morro em clima de caos.</li> <li>➤ Mira arremessa uma pedra na cabeça de Orfeu e ele e Eurídice despencam do morro.</li> <li>➤ Zeca e Benedito dão continuidade à tarefa de Orfeu, que é tocar violão para fazer o sol nascer.</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora.

### 3.6 COMPARAÇÃO ENTRE PEÇA E FILME

Em geral, diante dos resumos das obras, é possível perceber a maior fidelidade de *Orfeu da Conceição* ao mito de Orfeu e a maior complexidade do enredo de *Orfeu Negro*. Magaldi salienta que normalmente a adaptação fílmica deixa a desejar em relação à obra inspiradora, só que em *Orfeu da Conceição* e *Orfeu Negro* é o oposto, tanto que o filme ganhou o prêmio Palma de Ouro de 1959, o Oscar e o Globo de Ouro em 1960 e um grande reconhecimento mundial, exaltado por Fléchet (2009). Ele frisa: “Dir-se-ia apenas que *Orfeu* não havia encontrado no teatro a sua forma, ao passo que atingiu no cinema sua exata expressão” (MAGALDI, 1998, p. 87). De acordo com o teórico, a adaptação de Camus ao cinema possui um enriquecimento dos episódios e uma maior objetividade dos diálogos. Os atos da peça de Vinicius não são unificados, e um motivo plausível para isso seria a delonga na escrita dos atos e a perda dos manuscritos, como já comentados neste trabalho.

Um dos fatores que determina a maior qualidade do filme – principalmente para os esntrageiros – é o maior número de personagens tipicamente brasileiros, como Serafina, Chico Boto e Hermes, que trazem um toque de brasilidade para o longa-metragem. O filme apaga os personagens Clio e Apolo, os pais zelosos de Orfeu, e transforma a Dama Negra e Aristeu na mesma personagem, o homem que persegue Eurídice vestido de esqueleto. Zeca e Benedito aparecem lateralmente na peça, sendo apenas meninos que tocam música de macumba; já no filme, são importantes para ajudar Orfeu a ficar com Eurídice (Benedito) e para que o violão continue a ser tocado depois que Orfeu morrer (Zeca). Enquanto na peça há uma romantização da figura do sambista, no filme ele é um condutor de bonde, assim reduzindo o alcance poético da personagem, mas ao mesmo tempo trazendo uma realidade social maior à obra. A personagem Orfeu de Camus usa a canção para fazer o sol nascer diariamente, sendo a preocupação principal dos meninos Zeca e Benedito, que sucederão Orfeu na tarefa depois de sua morte. O filme possui cenas estonteantes do nascer do sol vistas de cima do morro.

Outro fator é o espaço, pois, ao mesmo tempo que mantém o morro carioca e a escola de samba, o filme adiciona mais lugares por onde as personagens circulam, como a rua Rio Branco, a casa de penhor, a feira, o Capanema, o cartório, o necrotério, os barracos vizinhos de Serafina e de Orfeu, o armazém, o terreiro, o hospital, a seção dos desaparecidos e o final da linha do bonde. Por mostrar espaços diferentes, também podemos observar pessoas de diversas classes sociais e raças. As pessoas que circulam no morro e no terreiro são majoritariamente negras, e as que circulam na cidade durante o Carnaval são caucasianas e

negras, não havendo distinção de cor. Mais um fator é o relacionamento de Orfeu e Eurídice que, mesmo permanecendo como tema central, no filme trata-se de um reencontro do casal que, num passado mítico, viveu uma história de amor (Orfeu conheceu a história de Orfeu e Eurídice pelo funcionário do cartório, quando foi registrar seu noivado com Mira), e na peça é uma relação provavelmente recente. Trata-se de um relacionamento extra-conjugal, pois Orfeu está noivo de Mira.

De uma maneira anacrônica, algumas diferenças podem ser destacadas em relação ao primeiro ato da peça, que corresponde a grande parte do filme, mais especificamente até a cena no terreiro. Logo na primeira cena do longa-metragem há distinções muito grandes entre os dois *Orfeus*, pois envolvem personagens que aparecem em uma obra e na outra não. Na peça, há uma discussão entre Clio e Orfeu sobre o seu relacionamento com Eurídice; no filme, consta a cena da folia de Carnaval no Rio de Janeiro e da chegada de Eurídice à cidade. O Carnaval é evidente no filme desde os primeiros minutos com a imagem do morro em clima de festa; depois aparece o ensaio da escola de samba e o desfile da Unidos de Babilônia. Já na peça, o feriado aparece somente no segundo ato, quando Orfeu vai buscar Eurídice no clube dos Maiorais do Inferno em uma terça-feira gorda, e em uma chave negativa, pois o lugar corresponde ao inferno. Ou seja, o primeiro ato da peça traz apenas a relação entre Orfeu e Eurídice; já na adaptação de Camus, além do relacionamento, há também a temática do Carnaval em si.

Na peça, Eurídice mora em um morro próximo ao de Orfeu, e no filme ela vem fugida de Niterói para se esconder na casa de sua prima. Serafina não existe na peça, e sim Clio e Apolo, que protegem e acolhem Orfeu, enquanto Eurídice mora com sua mãe. No filme, não aparecem Clio e Apolo, Serafina acolhe Eurídice, sua prima que vem de Niterói e é vizinha de porta de Orfeu: “[...]Eurídice, elemento perturbador, vem de longe para subverter o equilíbrio de uma situação aparentemente estável” (MAGALDI, 1998, p. 89). Orfeu e Eurídice estão noivos e vão se casar em poucos dias no teatro de Vinicius; no longa, ele está noivo de Mira e a trai com Eurídice. Mira é agredida por Orfeu na peça ao falar mal de sua namorada e o trucidada no último ato, levando à morte de Orfeu; no filme, ela agride Eurídice e depois é agredida pelo homem vestido de esqueleto. Em ambos Eurídice e Orfeu têm relação sexual e o seu julgamento religioso, mas na peça Eurídice só consumou o ato devido às insistências de Orfeu, sendo que no filme consta o contrário, pois é ela quem o chama e insinua a dormirem juntos. O que mata Eurídice na peça são as duas mentiras contadas, uma por Mira e outra pela Dama Negra, que resultam no assassinato cometido por Aristeu; já no longa-metragem, ela morre depois da segunda e última perseguição do homem vestido de esqueleto, é eletrocutada

na fiação do bonde que Orfeu conduz, quando ele próprio liga a luz do final da linha. Hermes é quem guia Eurídice, quando ela chega ao Rio de Janeiro, até o barraco de Serafina, e depois é quem a guia para o final da linha durante a perseguição com o homem vestido de esqueleto, ou seja, a guia até sua morte. Já que Orfeu não é motorista de bonde na peça, Hermes não está presente nela.

A cena do terreiro de *Orfeu Negro* corresponde ao segundo ato da peça, quando Orfeu desce até o Carnaval para procurar por sua amada. O tema da macumba era de muito interesse dos franceses, que achavam que o “sangue negro” tradicional do Brasil, vindo das pessoas escravizadas oriundas do continente africano, era algo esotérico. De acordo com Anaïs Fléchet,

[...] as cenas de macumba de *Orfeu Negro* se enquadram perfeitamente no contexto de criação do filme. Ainda que a descida aos infernos fosse representada por um clube carnavalesco chamado “os maiores do inferno” na peça de Vinicius de Moraes, Marcel Camus optou por um terreiro de macumba para o reencontro místico entre Orfeu e Eurídice, permitindo assim a inclusão dos cultos afro-brasileiros no filme. (FLÉCHET, 2009, p. 51).

No filme de Camus, Orfeu é conduzido por um funcionário da seção dos desaparecidos até o terreiro; na peça, ele vai só. O inferno de Camus é o terreiro de macumba carioca durante uma cerimônia; em Vinicius, o inferno é o clube dos Maiores do Inferno. Em ambos ele deve passar por Cérbero para entrar no inferno, que na mitologia grega é o monstro que guarda o inferno de Hades; na peça, ele é o mesmo do mito, um monstro semelhante a um cachorro de muitas cabeças e braços; já no filme, Cérbero é um pastor-alemão que não se mostra um impedimento para a entrada no terreiro, apenas assusta com seus latidos. O inferno da peça tem Plutão e Prosérpina como deuses do inferno que afirmam que Eurídice não está lá; o terreiro do filme possui várias pessoas dançando e cantando para fazer com que algum espírito se manifeste. Os dois infernos têm várias pessoas, as da peça são mortos embriagados aproveitando o dia de Carnaval e os do filme são fiéis de religião afro-brasileira. Eurídice não está no inferno do segundo ato da peça, mas Orfeu acredita que As Mulheres são ela, o que no filme é diferente, pois Eurídice se manifesta e conversa com Orfeu através do corpo de uma senhora no terreiro. Orfeu sai do inferno/terreiro sem Eurídice nas duas obras.

O terceiro ato da peça protagoniza a loucura de Clio e a dificuldade para que uma ambulância suba no morro, sendo uma crítica social; o filme mostra Orfeu, depois de retirar o corpo de Eurídice do necrotério, caminhando com ela em seus braços pela cidade até chegar ao morro. Em ambos, o morro está em caos porque Orfeu é a alma do morro e ele não está bem psicologicamente; também nos dois é Mira quem mata Orfeu. A diferença é que na peça

de Vinicius não é só Mira quem o mata, mas também outras mulheres presentes no Plano da Tendinha, com facas e navalhas; já no filme, é Mira quem arremessa uma pedra na cabeça de Orfeu, fazendo com que ele, junto com o corpo de Eurídice, caia de um precipício. O desfecho é semelhante nas obras pelo viés esperançoso: o violão de Orfeu, jogado por Mira em um paredão, não vai parar de tocar, e Zeca vai continuar a tocar como Orfeu, para fazer o sol nascer e para reinstalar a paz no morro, ao lado da menina, que será a nova Eurídice.

Cláudio Cruz argumenta que o filme inicia e finaliza no morro, com belas imagens da Baía de Guanabara vistas de cima dele: “Cabe dizer que toda a primeira metade do filme se passa no morro, sendo que no final retornaremos a ele, voltando a olhar a cidade de cima” (CRUZ, 2015, p. 107). Esse fato também acontece na peça, pois o primeiro e terceiro atos são no morro e o segundo é no clube Os Maiorias do Inferno.

O primeiro ato de *Orfeu da Conceição* corresponde a boa parte de *Orfeu Negro*, mais especificamente até 1 h 23 min 13 s (o filme tem ao todo 1 h 37 min 29 s). No longa estão as filmagens de pessoas sambando, das belezas naturais do Rio de Janeiro (principalmente o nascer e o pôr-do-sol vistos de cima do morro) e da rua Rio Branco com os desfiles, carros alegóricos e foliões. A cidade inteira está mobilizada pelo feriado de Carnaval. O primeiro ato da peça, portanto, é o que mais difere do filme, pois Jacques Viot e Marcel Camus acrescentam o Carnaval entrelaçado à história de amor entre Orfeu e Eurídice. Os segundo e terceiro atos da peça são mais curtos no longa, correspondendo aos dez minutos finais, com as cenas de macumba e da volta de Orfeu ao morro com Eurídice em seus braços, em uma bela cena de nascer do sol e de poesia declamada por Orfeu.

### **3.6.1 Trata-se de uma adaptação?**

As mudanças da peça para o filme são drásticas, há certa dificuldade em se acreditar que o filme seja uma adaptação da peça. O primeiro ato da peça contém muito mais detalhes no filme (mais complexo) e leva quase sua totalidade do tempo: nele há o mundo do proletariado (as personagens trabalham e recebem seus salários durante o feriado de Carnaval); a segregação racial, pois os negros possuem os cargos de menor remuneração, como auxiliar de serviços gerais, motorista e vigia, e preponderam no morro e no terreiro; está presente o português do armazém, representado o colonizador; aparece a infidelidade de Orfeu, pois ele está noivo de Mira quando se relaciona com Eurídice; além disso, a presença visual da dificuldade financeira dos habitantes do morro, que possuem até mesmo a carência de água encanada, aparecendo no começo do filme mulheres com baldes d’água na cabeça ou

carregando-os nas mãos. Além disso, Magaldi aponta a troca da personagem Clio (peça) por Serafina (filme). Clio, a mãe superprotetora arquetípica brasileira, se opõe ao casamento do filho e depois sofre quando ele está inconsolável à procura de Eurídice. A substituição da oposição ao casamento entre Orfeu e Eurídice no filme é o noivado com a personagem Mira. Serafina é a prima de Eurídice que a recebe em sua casa e que “realiza no amor satisfeito pelo marinheiro o contraste cômico e inconsequente com o amor trágico dos protagonistas” (MAGALDI, 1998, p. 90).

É necessário enfatizar a importância da personagem do português do armazém para o filme de Camus. Quando Serafina e Eurídice chegam ao armazém, surge um som de cuíca, em um tom de *blague*. O português fica claramente chateado com a presença de Serafina, pois sabe que ela vai pagar as compras com beijos; na cena, ela cobre seus olhos e ele responde: “Não sei quem é, mas pelo jeito é despesa” (20 min 30 s). Mesmo mostrando um desconforto com sua presença, ele cede aos encantos quando Serafina e Eurídice lhe dão um beijo. Orfeu e Mira chegam ao morro e Serafina corre para vê-los, e antes disso recomenda sua prima a pegar o que quiser no armazém. Em um ambiente de pessoas marginalizadas, como o morro carioca, a figura do português colonizador é dúbia: ao mesmo tempo que explora os habitantes do morro que não têm condições de comprar alimentos em seu estabelecimento, ele também é explorado por eles (no caso, elas), pois compram no armazém com uma moeda de troca diferenciada, a sua sexualidade a partir do beijo. Ambos saem ganhando nessa negociação: para o português, o prazer carnal; para as mulheres do morro, o alimento. Essa imagem reforça a sexualização da mulher brasileira e do caráter aproveitador do colonizador português, que “descobriu” o Brasil, proporcionando um atraso social e uma imposição cultural europeia à terra colonizada.

A respeito da representação da mulher negra, tanto na peça quanto no filme Eurídice é chamada de “mulata” por Mira, ou seja, mistura de negro com caucasiano. Coincidentemente, ela é a personagem considerada “pura”, principalmente na peça, pois negava fazer sexo com Orfeu antes do casamento. No filme, Eurídice se mostra delicada e ingênua. Quando ela desvia dessas características (em ambos) e tem relação sexual com Orfeu antes do casamento/na primeira noite em que se conhecem, ela morre, ou assassinada por Aristeu ou eletrecutada por Orfeu. Na peça de teatro é mais explícita a relação da morte com a perda da castidade, pois Eurídice sabe que a sua religião cristã não permite a relação sexual antes do casamento, servindo a morte como punição. Ainda na peça, em nenhum momento a morte de Eurídice é justificada e Orfeu não se preocupa em se questionar sobre o ocorrido.

A personagem Mira é vinculada a um paradigma machista (OLIVEIRA, 2012, p. 148), levando bofetadas tanto de Orfeu (na peça) quanto do homem fantasiado que persegue Eurídice (filme). Depois que Orfeu bate em Mira, canta “Mulher, sempre mulher”. Não há nenhum questionamento sobre essas atitudes. Na peça, seu nome completo é “Mira de Tal”, o que a representa em chave negativa, evidenciando seu caráter popular e aleatório. A personagem Serafina é a que menos carrega estereótipos, pois possui liberdade sexual e se relaciona abertamente com Chico Boto. Ela é uma prima zelosa com Eurídice e sobrevive na sua condição social de marginalização do morro com beijinhos no português da mercearia em troca de comida.

Já o protagonista Orfeu no filme de Camus, além de condutor de bonde e músico nas horas vagas, se mostra praticante de capoeira, uma luta misturada com dança genuinamente afrobrasileira, pois foi criada a partir da fusão da cultura africana com a brasileira. A cena de luta com o homem vestido de esqueleto serviu para mostrar para o mundo um esporte de nossa cultura. Diferentemente da peça de Vinicius, Orfeu não se mostra religioso em *Orfeu Negro*, pelo menos sabe-se que ele não era frequentador do terreiro de macumba, devido a seu deslumbramento no terreiro. Já na peça, Orfeu é músico (não se sabe se é sua profissão, ou seja, se recebe salário para cantar e tocar), não pratica capoeira e provavelmente é adepto à macumba, pois combate a Dama Negra com a música afro-brasileira que sai de seu violão.

### **3.6.2 Macumba para turista x Verossimilhança ao terreiro**

Já o segundo ato da peça aparece no filme com uma cena de grande prestígio: o terreiro afro-brasileiro. O filme divide opiniões até hoje, entrando de novo em pauta com a refilmagem de 1999, *Orfeu*, de Cacá Diegues: alguns acreditaram que se tratava de “macumba para turista”, como destaca Caetano Veloso (FLÉCHET, 2009, p. 45); já outros afirmavam que *Orfeu Negro* foi importante para a divulgação da cultura e do sincretismo religioso brasileiro, devido à cena bastante documental do terreiro, como o poeta Manuel Bandeira (CRUZ, 2015, p. 118). Estas cenas de *Orfeu Negro* podem parecer plásticas se a referência for o candomblé *ketu* baiano ou o xangô pernambucano. Contudo, pode ser uma apresentação fiel da macumba carioca, modalidade religiosa “menos africana” que o candomblé da Bahia.

Caetano Veloso descreve o momento em que assistiu ao filme e dá sua opinião sobre a obra de Camus. Primeiramente, a sua reação e a do resto da plateia em Salvador foi uma mistura de sentimentos: “Eu e toda a plateia ríamos e nos envergonhávamos das descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de exotismo

fascinante” (VELOSO, 2017, p. 264). Outra indignação era pensar que os melhores músicos do Brasil tinham aceitado colocar suas canções em um filme tão inaceitável ao público brasileiro. Ele sintetiza a reação dos espectadores estrangeiros:

O fascínio, sem embargo, funcionou com os estrangeiros: não só o filme pareceu (as pessoas dos mais diferentes níveis culturais) uma comovedora versão moderna e popular do mito grego como também uma revelação do país paradisíaco em que ela era encenada. (VELOSO, 2017, p. 265).

Essa afirmação se aproxima do comentário de Fléchet (2009) sobre a aceitação do filme pelos estrangeiros, digerindo as cenas do filme como uma realidade brasileira. Caetano Veloso afirma que, em estadia em Londres em 1969, durante seu exílio, os executivos de gravadoras, os *hippies* e os intelectuais pediam para ele cantar as canções do filme *Orfeu Negro*. Ele aceitava o convite e, mesmo envergonhado, cantava “Manhã de Carnaval”. O Brasil já tinha superado e esquecido o filme, os estrangeiros não.

Outro longa que mostra a macumba carioca, com cenas de terreiro e baianas dançando, é o musical *Quando o carnaval chegar* (1972), de Cacá Diegues. No filme, Maria Bethânia interpreta Rosa, cantora de uma trupe e fiel das religiões afro-brasileiras que decide não participar do show realizado em homenagem a um “rei” (Frank Sinatra) por conselho de sua mãe de santo. Rosa é criticada por Lourival, o empresário da trupe, por ser tão próxima à religião e deixar ela interferir em sua vida. *Quando o carnaval chegar* é um filme que contém diversas ironias e mensagens subliminares, por ter sido feito durante a ditadura, e tem como um dos pontos positivos a cena em um terreiro, mesmo que a religião apareça em chave negativa, devido ao tom de deboche nas falas de Lourival. Outro fator importante do filme é a representação do morro carioca, pois a personagem Cuíca morava no morro até se envolver com uma atriz francesa que quis levá-lo para França. Então, Cuíca e Lourival foram até o morro para se despedir de sua família. A felicidade dos habitantes do morro ao verem Cuíca é semelhante ao clima de Carnaval do morro de *Orfeu Negro*. O fator mais interessante da relação entre os dois filmes é que a canção “Frevo de Orfeu”, composição de Vinicius e Tom feita para *Orfeu Negro*, também aparece no filme de Cacá Diegues, interpretada por Chico Buarque e coro<sup>30</sup>, em ritmo carnavalesco.

Voltando à comparação, o terceiro ato é talvez o que mais aproxima o filme da peça, é quando aparece a desordem do morro diante da loucura de Orfeu e, por fim, sua morte. A impossibilidade de a ambulância subir no morro para buscar Clio desvela uma crítica social na peça de Vinicius, que no filme de Camus se torna evidente principalmente na primeira

---

<sup>30</sup> No filme de Camus, a canção é instrumental.

cena, quando toca a canção “A felicidade” (1959) enquanto as mulheres carregam baldes d’água na cabeça, revelando a pobreza dos habitantes do morro e o Carnaval como o momento de felicidade deles. O desfecho das duas obras é esperançoso, pois a lira de Orfeu continuará com Zeca, o novo Orfeu, e com o violão, jogado por Mira em um paredão.

As alterações que foram feitas da peça para o filme se dão, aparentemente, para torná-lo mais atraente ao estrangeiro. Camus desejou mostrar ao mundo um país pouco conhecido e subdesenvolvido economicamente durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961)<sup>31</sup>, mas que em questão de natureza é um dos mais ricos. A beleza e diversidade culturais são, principalmente, devido à mistura do indígena com o colonizador português e o escravo africano, resultando no que hoje chamamos de Brasil, exemplificados no filme pela população mestiça, pelo terreiro e pelo português do armazém. Já o que não foi alterado na trama corresponde à fidelidade ao mito de Orfeu, protagonizado por Orfeu e Eurídice e seu amor proibido, a procura pela amada no inferno e a personagem Aristeu, que não aceita a rejeição de Eurídice.

Voltando a Perrone (2015, p. 64), boa parte do filme de Camus difere da peça de Vinicius, exceto as cenas finais, que se aproximam muito de *Orfeu da Conceição*. Como elas são de curta duração e de menor importância dentro do conjunto do filme, acaba-se analisando os estereótipos reforçados presentes em todo o longa-metragem: a exaltação do Carnaval no Brasil nas longas cenas de samba (com *close* nos seios e nádegas femininas) e o ideal de morro carioca.

Como o filme se passa durante o Carnaval num morro carioca, ele reforça dois estereótipos do Brasil. A imagem do país do Carnaval, em constante clima de festa, aparece durante todo o filme de Camus: na comemoração de rua, no ensaio da escola de samba, no desfile da escola de samba e no pós-Carnaval nas ruas da cidade. As cenas do Carnaval foram aclamadas pelos estrangeiros, que eram contagiados pela batucada; por outro lado, essa imagem do país limitou o Brasil ao feriado no olhar dos outros países. Na peça de Vinicius, o Carnaval aparece somente no segundo ato, podendo ser visto como uma crítica à festividade brasileira, pois ele é a representação do inferno. O segundo ato se passa no último dia de Carnaval: as pessoas bebem, gritam, dançam e fazem a festa, festejando o máximo que podem durante a terça-feira gorda.

---

<sup>31</sup> Com o Plano de Metas de “50 anos em 5”, JK conseguiu industrializar o Brasil rapidamente, abrindo portas para multinacionais e assim gerando muitos empregos, na maioria provenientes do êxodo rural. Contudo, o Brasil tornou-se dependente do capital estrangeiro e contraiu uma dívida externa enorme devido à construção de Brasília (OLIVEIRA, 2011, p. 269).

Já o morro que aparece no filme é o Morro da Babilônia, localizado na zona sul do Rio de Janeiro, mais especificamente entre os bairros de Botafogo, Urca, Leme e Copacabana, que abriga duas favelas, a da Babilônia e a do Chapéu Mangueira. O filme deu visibilidade à condição de vida dos habitantes do morro, por trazer uma imagem (mesmo que plástica) dele: as mulheres com latas d'água na cabeça, a falta de dinheiro para comprar comida, a espera do feriado para receber seu salário e, principalmente, a importância do Carnaval para proporcionar alguma alegria na vida difícil dos habitantes do morro. Contudo, o morro não ficou famoso só por causa do filme, pois em 2007 foi gravado lá *Tropa de Elite*, dirigido por José Padilha, grande sensação do cinema brasileiro. O Morro da Babilônia de *Tropa de Elite* traz a realidade – também plástica – atual do morro, dominado pelo tráfico de drogas e com a atuação do BOPE, muito distante do morro que aparece em *Orfeu Negro*. Já em *Orfeu da Conceição* não é especificado o morro em que se passa a trama, com grande possibilidade de Vinicius estar se referindo ao Morro da Conceição, localizado no Centro do Rio de Janeiro. O morro da peça também é romantizado, mesmo que traga cenas pontuais de crítica social: quando Clio tenta convencer Orfeu a não se casar porque “Casamento de pobre é amigação” (MORAES, 2013, p. 27) e quando a ambulância que vai buscar Clio não pode subir no morro, fazendo com que os habitantes do morro subam com uma maca para buscá-la.

A maior alteração (ou a mais importante) da peça para o filme é a macumba. Em *Orfeu* de Vinicius a macumba está presente no primeiro e no terceiro atos, mas de maneira lateral. No primeiro, a Dama Negra é expulsa do morro quando Orfeu toca ao ritmo de canção de terreiro afro-brasileira. No terceiro, quando o pessoal do batuque entra em cena, alguns meninos engraxates tocam as canções de Orfeu, logo, Orfeu toca canções de macumba. Orfeu macumbeiro contrasta com as vizinhas que cantam rezas católicas quando Clio é conduzida até a ambulância (dando um ar de velório, de enterro) e com a própria Eurídice, que segue os preceitos do catolicismo, que demanda que os fiéis aguardem o matrimônio para se relacionarem sexualmente. Se Orfeu é uma representação do próprio Vinicius, então ele se assume na peça como macumbeiro. Outro fator importante na peça em relação a religião é o sincretismo presente nela, representado principalmente na cena já mencionada de Clio sendo levada na maca. A reza mistura-se com o batuque dos meninos:

O batuque entra, os meninos batendo nas caixas, enquanto o outro grupo começa a se movimentar, acompanhando a maca que transporta Clio. Ao mesmo tempo se inicia em voz baixa, que à medida vai crescendo, uma salve-rainha rezada pelas mulheres. Aos poucos, com a progressão da reza, as pessoas que restam começam a se ajoelhar, enquanto a oração prossegue em meio ao batuque e às imprecções distantes de Clio. Os meninos cantam "Eu e o meu amor". (MORAES, 2013, p. 76).

Já no filme, é possível afirmar que ela consiste na sua cena mais famosa e importante, pois revela para o mundo uma religião de origem africana que, chegando ao Brasil através das pessoas trazidas em condição de escravidão, se modificou ao entrar em contato com a religião católica dos portugueses, sendo possível perceber pelo altar presente no terreiro, com santos da macumba e do catolicismo. Comparando com a peça, em chave negativa, o terreiro do filme seria o inferno onde Orfeu busca por Eurídice. Aliás, o demônio já tinha aparecido no filme antes da cena no terreiro, quando Eurídice caminha pela feira de rua e passa pela banca dos artigos religiosos de matriz africana (5 min 59 s).

O Quadro 2, a seguir, apresenta de uma maneira mais visual as alterações feitas da peça para o filme, agora no detalhe.

**Quadro 2.** Comparação entre *Orfeu da Conceição* e *Orfeu Negro*

<b>PRIMEIRO ATO</b>	
<i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Conversa entre Orfeu e seus pais sobre seu casamento com Eurídice.</li> <li>➤ Orfeu encontra Eurídice e eles fazem declarações de amor um ao outro; Orfeu insiste em ter relações sexuais e ela recusa.</li> <li>➤ Mira, ex-namorada de Orfeu, provoca-o e é agredida por ele.</li> <li>➤ Mira mente a Aristeu que Eurídice está grávida de Orfeu.</li> <li>➤ A Dama Negra surge e é expulsa do morro por Orfeu devido ao som de seu violão.</li> <li>➤ Orfeu e Eurídice têm relação sexual.</li> <li>➤ A Dama Negra mente a Aristeu que Eurídice está morta e ele a espera do lado de fora do barraco de Orfeu para matá-la.</li> <li>➤ Com um punhal, Aristeu assassina Eurídice e a Dama Negra leva seu corpo.</li> </ul>
<i>ORFEU NEGRO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Chegada de Eurídice ao Rio de Janeiro, que já se encontra em clima de Carnaval.</li> <li>➤ Eurídice pega o bonde até o final da linha para ir até o morro. O condutor é Orfeu e o vigia do final da linha é Hermes.</li> <li>➤ Eurídice vai até a casa de sua prima Serafina, elas conversam e vão até o armazém do português comprar alimentos, onde se deparam com Orfeu e Mira, que acabaram de contrair noivado.</li> <li>➤ Orfeu foge de suas ex-namoradas furiosas e se depara com Eurídice. Ambos alegam um amor antigo e Orfeu a convida para o ensaio da escola de samba.</li> <li>➤ No ensaio, um homem fantasiado de esqueleto persegue Eurídice, que é salva por Orfeu, que luta com o homem.</li> <li>➤ Orfeu leva Eurídice para sua casa e os dois têm relação sexual.</li> <li>➤ No dia seguinte, Eurídice desfila no lugar de Serafina, junto com Orfeu, pela escola Unidos de Babilônia.</li> <li>➤ O homem fantasiado de esqueleto enrosca serpentina em Serafina, que está na plateia assistindo o desfile, e Mira percebe que quem está desfilando com Orfeu em seu lugar é Eurídice.</li> <li>➤ Mira agride Eurídice e ela foge. O homem fantasiado de esqueleto começa a perseguir Eurídice, que se esconde no final da linha do bonde, por incentivo de Hermes.</li> <li>➤ Orfeu liga a luz da estação de final da linha e eletrocuta Eurídice, que estava se segurando na fiação do bonde.</li> <li>➤ O homem fantasiado de esqueleto luta novamente com Orfeu e ganha a disputa, deixando-o desacordado.</li> <li>➤ Hermes e Benedito encontram Orfeu e o ajudam a procurar Eurídice.</li> </ul>

<b>SEGUNDO ATO</b>	
<i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu vai até o clube Maiorais do Inferno em busca de Eurídice, possuindo Cérbero (monstro guardião do inferno) como obstáculo, que o permite entrar devido ao encanto de sua lírica.</li> <li>➤ Orfeu pede para Plutão e Prosérpina para reencontrar Eurídice, e ele afirma que ela não se encontra lá.</li> <li>➤ As Mulheres dançam cantigas folclóricas e convencem Orfeu de que elas são Eurídice, então ele toca seu violão para conduzi-las até a superfície, mas a batucada do Carnaval é mais forte e a leva de volta para o inferno.</li> </ul>
<i>ORFEU NEGRO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ao chegarem ao terreiro, Orfeu e o funcionário da seção dos desaparecidos se deparam com Cérbero, cachorro guardião de lá, que o funcionário enxota; ambos entram no terreiro.</li> <li>➤ Durante o culto, Orfeu canta com os demais religiosos em busca de Eurídice, até que sua amada se revela no corpo de uma senhora.</li> <li>➤ Ela conversa com Orfeu e pede que ele não olhe para a pessoa através da qual seu espírito está se manifestando, é desobedecida por ele e some para sempre.</li> <li>➤ Orfeu sai do terreiro e cai exausto no chão. É encontrado por Benedito e Hermes, que entrega a ele uma permissão para pegar o corpo de Eurídice no necrotério.</li> <li>➤ Orfeu resgata o corpo de Eurídice.</li> </ul>
<b>TERCEIRO ATO</b>	
<i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ De volta ao morro, Orfeu vaga ensandecido à procura de Eurídice; logo, o morro está em caos, reagindo ao estado de espírito de Orfeu.</li> <li>➤ Clio enlouquece por causa do filho e os vizinhos chamam uma ambulância para levá-la ao hospital.</li> <li>➤ Mira se depara com Orfeu no Plano da Tendinha e beija-o, mas ele a afasta e xinga as mulheres que estão lá presentes.</li> <li>➤ Mira e as mulheres ficam furiosas e atacam Orfeu com facas.</li> <li>➤ Orfeu, já bastante machucado, clama por Eurídice e a Dama Negra aparece. Orfeu pede para ela levá-lo para junto de sua amada.</li> <li>➤ A Dama Negra chama as mulheres e Mira para elas terminarem de matar Orfeu.</li> <li>➤ Orfeu é coberto com um manto pela Dama Negra e o coro anuncia que a lírica de Orfeu vai prevalecer.</li> </ul>
<i>ORFEU NEGRO</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Orfeu carrega o corpo de Eurídice da cidade até o morro, fazendo juras de amor a ela.</li> <li>➤ O morro está em caos, há incêndios e pessoas brigando, entre elas Serafina e Mira, que joga uma pedra na cabeça de Orfeu e ele cai do penhasco com o corpo Eurídice em seus braços.</li> <li>➤ Ao amanhecer do dia seguinte, incentivado por Benedito, Zeca toca o violão para fazer o sol nascer e uma menina pede para ele continuar tocando.</li> <li>➤ As três crianças dançam.</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora.

#### 4 AS CANÇÕES DOS *ORFEUS* E A BOSSA NOVA

Como *Orfeu da Conceição* se trata de um musical e *Orfeu Negro* é sua adaptação fílmica, é importante analisar as canções da peça e do filme para entender como elas representam suas obras e qual a sua importância dentro do cenário da música popular brasileira. Assim, serão analisados neste capítulo o álbum *Orfeu da Conceição*, de 1956, que contém as canções da peça de Vinicius, e o álbum *Black Orpheus*, de 1989, com as canções do filme de Camus.

Não é possível classificar as canções da peça e do filme em um só ritmo. As canções da peça *Orfeu da Conceição* foram compostas quando o samba-canção — samba com ritmo mais brando, com interpretações altissonantes e melancólicas, que não economizam em vibratos — estava em voga no Brasil, o que se confirma pela interpretação de Roberto Paiva no álbum de 1956.

Já as canções de *Orfeu Negro*, compiladas no disco *Black Orpheus*, são divididas entre os gêneros samba-canção, música de Carnaval e música tradicional afro-brasileira (as da cena dos pontos de macumba). O disco contou com os intérpretes Elizeth Cardoso e Agostinho dos Santos, considerados vozes negras, assim como todas as personagens do filme. As canções foram disseminadas pelo mundo e serviram para os estrangeiros conhecerem a cultura de nosso país, ainda pouco divulgado em um contexto mundial. Algumas referências de Brasil que havia antes de *Orfeu Negro* eram Carmen Miranda, cantora de sucesso mundial entre as décadas de 1930 a 1950 com sua vestimenta de baiana; a personagem da Disney Zé Carioca, representando o estereótipo do carioca malandro que escapa de seus problemas com o “jeitinho” brasileiro; e o Bando da Lua, primeiro grupo de samba amplamente difundido no mundo, que acompanhou Carmen Miranda em shows e filmes (VIANNA, 2012, p. 129).

O gênero samba, que aparece em ambos os discos, consiste em uma fusão da cultura africana, que veio para o Brasil com os escravos, com a europeia. Com o passar do tempo, tornou-se o ritmo brasileiro mais difundido do mundo:

O samba foi o recheio, por vezes inspiração, de quase todos os movimentos musicais desta terra carnavalesca. Apesar de ser um gênero resultante das estruturas musicais europeias e africanas, foi com os símbolos da cultura negra que o samba se alastrou pelo território nacional. No passado, os viajantes denominavam batuque qualquer manifestação que reunisse dança canto e uso de instrumentos dos negros. Esse era então um termo genérico para designar festejos. (DINIZ, 2008, p.13).

Derivado do gênero “umbigada” da cultura africana, primeiramente o samba era proibido de ser cantado na rua e era reprimido pela polícia por ser considerado um ritmo

negro. Os terreiros eram invadidos, pessoas espancadas, enfim, um clima de extremo preconceito e injustiça social. O marco inicial do samba foi a canção “Pelo Telefone”, de 1917, composta por um grupo de sambistas que frequentavam a casa da Tia Ciata, no Rio de Janeiro, e interpretada por Bahiano. O samba começou a fazer sucesso em blocos de Carnaval de bairro, nos morros e subúrbios cariocas. Na década de 1930, com a expansão do rádio, já era possível escutar em casa esse novo ritmo. Foi nessa mesma época que o samba se tornou o ritmo do Carnaval brasileiro. Com a popularização do samba, ele se dividiu em diversos gêneros, como samba-enredo, partido alto, pagode etc. Os principais nomes do samba são Adoniram Barbosa, Noel Rosa, Cartola, Sinhô, Ismael Silva, Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Candeia, Bezerra da Silva, entre outros.

Vianna (2012) complexifica a questão da gênese do samba, propondo que seu surgimento não se resume às composições em conjunto da casa da Tia Ciata. De acordo com o autor, durante as primeiras décadas do século XX, os mestiços e o urbano começam a debater as raízes da identidade brasileira, elegendo o samba como símbolo nacional e os outros ritmos musicais brasileiros (o sertanejo, baião, música gaúcha, entre outros) como fenômenos regionais (VIANNA, 2012, p. 70). Devido à “descoberta” do Brasil pelos portugueses, à escravidão e às imigrações no final do século XIX, a fim de “branquear” a sociedade, o Brasil se tornou um país múltiplo e mestiço, sendo uma mistura de diversas culturas. O samba é um dos resultados positivos dessa mistura de culturas. Já os lados negativos são inúmeros, como a dizimação dos povos autóctones brasileiros, a crueldade da escravidão com os negros, o subemprego dos imigrantes, a extrema pobreza e desigualdade social entre os brasileiros; enfim, muito sangue foi derramado e injustiças ocorridas em torno desta mistura.

Este capítulo se dedica às análises cancionais dos álbuns, contextualizando as canções dentro das obras. Depois será feita uma relação entre os álbuns (se é que existe) e, por fim, uma síntese do gênero bossa nova, que possui uma conexão muito forte com os dois álbuns, devido à parceria de Tom e Vinicius.

4.1 CANÇÕES DOS ÁLBUNS: *ORFEU DA CONCEIÇÃO* (1956)**Quadro 3.** Álbum *Orfeu da Conceição* (1956)

ÁLBUM <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> (1956)	CANÇÕES
LADO A	A1 “Ouverture” A2 “Monólogo de Orfeu”
LADO B	B1 “Um nome de mulher” B2 “Se todos fossem iguais a você” B3 “Mulher, sempre mulher” B4 “Eu e o meu amor” B5 “Lamento no morro”

Fonte: Elaborado pela autora.

O LP da trilha sonora de *Orfeu da Conceição*, com composições de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, foi produzido pela gravadora Odeon e dirigido por Aloysio de Oliveira, na cidade do Rio de Janeiro, em 1956. A gravadora era de grande importância para o cenário da música popular brasileira, por ter lançado também discos importantes de outros artistas, como Clara Nunes, Carmen Miranda e Dorival Caymmi. A capa do vinil (Figura 1) tem a arte do pintor Raimundo Nogueira; já a contracapa possui um texto escrito por Vinicius de Moraes e duas fotos, uma de Roberto Paiva (intérprete) e outra de Luiz Bonfá (violão). Os músicos do álbum são: Luiz Bonfá (violão), Tom Jobim (piano) e Orquestra Odeon composta de 35 músicos, numa mistura patente de erudito e popular.

**Figura 1.** Capa e contracapa do álbum *Orfeu da Conceição* (1956)

Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim (2010).

Os intérpretes das canções são Roberto Paiva e Vinicius de Moraes (este somente em “Monólogo de Orfeu”); e o arranjo e a regência da orquestra são assinados por Tom Jobim. Sobre os arranjos ora clássicos ora modernos de Tom, seu irmão, Paulo Jobim, argumenta:

Os arranjos de orquestra do próprio Tom são bastante clássicos na abertura e em alguns temas incidentais e modernos nos sambas, com contrapontos entre os desenhos de baixo nos trombones e comentários da flauta que lembram o arranjo de *Chega de Saudade*, escrita logo depois. (JOBIM, 2003, p. 11).

Para o papel de cantor principal, foi escolhido pelo diretor da Odeon, o artista Roberto Paiva, que não estava em sintonia com as composições modernas de Tom Jobim. Nem mesmo o próprio Aloysio estava consciente do processo de modernização do samba que estava ocorrendo na música popular, devido à temporada que passou nos Estados Unidos sendo produtor musical. Por causa desse descompasso, o LP deixou a desejar, pois a dicção de Paiva não conseguiu acompanhar a modernidade de Jobim: “[...] com seu estilo tradicional, ele se sentia tão à vontade naquelas canções quanto um peixinho dourado num tapete persa.” (CASTRO, 2016, p. 157). Mello confirma a inadequação de Roberto Paiva para o vocal do álbum:

Antes mesmo da estreia do musical, Aloysio de Oliveira decidiu gravar o disco, escolhendo para intérprete Roberto Paiva, um cantor afinado e correto, porém sem a mais leve familiaridade com a obra de Jobim, o que fez desse LP, apesar de marco histórico, carente de interpretação à altura. (MELLO, 2017, p. 456).

Vinicius, na contracapa do LP, elogia o trabalho de Tom:

Antônio Carlos Jobim partiu realmente da Grécia para o morro carioca num desenvolvimento extremamente homogêneo de temas e situações melódico-dramáticas, fazendo no final, quando a cena abre, o samba romper sobre o morro onde se deve processar a tragédia de Orfeu. (INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM, 2010).

O vinil é composto de sete canções, totalizando duração de 21 minutos e 30 segundos. No lado A, estão as canções “Overture” e “Monólogo de Orfeu”. No lado B, estão as canções “Um nome de mulher”, “Se todos fossem iguais a você”, “Mulher, sempre mulher”, “Eu e o meu amor” e “Lamento no morro” (INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM, 2010). Todas as canções foram compostas em 1956 para a encenação da peça.

O álbum não contém a valsa “Eurídice”, o abre-alas da peça, que desfaz o silêncio com o violão, como verificamos no texto e na nota de pé de página colocada por Vinicius alertando encenadores: “Nesta peça deverá ser tocada, obrigatoriamente a valsa ‘Eurídice’, de minha autoria” (MORAES, 2013, p. 19). Talvez “Eurídice” pudesse ser também a primeira canção do álbum, porém foi gravada somente dez anos mais tarde, por Baden Powell (*Baden*

*Powell ao vivo no Teatro Santa Rosa*, 1966) e *Toquinho (A Bossa do Toquinho)*, 1966). Essa distinção evidencia que peça e disco são objetos estéticos distintos, embora se relacionem proximamente. Sérgio Cabral (1997, p. 109) resume as divisões das canções em lado A e lado B do disco: “O lado A do disco foi ocupado pelas músicas da peça. O lado B apresentou a Overture e uma faixa em que Vinicius recitou um dos poemas da peça, tendo a Valsa de Eurídice<sup>32</sup> como fundo musical.” (CABRAL, 1997, p. 109).

Vinicius e Tom passaram alguns impasses durante a composição das canções. O primeiro tinha pouca experiência com criação de letras — havia, quando era jovem, criado o fox-trote “Loura ou morena” e, já mais maduro, o samba-canção “Quando tu passas por mim”. O segundo sentia-se intimidado pela fama de Vinicius. No fim, conseguiram compor canções que se tornariam cruciais para a Bossa Nova:

*Orfeu* foi escrito quase todo na Nascimento Silva, entre os alaridos de Paulinho, seis anos, filho de Tom e Teresa — e não é de se surpreender que, juntando-se a timidez do compositor em face do poeta e a pouca prática deste como letrista, as primeiras canções custassem a sair. (CASTRO, 2016, p. 119)

“Overture”<sup>33</sup>, composição e arranjo de Tom Jobim, é a parte instrumental do álbum. Ela possui as duas primeiras partes instrumentais e a última cantada pelo coro; os arranjos villalobianos são de Tom Jobim e possuem instrumentos de câmara, violão e batucada do samba. De novo a contracapa: “Com a ideia de se criar uma Overture para grande orquestra, que apresentasse os temas principais das personagens de maneira a colocar o espectador, ao abrir o pano, no ambiente emocional da peça, entreguei a Antônio Carlos Jobim a minha valsa Eurídice, composta em Estrasburgo, e que desde então passou a representar para mim o tema romântico de Eurídice no espaço musical de imaginação de Orfeu”. Ou seja, Vinicius cedeu a melodia de “Eurídice” para a criação da “Overture”. Ela vai da tragédia à lírica. O próprio Luiz Bonfá explica a presença de seu violão durante a peça, que inicia na “Overture”:

[...] ele sola a valsa de Eurídice, tema romântico da peça, e no decorrer da peça sola também as introduções dos sambas e os tristes acordes com que Orfeu procura manifestar a dor e os conflitos que lhe vão no íntimo. (BONFÁ, 2003, p. 89)

Sua primeira parte (até 1 min 03 s) é altissonante, marcada por uma presença de certo tratamento “erudito” da orquestra, exaltando o herói que aparecerá na peça. Ela é intercalada por solos de piano, que dão um tom sublime e grandiloquente à canção. Após a anunciação de

<sup>32</sup> Em *Orfeu da Conceição*, a valsa se chama “Eurídice”, e no livro de Cabral se chama “Valsa a Eurídice”. Acreditamos que seja a mesma canção.

<sup>33</sup> Algumas análises de canções presentes nesta dissertação são de autoria minha e do professor doutor Carlos Augusto Bonifácio Leite. Constam em artigo aceito para publicação na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros intitulado *Quatro sambas de Orfeus e um pouco mais*.

um herói pela Orquestra Odeon, surge um solo de violão, evidenciando que esse herói é Orfeu, que toca cítara no mito grego e violão na peça de Vinicius. O violão marca o popular brasileiro e dá início à segunda parte da canção. Tereza Almeida (2015), explica a mudança de característica da personagem, falando da: “[...] personificação do personagem na figura de um músico que ao invés da cítara, toca violão, um instrumento marcadamente popular e capaz de sintetizar a relação das camadas mais baixas da população brasileira com a música” (ALMEIDA, 2015, p. 43). Voltando à canção, o solo de violão é sucedido pela formação instrumental que remete à música de concerto, dessa vez com uma melodia mais branda e melancólica, anunciando um acontecimento infeliz: a morte de Eurídice, a amada de Orfeu. A partir de 4 min 39 s começa a terceira parte, os instrumentos de câmara tocam a canção “Lamento no Morro” (composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes e arranjo de Tom Jobim), marcada por um maior resguardado sonoro. Depois, aos 5 min 43 s, a mesma canção ganha um tom efusivo, juntamente com a batucada do samba e o canto do coro.

A letra de “Lamento no Morro” trata da impossibilidade de esquecer a amada, estando o eu cancional em um eterno estado de espera por alguém que não vai voltar. A espera é para se despedir, o que evidencia a desilusão quanto a uma continuidade na relação amorosa. O fato de a mulher amada ser o seu destino causa essa espera, pois não se poderia fugir do destino do amor verdadeiro. A canção mostra a tristeza de Orfeu pela morte de Eurídice e a necessidade de se despedir da amada, que foi atingida com um punhal por Aristeu, também apaixonado por ela e enciumado da sua relação com Orfeu. A busca de Orfeu por Eurídice acontece durante o segundo e terceiro atos da peça até sua morte pelas Bacantes e por Mira, que não aceitavam o amor exclusivo de Orfeu por Eurídice.

Não posso esquecer  
O teu olhar  
Longe dos olhos meus  
Ai, o meu viver  
É de esperar  
Pra te dizer adeus  
Mulher amada  
Destino meu  
É madrugada  
Serenos dos meus olhos já correu. (MORAES, 2015, p. 43).

A entoação, contudo, arrefece a disforia, marcando ritmicamente as sílabas, como, por exemplo, “longe dos olhos meus”, dando certo balanço ao lamento. As curvas ascendentes do fraseado também contrariam a tristeza. O caso mais evidente é o do verso final, em que “Serenos dos meus olhos já correu”, com elevação e alongamento da última sílaba. Embora o verso queira dizer que o eu cancional já chorou, a entoação nos sugere alguma alegria, ou, ao

menos, algum encantamento. Não parece ser ainda o que ouviremos em “Chega de saudade”, especialmente devido ao intérprete, Roberto Paiva, cujos vibratos e empostação evidenciam o sofrimento — curiosamente, “Regra três” (composição de Toquinho e Vinicius de Moraes), gravada pela primeira vez no disco do *Phono 73*, desdobrará a introdução de “Lamento no morro”, arranjada por Tom Jobim. Instaura-se uma tensão entre uma entoação que já caminha para o “sofrer sorrindo” bossanovista e uma interpretação, tanto vocal quanto instrumental, que sublinha o caráter deceptivo da canção. Não à toa, é exatamente neste espaço que João Gilberto completará a equação principal da Bossa Nova.

A segunda canção do álbum, “Monólogo de Orfeu”, é uma declamação de poema por Vinicius de Moraes. Em chave melancólica, o belíssimo monólogo de Vinicius é acompanhado pelo violão de Luiz Bonfá. “Monólogo de Orfeu” possui como temática o amor derramado do herói por Eurídice, revelando a impossibilidade de viver sem ela: “Orfeu menos Eurídice: Coisa incompreensível! / A existência sem ti é como olhar para um relógio / Só com o ponteiro dos minutos / Tu és a hora, és o que dá sentido / E direção ao tempo / Minha amiga mais querida!” (MORAES, 2013, p. 35). No final do monólogo, o eu-lírico Orfeu está consciente de que sua amada vai partir e afirma que a aguardará: “Vai tua vida, pássaro contente / Vai tua vida que estarei contigo” (p. 35). A metáfora da liberdade a partir do pássaro aparece na peça unicamente no monólogo, pois Eurídice é, durante toda a peça, comparada à lua, símbolo de fertilidade e feminilidade.

A terceira canção do álbum, “Um nome de Mulher”, é a primeira que aparece na peça, depois da discussão de Orfeu com Clio sobre o casamento com Eurídice, antes da primeira cena dos dois juntos. A letra de Vinicius de Moraes e Tom Jobim traz a fragilidade e a submissão de um homem quando está apaixonado, exatamente como Orfeu estava por Eurídice na história. A dominação feminina fragiliza o homem, o faz chorar e perder o controle. O eu-lírico descobre o amor e se entrega a ele.

Um nome de mulher  
 Um nome só e nada mais  
 E um homem que se preza  
 Em prantos se desfaz  
 E faz o que não quer  
 E perde a paz  
 Eu, por exemplo, não sabia, ai, ai  
 O que era amar  
 Depois você me apareceu  
 E lá fui eu  
 E ainda vou mais (MORAES, 2015, p. 30)

Um solo de violão é ponto de partida da canção até que comecem os vocais. Acompanhada de violão e piano, a interpretação de Roberto Paiva é solar, não economiza nos vibratos e alonga quase todas as sílabas finais dos versos. O verso “E ainda vou mais” é o que mais possui elevação e alongamento da última sílaba. Depois entra a Orquestra Odeon, o coro canta a primeira estrofe e Roberto Paiva canta sozinho a segunda. O coro finaliza com a repetição dos dois primeiros versos da canção, de uma maneira bastante alongada e dramática. É uma canção de amor, com um ritmo aboleirado e com uma interpretação derramada de Roberto Paiva, condizente com a letra da canção.

A quarta canção do álbum é provavelmente a mais célebre, “Se todos fossem iguais a você”. Trata-se da canção inaugural da parceria de Vinicius e Tom. A Orquestra Odeon também participa dela, que é cantada por Roberto Paiva, com a mesma interpretação mais distanciada e grandiloquente, bastante comum na música popular brasileira da década de 50. Já a melodia é aboleirada e suave. Na repetição do refrão, a interpretação de Roberto Paiva dá lugar a um coral de homens e outro de mulheres.

“Se todos fossem iguais a você” foi um verdadeiro sucesso, tendo aproximadamente oitenta regravações e se popularizando em outros países da América Latina. Vinicius lamenta que “Talvez tenha sido justamente esse sucesso o culpado do não-acontecimento dos outros sambas da peça *Orfeu da Conceição*, sobretudo ‘Lamento no morro’, que eu considero a melhor dessa safra” (CAMPOS; COHN; JOST, 2008, p. 137). Em Wagner Homem e Bruno de la Rosa, Jobim provoca, talvez agastado com *hit*: “Imagine se todo mundo fosse igual à mulher que a gente ama. O mundo seria um saco.” (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 36). A resposta do Vinicius para a provocação de Tom foi que a poesia não tem razão alguma. A distância entre a racionalidade imaginativa de Jobim e o professado ultrarromantismo de Vinicius, derramado, inclusive, para os nove casamentos de sua biografia, constroem uma tensão interessante a ser desenvolvida noutro momento. Da mesma forma que se discrimina a importância da interpretação instrumental e vocal de João Gilberto, também é possível analisar a importância do derramamento de Vinicius para a melodia sofisticada de Jobim, e vice-versa.

A música, que é aparentemente uma declaração de amor, ganha novos sentidos através da história contada, que vai do amor desbragado ao puerilmente patético. A letra da canção narra um mundo ideal onde todos seriam iguais à pessoa amada: nele as pessoas cantariam, sorririam, haveria sol e verdade, ou seja, um mundo feliz e perfeito. Indiretamente, constrói-se o idílio amoroso, isto é, o estado de espírito em que vivemos quando estamos apaixonados, este estado de espírito que transborda o amor pela pessoa amada nas outras pessoas, que se

valem dessa visão extasiada de mundo. A entoação reforça o que diz a letra nas grandes curvas melódicas, no alongamento das vogais, na repetição dos motivos cada vez mais agudos, mas com uma precisão elegante, como em “Uma mulher a cantar / Uma cidade a cantar / A sorrir, a cantar, a pedir” — passagem que confirma nossa leitura de que o amor pela mulher é o responsável por essa extrapolação de sentimento à cidade, e a todo mundo. Na peça, a canção surge logo depois do emocionante “Monólogo de Orfeu”, ponto alto do relacionamento entre Orfeu e Eurídice, quando o casal não consegue ficar um minuto sem se ver.

Vai tua vida  
 Teu caminho é de paz e amor  
 A tua vida  
 É uma linda canção de amor  
 Abre teus braços e canta a última esperança  
 A esperança divina de amar em paz

Se todos fossem iguais a você  
 Que maravilha viver  
 Uma canção pelo ar  
 Uma mulher a cantar  
 Uma cidade a cantar  
 A sorrir, a cantar, a pedir  
 A beleza de amar  
 Como o sol, como a flor, como a luz  
 Amar sem mentir, nem sofrer

Existiria a verdade  
 Verdade que ninguém vê  
 Se todos fossem no mundo iguais a você. (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 37).

A canção começa com um solo de violão para Roberto Paiva iniciar a cantar, acompanhado da Orquestra Odeon. No verso “Abre teus braços e canta a última esperança” é mais altissonante e segue com os próximos versos mais brandos. Durante o refrão, cada verso cantado por Paiva é intercalado por um solo de instrumento, como a flauta e o piano. Um solo de piano separa da segunda vez que o refrão é cantado: os dois primeiros versos são em coro misto, o terceiro verso é cantado pelo coro feminino, o quarto pelo masculino, o coro misto volta no “Uma cidade a cantar / A sorrir, a cantar, a pedir” e os últimos versos da estrofe são cantados pelo coro masculino (com o coro feminino cantando o refrão desde o início novamente). Então o coro feminino canta a última estrofe, sendo intercalado pelo coro masculino, que antecipa um verso, até que eles se encontrem no último “Se todos fossem no mundo iguais a você”. Como nas outras canções, há um alongamento de vogais, que proporciona uma sensação de melancolia. Esta canção se mostra mais complexa que as outras,

o coro é tão presente quanto a interpretação de Roberto Paiva, provocando a sensação de que a canção pode ser dedicada tanto a um homem quanto a uma mulher.

Voltando ao enredo da peça, Mira entra em cena e discute com Orfeu sobre seu novo relacionamento. Dali em diante o destino trágico do casal apaixonado está traçado e não será possível retomar este momento extático. “Se todos fossem iguais a você” foi muito bem recebida pelo público, Vinicius relata que Tom enviou-lhe uma carta para contar que várias cantoras queriam gravar a canção, como Maysa e Isolda Corrêa Dias (MELLO, 2008, p. 30). Em outro livro, Zuza Homem de Mello afirma que “Essa canção, a de maior repercussão da peça *Orfeu da Conceição*, soa como uma despedida de Tom ao samba-canção, mas não um adeus” (MELLO, 2017, p. 454). Ou seja, é uma das últimas canções do Tom Jobim ao ritmo samba-canção, anterior ao Tom bossa-novista.

A quinta canção do álbum se chama “Mulher, sempre mulher”. Na peça, ela se encontra logo depois que Orfeu agride Mira, que sai correndo. Nesse momento Clio surge e chama Orfeu para dormir. Ele está inspirado, então faz essa canção para descrever sua ex-namorada. É a única canção dedicada a ela, todas as outras são para Eurídice. Orfeu agride Mira fisicamente e também cancionalmente: relaciona características como a insistência e o confronto, e termina definitivamente a relação na qual a ex-mulher do eu-lírico ainda insiste.

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  
 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. (MORAES, 2015, p. 29).

Um solo de violão inicia a canção. Roberto Paiva canta a primeira estrofe. A segunda estrofe tem os primeiros três versos cantados pelo coro e o restante por Paiva. “Você me abraça, me beija, me xinga / Me bota mandinga / Depois faz a briga / Só pra ver quebrar”, versos da primeira estrofe, são interpretados de uma maneira mais acelerada, acompanhada pelo violão. Outros versos na segunda estrofe são interpretados da mesma maneira: “E sendo assim, não insista / Desista, vá fazendo a pista / Chore um bocadinho / E se esqueça de mim”.

Depois de outro solo de violão, a última estrofe se repete; Paiva e o coro intercalam um dueto com o verso “E se esqueça de mim”. A canção possui um ritmo solar e acelerado, próximo ao samba, devido à preponderância do violão.

A mandiga que aparece na letra da canção está formulada em chave negativa, pois a expressão “botar mandinga” possui o significado de “desejar algo ruim”. A mandinga é um termo de origem africana que possui o sentido de feitiço. Mira, personagem negra e “barraqueira”, viu na resistência do amor do eu-lírico o desejo de se vingar, logo, “botou mandinga” nele.

“Eu e meu amor” é a sexta canção do álbum e está presente no terceiro ato da peça, quando surgem as personagens Os Meninos. O Primeiro Menino canta uma música não identificada “Paz, muita paz! / Que falta nesse mundo que ela faz, rapaz...” (MORAES, 2013, p. 76). O Segundo Menino quer cantar uma música de Orfeu, sendo repreendido pelo Terceiro Menino, que não quer canta um “sambinha”. Na cena em que Clio, doente em virtude da loucura de Orfeu, é levada do morro numa maca enquanto mulheres rezam o Salve Rainha, Os Meninos tocam ao ritmo de batuque a canção “Eu e meu amor”. Essa canção, entre todas as canções do álbum, é a que mais próxima do samba. A letra trata da permanente ausência da pessoa amada e do sofrimento que isso provoca no eu-lírico; o que é compatível com o enredo da peça, considerando que, no terceiro ato, com a morte de Eurídice, Orfeu sofre com a sua falta.

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. (MORAES, 2015, p. 22).

A canção inicia com uma batucada de escola de samba, até ser interrompida pela Orquestra Odeon. A batucada volta e os coros feminino e masculino fazem vocalizes, misturando-se gradualmente com instrumentos de orquestra. Roberto Paiva entra acompanhado da orquestrada e da escola de samba, realizando alongamento de vogais e vibratos, principalmente nos últimos versos “E foi-se embora / Para nunca mais voltaar”. O coro retorna fazendo vocalizes, juntamente com a orquestra e a escola de samba. Agora é o coro quem canta a canção, até o sexto verso, quando Roberto Paiva retorna para cantar os

quatro últimos. Volta o coro com os vocalizes, terminando a canção com o verso “Eu e meu amor” com acompanhamento de trombone.

Em linhas gerais, é notável o esforço de Vinicius e Tom para produzir um álbum com canções que dialoguem diretamente com a peça, pois as letras falam sobre a imensidão do amor e a melancolia de sua perda<sup>34</sup>, e as melodias misturam os instrumentos clássicos, relacionados com a erudição do mito grego, e o violão e a batucada, correspondentes com a cultura afrodescendente do morro carioca. Contudo, não é possível assimilar as canções da peça como samba característico do morro, considerando que Orfeu era morador de lá. As canções se assemelham ao samba-canção, iniciando com um solo de violão e depois começam as interpretações solares de Roberto Paiva, que não economiza no alongamento das sílabas. A única canção que se difere delas é “Eu e meu amor”, que é um samba mais carnavalesco. As canções são uma fusão entre a música universal, que pode ser apreciada em qualquer lugar do mundo (antecedendo a Bossa Nova), com a música mais local e popular (samba do morro):

O que parece mais sensato em relação à música de Tom Jobim versus o Samba não é identificar um conflito dualista entre a música dos negros pobres do morro (genuínos) e a dos brancos ricos de Ipanema (americanizados), mas a necessidade, naquele momento histórico do Brasil, em evocar Orfeu como possível solução para a crise entre morro e cidade. (BOCCIA, 2012, p. 11).

Para além de ter promovido o encontro entre duas das principais figuras da Bossa Nova, *Orfeu da Conceição* parece dialogar com o movimento que surgiria alguns anos mais tarde, ao menos em seu espírito de integração e no cantar alegre da tristeza, sobretudo em termos de entoação, como vimos em “Lamento no morro” — a importância de João Gilberto fica evidente pela ausência de sua batida de violão e de seu cantar. Os arranjos orquestrais, os boleros, a interpretação distanciada, certa dicção trágica do coro ainda estão presentes, afastando a forma que se construiria em seguida.

O álbum foi grande sucesso de público, assim como a peça foi bastante bem recebida, ficando uma semana no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e quase um mês no Teatro República (MELLO, 2008, p. 30). Uma das provas do sucesso das canções foi o show de Almir Ribeiro cantando exclusivamente as músicas de *Orfeu da Conceição* (MELLO, 2008, p. 30). Além disso, o álbum é importante para a carreira de Vinicius pois é o primeiro álbum inteiro de canções dele. Depois de *Orfeu da Conceição* até o final de sua vida, Vinicius aparece em aproximadamente setenta álbuns, seja com suas composições ou ele próprio

---

<sup>34</sup> A canção “Mulher, sempre mulher” se distancia dessa denominação porque faz referência a Mira, ex-namorada de Orfeu que é ainda apaixonada por ele. Os versos finais da canção evidenciam a recusa de Mira por Orfeu: “E sendo assim, não insista/ Desista, vá fazendo a pista/ Chore um bocadinho/ E esqueça de mim.”

cantando, ou também alguns álbuns gravados em sua homenagem antes e depois de sua morte (MORAES, 2015). Ou seja, Vinicius além de grande poeta, foi um grande compositor, com uma vasta produção de poesia e de canção.

#### 4.2 CANÇÕES DOS ÁLBUNS: *BLACK ORPHEUS* (1989)

**Quadro 4.** Álbum *Black Orpheus* (1989)

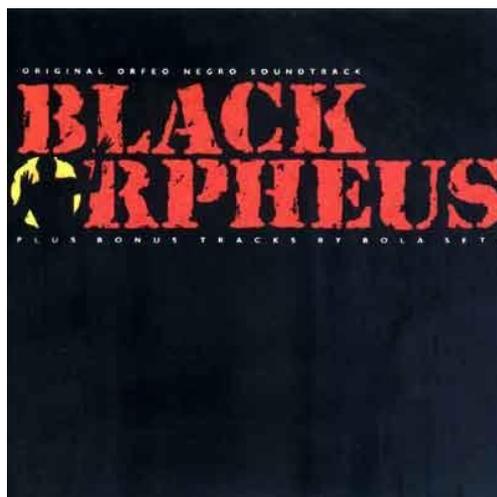
CANÇÕES DO ÁLBUM	Composições de Vinicius de Moraes e Tom Jobim	Composições de Luiz Bonfá e Antônio Maria
<i>BLACK ORPHEUS</i> (1989)	“A Felicidade” “Frevo de Orfeu” (instrumental) “O Nosso Amor”	“Manhã de Carnaval” “Samba de Orfeu” (instrumental)

Fonte: Elaborado pela autora.

Primeiramente, é necessário explicar por que é analisado neste capítulo o disco *Black Orpheus* de 1989, e não o de 1959, que foi lançado junto com o filme. A resposta é que não foram encontradas informações suficientes sobre o disco de 1959, por isso recorreu-se ao site *Discos do Brasil*, que contém o disco *Black Orpheus* de 1989 com dados suficientes para subsidiar a análise. Sabe-se que foi feito um disco em 1959 pela gravadora RGE de 45 rotações em Paris com as quatro principais músicas do filme, três de Vinicius e Tom e uma de Bonfá e Maria, e os nomes dos compositores foram omitidos do álbum (CABRAL, 1997, p. 113). Então, a análise deste capítulo é feita sobre o álbum de 1989 *Black Orpheus*, sobre o qual foram encontradas mais informações.

O álbum *Black Orpheus* foi produzido trinta anos após o lançamento do filme e possui quatorze canções retiradas dele, mantidas com algumas falas das personagens e ruídos das cenas. Por ser uma história que acontece durante o período de Carnaval, os ruídos são correspondentes aos festejos do feriado. A capa do CD (Figura 2) é de cor preta e possui o título do álbum, contendo na letra “O” a imagem do homem fantasiado de esqueleto que persegue Eurídice. Assim como no disco de 1959, os créditos das canções do álbum não foram revertidos para os cantores e músicos, que será discutido ainda neste capítulo (DISCOS DO BRASIL, [2018?]).

**Figura 2.** Capa do álbum *Black Orpheus* (1989)



Fonte: Discos do Brasil [2018?]

Fléchet (2009) afirma que a batucada presente no disco é das escolas de samba Mangueira, Portela e Salgueiro, e os cantores são Elizete Cardoso e Agostinho dos Santos. Elizete foi escolhida para cantar no álbum pois tinha acabado de lançar o álbum *Canção do amor demais* (1958), com as composições do encontro inicial entre Vinicius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto e suas letras de canções bossa-novistas, como, por exemplo, “Chega de Saudade”. Em *Canção do amor demais*, quanto aos arranjos, já podemos ouvir a batida inovadora de João Gilberto, mas não organicamente tratada pelo arranjo de Jobim. Logo após o lançamento disco de 1958, João Gilberto lança *Chega de Saudade* (1958), agora com sua batida, sua interpretação e o arranjo bossa-novistas adequado para que voz e violão soem como protagonistas e expressem uma vazada leveza moderna. Foi João Gilberto quem se candidatou para a voz de Orfeu. Contudo, com a alegação de que sua voz não tinha o toque negro, chamaram Agostinho dos Santos. “João Gilberto engoliu a decepção, mas esta regurgitou todo o caminho de volta quando *Orfeu* ganhou uma prateleira de prêmios e Agostinho se consagrou internacionalmente” (CASTRO, 2016, p. 219).

As composições da trilha sonora do filme são parcerias entre Vinicius de Moraes e Tom Jobim e entre Luiz Bonfá e Antônio Maria. As canções de Vinicius e Tom foram feitas à distância:

Três canções foram feitas pela dupla, em grande parte pelo telefone, já que Vinicius vivia em Montevidéu: “A Felicidade”, “Frevo” e “Nosso amor”. Marcel Camus, diretor do filme, achou que não era o suficiente e pediu para Luiz Bonfá – que tocava o violão na trilha sonora – para lhe compor alguma coisa. (CASTRO, 2016, p. 218).

Bonfá mostrou duas canções suas ainda sem a letra para Camus e Gordine e Vinicius sugeriu que Rubem Braga fosse convidado para escrever a letra, mas o escritor recusou, afirmando que não se sentia confortável para compor letra de samba, e indicou Antônio Maria em seu lugar. Da parceria entre Bonfá e Maria surgiram “Manhã de Carnaval” e “Samba de Orfeu”.

São quatorze canções no álbum: “Genérico”, “A Felicidade”, “Frevo de Orfeu”, “O nosso amor”, “O nosso amor (tamborim e acordeão)”, “Manhã de Carnaval”, “Cena do nascer do sol”, “Manhã de Carnaval” (instrumental), “Cenas da macumba”, “Samba de Orfeu”, “O nosso amor” (escola de samba), “Manhã de Carnaval” (instrumental, segunda versão), “Samba de Orfeu” (instrumental), “Bateria da Capela” e “Pot-pourri Manhã de Carnaval” (1966). Todas as canções datam de 1959, pois foram retiradas do filme, menos a última, “Pot-pourri Manhã de Carnaval”, que é de 1966 (DISCOS DO BRASIL, [2018?]). Algumas das canções se repetem porque aparecem mais de uma vez no longa-metragem: ora instrumental, ora cantada. Fléchet (2009) divide as canções em três grupos:

- a) *Samba-canção romântico*: canções mais brandas e com vibratos característicos do gênero, como “A Felicidade” e “Manhã de Carnaval”.
- b) *Música de Carnaval*: canções mais aceleradas de samba de Carnaval, como “O nosso amor” e “Frevo de Orfeu”.
- c) *Música tradicional afro-brasileira*: canções de terreiro, os pontos de macumba e umbanda que se referem a Ogum Beira-Mar<sup>35</sup>. Trata-se de canções com vocalizes coletivos dedicadas às entidades da macumba.

A canção que inicia o álbum é o “Genérico” ou “Générique”, correspondente à primeira cena do filme, que mostra o morro carioca. Ela começa com a suavidade da música grega, representada por algumas notas de “A Felicidade” tocadas numa harpa, e de súbito desbanca em uma batucada de Carnaval. A partir de 1 min 12 s começa um vocalize de “A felicidade”, até começar a ser cantada, em 1 min 45 s. “A felicidade” (1959) é uma das canções mais famosas do álbum. Foi composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes para o filme *Orfeu Negro*.

Conforme Homem e de la Rosa (2013, p. 39), “Camus não se limitava a dirigir e, muitas vezes, propunha alterações nas letras. Foi o que aconteceu com ‘A felicidade’. Depois de muitas solicitações e alterações, o poeta se irritou e disse que não mudaria mais nada na letra”. Os autores colocam lado a lado a letra original e a letra sugerida por Camus, com

---

<sup>35</sup> Ogum Beira-Mar é uma entidade do sincretismo religioso brasileiro: no catolicismo ele é cavaleiro de São Jorge, protegendo a Virgem Maria e São Miguel do Arcanjo e na umbanda ele é uma entidade que faz ligação entre Ogum e Iemanjá.

várias alterações e sugestões. O diretor tentava aproximar a todo custo a letra da música ao enredo do filme, como se pode ver nos versos “A minha felicidade está sonhando/ Nos olhos da minha namorada/ É como esta noite passando, passando/ Em busca da madrugada/ Falem baixo por favor”, que se inserem, por exemplo, na cena em que, depois de uma noite de amor, Orfeu olha Eurídice enquanto ela dorme. Na letra original de Vinicius e Tom, os versos eram “A minha felicidade é uma coisa louca/ Mas tão delicada também/ Tem flores e amores de todas as cores/ Tem ninhos de passarinho/ E tudo de bom e bonito ela tem”.

A letra da canção aborda duas temáticas, a social e a romântica. A primeira corresponde ao refrão e à estrofe sobre a fantasia no período de Carnaval, que cada um pode ser o que/quem quiser com o final pré-determinado para a quarta-feira de cinzas, último dia do feriado. A felicidade do pobre é ilusão, assim como o Carnaval. No filme, há duas cenas bem marcantes sobre isso: a do senhor fantasiado de rei no penhor que afirma “Eu sou um rei” (13 min 54 s), e a de Serafina, que só tinha cebolas em casa porque havia gastado todo seu dinheiro na fantasia de Carnaval (18 min 31 s)<sup>36</sup>. A segunda temática corresponde às estrofes sobre metáforas da natureza e sobre o sono da amada. A gota de orvalho escorre como uma lágrima de amor, a pluma, que é a concreção da felicidade, precisa que haja vento constante para poder voar e o silêncio do eu cancional para observar amada enquanto dorme, com o cuidado de não a acordar. Duas temáticas que no primeiro momento causam estranhamento por estarem juntas fazem sentido dentro do conjunto do filme, que mostra o amor de Orfeu e Eurídice em um contexto de precariedade social: de carência de alimentos, de ausência de encanamento de água, de felicidade reduzida ao período de Carnaval, assim sintetizando, e estereotipando, o ambiente do morro carioca.

Tristeza não tem fim  
Felicidade sim

A felicidade é como a gota  
De orvalho numa pétala de flor  
Brilha tranquila  
Depois de leve oscila  
E cai como uma lágrima de amor.

A felicidade do pobre parece  
A grande ilusão do carnaval  
A gente trabalha o ano inteiro  
Por um momento de sonho  
Pra fazer a fantasia

---

<sup>36</sup> Como a canção “Um sonho de carnaval” de Chico Buarque (1966), com a sua primeira estrofe, “Carnaval, desengano / Deixei a dor em casa me esperando / E brinquei e gritei e fui vestido de rei / Quarta-feira sempre desce o pano”, mostra o fato de fantasiar-se de rei para comemorar o carnaval, escondendo assim sua realidade triste.

De rei, ou de pirata, ou da jardineira  
E tudo se acabar na quarta-feira.

Tristeza não tem fim  
Felicidade sim

A felicidade é como a pluma  
Que o vento vai levando pelo ar  
Voa tão leve  
Mas tem a vida breve  
Precisa que haja vento sem parar.

A felicidade está sonhando  
Como nos olhos da minha namorada  
É como esta noite  
Passando, passando  
Em busca da madrugada  
Falem baixo, por favor  
Pra que ela acorda alegre como o dia  
Oferecendo beijos de amor

Tristeza não tem fim  
Felicidade sim. (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 40)

A entoação da canção traz algumas características que justificam o seu êxito. A começar pela reprodução da infinitude da tristeza pelo alongamento da vogal “e”, no refrão, enquanto se entoa felicidade de maneira cadenciada e breve. Na estrofe que segue, novamente se afinam letra e melodia, pelo signo da leveza, “A felicidade é como a gota / De orvalho numa pétala de flor”. Leveza que se estende até a entoação descendente, que encaminhará o conteúdo social, “E cai como uma lágrima de amor”. A partir de então, há uma segunda mudança entoativa, que introduz segmentações para representar o lado não lírico do Carnaval, “A felicidade do pobre parece”. Nesse contexto, a ascensão entoativa dois versos adiante, “A gente trabalha o ano inteiro”, soa mais uma interpelação do que uma desilusão. Em seguida, como encerramento, retorna o motivo melódico da estrofe precedente para encerrar também este núcleo, “E tudo se acabar na quarta-feira”. Na segunda parte da canção, esse tensionamento entre lirismo e sociedade, digamos, se desvanece, mas surge em seu lugar o momento mais intimista e próximo à fala, “falem baixo, por favor”, trazendo o ouvinte para o quarto em que a amada dorme, num momento de intensa presentificação, em que eu cancional e ouvinte são convocados ao presente da cena íntima dos dois amantes.

“Frevo de Orfeu” é a terceira canção do disco, composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, que tanto nele como no filme só toca a melodia, correspondente às cenas de Carnaval.

Vem, vamos dançar ao sol  
Vem, que a banda vai passar  
Vem, sentir o toque dos clarins

Anunciando o carnaval  
 E vão tocando os seus metais  
 Por entre cores mil  
 Verde mar, céu de anil  
 Nunca se viu tanta beleza  
 Ah, meu Deus  
 Que lindo é o meu Brasil! (MORAES, 2015, p. 24).

A importância dela para o filme é imensurável, pois traz um ritmo brasileiro célebre no estado de Pernambuco no Brasil, chamado frevo, sendo ele uma fusão dos ritmos marcha, polca e maxixe, com uma dança similar à da capoeira. O frevo é Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO desde 2012 e é muito comum durante o período de Carnaval. Na composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, o frevo é de Orfeu, o protagonista do filme, que no desfile da Unidos de Babilônia está fantasiado com uma roupa grega e carrega um enorme sol. O primeiro verso mostra a inspiração na personagem: “Vem, vamos dançar ao sol”. Os outros versos vão anunciando a banda da escola de samba e seus instrumentos, como os clarins e metais. A gama de cores traz alegria e graça à escola, “Nunca se viu tanta beleza”. Por fim, uma saudação à grandiosidade do Brasil: “Que lindo é o meu Brasil!”.

Na faixa do álbum, antes que a canção inicie, há uma reprodução de um trecho do áudio do filme, correspondente ao momento em que Eurídice chega ao Rio de Janeiro e passa pela feira, até chegar no final da linha do bonde. É possível escutar os vendedores ofertando seus produtos e até mesmo os assédios verbais que ela sofreu durante o trajeto. “Frevo de Orfeu” é composta de uma bateria de escola de samba e é o pano de fundo da cena de Eurídice entrando no bonde do qual Orfeu é o condutor. Ela é bastante curta, com duração de 1 min 21 s, até o momento em que Orfeu grita para Eurídice, ainda sem saber quem ela é, “Ei, morena, vem embora!”, seguido de um assovio e uma risada. A melodia de “Frevo de Orfeu”, com instrumentos de escola de samba, começa bastante branda, mas o volume do som aumenta gradualmente até chegar em seu ápice, com a fala de Orfeu. A canção é acompanhada das vozes das personagens ao fundo e do barulho de pessoas conversando.

A quarta canção do álbum, “O nosso amor”, composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, dá continuidade ao clima de Carnaval da música anterior. Aparece no filme durante as longas cenas do ensaio e do desfile da escola de samba Unidos de Babilônia, servindo como samba-enredo da escola e do filme. A primeira estrofe da letra, sendo também o refrão, repetido na terceira estrofe, traz a temática do pertencimento durante uma relação amorosa: “Eu pra você / Você pra mim”. Já a segunda estrofe aborda um sofrimento já vivido pelo eu-lírico e o desejo de substituí-lo pela tranquilidade de um novo amor, deixando nas mãos do

destino: “O destino é quem me diz”. A derivação da língua falada de “para” para “pra” consta na letra, adequando-se para um contexto de festa popular.

O nosso amor  
Vai ser assim  
Eu pra você  
Você pra mim  
Tristeza, eu não quero nunca mais,  
Vou fazer você feliz,  
Vou querer viver em paz,  
O destino é quem me diz

O nosso amor  
Vai ser assim  
Eu pra você  
Você pra mim. (MORAES, 2015, p. 30).

Inicia com o som da sanfona no ritmo da canção, tocando a melodia. Em seguida, a batucada da bateria e um coro composto de homens e mulheres cantam o refrão, enquanto a segunda estrofe é cantada por um coro apenas feminino. Um solo feminino desacompanhado da bateria canta de uma maneira melancólica o refrão. A batucada de escola de samba retorna com a sanfona protagonizando, como se substituísse a voz. A canção é repetida, em média, sete vezes. É nítido o som do pandeiro (que no filme é tocado por Zeca) e da sanfona. O volume da canção vai ficando mais baixo até chegar ao seu fim.

A canção do filme mais repercutida e interpretada pelo mundo é “Manhã de Carnaval” — artistas como Frank Sinatra, André Rieu e Stan Getz já cantaram/tocaram essa canção. É a quinta canção do álbum e foi composta por Luiz Bonfá e Antônio Maria. Trata-se de um samba-canção romântico com influência do bolero mexicano (FLÉCHET, 2009, p. 47). A temática é da metalinguagem, de um artista que faz a canção para a amada “Nas cordas do meu violão/ Que só teu amor procurou”. Os versos “Pois há de haver um dia/ Em que virás” mostram um distanciamento entre o eu cancional e a amada. A última estrofe explicita que a “A alegria voltou”, fazendo menção ao retorno da amada. No mito de Orfeu, é com o poder e beleza de sua música que ele conquista as pessoas e os animais<sup>37</sup>. No filme, enquanto Orfeu toca “Manhã de Carnaval” para Zeca e Benedito, Eurídice chega à casa de Serafina, escuta e dança ao ritmo da canção. A música cessa quando Orfeu se abriga na casa de Serafina, fugindo de mulheres do morro. Ele se depara com Eurídice, que está hipnotizada pela canção. O amor do casal não é à primeira vista, e sim a “uma primeira ouvida”, um amor de outras vidas, transcendental, mas também carnal, que vai resultar na noite em que eles passam juntos (ao som de “A felicidade”, canção analisada anteriormente).

<sup>37</sup> Para todas as referências ao mito de Orfeu, utilizamos Menard (1991) e Brandão (1986).

Manhã, tão bonita manhã  
 Na vida, uma nova canção  
 Cantando só teus olhos  
 Teu riso, tuas mãos  
 Pois há de haver um dia  
 Em que virás

Das cordas do meu violão  
 Que só teu amor procurou  
 Vem uma voz  
 Falar dos beijos perdidos  
 Nos lábios teus

Canta o meu coração  
 Alegria voltou  
 Tão feliz a manhã  
 Deste amor<sup>38</sup>

A versão do álbum cantada é interpretada por Agostinho dos Santos. Ele não economiza nos vibratos, ao estilo samba-canção aboleirado, acompanhado por um violão e com melodia bastante passional e branda. A voz de Agostinho e o violão despertam uma melancolia que é quebrada no final, na última estrofe, quando o ritmo da canção acelera: “Canta meu coração/ Alegria voltou/ Tão feliz a manhã/ Deste amor”. Como anteriormente, traz a euforia de um amor agora consolidado pela presença da amada. A entoação, aparentemente simples, revela detalhes dos mais deslumbrantes. Na primeira estrofe, canta-se a esperança do ser amado, como se o eu cancional tivesse esquecido de sua ausência. Na segunda estrofe, especificamente a partir do segundo verso, “Que só teu amor procurou”, melodia e harmonia convertem euforia em certa tristeza de ausência, um recobrar da tristeza, que só se desanuviará em “Canta o meu coração / Alegria voltou”, em que, como já dito, as vogais ficam mais breves e a sensação é de fim de lamento.

“Manhã de Carnaval” tem uma importância significativa para a consolidação da Bossa Nova nos EUA (e no mundo) no começo dos anos 60 — abrindo o disco *Big Band Bossa Nova* (1962), de Stan Getz, em versão instrumental, por exemplo — e foi traduzida para diversas línguas. Mesmo se tornando tão famosa, para o filme a canção teve que passar pela peneira de Camus:

Rapidamente (Luiz Bonfá) fez uma composição que o francês não só rejeitou como convenceu-o a tentar novamente, apesar da pressão dos prazos. Bonfá foi bem-sucedido, mas argumentou que a rejeitada era melhor que a nova, conseguindo fazê-lo mudar de opinião. Nessas condições adversas, depois que Antonio Maria concluiu a letra, também de afogadilho (“*Manhã, tão bonita manhã / Na vida, uma nova canção*”), nasceu “Manhã de Carnaval” para conquistar o mundo. Literalmente, pois é uma das canções mais gravadas até hoje. (MELLO, 2017, p. 458).

---

<sup>38</sup> Não havendo referências confiáveis, a letra desta canção foi transcrita com a audição da música.

“Samba de Orfeu” é uma canção instrumental de composição de Antônio Maria e Luiz Bonfá. Ela aparece na última cena do filme, quando Zeca toca o violão de Orfeu para fazer o sol nascer enquanto Benedito e uma menina o observam e dançam ao som da canção. É um momento de comemoração, o surgimento de um novo Orfeu; logo, se trata de uma canção eufórica. A letra trata da importância da fantasia — do Carnaval, provavelmente — como fonte de felicidade na vida do eu-lírico. Esta temática é central no filme *Orfeu Negro*: o Carnaval é a festa da carne, da liberdade, é quando a fantasia se torna realidade. Depois do Carnaval, tudo acaba, Orfeu e Eurídice morrem e o morro fica em estado caótico.

Quero viver, quero sambar  
se a fantasia se perder, eu compro outra  
quero sambar, quero viver  
depois do samba, meu amor, posso morrer

Vamos viver, vamos sambar  
se a fantasia se perder, eu compro outra  
quero sambar, quero viver  
o samba é livre, e eu sou livre até morrer

Quem quiser gostar de mim,  
se quiser vai ser assim

Vamos viver, vamos sambar  
se a fantasia se perder, eu compro outra  
vamos sambar, vamos viver  
o samba é livre, e eu sou livre até morrer. (MARIA; BONFÁ, [2018?])

A canção instrumental inicia com um solo de violão, como no filme, quando Zeca toca violão para fazer o sol nascer. Então o ritmo da melodia do instrumento muda, tornando-se mais branda e romântica. De repente, um coro de crianças vocaliza a melodia, acompanhado de um violão, ambos em um ritmo eufórico. Trata-se de uma música de fechamento, pois consiste na última do filme. Esta canção foi regravada por diversos artistas (como Tommy Garrett), na maior parte das vezes em sua versão instrumental, como no filme. O encerramento definitivo de *Black Orpheus* é com a canção instrumental “Bateria de Capela”, que evidencia a cadência do Carnaval, da fusão dos sons do pandeiro, cuíca, apito e tambor.

É imensurável a importância do álbum *Black Orpheus* para a canção popular brasileira, pois ele contém os registros mais antigos de três das escolas de samba mais célebres do Brasil. Marcel Camus contou com a presença, em seu filme, dos sambistas Djalma Costa e Cartola, que havia sido redescoberto pelo jornalista Sérgio Porto pouco tempo antes, no começo dos anos 1950. Cartola foi componente da bateria das escolas de samba e também participou como ator do filme, juntamente com Dona Zica. A cena se passa no cartório, onde Dona Zica arruma o terno de Cartola (assim como Mira arrumou o de Orfeu) e depois o puxa

para dar um beijo, ao que ele afirma “Vem gente!”, em tom envergonhado (12 min 15 s). Além do registro das escolas de samba, o filme documenta variedades rítmicas brasileiras, como o frevo, o samba-canção, a música de macumba e o samba de Carnaval. São consideradas canções mais tradicionais, ou “canções de raiz”, ao mesmo tempo em que algumas delas serão relidas pela Bossa Nova posteriormente.

Uma canção da trilha sonora gravada por João Gilberto será “A felicidade”<sup>39</sup>, o que nos recoloca interessantes questões sobre o papel do filme na divulgação da música brasileira internacionalmente. Mesmo ainda não contendo canções de Bossa Nova, existe uma proximidade dessas canções em relação ao que se desenvolveria como paradigma da dicção bossa-novista, salvo engano, a obra de João Gilberto. Mesmo a Bossa Nova sendo bastante centralizada no intérprete baiano, ela foi um processo que se desenvolveu por muitos outros caminhos e artistas, entre eles as canções do filme de Camus, que estão contidas em *Black Orpheus*. Evidenciando sua proximidade não somente com “A felicidade”, mas com todas as canções do filme, João gravou um disco chamado *João Gilberto cantando as músicas do filme Orfeu do Carnaval* (1959), da gravadora Odeon, com quatro faixas: “A felicidade”, “Manhã de Carnaval”, “O nosso amor” e “Frevo”.

#### 4.3 SOBRE OS DOIS ÁLBUNS

Os Quadros 3 e 4, nas seções anteriores, ajudam a visualizar as canções dos álbuns com maior facilidade. Percebe-se que *Orfeu da Conceição* possui mais canções que *Black Orpheus*. As primeiras canções de *Orfeu da Conceição* são uma composição instrumental (“Ouverture”) e um poema musicado (“Monólogo de Orfeu”) e, mesmo assim, restam cinco canções (“Um nome de mulher”, “Se todos fossem iguais a você”, “Mulher, sempre mulher”, “Eu e meu amor” e “Lamento no morro”). Já *Black Orpheus* contém muitas canções instrumentais que foram retiradas do filme, como “Manhã de Carnaval (instrumental)” e, deixando essas de lado, restam quatro canções (“A Felicidade”, “O nosso amor”, “Manhã de Carnaval” e “Frevo de Orfeu”<sup>40</sup>). As canções de *Black Orpheus* foram mais divulgadas e regravadas do que as do *Orfeu da Conceição*, em razão da maior repercussão do filme quando comparada com a repercussão da peça. Além disso, elas mostram uma maturidade nas composições da dupla Vinicius e Tom, por causa da maior qualidade estética.

<sup>39</sup> Em *João Gilberto – Live at the 19th Montreaux jazz Festival* (1985) – a mesma canção será regravada em *João Gilberto interprete Tom Jobim* (1988).

<sup>40</sup> A canção “Frevo de Orfeu” é instrumental no filme, mas possui letra, que foi gravada por diversos artistas, como Maria Bethânia.

Não há nenhuma canção comum às trilhas sonoras da peça de teatro de Vinicius de Moraes e do filme de Marcel Camus, elas se relacionam apenas pelo fato de o filme ser uma adaptação da peça. Ruy Castro (2016, p. 218) afirma que “[...] o produtor do filme, o francês Sacha Gordine, avisou que não iria usar nenhuma das canções já escritas e exigiu que eles compusessem um *score* novinho em folha”.

Como dito anteriormente, Camus encomendou composições de Vinicius, Tom, Bonfá e Antônio Maria, e teve liberdade para fazer alterações nas canções para que se encaixassem melhor no roteiro do filme. Perrone (2015, p. 82) detalha a motivação de Gordine em ordenar que eles fizessem novas composições para o filme: ele não quis usar as músicas feitas por Tom e Vinicius para *Orfeu da Conceição* para evitar o pagamento de *royalties*, então encomendou novas composições para que ele mesmo pudesse registrá-las, assim lucrando com a metade da receita de seus *royalties*, enquanto Vinicius e Tom receberam apenas 10%. Ou seja, Gordine tentou lucrar o máximo possível com o trabalho de outras pessoas. Isso mostra a facilidade do europeu em usufruir em cima do subdesenvolvido. Além dos valores recebidos com os *royalties* das canções, Camus lucrou com o enorme sucesso de bilheteria do filme. Pouco desse lucro foi repassado a Vinicius de Moraes, por conta de seu conhecido hábito de não ler contratos e de não valorizar o dinheiro (ROCHA; CRUZ, 2015, p. 82). Tom Jobim, em entrevista a Zuza Homem de Mello sobre o fato, confirma a má índole da produção do filme quanto à distribuição do lucro:

O filme *Orfeu Negro* teve músicas diferentes da peça, porque quando o produtor Sacha Gordine e o diretor Marcel Camus chegaram ao Brasil não queriam música editada para ter o controle do dinheiro. O dinheiro teria de ser pago a editores brasileiros. Por isso, eles quiseram que as músicas fossem inéditas. Nós tivemos de fazer uma outra coisa. (MELLO, 2008, p. 36).

Talvez a carreira de diplomata já lhe desse o retorno financeiro suficiente para que ele não tivesse que se importar com outras fontes de renda — tensão análoga também está na raiz de *Orfeu da Conceição*. A mesma liberdade que Sacha Gordine teve para alterar as canções, teve anteriormente para solicitar que Jacques Viot alterasse o roteiro do filme inicialmente produzido por Vinicius, o que aparentemente deixou o poeta mais frustrado do que o diminuto retorno financeiro que obteve com o filme e suas canções.

Sérgio Cabral (1997) explica mais detalhadamente como funcionou a divisão dos *royalties* para Tom e Vinicius. A desvalorização do trabalho da dupla nas composições exalta a ganância na produção francesa do filme, chegando a inventar outros compositores para ganhar ainda mais dinheiro com as canções dos compositores brasileiros:

Sem experiência nesse tipo de contrato e sem uma boa assessoria, os compositores brasileiros assinaram um contrato estabelecendo que a metade dos direitos autorais auferidos com as músicas seria dos “compositores autores” e a outra metade dos produtores do filme. Tom e Vinicius não imaginaram que, na Europa, as suas obras teriam tantos “compositores autores”, além deles, diluindo drasticamente os direitos arrecadados. (CABRAL, 1997, p. 110).

O crítico reforça a encrenca com os franceses de *Orfeu Negro* quando afirma que, ao darem créditos aos compositores do álbum do filme feito em Paris com 45 rotações com as quatro músicas principais do filme (“A felicidade”, “O nosso amor” e “Frevo de Orfeu”, da dupla Tom-Vinicius e “Manhã de Carnaval”, da dupla Maria-Bonfá), acabaram “omitindo nomes de autores brasileiros e acrescentando outros franceses” (CABRAL, 1997, p. 113). Sobre os parceiros “fantasmas”, Castro (2016, p. 219) comenta: “E de onde tinham saído aqueles letristas, se no filme as canções só eram ouvidas em português? Era óbvio, para Tom, que tudo aquilo ia para o bolso de Gordine.” Para finalizar a série de escândalos do filme, foi cometido um crime de roubo de voz:

Os franceses do filme não ficaram nisso. Foram também responsáveis por atos criminosos como o de atribuírem à atriz do filme, Marpessa Dawn, a interpretação de Manhã de Carnaval, no long-play da trilha sonora vendido no mundo todo. No filme, quem cantava a música era Agostinho dos Santos, mas, no disco, era Elisete Cardoso, que jamais recebeu um tostão pela venda do disco desse grande sucesso internacional foi um caso raro de roubo de voz, mas os criminosos ficaram impunes. (CABRAL, 1997, p. 113).

Na crônica *Orfeu Negro*, contida no livro *Para viver um grande amor* (2010), Vinicius conta a experiência de escrever o roteiro para o filme dentro do Chatêau d’Eu, em Paris. A crônica revela o encantamento de Vinicius com o cinema e a sua escolha de retratar o inferno no terreiro de macumba, e não em uma gafieira, como em sua peça:

É coisa apaixonante criar um filme. Nesta adaptação construo o filme como eu o faria. Ao contrário de minha peça, em que a "descida aos infernos" de Orfeu situa-se numa gafieira, no 2º ato, estou transpondo o carnaval carioca para o final do filme, como o ambiente dentro do qual a Morte perseguirá Eurídice. (MORAES, 2010, p. 70).

Ainda na crônica, ele deixa claro o desconhecimento das alterações de Viot: “Estou em pleno carnaval no filme. Procuro dar o máximo de colorido ao roteiro para que, no caso de uma segunda adaptação, o novo roteirista sinta a animação popular em toda a sua vibração” (MORAES, 2010, p. 71). Vinicius ainda não sabia que se decepcionaria imensamente com o filme.

Voltando às canções, as de *Orfeu da Conceição* possuem alguma influência do bel canto durante anos 50 no Brasil, devido aos vibratos de Roberto Paiva nas músicas em sambacção e ao arranjo que procura combinar, e não fundir, popular e erudito. Estão muito

presentes nas melodias das canções a mistura da orquestra de câmara com instrumentos populares brasileiros, ou seja, fica evidente a mescla entre a cultura europeia com a brasileira. Já *Black Orpheus* está mais engajado em mostrar a diversidade da cultura brasileira e seus ritmos musicais, apostando no frevo, na música de Carnaval, na música de rituais religiosos afro-brasileiros e também no samba-canção, que depois deu origem à Bossa Nova. Ou seja, o modernismo tardio (ROCHA; CRUZ, 2015, p. 82) da peça *Orfeu da Conceição* tinha como intenção misturar culturas, o clássico da tragédia com o popular do morro brasileiro. *Black Orpheus* reflete as interferências de Camus no roteiro e nas composições, visando tornar o filme um produto mais atraente ao estrangeiro que pouco conhecia o Brasil, e as canções do filme são mantidas no álbum. Tom Jobim explica as inspirações para as canções dos álbuns:

Os modos gregos, as cadências plagais, a nossa herança europeia, a nossa maneira brasileira foram usados livremente, usados como uma própria música que temos, herdeira de diversas culturas e sem quaisquer pretensões de “pureza”. (JOBIM, 2003, p. 87).

O estrangeiro tinha como referências Carmen Miranda e Zé Carioca, que inventaram imagens de brasilidade a serem vendidas para o exterior. Camus levou a imagem romantizada da favela, do negro brasileiro e do Carnaval para o cenário mundial.

#### 4.4 A BOSSA NOVA

Mesmo as canções sendo diferentes, os compositores mantiveram seus papéis, visto que Vinicius e Tom compuseram a maior parte das canções de ambos os álbuns. Em “Certidão de Nascimento”, crônica musical de Vinicius presente no livro *Samba Falado* (CAMPOS; COHN; JOST, 2008), o artista explicita a importância de sua parceria com Tom Jobim para o início da Bossa Nova, pois a canção marco do gênero é “Chega de Saudade” (1958), composição feita depois das canções de *Orfeu da Conceição*. Ou seja, a parceria gerou outros frutos, comenta Vinicius: “Daí ficamos muito amigos e começamos a compor juntos. Fizemos no mesmo ano [1956] o que seria historicamente o primeiro samba Bossa Nova, ‘Chega de Saudade’” (MELLO, 2008, p. 30). Tom fez a melodia e deu para Vinicius fazer uma letra, o que lhe foi custoso, mas do resultado concluiu-se que “Era realmente a Bossa Nova que nascia, a pedir apenas, na sua interpretação, a divisão que João Gilberto descobriria logo depois” (CAMPOS; COHN; JOST, 2008, p. 139).

Algumas das composições feitas por Tom e Vinicius depois de *Orfeu da Conceição* foram incluídas no álbum *Canção do Amor Demais*, interpretado por Eliseth Cardoso e

gravado pela marca Festa em 1958. Nele, além das composições da dupla, Tom atuou também como arranjador e pianista, Herbert como trompista, Copinha como flautista, Juquinha como baterista, os dois Maciéis como trombonistas e João Gilberto como violonista, mostrando seu modo diferente de tocar violão em “Chega de Saudade” e também em “Outra vez”, diferenciando-as de outras canções do álbum, consideradas samba-canção, mais melancólicas e cheias de vibratos da cantora, como “Eu sei que vou te amar” e “Modinha”. João Gilberto não estava convencido com a interpretação de Elizeth para “Chega de Saudade”, “querendo que ela desse o ritmo de certa maneira, para frente” (MELLO, 2008, p. 34). Tom Jobim confirma o pioneirismo do álbum para a Bossa Nova:

No LP da Elizeth Cardoso aparece pela primeira vez a batida de Bossa Nova no violão tocado por João. Eu instrumentei o LP e toquei piano. Esse disco constituiu um marco, é o ponto de fissão, de quebra com o passado. É claro que eu não renego o passado, mas aí já começa a aparecer uma outra maneira de encarar as coisas. (MELLO, 2008, p. 34).

Depois desse álbum, Tom Jobim incentivou Aloysio de Oliveira, na época diretor da Gravadora Odeon, a gravar um disco só de João Gilberto, no qual ele não só tocasse, mas também cantasse. Com o álbum *Chega de Saudade* (1958), João Gilberto conseguiu efetuar duas ações não realizadas no álbum de Elizeth Cardoso: a alteração em sua maneira de cantar e no modo do baterista tocar (MELLO, 2008, p. 37). Juquinha foi o primeiro baterista a tocar lendo a letra da música, pois a bateria deveria andar conforme a letra. As mudanças feitas em “Chega de Saudade” foram discutidas por Zuza Homem de Mello:

Mesmo sem grande evidência, ouve-se perfeitamente o som da caixeta, o que havia a mais em relação às escovinhas na bateria, idênticas às da gravação de Elizeth. Com essa iniciativa, aliada ao modo de tocar violão, também como no disco de Elizeth, João criou uma forma de ritmar o samba. E mais ainda, com o modo de cantar, dividindo diferente e adotando uma postura *cool*, João elevou a gravação de “Chega de Saudade”, realizada em 10 de julho de 1958., a um destino histórico. Duração: um minuto e cinquenta e nove segundos. Sem repetição da primeira nem da segunda parte, terminando em *fade out*. (MELLO, 2008, p. 38).

Com essa nova forma de tocar e de cantar, juntamente com canções de curta duração e com letras positivas, surgiu a Bossa Nova. Carlos Lyra resume o início do movimento: “Até o início dos anos 60, a chamada Bossa Nova caracterizou-se pela busca da forma na melodia, na letra, na harmonia, no ritmo e na interpretação. O conteúdo era mais lírico e comportado possível. Podemos dizer que era a fase do amor, do sorriso e da flor” (LYRA, 2008, p. 60). Além disso, outra característica do álbum foi a disciplina e concentração de João Gilberto, sendo considerado até mesmo meticuloso e rígido demais em suas gravações e em seus shows: “Com sua capacidade de concentração, como quem espreme a essência de cada

canção, João Gilberto dá às suas interpretações sem rodeios uma fluidez de caráter rítmico e melódico brasileiro como não se imagina existir” (MELLO, 2008, p. 43). Mesmo não sendo compositor (apenas de suas canções de título de interjeição “Bim Bom” e “Ho-Bá-La-Lá”), João Gilberto influenciava os compositores no escolher da temática da canção “— A letra não pode falar em morte, em sangue, em punhal” (MELLO, 2008, p. 46). Ele também era bastante culto, sendo capaz de declamar de cor poemas de seu poeta favorito, Carlos Drummond de Andrade, que não influenciou somente ele, mas diversos artistas de sua época.

Sobre a Bossa Nova, Lorenzo Mammi (1992) afirma a influência estrangeira do movimento e sua aproximação com a classe média carioca:

A nova música deve muito pouco ao samba do morro, muito mais, eventualmente, às lojas de discos importados que distribuían Stan Kenton e Frank Sinatra. Sua postura em relação às influências internacionais é mais livre e solta, porque suas raízes sociais são mais claras e sua posição mais definida. Bossa nova é classe média, carioca. Ela sugere a idéia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não se identifica com o poder. Nisto está sua novidade e sua força. (MAMMI, 1992, p. 63).

Vários músicos ficaram extasiados com o álbum “Chega de Saudade”. Finalmente, um tipo de canção feito para os jovens: Caetano Veloso em Santo Amaro da Purificação (BA), Gilberto Gil em Salvador (BA), Chico Buarque e Roberto Menescal no Rio de Janeiro (RJ), Elis Regina em Porto Alegre (RS), entre outros. A maioria desses artistas não tocaram no ritmo Bossa Nova, mas se surpreenderam com o caráter inovador de João Gilberto, levando a influência a suas produções em outros ritmos, como a MPB e o Tropicalismo. Estes artistas ficaram sabendo da Bossa Nova graças às canções tocadas no rádio e ao trabalho de Roberto Menescal no jornal *A Manchete*: “Como repórter, eu era uma espécie de ponta-de-lança em poder lançar esse movimento que já pululava” (MELLO, 2008, p. 47). Outros fatores foram a propagação das composições bossa-novistas de Roberto Menescal e Carlos Lyra a partir de suas aulas de violão, pois eles ensinavam estas canções aos seus alunos; em pouco tempo, todo o bairro de Copacabana conhecia as composições. Alguns festivais de canção, como o *Samba Sessions*, com três edições, todas em 1959, e shows em colégios e faculdades também eram bastante comuns, realizados com o intuito de divulgar o novo ritmo. Mesmo com a popularização da Bossa Nova, Nara Leão afirmou que “Ninguém gostava das músicas” (MELLO, 2008, p. 51).

Com o novo ritmo declarado, ainda não havia um nome para ele, apenas a denominação de “samba moderno”. O termo usado para designar a Bossa Nova foi “o amor, o sorriso, a flor”, que era o título do segundo disco de João Gilberto, gravado em 1960. O LP continha uma canção que se tornou também um dos símbolos da Bossa Nova, chamada

“Samba de uma nota só”, que explica a simplicidade de notas das canções desse novo ritmo. Outras canções, como “Meditação” e “Corcovado”, presentes no LP, foram gravadas em inglês por Frank Sinatra e por diversos outros artistas.

Contudo, a Bossa Nova teve curta duração no Brasil. Carlos Lyra (2008) explica a virada na maneira de se fazer arte a partir dos anos 60, com o pressentimento do efetivo golpe militar de 1964. A temática do “do amor, do sorriso e da flor” já não satisfazia uma população aflita com a repressão:

O correr dos anos 60 foi, no entanto, indicando um novo caminho. Tópicos como nacionalismo, realidade brasileira, raízes, reforma agrária, justiça social e consciência política exerceriam o papel de antítese em relação à temática anterior. Na arte, em geral, delinearam-se duas facções. Uma fiel à filosofia da forma e outra comprometida com a do conteúdo, se bem que, pessoalmente, nunca tivesse pretendido abrir mão da forma. (LYRA, 2008, p. 60).

A repercussão da Bossa Nova no exterior teve seu ápice com o LP *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), álbum em que as canções de Tom Jobim são versadas para o inglês e gravadas por ambos, no ritmo de bossa nova. Vinicius via a música popular brasileira para além da Bossa Nova, deixando isso claro em outra crônica, chamada “Abrindo frentes”:

Agora, com a partida próxima de Carlos Lyra para Nova Iorque, a estada de Tom em Los Angeles e a presença de Baden em Paris, ficaremos com os nossos três mais importantes compositores modernos em postos-chave, garantindo a divulgação do que temos de melhor. E como nenhum dos três é sectário, é fanático da bossa nova, essas novas frentes da música popular brasileira são uma garantia da penetração não só do samba moderno como do tradicional. (CAMPOS; COHN; JOST, 2008, p. 139).

A repercussão mundial da Bossa Nova não beneficiou só esse gênero, mas também o samba tradicional, sendo o samba o ritmo mais difundido e consumido do nosso país no exterior. Ao mesmo tempo em que a Bossa Nova atingiu o mundo inteiro, no Brasil ela ficou restrita à classe média e à elite brasileira, possuindo outros compositores e intérpretes pertencentes à alta sociedade, como critica José Ramos Tinhorão (2010), afirmando que a Bossa Nova era feita de músicos brancos sem ritmo: “Esse acontecimento, resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem ‘na pele’ os impulsos dos ritmos dos negros [...]” (TINHORÃO, 2010, p. 326).

É evidente que alguns representantes da Bossa Nova são de classe alta, como Ronaldo Bôscoli e Nara Leão, porém, concomitantemente, João Gilberto veio de Juazeiro, na Bahia, para tentar a vida no Rio de Janeiro, e Tom Jobim passou por apertos financeiros antes de conhecer e fazer parceria com Vinicius de Moraes. Não há unanimidade quanto a esse ponto e

se faz necessário reconhecer a importância da Bossa Nova — o samba moderno, mais “americanizado” (sob influência do jazz, sendo *cool*) e contido, mas de enorme poder de síntese entre um país que se moderniza e suas tradições — para o imaginário de cultura brasileira que repercutiu, e repercute, no mundo, não sendo à toa que canções como “Garota de Ipanema” (1962) e “Corcovado” (1959) sejam conhecidas e tocadas em diversos países. Castello sintetiza o movimento que foi inaugurado pela “Santíssima Trindade” (Vinicius, Tom e João Gilberto) e que movimentou vários jovens que tinham sede de fazer uma música jovem e condizente com a época de modernização do país e influências do exterior:

Quando a Bossa Nova surge, em fins dos anos 50, ela significa, antes de tudo, uma reação sofisticada ao baixo-astrol reinante. Não uma reação mais popular, com ar interiorano, como o baião. Mas uma reação urbana, liderada por jovens cheios de vitalidade e de bom humor, rapazes e moças obstinados no desejo de mudança e modernidade – como o nome do movimento já anuncia. Em busca da simplicidade. (CASTELLO, 1994, p. 199).

Esse é o ponto de chegada dos álbuns: a consolidação da Bossa Nova nos anos 60, no Brasil e no mundo, como um dos ritmos musicais mais difundidos e admirados. A Bossa Nova é o reflexo do país otimista de JK. Teve seu declínio assim como o governo: o primeiro por não dialogar com a realidade brasileira da ditadura, e o segundo com o excesso de dívida externa decorrente da industrialização acelerada do Brasil, liberando empresas internacionais de se estabelecerem no país e pagarem mal sua mão-de-obra.

Ao mesmo tempo que os três artistas foram responsáveis pelo pontapé inicial do ritmo, Castello ressalta que o Poetinha ainda estava preso às amarras dos clássicos, principalmente devido à poesia: “Vinicius, poeta formado no esteio dos românticos e dos grandes sonetistas [...] destoa um pouco de tudo isso: ele manipula a felicidade, esse novo exilar da boa música, mas não abre mão do lirismo.” (CASTELLO, 1994, p. 199). As canções feitas por Vinicius posteriores aos *Orfeus* são uma mistura do derramamento e da forma do clássico com a modernidade da Bossa Nova. A consolidação do ritmo talvez tenha dependido bastante do sucesso dos *Orfeus* e das canções aqui analisadas.

Além da importância dos *Orfeus* para Bossa Nova, é necessário ressaltar principalmente o papel de Tom Jobim para o ritmo musical. Foi Tom quem convidou João Gilberto para ser o violonista de *Canção do amor demais* e que insistiu para a Odeon que João Gilberto gravasse o álbum *Chega de Saudade*. Ele foi quem sentiu mais na pele a transição do samba-canção para a Bossa Nova:

Após ter dirigido a gravação do disco de Elizeth Cardoso no pequeno selo Festa, ao insistir para que o grande Odeon gravasse o primeiro disco de João Gilberto, Tom Jobim percebeu que a transição se findava e o Brasil estava pronto para uma grande

novidade. A transição era o samba-canção, e a grande novidade, a bossa nova. (MELLO, 2017, p. 465).

Pensando cronologicamente, tudo isso aconteceu porque Vinicius de Moraes escreveu *Orfeu da Conceição* e convidou Tom para compor com ele as canções da peça. O exagerado biógrafo do Vinicius afirma que “A partir daí, a história das letras em nossa música popular se divide, sem qualquer exagero, entre o Antes-de-Vinicius e o Depois-de-Vinicius. O poeta, ao emprestar seu coração à música, se transforma numa fronteira” (CASTELLO, 1994, p. 2000). Hipérboles à parte, sem Vinicius, provavelmente Tom não seria o “Tom da Bossa Nova”; e sem Tom, provavelmente Vinicius não teria iniciado a migração quase exclusiva para a canção popular. Talvez nem a Bossa Nova teria existido.

Contudo, é necessário ressaltar que o álbum *Orfeu da Conceição* ainda não era a Bossa Nova: “E nem poderia – embora, em tese, os grandes ingredientes da receita estivessem ali: a música de Tom, as letras de Vinicius e até a batida do violão (feita por Roberto Menescal, acompanhando Agostinho dos Santos em “A felicidade”)” (CASTRO, 2016, p. 219). Fléchet detalha o fato de a Bossa Nova não estar presente em *Orfeu Negro* (e muito menos em *Orfeu da Conceição*, que é anterior ao filme):

Vale lembrar, porém, que as gravações da trilha sonora começaram em fevereiro de 1958, alguns meses antes do lançamento dos dois primeiros discos da bossa nova: o LP *Canção de amor demais*, de Elizeth Cardoso, e o compacto *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Porém, mesmo se algumas músicas do filme anunciavam o novo gênero musical, como *A Felicidade* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, gravada por Agostinho dos Santos e Roberto Menescal no violão, a trilha sonora não continha nenhuma bossa nova canônica. (FLÉCHET, 2009, p. 47).

Tom e Vinicius ainda não tinham consciência da genialidade de João Gilberto na época das composições dos álbuns. Só depois, com *Chega de Saudade*, que o novo ritmo se concretizou. A Bossa Nova tem um pouco de Orfeu: é uma mistura do popular (samba-canção) com o erudito (música clássica), com um toque estrangeiro (jazz); é tão lírica que as letras das canções se misturam com poesia e hipnotizou todos os que ousaram ouvi-la.

## 5 VINICIUS DEPOIS DE *ORFEU DA CONCEIÇÃO* (1959-1980)

### 5.1 VINICIUS E A CANÇÃO POPULAR

A segunda experiência de Vinicius com o teatro — ou melhor, musical — firmou a sua carreira como letrista: “Com o sucesso de *Orfeu da Conceição*, Vinicius se torna o grande poeta da música popular brasileira” (CASTELLO, 1994, p. 196). Como já foi mencionado, Vinicius já havia se aventurado como compositor durante a adolescência, com os irmãos Tapajós, e em 1953, já aos quarenta anos de idade, com a canção “Quando tu passas por mim”, que foi gravada pelos ícones do samba-canção, Dolores Duran e Aracy de Almeida. Vinicius encontrou na canção popular uma extensão de sua poesia:

A bossa nova e os seus desdobramentos não tardariam, no entanto, a ratificar o alcance das escolhas de Vinicius, tendo em vista quanto a canção popular incorporaria uma inteligência sofisticada, em diálogo com as experiências antes restritas à literatura. (FERRAZ, 2008, p. 10).

Vinicius ficou conhecido por não se importar com autoria das canções, muitas vezes cedendo parceria aos amigos que não haviam participado das composições. Devido ao seu engajamento com também outras atividades culturais além da poesia, Vinicius se afastava cada vez mais da diplomacia: “O poeta confia seu desejo de saltar o muro da diplomacia rumo à música popular, mas confessa simultaneamente seu enorme medo” (CASTELLO, 1994, p. 197). O que mais prendia Vinicius à diplomacia era a questão financeira, pois precisava arcar com suas investidas na arte e sobreviver economicamente.

De acordo com Moriconi (2009), a valorização da canção foi um movimento progressivo durante segunda metade de século XX, principalmente com os destaques de Chico Buarque e Caetano Veloso na canção popular brasileira, munidos de letra de canção e arranjos complexos. Com a força da canção popular, o poema literário foi se tornando cada vez mais distante da população. A poesia, ou seja, a letra de canção próxima ao poema, passava a figurar no rádio e na televisão, aproximando essa prática artística de um público que não tinha acesso à ou interesse por literatura. O teórico explica: “Se por um lado a letra de música roubara temporariamente a cena do poema literário, por outro, agregá-la ao patrimônio da literatura não deixava de representar um enriquecimento da cultura letrada ou erudita” (MORICONI, 2009, p. 13). Estava se fazendo música de qualidade, assim como os poetas Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, por exemplo, fizeram poesia de qualidade na primeira metade do século XX no Brasil.

Vinicius acompanhou essa mudança de perspectiva e migrou lentamente do poema para a canção popular.

Vinicius foi bastante influenciado por Antônio Maria (que participou das composições de *Orfeu Negro*), aprendendo com ele sobre a figura de letrista: “[...] não com temas, mas com a postura de letrista que valoriza a sua arte” (CASTELLO, 1994, p. 200). Os temas tratados por Maria e por outros compositores da época, pertencentes ao samba-canção, como Lupicínio Rodrigues, eram centrados no amor impossível e no derramamento. Como observamos no capítulo anterior, Vinicius ainda era apegado a esse universo temático por influência de sua relação com a poesia, mas já dava sinais da Bossa Nova que iria surgir com João Gilberto em 1958, com letras mais positivas e de amor correspondido, acompanhadas de uma interpretação solar.

Em 1960, Vinicius volta do Uruguai para trabalhar na Secretaria das Relações Exteriores. Artisticamente, dois eventos importantes acontecem nesse ano: a primeira edição popular de *Orfeu da Conceição* é vendida ao público (antes foi vendida somente durante a encenação da peça) e a primeira participação de Vinicius como intérprete em um álbum (no álbum *Orfeu da Conceição* participou somente como compositor). Sobre o primeiro fato, a peça começa a ser comercializada no Brasil e, no ano seguinte, ela é traduzida e publicada na Itália pela *Nouva Academia Editrice*. Já sobre o segundo, Vinicius não se considerava um bom vocalista, mas Aloysio de Oliveira, que organizava pela Philips o LP *Bossa Nova mesmo*, afirma que Vinicius possuía uma voz de poeta, e que tinha prazer em ouvi-lo. É o incentivo para que, dois anos depois, Vinicius estreasse nos palcos do *Au Bon Gourmet* junto com Tom Jobim.

A pedido do presidente da época, Juscelino Kubitschek, Vinicius e Tom passam dez dias no Catetinho, em Brasília, para criar a *Sinfonia de Brasília* (1961), homenageando a nova capital do Brasil. A dupla é bastante assediada pelos fãs, o que atrapalha a produção da *Sinfonia*. Eles conseguem terminá-la; contudo, JK não tem verba suficiente para remunerar os músicos clássicos e opta por estrear Brasília sem a *Sinfonia de Brasília*. A amizade dos dois estava um pouco abalada, pois eles se afastaram quando Vinicius passou a temporada trabalhando no Uruguai. Tom voava sozinho com o estouro da Bossa Nova.

A partir de 1961, Vinicius se abre para outros parceiros musicais: Carlos Lyra (o musical *Pobre menina rica* e diversas composições), Baden Powell (*Os Afro Sambas*) e Francis Hime (canções como “Maria”), misturando-se com músicos e compositores de gêneros e estilos diferentes. Ele frequenta o bar Fiorio com Nelson Cavaquinho, Sérgio Porto e Fernando Lobo, e Vinicius os apelida de “titãs”. Ele também convive com os sambistas da

velha guarda, mesmo que eles não andem em um momento de prestígio na canção popular brasileira. “Como se pode ver, a consagração ao lado dos meninos da Bossa Nova não faz de Vinicius um elitista. Frequenta todos os estilos musicais e todos os gêneros de amigos com a mesma desenvoltura de sempre” (CASTELLO, 1994, p. 224).

Em 1962, Vinicius teve o prazer de contribuir para a trilha sonora do filme *O sol sob a lama* juntamente com seu ídolo. Ele se chama Pixinguinha e faz Vinicius criar um fascínio irreduzível por Bach. No mesmo ano, Tom e Vinicius compõem “Garota de Ipanema” em homenagem a Helô Pinheiro, uma das músicas mais gravadas no mundo, famosa nas vozes de Frank Sinatra, Ella Fitzgerald e Astrud Gilberto. Vinicius participou e ganhou alguns festivais de canção, muito famosos e prestigiados no Brasil nos anos 60. A composição “Arrastão” (1965), de Vinicius e Edu Lobo e interpretada por Elis Regina, ficou em primeiro lugar no I Festival de Música Popular Brasileira.

Voltando à poesia, Vinicius escreve o poema “Blues para Emmet Louis Till” (1962) em homenagem a ele, o menino negro Emmet, que foi torturado e assassinado em 1955 por dois homens brancos no Alabama (estado dos Estados Unidos) quando assoviou para uma mulher branca. O racismo no sul dos Estados Unidos, país bastante conhecido pela segregação racial, chocou e emocionou Vinicius, que dedicou seus versos ao crime, que se misturam com o canto das famosas igrejas protestantes americanas:

(O negrinho americano que ousou assoviar para uma mulher branca)

Os assassinos de Emmet  
- Poor Mamma Till!  
Chegaram sem avisar  
- Poor Mamma Till!  
Mascando cacos de vidro  
- Poor Mamma Till!  
Com suas caras de cal.

Os assassinos de Emmet  
- Poor Mamma Till!  
Entraram sem dizer nada  
- Poor Mamma Till!  
Com seu hálito de couro  
- Poor Mamma Till!  
E seus olhos de punhal.

- I hate to see that evenin'sun go down...

Os assassinos de Emmet. (MORAES, 1962).

O poema evidencia a comoção do blues e do canto de louvor, que se alternam com os versos sobre o assassinato de Emmet. Vinicius era bastante próximo do blues e da cultura negra em si, tendo morado no Estados Unidos devido à diplomacia. A relação com a cultura

negra de *Orfeu da Conceição* foi retomada neste poema. O poeta social Vinicius de Moraes relembra suas origens, em um de seus últimos suspiros poéticos.

## 5.2 OUTRAS PEÇAS TEATRAIS DE VINICIUS DE MORAES

Vinicius escreveu peças de teatro e musicais em prosa nos anos 1960, provavelmente impulsionado pelo sucesso do filme *Orfeu Negro* e das canções dos álbuns, mais do que por *Orfeu da Conceição*. Contudo, elas tiveram ainda menos repercussão no meio literário que a peça de 1954, sendo *Pobre Menina Rica* (1962) a que mais se destacou entre elas, com parceria de Carlos Lyra e os vocais dele e de Nara Leão. O *Trailer* (o musical não foi concluído) chegou a ser encenado no *Au Bon Gourmet*.

*Procura-se uma Rosa* (1962) é a peça posterior a *Orfeu da Conceição* (1954) e traz uma ideia inovadora para a dramaturgia brasileira: a partir de uma notícia de jornal, Vinicius e outros dois dramaturgos (Pedro Bloch e Gláucio Gil) se propuseram a escrever cada um uma peça de um ato sobre a mesma notícia. Ela foi encenada no teatro Santa Rosa no mesmo ano, casa de espetáculos destinada à interpretação de obras nacionais. Calil faz relação com o poema de Manuel Bandeira, amigo de Vinicius de Moraes, chamado “Poema tirado de uma notícia de jornal”, com a conclusão de que há poesia em tudo; contudo, “seu exercício produziu efeito oposto” (CALIL, 1995, p. 13).

O crítico afirma que Vinicius deixou furos no enredo da peça, pois não sabemos se Rosa teria abandonado Lino ou simplesmente se perdido dele, nem se eles vão se reencontrar, sobre o desfecho das outras personagens, entre outras possíveis indagações. Magaldi também faz duras críticas à versão de Vinicius (pois possui uma “bisonhice técnica”) e a considera a mais mal escrita entre as três versões: “Onde andarás a autocrítica do poeta de *Cinco Elegias*? Um manual elementar de como fazer peças pouparia a Vinicius de Moraes a vergonha de surgir tão desarmado em território estranho<sup>41</sup>” (MAGALDI, 2010, p. 96).

A versão de Vinicius é uma peça em prosa, semelhante a uma crônica policial, que trata da busca de Lino por sua namorada Rosa, após tê-la perdido na Central do Brasil. A peça se passa em uma delegacia, onde repercute a história da busca de Lino atrelada ao dia-a-dia da criminalidade carioca. No desfecho, fica subentendido que Rosa estava presa nessa delegacia de polícia o tempo inteiro, onde era chamada de a “louca da curra”. É exorbitante a violência contra a mulher na peça, sendo o delegado a única personagem a se opor às atrocidades feitas

---

<sup>41</sup> Considerando que Magaldi (2010) também fez duras críticas a *Orfeu da Conceição*, expostas no capítulo 3 desta dissertação.

contra as mulheres, como a própria curra de Rosa, o desdém à violência doméstica e ao suicídio feminino, entre outras. Vinicius comenta sobre a peça, alertando a diferença com sua obra anterior e a aproximação a uma crônica policial:

Ao contrário de minha primeira peça<sup>42</sup>, *Orfeu da Conceição*, que é um poema em forma de teatro e no qual o autor está profundamente presente, procurei, nesta segunda experiência, deixar o autor, tanto quanto possível, observar de fora os acontecimentos por ele próprio imaginados, sem se deixar levar senão pela necessidade de levantar, de um fato, da crônica policial da cidade, uma ponta de véu de mistério que existe em tudo quanto vive. (MORAES, 1995, p. 153).

*As Feras (Chacina em Barros Filho)* (1964) é uma peça que traz o retrato da seca no Nordeste e da migração dos nordestinos para o Rio de Janeiro em busca de uma vida melhor. A tragédia em prosa hiper-realista aborda a condição precária da vida de quem passa fome e foge da escassez de água. Francisco se separa de Maria José e do filho ao ir trabalhar como pedreiro<sup>43</sup> no Rio de Janeiro, deixando seu tio Tomé de Paula cuidando de sua família. O tio estupra Maria José, ela engravida e avisa Francisco sobre sua condição. A trama se passa em torno da dúvida se o marido vai ou não se vingar da esposa e, influenciado por seus amigos e familiares, a fim de “honrar” a família, o desfecho da peça traz a explosão da mais brutal violência entre os familiares, chamados de “as feras”.

A peça é uma evolução de *Procura-se uma Rosa*, que “[...] atesta a evolução de Vinicius como mestre da carpintaria teatral, que tentará consolidar em *Chacina em Barros Filho*, que carrega no próprio título o sugestivo complemento de *As Feras*” (CALIL, 1995, p. 13). Além disso, Vinicius repete o pretexto, trazendo uma notícia de jornal como temática da peça, e coloca novamente a mulher estuprada como vítima do mundo patriarcal.

Assim como *Orfeu da Conceição*, é uma tragédia que contém um enredo mais complexo, revelando o caráter social de Vinicius de Moraes, pois retrata a baixa condição social do nordestino no Brasil. O naturalismo, trazendo um contexto de desprivilegiados em um ambiente empobrecido, misturado com o tom épico do homem que luta para proporcionar uma vida mais digna a sua família, são temáticas presentes também em *Orfeu da Conceição*. Também semelhante à peça de 1954 é a personagem da Morte, aqui não Dama Negra e sim uma velha nordestina, que busca os corpos das “feras” depois da chacina. A peça contém canções da obra *A Arca de Noé* (1980), de Vinicius de Moraes. Ela foi encenada em 1974 em um galpão abandonado em Salvador, com direção de Álvaro Guimarães e produzido pela esposa de Vinicius na época, Gesse Gessy (MORAES, 1995, p. 14).

<sup>42</sup> A primeira peça de Vinicius é *Cordélia e o Peregrino*, escrita quase vinte anos antes de *Orfeu*.

<sup>43</sup> Semelhante ao poema “Operário em Construção”.

*Pobre Menina Rica* (1962) é a primeira comédia musicada brasileira, escrita por Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, com o título sendo uma tradução de uma canção de Noël Coward chamada “Poor little rich girl” (1920). Vinicius retorna aos musicais, como em *Orfeu da Conceição*, mas dessa vez em uma peça em prosa. O musical surgiu depois que Lyra entre a Vinicius dezesseis músicas para que colocasse letra. Vinicius comentou: “É que com essas musiquinhas novas, me pareceu que você tava querendo me contar uma historinha...” (LYRA, 2008, p. 70). No episódio *Pobre Menina Rica*, o vigésimo do programa *Vinicius: poesia, música e paixão* da Rádio Cultura AM de São Paulo, há a informação de que Vinicius se inspirou também no momento em que presenciou, vendo de cima da sacada do prédio de um amigo com vista para um terreno baldio, um conflito entre mendigos moradores do terreno. Então se concretiza a ideia de criar uma comédia musical sobre uma menina rica que se apaixona por um mendigo, sendo vizinhos um do outro: ela morando em um prédio e ele no terreno baldio ao lado (POBRE..., 1993).

Ao mesmo tempo que é uma história de amor, pois traz como centro da narrativa o amor impossível entre uma menina rica e um mendigo, o musical também aborda temas sociais, como a pobreza, os retirantes (mendigo Pau-de-Arara), o mundo do crime (Mendigo Ladrão), os estereótipos regionais brasileiros (Mendigo Gaúcho, Mendigo-Candango e Mendigo Paulista), o feminismo e a religião afro-brasileira (ambos caracterizadas na personagem Maria-Moita), entre outros, presentes nas falas e nas composições impecáveis de Vinicius e Lyra.

O Mendigo-Poeta, uma das personagens centrais da peça, é semelhante a Orfeu, encanta a todos com seus versos, pois não vive de esmolas, e sim do que lhe dão de recompensa pela sua arte. *Pobre Menina Rica*, semelhante à Eurídice, é uma menina-mulher idealizada, de grande pureza e de beleza infinita. Outra semelhança com a peça de 1954 é o fato de ambos serem musicais, alternando falas de personagens (só que em prosa, e não em verso, como em *Orfeu*) com canções compostas especialmente para peça, desta vez feitas por Vinicius e Lyra.

Mesmo inacabada e com cenas desconexas, *Pobre Menina Rica* se torna interessante nos detalhes. Por exemplo, de acordo com paratexto sobre as personagens, o Poeta-Mendigo “[...] deve ter um estilo bossa-nova de cantar” (MORAES, 1995, p. 225). Ou seja, na história, idealizadamente, até um mendigo canta Bossa Nova, ritmo que é quase exclusivo da classe média, conforme observado e criticado por Tinhorão (2010). Vinicius exagera e reforça estereótipos quando traça três perfis regionais das personagens no mesmo paratexto. O Mendigo Gaúcho reforça o perfil do gaúcho que hipervaloriza seu cavalo, já presente no livro

*O Gaúcho* (1870), de José de Alencar. O Mendigo Paulista é o que possui mais dinheiro e uma vida prática, assim como a maior cidade do nosso país. O Mendigo-Candango é pobre e idealista, vê em Brasília a cidade do futuro. Novamente aparece a temática dos migrantes do Norte e Nordeste para o Rio de Janeiro, na personagem do Pau-de-Arara, que conta sua triste história de comedor de giletes e cacos de vidro<sup>44</sup> para impressionar as pessoas e ganhar esmolas. É possível comparar esta personagem com Macabéa, do último livro de Clarice Lispector, *A Hora da Estrela* (1977), escrito posteriormente: “[...] e um fatalismo que o levava a viver para a frente, sem fazer muitas perguntas sobre sua existência” (MORAES, 1995, p. 226). A baixa condição social faz as personagens não refletirem sobre a sua condição de vida, devido à fome e à falta de instrução. Há uma relação próxima com o conto de fada de Rapunzel, pois a Pobre Menina Rica observa e se comunica de cima de janela de seu prédio com o Mendigo Poeta, que mora no terreno baldio ao lado de sua residência.

A peça estava em sincronia com a militância do Centro Popular de Cultura (CPC), do qual Carlos Lyra fazia parte. Uma das canções mais célebres da peça é “Samba do Carioca” (1963), que aborda o dia a dia de labuta do carioca, que possui uma vida simples com suas crenças religiosas, seu relacionamento amoroso e seu salário baixo:

Vamos carioca  
 Sai do teu sono devagar  
 O dia já vem vindo aí  
 O sol já vai raiar  
 São Jorge, teu padrinho  
 Te dê cana pra tomar  
 Xangô, teu pai, te dê  
 Muitas mulheres para amar  
 Vai o teu caminho  
 É tanto carinho para dar  
 Cuidando do teu benzinho  
 Que também vai te cuidar  
 Mas sempre morandinho  
 Em quem não tem com quem morar  
 Na base do sozinho não dá pé  
 Nunca vai dar

Vamos minha gente  
 É hora da gente trabalhar  
 O dia já vem vindo aí  
 O sol já vai raiar  
 E a vida está contente  
 De poder continuar  
 E o tempo vai passando  
 Sem vontade de passar  
 Ê, vida tão boa  
 Só coisa boa pra pensar

---

<sup>44</sup> Assim como os assassinos de Emmet Louis Till, do poema “Blues para Emmet Louis Till”, analisado anteriormente.

Sem ter que pagar nada  
 Céu e terra, sol e mar  
 E ainda ter mulher  
 De ter o samba pra cantar  
 O samba que é o balanço  
 Da mulher que sabe amar. (MORAES, 2015, p. 74).

No mesmo ano, o trailer da peça estreou no *Au Bon Gourmet*, com direção de Aloysio de Oliveira, Nara Leão no papel da Pobre Menina Rica e Carlos Lyra como o Mendigo-Poeta. Vinicius lia o texto e os dois cantores o ilustravam em canções, revezando na interpretação delas. Elis Regina também se candidatou ao papel, mas Tom considera que ela, na época, “Ainda está cheirando a churrasco” (CASTRO, 2016, p. 357), já que tinha acabado de chegar de Porto Alegre para tentar uma carreira musical no Rio de Janeiro. No final, Tom resolveu não fazer os arranjos da peça por ela conter temática política naqueles dias conturbados de pós-golpe de 64. O *Trailer* foi encenado outras vezes, o seu disco foi produzido por Ramadés Gnatalli em 1964, mas o texto em si do musical não foi conservado. O livro *Teatro em Versos* (1995) traz o *Trailer* e recupera o texto inacabado de Vinicius, com as anotações que mostram a intenção de sua finalização.

É possível perceber as investidas, na década de 1960, de Vinicius de Moraes em escrever uma peça de teatro/musical, que infelizmente não chegaram perto do sucesso que o artista fez em suas composições e seus poemas. O leitor pode ter a sensação de que Vinicius se perde durante a escrita das peças: em *Orfeu da Conceição* e *As Feras*, os primeiros atos são belíssimos e os atos seguintes não acompanham o seu brilho; em *Pobre Menina Rica*, o musical não foi finalizado e teria potencial de fazer sucesso, principalmente devido à qualidade das canções; por fim, *Cordélia e o Peregrino* e *Procura-se uma Rosa* são peças que possuem baixa qualidade estética desde o início, característica que se mantém ao longo das obras. A vida de Vinicius era bastante movimentada devido à diplomacia, aos shows e às composições, além de sua vida pessoal (esposas e filhos); talvez ele não arranjasse tempo para investir na produção de uma obra mais longa, como uma peça de teatro. Ele se concentrava em obras curtas (em relação a um romance, por exemplo), como a crônica, o poema e a letra de canção.

Outras duas composições de Vinicius e Carlos Lyra foram importantes pelo seu engajamento, ambas de 1963: a canção “Marcha da Quarta-feira de Cinzas” e o hino da União Nacional dos Estudantes (UNE). A primeira consiste, pelo que afirma Carlos Lyra (2008), em uma canção de premonição do Golpe de 1964 feita por Vinicius. A letra trata de um povo infeliz com o término do Carnaval e convoca-o a cantar e marchar: “Com a beleza dos velhos carnavais / Que marchas tão lindas / E povo cantando / Seu canto de paz” (LYRA, 2008, p.

84). A segunda é o Hino da UNE, que foi composto no mesmo dia e tem, igualmente, cunho político. A sua letra é transcrita por Lyra :

União nacional dos estudantes... / mocidade brasileira.... nosso hino é nossa bandeira/ de pé a jovem guarda / a classe estudantil / sempre na vanguarda / trabalhar pelo Brasil / A nossa mensagem de coragem é que traz / um canto de esperança / um Brasil em paz / A UNE, reúne / futuro e tradição / a UNE, a UNE, a UNE é união / a UNE, a UNE, a UNE somos nós / a UNE, a UNE, a UNE é a nossa voz (LYRA, 2008, p. 84).

O hino de Vinicius e Lyra exalta a modernidade do movimento atrelada à tradição da UNE, e chama os jovens e estudantes a se unirem para lutar por um Brasil de paz. Essa canção também é anterior ao golpe de 64, revelando um caráter visionário da dupla.

### 5.3 “O BRANCO MAIS PRETO DO BRASIL”

A relação de Vinicius com a Bahia é anterior à canção do título da seção, em suas composições com Baden Powell. Foi com Dorival Caymmi, em seu show *Vinicius e Caymmi*, entre 1964 e 1965, na boate Zum Zum, que Vinicius teve contato com um dos maiores representantes da cultura baiana no Brasil e se deixou contaminar por ela. O show contava com a participação do Quarteto em Cy, as pupilas de Vinicius, e com a direção de Aloysio de Oliveira. Um ano e meio em cartaz e um álbum foi o que rendeu a parceria. Vinicius e Caymmi interpretavam suas canções e introduziam as canções um do outro, em um estilo de amizade e brincadeira. Entre uma canção e outra, Vinicius aproveitava para cutucar outros membros da diplomacia que, com a eclosão da ditadura de 64, ficaram do lado dos militares e criticavam as atitudes de Vinicius, devido a sua carreira musical e a sua boemia.

Através da parceria com o violonista Baden Powell, desperta em Vinicius o interesse pelo candomblé, depois foi fortificado com o casamento com Gesse Gessy. O estilo musical de Baden é mais primitivo e religioso, próximo à MPB, fugindo do padrão classe média da Bossa Nova em que Vinicius estava imerso, com ressalvas. Com Baden, ele se permitiu levar pelos impulsos da negritude. O instrumentista Baden aprendeu a tocar violão com o pai, depois teve o estudo clássico do instrumento e misturou-o com os ritmos da tradição afro-brasileira. O processo de composição da dupla foi semelhante ao com outros parceiros de Vinicius: composições feitas noites a dentro e regadas a uísque. Contudo, algumas reuniões de composição foram na Clínica São Vicente, no bairro da Gávea, que Vinicius começou a frequentar, não para deixar de ser alcoólatra, e sim para continuar bebendo e manter sua saúde estável. Foi a partir da parceria com Baden que Vinicius se sentiu maduro musicalmente. Ele

renovou as composições de Vinicius, aproximando-se das canções religiosas afro-brasileiras em ritmo de MPB:

O novo parceiro o põe em contato com os ritmos baianos, a influência africana e os ritmos do candomblé. Marcas de renovação que convergem para melodias impensáveis na parceria Vinicius-Tom Jobim, como “Berimbau” e o “Canto de Ossanha”. (CASTELLO, 1994, p. 252).

O LP *Os Afro Sambas* (1966) foi idealizado após Vinicius ouvir um disco da Bahia recebido por Carlos Coqueijo, com sambas de roda, pontos de candomblé e toques de berimbau, e depois que Baden foi viajar para lá e ouvir *in loco* essas canções (CAMPOS; COHN; JOST, 2008, p. 147). O álbum tem duração de 33 minutos e contém oito composições de Vinicius de Moraes e Baden Powell e que exaltam a religião e a cultura afrodescendente, com arranjos e regência de Guerra Peixe e participação nos vocais do Quarteto em Cy. Para o disco, Baden fez o som do berimbau no violão. Aliás, na época, o instrumento era de pouco conhecimento dos cariocas, que estranharam o uso do som do instrumento. As canções, em ordem, são: “Canto de Ossanha”, “Canto de Xangô”, “Bocoché”, “Canto de Iemanjá”, “Tempo de amor”, “Canto do Caboclo Pedra-Preta”, “Tristeza e solidão” e “Lamento de Exu”.

O álbum inicia com o “Canto de Ossanha”, que consiste em uma exaltação aos orixás: “Amigo sinhô / Saravá / Xangô mandou lhe dizer / Se o canto é de Ossanha / Não vá” (MORAES, 2015, p. 44). A entoação comunitária (coral) traz força à canção, com “Vai, vai, vai, vai” (MORAES, 2015, p. 44). A canção “Canto de Iemanjá” começa com a simulação do som do mar, exaltando a rainha dos mares e o estado da Bahia: “Se você quiser amar / Se você quiser amor / Vem comigo a Salvador / Para ouvir Iemanjá” (MORAES, 2015, p. 44). A canção que mais se aproxima com a dicção habitual de Vinicius é “Tristeza e solidão”, que mistura a religião de matriz africana com a dor de um amor distante: “Sou da linha de umbanda / Vou no babalaô / Para pedir pra ela voltar pra mim / Porque assim eu sei que vou morrer de dor” (MORAES, 2015, p. 60). De acordo com Baden Powell, o álbum possui canções belas, mas com uma gravação precária, o que o motivou a regravar as músicas que compôs com Vinicius em 1990, resultando em disco homônimo e com o mesmo Quarteto em Cy.

O ritmo inovador do *Os Afro Sambas* em nada parecia com a Bossa Nova “branca” lançada pela “Santíssima Trindade” formada por Vinicius, Tom e João Gilberto anos antes. O disco mostrou uma africanidade na música não africana, que surgiu a partir de um processo de conscientização de um poeta e de um instrumentista brancos que admiravam a cultura negra.

É o mesmo ponto nevrálgico de *Orfeu da Conceição*: o lugar de fala do negro que é ocupado por um branco pertencente à classe média.

Surge um novo sincretismo: a “cariocagem” do candomblé, da música de terreiro. O candomblé é tratado de maneira intelectual por Vinicius e Baden. O álbum *Os Afro Sambas* evidencia o traço camaleônico de Vinicius, que pouco antes se aventurava no mundo da música (começando pela Bossa Nova) e dos palcos e já inovava no mundo cancional. Deixou de lado o som branco da Bossa Nova para imergir em outro ritmo. Era uma mistura da moderna MPB com os ritmos da Bahia:

E estava Vinicius lá outra vez, escrevendo de outra maneira, diferente também do letrista recentíssimo da bossa nova, incorporando a paixão dos Orixás, o suingue de outras rimas e o lamento africano. Temática que até então não havia sido tratada profundamente dentro da música popular. (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 97).

Um fato interessante sobre as canções compostas com Baden Powell foi a sua disseminação pela França. O país europeu não consumiu somente a Bossa Nova, já analisada no capítulo anterior, mas também as canções consideradas MPB feitas posteriormente por Vinicius. Uma das canções mais famosas da parceria dele com Baden é a canção chamada “Samba da Benção”, que é conhecida pela mistura de música com o discurso religioso de Vinicius, que usa a saudação do candomblé “saravá” e pede a benção para as pessoas importantes de sua vida. Nela, o jargão de Vinicius aparece pela primeira vez: “Vinicius de Moraes / Poeta e diplomata / O branco mais preto do Brasil”. Na França, o intérprete e difusor da música brasileira Pierre Barouh fez sua versão de “Samba Saravah”, como é conhecida “Samba da Benção” na França: “Moi qui suis peut-être le Français le plus Brésilien de France” (FLÉCHET, 2012, p. 336). A frase de Vinicius foi incorporada por um francês que se reconhece o mais brasileiro da França. É claro que o jargão perde a alteridade inter-racial de um branco por um negro, e por outro lado traz a alteridade de um homem de um país desenvolvido, como a França, por um país subdesenvolvido, que é o Brasil. Isso mostra a disseminação da canção popular brasileira na França durante a década de 1960, principalmente a Barouh, entusiasta da cultura brasileira.

#### 5.4 O EFEITO DO GOLPE DE 64 EM VINICIUS

Quando eclodiu o golpe civil-militar de 1964, Vinicius estava na Europa com Nelita e ficou desapontado com a ideia de representar o Brasil (como diplomata), que entrava num regime autoritário. Ele já não suportava mais trabalhar na diplomacia e decidiu por se dedicar

mais aos shows. O embaixador Manoel Pio Corrêa era bastante conservador e exerceu uma patrulha incansável sobre ele, pois considerava que Vinicius não se adequava à imagem de um diplomata, devido à canção popular e à boemia. Como dito anteriormente, tornou-se comum nos shows do poeta (principalmente no show com Dorival Caymmi) um bate-papo descontraído entre as canções, e Vinicius utilizava esse momento para fazer piadas sobre Pio, sempre usando figuras de linguagem para não ser descoberto. A censura já dava sinais nessa época. Para provocar ainda mais os diplomatas, Vinicius começou a escrever crônicas sobre canção popular na revista *Fatos & Fotos*. A ditadura estava apenas começando e ele já estava se sentindo bastante incomodado com ela, pois significava uma pressão ainda maior sobre o músico-diplomata.

Vinicius, com seu espírito de cinegrafista, desejava adaptar ao cinema o musical *Pobre menina rica*, mesmo sem ter finalizado a sua escrita. Começa a negociar com o produtor francês Phillipe Broca, que idealizou um filme rodado metade no Brasil, metade na França, com Brigitte Bardot<sup>45</sup> como protagonista, a pobre menina rica perfeita para o papel. A atriz estava vivendo o auge de sua carreira, o que tornava praticamente impossível sua participação no filme. Vinicius reflete sobre a desistência de fazer o filme, proveniente dos traumas do passado:

“Quero evitar o que aconteceu com *Orfeu*, que poderia ter sido um bom filme comercial e ainda ter lugar numa cinemateca, mas não deu certo”. Vinicius culpa o diretor Marcel Camus: “Ele não conseguiu entender o *páthos* de minha obra e fez apenas um filme exótico sobre o Brasil. (CASTELLO, 1994, p. 262).

Durante uma temporada de Vinicius, Baden e da cantora Márcia na capital lusitana, Vinicius deu diversas entrevistas e deixou uma ordem em seu hotel para não ser chamado na recepção. Uma ligação foi feita para o seu quarto e descobriu que não era sobre ele que queriam falar, e sim sobre a situação de seu país: a eclosão do AI-5 (1968), medida extrema de repressão do regime militar. Vinicius ficou bastante abatido e à noite, no show, antes de começar o “Canto de Ossanha”, discursou ao público: “Eu hoje gostaria de dizer a vocês umas palavras de muita tristeza”, “No meu país foi instaurado, hoje, o ato institucional nº 5. Pessoas estão sendo perseguidas, assassinadas, torturadas. Por isso, quero ler um poema” (CASTELLO, 1994, p. 282). Enquanto Baden dedilhou o Hino Nacional Brasileiro, Vinicius declamou “Pátria Minha”, um de seus mais belos poemas e ufanistas. Castello comenta: “A leitura de ‘Pátria Minha’ ficará na memória dos portugueses como uma das mais bem-

---

<sup>45</sup> *Orfeu da Conceição* também usou uma atriz estrangeira para o papel principal de um filme feito sobre e no Brasil, sendo uma experiência positiva. Contudo, como explorado no capítulo sobre o filme, Marpessa Dawn foi criticada por não saber sambar e por dançar balé nas gravações.

acabadas expressões que puderam conhecer do amor à liberdade” (CASTELLO, 1994, p. 284). Já nos bastidores, o medo tomou o lugar da bravura, pois Vinicius não reagiu bem à possibilidade de não poder retornar ao Brasil: aos gritos, afirmou que se mataria se não pudesse voltar. Uma atitude dramática que mostrou o amor que ele possuía pelo seu país, provavelmente potencializado pelo consumo de álcool.

Ainda em Portugal, uma vez o poeta saiu do hotel e se deparou com um grupo de salazaristas manifestando-se contra seus discursos antiditadura. Vinicius os encarou e não aceitou a dica de sair pela porta dos fundos, no intuito de enfrentar os manifestantes. Então começou a recitar os versos de “Poética (I)”, um de seus poemas mais famosos:

De manhã escureço  
De dia tardo  
De tarde anoiteço  
De noite ardo.

A oeste a morte  
Contra quem vivo  
Do sul cativo  
O este é meu norte.

Outros que contem  
Passo por passo:  
Eu morro ontem

Nasço amanhã  
Ando onde há espaço:  
- Meu tempo é quando. (MORAES, 2009, p. 272).

Aos poucos, os salazaristas foram fazendo silêncio para escutar os belos versos de Vinicius. Quando terminou de declamar, um rapaz jogou seu casaco no chão para Vinicius passar e foi imitado por outros manifestantes. O romântico Castello arremata a história: “Os estudantes reacionários e o poeta revoltado, agora, estão iguados pela poesia” (CASTELLO, 1994, p. 285). É possível que o biógrafo de Vinicius tenha exagerado na história, por isso se faz necessário um recuo enquanto a veracidade dessa história. Mas, ao mesmo tempo, é interessante a imagem do poeta que conseguiu amansar um grupo de simpatizantes do salazarismo com sua poesia.

Com o AI-5, Vinicius é aposentado compulsoriamente de seu cargo de diplomata. Foi devido a um processo de “caça às bruxas” levado a cabo pela Comissão Câmara Couto do Itamaraty, “um expurgo de subversivos, corruptos, alcoólatras e homossexuais” (CASTELLO, 1994, p. 288). Outro motivo seria a sua relação com a esquerda, pois, de acordo com Diniz (2008, p. 163), Vinicius foi cassado devido a seus envolvimento com o Partido Comunista e suas amizades de esquerda. Já fazia um tempo que Vinicius sentia sua carreira de

diplomata ameaçada pelo embaixador Manoel Pio Corrêa, devido a sua vida dupla de *showman* e diplomata. Foi com o AI-5 que teve término definitivo sua carreira na diplomacia, o que acabou libertando o poeta do trabalho formal e abrindo mais espaço para que se dedicasse exclusivamente à arte. Contudo, iniciaram os problemas financeiros, pois trabalhar no Itamaraty sempre foi refúgio financeiro para que Vinicius pudesse se dedicar à literatura e à canção, que são menos remuneradas do que um cargo público.

Ainda em Portugal, Vinicius fez shows com Chico Buarque, filho de seu grande amigo Sérgio Buarque de Holanda, que estava em condição de autoexílio. Chico já era bastante conhecido no Brasil devido aos festivais de música televisivos e trocou algumas parcerias com Vinicius em canções, como em “Gente Humilde” (MORAES, 2015, p. 132) e “Samba de Orly” (MORAES, 2015, p. 133). Aliás, devido à proximidade a Vinicius, Chico, principalmente em documentários (como em *Vinicius* (2005), de Miguel Faria Jr.), mostra um lado menos glamourizado do poeta, pois critica sua irresponsabilidade e seu envolvimento com álcool e, ao mesmo tempo, evidencia todo seu apreço e carinho por ele. Durante um dos shows, Vinicius comete uma gafe, saudando o público com a bravata “Viva a mocidade portuguesa” e é vaiado, sem saber que os simpatizantes do salazarismo se denominavam na época “mocidade portuguesa”. Sem querer, o poeta saudou Salazar, um dos governantes do país que teve a ditadura mais longa da Europa.

De acordo com o depoimento de sua ex-esposa Cristina Gurjão (SOLNIK, 2013, p. 127), ela e Vinicius ficaram nove meses na Itália depois do AI-5, pois ele não queria voltar devido à cassação de sua carreira de diplomata. Cristina afirma que se o poeta voltasse para o Brasil naquela época ele seria processado e preso. Ela voltou antes para o Brasil e Vinicius continuou no país europeu. Ou seja, a Itália foi uma espécie de autoexílio para Vinicius, assim como foi para Chico Buarque. É claro que o motivo de permanecerem este tempo na Itália também foi porque Vinicius era considerado um artista de esquerda, tanto em suas composições quanto em seus discursos durante os shows, além de ser amigo de grandes artistas e intelectuais que continham ideais contrárias às da ditadura.

## 5.5 GESSE GESSY E A RETOMADA À CULTURA AFRICANA

Cristina, a antepenúltima esposa de Vinicius, perguntou a ele se estava se relacionando com Gesse, e ele afirma que sim: “Cristininha, não liga não. A vida é assim mesmo” (CASTELLO, 1994, p. 305). A descartabilidade que as mulheres tinham na vida de Vinicius chegou ao extremo, pois nem a gravidez de Cristina o impediu de entrar em outra relação. Ela

decide continuar a gravidez, já que está bastante adiantada. Gesse, penúltima esposa de Vinicius, por ser devota do candomblé e filha de santo do terreiro de Mãe Menininha do Gantois, era considerada pelos amigos do poeta como bruxa. Ela também era hippie, ideologia bastante difundida na década de 70. Vinicius a conheceu a partir da cantora Maria Bethânia, que apresentou sua amiga Gesse Gessy ao poeta. Elas eram amigas desde a adolescência, chegaram até mesmo a criar uma dupla e cantavam nas festas do Farol da Barra.

A cerimônia de casamento entre Vinicius e Gesse foi bastante particular, beirando uma encenação. A mistura de um casamento do candomblé (Vinicius se batizou no candomblé para poder se casar) e dos costumes ciganos ao mesmo tempo agradou e irritou Vinicius, pois ele se recusou a fazer o ritual de cortar o pulso e unir o sangue dos noivos. No final, ele cedeu. Ambos estavam vestidos de branco e com coroa de flores brancas. Entre os padrinhos do casamento estavam Jorge Amado, escritor próximo de Vinicius e que, junto com Dorival Caymmi, foram exemplos e contribuíram para a baianidade do Poetinha.

Vinicius se mudou para a Bahia (para Itapuã, em 1969), como antecipava a canção dele e do Baden, “Linda Baiana”: “Eu vou me mudar / Pra São Salvador / Lá tem mais amor / Tem uma baiana linda por lá” (MORAES, 2015, p. 51). Lá construiu uma casa de arquitetura modernista, com diversas angulações e o principal: o banheiro com uma banheira e janela com vista para o mar.<sup>46</sup> Já nessa época Vinicius tinha como prazer ficar horas dentro da banheira. Na mudança para a Bahia, Vinicius encontrou no estado uma beleza natural ainda não poluída, ou seja, ainda não devastada pelo homem — seu Rio de Janeiro estava sujo e já não inspirava Vinicius. É possível também fazer referência à canção “Carta ao Tom”, que mostra o desencanto em relação a sua cidade natal, a Cidade Maravilhosa do Rio de Janeiro (ou não tão mais maravilhosa): “Olha que tempo feliz / Ah que saudade / Ipanema era só felicidade / Era como se o amor doesse em paz” (MORAES, 2015, p. 87).

Um casamento simultâneo na vida de Vinicius foi com o novato Toquinho, seu novo parceiro musical, principalmente para acompanhá-lo nos shows, quando já se encontrava cansado de cantar. O rapaz tinha 23 anos e trouxe um novo vigor para a carreira musical de Vinicius. O primeiro trabalho da dupla foi na Itália, onde lançaram seu antigo livro de canções *A arca de Noé*, em italiano *L’Arca*, para o público infantil. Na década de 70, Vinicius e Toquinho fizeram shows em diretórios acadêmicos, associados aos movimentos estudantis, em oposição à ditadura. Mesmo com a grande diferença de idade entre os dois, Vinicius via

---

<sup>46</sup> Atualmente, o lugar se chama Casa Di Vina, com um memorial de Vinicius de Moraes. Sua casa foi transformada em restaurante de culinária baiana e mediterrânea e pousada.

em Toquinho uma relação que o rejuvenescia, além do contato com os estudantes mobilizados contra os militares:

Vinicius desarruma todos os clichês a respeito de envelhecer. Serenidade, introspecção, ponderação, equilíbrio, prudência, bom senso, enfim, atributos clássicos de um envelhecimento saudável, não o seduzem. Mais do que nunca, ele deseja agarrar a vida, enfrentá-la, e isso significa optar pelo inesperado, pelo estranho, pelo descabido. Isso choca – e muitos amigos conservadores se melindram. Gesse é estranha, aquele menino magrelo chamado Toquinho, montado num violão posto ao seu lado, é estranhíssimo, aquela nova vida metida numa bata branca e envolvida por cordões místicos, sessões espíritas no candomblé de Mãe Menininha, à companhia de garotos mal saídos da adolescência, shows em diretórios acadêmicos perseguidos pela ditadura militar, e descaso, quase desprezo pela poesia erudita, tudo isso é extravagante e muito, muito estranho. (CASTELLO, 1994, p. 321).

Além de se tornar adepto do candomblé, Vinicius se mostrou contra a ditadura e contra o AI-5 durante seus shows. Como já frisado, ele era considerado um artista de esquerda. Ainda mais pelo fato de se mudar para a Bahia: “Nos anos 50, ser intelectual na Bahia – e no Brasil – é praticamente um atestado de simpatias esquerdistas” (CASTELLO, 1994, p. 324). Lá se tinha Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jorge Amado, João Gilberto e por aí vai. Outro adendo é sua proximidade com a cultura negra, criando o jargão em que se considerava o “branco mais preto do Brasil”. Vinicius estava apaixonado por Gesse e também pela cultura negra e baiana que carregava consigo, se entregando de corpo e alma ao relacionamento. Ele era considerado pelos baianos como o “próximo Gregório de Matos”, pois ambos passaram por uma fase poética espiritual católica e outra satírica, ao criticar ao governo, além de serem *bons vivants* ligados à canção e ao popular. Durante esse período, ele estreitou laços de amizade com artistas e intelectuais de esquerda, como Pablo Neruda e Jorge Amado. Com a ditadura em voga, boa parte dos intelectuais se posicionou contra o regime ditatorial e sofreu com sua perseguição.

A contracultura tomou conta do país. O Tropicalismo ajudou a disseminar a ideia de negação ao sistema e de uma vida alternativa. Encabeçado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, entre outros, o movimento exaltava a mistura de ritmos brasileiros e estrangeiros, com letras de denúncia ao regime ditatorial. O Tropicalismo veio para mostrar que o engajamento da esquerda nacionalista não estava sendo suficiente no Brasil. Castello comenta: “Os Tropicalistas, com sua ousadia, são a última franja de criatividade num país dominado pela apatia e pela repetição. [...] Os Tropicalistas, com sua coragem aguda, sua determinação em pensar fora da norma, passam a ser tradados pelo senso comum como ‘loucos’” (CASTELLO, 1994, p. 350). O movimento de ruptura procurou universalizar a MPB, incorporando elementos como a guitarra elétrica do rock e a psicodelia do movimento

*hippie*, além das letras de engajamento contra a ditadura militar. Augusto de Campos compara o estranhamento provocado pelos tropicalistas ao provocado pela Bossa Nova, considerada a jazzificação do samba, pois ambos os movimentos tinham como objetivo universalizar e modernizar a música brasileira. Por isso, eles foram considerados contra o nacionalismo, por desejarem conversar com outras culturas (VIANNA, 2012, p. 133).

Já a Bossa Nova da Santíssima Trindade, Vinicius, Tom e João, estava em baixa. Influenciados pelo *Os Afro Sambas* (1966) e pela vivência na Bahia, Vinicius e Toquinho compuseram canções que fugiam da norma e se aproximavam do candomblé, como “O canto de Oxum”, “Meu pai Oxalá”, “Tatamirô”, e a mais conhecida entre elas, “A tonga da milonga do kabuletê”, que significava em um falso nagô “O pelo do cu da mãe”, possibilitando a crítica à ditadura pela letra:

Eu caio de bossa  
Eu sou quem eu sou  
Eu saio da fossa  
Xingando em nagô

Você que ouve e não fala  
Você que olha e não vê  
Eu vou lhe dar uma pala  
Você vai ter que aprender

A tonga da mironga do kabuletê  
A tonga da mironga do kabuletê  
A tonga da mironga do kabuletê

Eu caio de bossa  
Eu sou quem eu sou  
Eu saio da fossa  
Xingando em nagô

Você que lê e não sabe  
Você que reza e não crê  
Você que entra e não cabe  
Você vai ter que viver

Na tonga da mironga do kabuletê  
A tonga da mironga do kabuletê  
A tonga da mironga do kabuletê

Você que fuma e não traga  
E que não paga pra ver  
Vou lhe rogar uma praga  
Eu vou é mandar você

Pra tonga da mironga do kabuletê  
A tonga da mironga do kabuletê  
A tonga da mironga do kabuletê. (MORAES, 2015, p. 117).

Além do Tropicalismo, o movimento *hippie* estava em vigor no Brasil e se encontrava literalmente ao lado de Vinicius, na mágica Praia do Arembepe, no estado da Bahia. Lá, os

*hippies* iam pelo menos uma vez na vida, pois era o santuário nacional do desbunde. Vinicius, “instalado no coração do desbunde, não pode ficar imune a ele. Os cabelos crescem, a indumentária se torna mais estranha e relaxada, a impaciência para com o Brasil oficial aumenta” (CASTELLO, 1994, p. 337). Um visual mais despreocupado aflora em Vinicius, principalmente depois do seu desligamento da diplomacia.

De volta ao candomblé, foi Gesse Gessy quem apresentou esse mundo ao poeta. A relação de Vinicius com a religião já tinha aparecido em outras obras. Recapitulando, em sua peça sincrética *Orfeu da Conceição* (1954), Orfeu é de religião de matriz africana e Eurídice é católica. No filme *Orfeu Negro* (1959), que Vinicius escreveu o roteiro e que foi modificado por Jacques Viot, há uma das cenas de terreiro mais famosas do cinema mundial, que simboliza o inferno onde Orfeu vai resgatar Eurídice depois de sua morte. As duas obras foram analisadas no capítulo 3 e 4 e mostram a atualização do mito grego para a realidade brasileira do morro, do candomblé e da negritude. No álbum *Afro Sambas* (1966), de Vinicius e Baden Powell, de título redundante, já que a origem do samba é africana, ou seja, todo samba é africano, as letras possuem marcas muito fortes do candomblé, como o “Canto de Ossanha”, desviando do ritmo Bossa Nova criado anteriormente pelo mesmo Vinicius. De qualquer modo, foi o casamento com a Gesse Gessy e a mudança para Itapuã que fizeram Vinicius mergulhar de cabeça na cultura negra, se libertando totalmente dos preceitos católicos e moralistas que teve quando era estudante do Colégio Santo Inácio e reforçado por alguns colegas do curso da Faculdade de Direito do Catete, como Octávio de Faria:

Ela o leva de vez para o candomblé. Na época da parceria com Baden Powell, o poeta já tinha namorado a religião negra, o sincretismo, mas conservava os olhos recatados de pesquisador. Agora não: ele entra em luta consigo mesmo e busca uma conversão impossível. Vinicius se sente atraído, em particular, por dois aspectos do candomblé: a exuberância dos deuses e dos ritos e a ausência das noções de culpa e de pecado. (CASTELLO, 1994, p. 341).

O casamento com Gesse foi o que mais modificou Vinicius como pessoa, revirando seu cotidiano: mudou de religião, de estado e de ideologia de vida. Também foi seu casamento mais tumultuado, do qual, como de costume, Vinicius saiu somente com sua escova de dentes, deixando tudo para a ex-esposa. Tornou-se adepto do candomblé, residiu em Itapuã e tornou-se *hippie*, o poeta se sentiu renovado, rejuvenescido e verdadeiramente feliz, até o final de seu casamento. Vinicius considerava que os resquícios de uma fase erudita teriam terminado juntamente com seu casamento com Cristina Gurjão. Com a Gesse, ele mudou completamente, tornando-se definitivamente o Vinicius da cultura popular e da canção.

## 5.6 O REJUVENESCIMENTO COM TOQUINHO E O FIM

Vinicius e Toquinho (a cantora Marília Medalha acompanhou alguns shows) começam uma turnê de 45 dias, fazendo apresentações em trinta cidades diferentes, próximos ao público universitário, mais especificamente nos diretórios centrais de estudantes das universidades. Eles faziam o movimento contrário dos Tropicalistas: “Os shows de Vinicius e Toquinho passam a ser vendidos por estudantes indignados e raivosos como uma reação de esquerda à onda tropicalista e à invasão do *pop* internacional” (CASTELLO, 1994, p. 352, grifo do autor). Ou seja, eles se tornam representantes de uma esquerda considerada mais branda, conservadora e nacionalista (sob um olhar Tropicalista). Os shows estavam sempre lotados e contavam com baixo orçamento e infraestrutura precária. Logo, eram alvos permanentes da vigilância dos órgãos da ditadura militar.

Os estudantes começaram a tratar Vinicius como um “poeta político” e, durante uma entrevista, ele responde:

“Não adianta você querer fazer poesia política de propósito. O poema tem que nascer da tua revolta. [...] Não vou fazer como o Drummond, que leva os poemas dos comunistas para casa e os corrige, para que fiquem mais bonitinhos. Não sou revisor de comunista.” (CASTELLO, 1994, p. 355).

Quando perguntado sobre “O operário em construção” (1955), o poeta alega: “Esse não é um poema político, é um poema visceral. Poema político é aquele que você faz de encomenda” (CASTELLO, 1994, p. 355). A partir dessas confissões, é possível perceber que Vinicius não deseja a fama de (e não se vê como) artista político, até mesmo repele quem faz este tipo de poesia, como o grandioso Drummond. Talvez o que Vinicius não entenda é que, em um momento de repressão política, é necessário militar através da arte. Aos olhos de muitos, ele era, sim, um artista político, fosse pelas falas em seus shows, fosse por poemas como “O operário em construção”, fosse pela sua proximidade com movimento *hippie*, ou, principalmente, pelas suas duas tentativas de filiação ao PCB. Castello escreve sobre como a crítica reagia a Vinicius:

Alguns críticos não perdoam Vinicius por ele ter descido de seu pedestal de poeta para uma vida, como definem “mais comercial”. Críticos de esquerda lamentam que, em pleno desfecho da noite militar, o poeta se dedique à “música fácil” e lhe cobram, com os dedos em riste, um engajamento político. Reconhecem seu sucesso – mas o sucesso, na época, não é bem visto. (CASTELLO, 1994, p. 356).

Para alguns críticos, a canção ainda era vista como uma arte “menor” em relação à poesia, o que foi contestado no início deste capítulo por Moriconi (2009). Nessa época,

definitivamente, Vinicius não se dedicava mais a arte letrada, somente à composição e aos shows. Era criticado por fazer *easy music*, estilo musical considerado medíocre e feito por bons moços, em oposição à canção visceral e militante dos tropicalistas. Contudo, não é possível afirmar que ele fosse “menos” de esquerda do que outros artistas. Castello escreve que “Vinicius jamais combinaria, de fato, com o espírito dogmático e conspiratório dos comunistas. Tem, no máximo, o coração tomado por uma vaga revolta romântica – difusa, sem objeto preciso, idealista [...]” (CASTELLO, 1994, p. 380). Mas o que se pode ter certeza é que, a partir de *Orfeu da Conceição* (1954), ele passou por mudanças radicais: do poema para a canção, do catolicismo para o candomblé, da direita para a esquerda, do erudito para o popular. Vinicius finalmente encontrou seu lugar na arte, longe das amarras da diplomacia e da erudição da poesia. O lugar de Vinicius não era na solidão do poeta, que faz poesia na introspecção com o mundo real, e sim em cima do palco, colocando a poesia em forma de canção, sendo aplaudido pelo público e criando laços de amizade com seus parceiros musicais, além de cultivar boas histórias.

O disco *São demais os perigos desta vida* (1972) de Vinicius e Toquinho tem como título uma música homônima, proveniente do “Soneto de Corifeu” musicado, presente na peça *Orfeu da Conceição*, recuperando assim uma obra de Vinicius de mais ou menos vinte anos antes. O disco inclui, ainda, outras canções compostas pela dupla, como “Regra Três”, “Para viver um grande amor” e “Canto de Oxulafã”, transitando entre a antiga e a recente estética de Vinicius. A dupla compôs algumas músicas que retomam a temática da África e do candomblé d’*Os Afro Sambas*, que foram consideradas como uma “africanidade híbrida”, pois “não eram negras como *Os Afro Sambas*” (O BRANCO..., 1993).

A dupla fez trilhas sonoras para novelas da TV Tupi, como *Nossa Filha Gabriela* (1972) e *O bem-amado* (1973), primeira novela em cores da televisão brasileira. Três anos depois, Vinicius e Toquinho gravaram dois discos na Itália, *Toquinho, Vinicius de Moraes e Ornella Vanoni* e *Vinicius, Toquinho, o poeta e o violão*. Além dos shows no Canecão, eles fizeram uma série de shows na Argentina com o Quarteto em Cy. Castello comenta: “Formam um casal estável, já tendo gerado um repertório de perto de 120 canções” (CASTELLO, 1994, p. 356). Realmente, a parceria durou dez anos, período durante o qual Vinicius passou por três casamentos e teve sua fase baiana, quando morou em Itapuã.

A ditadura continuava se manifestando na vida do poeta. Durante os circuitos universitários com Toquinho, onde Vinicius fazia uso do seu último vigor para os palcos, uma moça invadiu o palco antes de o show começar. Isso aconteceu, mais especificamente, na cidade de Alfenas, no interior de Minas Gerais. O empresário de Vinicius e mais outras

peessoas tentaram retirá-la do palco, contudo, a moça protestou, afirmando que era policial. Ela voltou um tempo depois acompanhada por outro policial da cidade e o assistente de produção do show que tentou expulsá-los acabou sendo preso na delegacia municipal. Vinicius foi direto do hotel para a delegacia, onde foi bem tratado pelos policiais e conseguiu soltar o assistente de produção rapidamente. Essa cena mostra a autoridade com que a polícia agia e como Vinicius conseguia se adaptar a ela, fazendo uso de sua imagem de artista popular para salvar sua equipe. Essa cena branda da ditadura aconteceu tempos depois do AI-5.

O ano de 1977 foi de bastante trabalho para Vinicius, devido principalmente aos shows no Canecão com Miúcha, Tom Jobim e Toquinho, todos lotados durante sete meses. As apresentações resultaram em um álbum chamado *Tom, Vinicius, Toquinho e Miúcha*, gravado ao vivo. Também foi gravado o álbum *Dez anos de Toquinho e Vinicius*, celebrando a parceria da dupla. No ano seguinte, Vinicius desembarca mais uma vez em Paris e encontra Gilda Mattoso, uma mulher que, desde 1972, tivera diversos desencontros na vida. Finalmente, no aeroporto, eles se reencontraram e Gilda percebeu que a saúde de Vinicius não ia bem. Devido à diabetes, ele tomava doses diárias de insulina com seringa, além do alcoolismo e do sobrepeso. Mesmo assim, Vinicius abriu seu coração para o derradeiro amor de sua vida, Gilda.

Como afirma Toquinho no 28º episódio da série da Rádio Cultura já mencionada, *O carioca mais baiano do mundo*, Vinicius “viveu sob o signo da paixão” (O CARIOCA..., 1993). Um homem que deixou-se despertar constantemente pela paixão, o que serviu de inspiração para boa parte de sua produção artística, nos poemas, nas peças, nas crônicas e também nas canções. Os últimos anos de vida de Vinicius foram marcados por problemas de saúde, que resultaram em acidente vascular cerebral, hidrocefalia, cirurgias e outros. Vinicius não abdicou de seus vícios e manias para ter uma vida saudável e viver mais, pois ele queria viver intensamente feliz, sem restrições, mesmo que para isso tivesse que viver menos. Ele gozou de sua vida como um *bon vivant*, sempre se dedicou ao amor e à arte.

## CONCLUSÃO

O percurso feito até aqui debate a importância de *Orfeu da Conceição* na produção artística de Vinicius de Moraes. Como já alertado na introdução dessa dissertação, a peça de 1954 de Vinicius não possui reconhecimento da fortuna crítica, principalmente se compararmos a *Orfeu Negro*, sua adaptação fílmica, que fez muito sucesso, sendo criticada por uns e aplaudida por outros. Na história do teatro brasileiro, *Orfeu da Conceição* praticamente não é citada. Contudo, *Orfeu da Conceição* revela várias transições do próprio Vinicius: primeiro, do poeta para o compositor — do erudito ao popular —, pois Vinicius é o próprio Orfeu, artista que encanta a todos com as suas canções; do católico para o macumbeiro, pois aparece na peça o sincretismo do catolicismo com as religiões de matriz africana, evidenciando o contato de Vinicius com ambas as religiões, e da extrema direita para a esquerda festiva, quando revela a indignação do morro com o desserviço da ambulância.

A vida de Vinicius evidencia o percurso do artista até chegar à produção de *Orfeu da Conceição*. O Colégio Santo Inácio e os amigos católicos da Faculdade de Direito do Catete indicaram o caminho do jovem Vinicius para a autopunição, a adoração a Deus e a castidade, além do flerte com a extrema-direita. O fato de ter sido censor cinematográfico e soldado do CPOR imergiram o artista no mundo conservador. Os seus primeiros versos condensam esse perfil, do qual Vinicius, quando maduro, não se orgulhava. A virada em sua vida foi principalmente a partir da convivência com duas pessoas e experiências vivenciadas por ele: sua primeira esposa, Tati, de ideologia de esquerda, e Waldo Frank, que conheceu junto com Vinicius a desigualdade social do Brasil. A vida de constantes mudanças de residência devido à diplomacia fez Vinicius entrar em contato com diversas culturas e artistas, tanto do cinema como da literatura, deixando-o a par das vanguardas estrangeiras.

*Orfeu da Conceição* levou doze anos para ser escrita e foi crucial para a representação do negro no teatro e para o estabelecimento de Vinicius com a música popular. Em relação ao negro, foi umas das primeiras peças a ser encenada somente com artistas afrodescendentes. Vinicius deixa claro que a peça se trata de uma homenagem a eles e a sua cultura, que foi integrada à brasileira. No que concerne à música popular, a peça despertou no artista seu retorno definitivo à composição, pois já tinha feito algumas durante a adolescência (como o fox-trote “Loura ou Morena”) e no início da década de 1950 (“Quando tu passas por mim”). A partir da parceria com Tom Jobim para a composição das canções de *Orfeu da Conceição*, que anos depois resultou na canção de certidão de nascimento da Bossa Nova, a composição “Chega de Saudade” (1958), foi curcial para a sua constituição como músico. Além da Bossa

Nova, Vinicius posteriormente levou a MPB a um outro patamar com *Os Afro Sambas* (1966), consistindo na “cariocagem” e na intelectualização do candomblé. A mistura de reza com canção popular revigorou a MPB, que já abordava temáticas sociais.

Os álbuns com as canções de *Orfeu da Conceição* e de *Orfeu Negro* possuem grande importância para a música popular brasileira e internacional, sendo o segundo a representação da maturidade da parceria Vinicius de Moraes/Tom Jobim, devido às suas canções de maior qualidade estética e repercussão mundial. Mesmo assim, o álbum de *Orfeu Negro* foi pouco lucrativo aos compositores Vinicius de Moraes/Tom Jobim e Antônio Maria/Luiz Bonfá devido ao fator comercial perverso da produção majoritariamente francesa do filme. Primeiramente, Vinicius e Tom foram requeridos a comporem novas canções para o filme, a fim de a produção francesa não pagar os *royalties* das canções já compostas para *Orfeu da Conceição*. As canções dos dois álbuns são totalmente diferentes, mesmo um sendo adaptação do outro ao cinema. Depois, o rendimento do filme e do álbum das canções foi injustamente dividido entre as partes, ficando a produção francesa com quase todo o lucro. Mesmo Vinicius sendo um grande aspirante da sétima arte, ficou decepcionado com a experiência e *Orfeu Negro* foi sua primeira e última investida nas telas de cinema.

Depois da peça, Vinicius se rendeu quase totalmente à canção popular. No início dos anos 1960, ainda escreve as peças *Procura-se uma Rosa*, *As Feras* e *Pobre Menina Rica*, sendo que a última ficou inacabada. *Orfeu da Conceição* foi tão marcante para Vinicius que todas essas peças possuem algo de semelhante a primeira, seja a personagem do compositor, o amor impossível, a pobreza ou a presença da personagem da Morte.

O envolvimento de Vinicius com a canção e com a religião afro-brasileira é frisado em uma de suas composições, chamada “Samba da Bênção”, na qual fica evidente o caráter branco e elitista da poesia e do popular e negro da composição: “Porque o samba nasceu lá na Bahia / E se hoje ele é branco na poesia / Se hoje ele é branco na poesia / Ele é negro demais no coração” (MORAES, 2015, p. 54). É notável que Vinicius foi se aproximando cada vez mais da canção com o passar dos anos e concomitantemente foi se afastando da poesia, talvez por perceber, como mostra a canção, o caráter branco e elitista da literatura no Brasil (e não só nele), um país de grande desigualdade social. Vinicius fez parceria com outros compositores além de Tom Jobim, como Carlos Lyra (com quem compôs o Hino da UNE e o musical *Pobre Menina Rica*) e Baden Powell (*Os Afro Sambas* (1966)). Quando ele se casou com Gesse Gessy, se mudou para a Bahia, foi batizado no candomblé e começou a parceria com Toquinho, vivendo ao estilo *hippie*. Foi a fase determinante para o Vinicius da canção

popular, fazendo turnês pelo Brasil. As composições se misturam com a religião, pois “O bom samba é uma forma de oração” (MORAES, 2015, p. 54).

O lado social de Vinicius também pulsou concomitantemente à escrita de *Orfeu da Conceição*, como se percebe nos poemas “A bomba atômica” (1954), “Rosa de Hiroshima” (1954) e “Operário em Construção” (1959). Durante a década de 1960, a ditadura civil-militar exigiu que ele diversas vezes se manifestasse em público em seus shows evidenciando o seu repúdio aos militares. Ele não queria que sua carreira de diplomata mostrasse que ele era conivente com a repressão política que o Brasil estava sofrendo. Devido às suas manifestações públicas de desagrado com a ditadura e à sua vida boêmia e de artista popular, no AI-5, Vinicius foi exonerado do cargo e pôde se dedicar exclusivamente aos shows.

No poema “Autorretrato” (1956), o artista recupera fatos importantes de sua vida, além de trazer à tona opiniões já decifradas durante percurso feito pela sua biografia: “[...] As coisas / Que mais detesto: viagens / Gente fiteira, fascistas / Racistas, homem avarento / Ou grosseiro com mulher” (MORAES, V., 2017, p. 492). Este verso é crucial para reforçar o que foi dito até agora nesta dissertação sobre Vinicius de Moraes, pois evidencia a mudança de alguém que na juventude flertava com o fascismo e o nazismo e que na maturidade escreveu poemas como “O operário em Construção” (1959) e o Hino da UNE (1963), entre tantas outras obras engajadas. Vinicius confirma o seu desagrado com os racistas, tendo várias vezes se mostrado empático à cultura afro-brasileira. Além de representar o negro em *Orfeu da Conceição*, parte de sua produção cancional teve como tema central a religião afro-brasileira, bastante divulgada em *Os Afro Sambas* (1966) e “Samba da Benção” (MORAES, 2015, p. 54), onde se autodenomina “O branco mais preto do Brasil”. Como já dito, os fatos de ter morado na Bahia, casado com uma baiana e de ter migrado para o samba reforçaram essa paixão pela cultura negra. Contudo, diversas vezes Vinicius foi criticado pela inautenticidade e por tentar ocupar um lugar de fala que não lhe pertence, pelo fato de ser branco. Discutido no capítulo sobre *Orfeu da Conceição*, chegou-se à conclusão que Vinicius teve o desejo de colocar o negro brasileiro como o centro de sua peça, mas em alguns momentos pecou ao exagerar no estereótipo do negro brasileiro.

O nome *Orfeu da Conceição* é crucial para compreender os elementos da peça. Orfeu evidencia o caráter clássico, ligado à tragédia grega de Orfeu de Trácia. O mito protagoniza a personagem do compositor/poeta que encanta a todos com sua arte: no mito grego, tocando a lira; na peça de Vinicius, tocando o violão. O violão é o que liga as palavras Orfeu e Conceição, ao passo que ele representa a música feita por Orfeu e um instrumento popular do morro. Conceição mostra o caráter popular da peça, pois o ambiente em que se passa o mito

grego adaptado ao Brasil é nada mais nada menos que o morro carioca (na peça não é especificado e no filme é o Morro da Babilônia). Também possui relação com o cristianismo, pois a palavra Conceição é proveniente do latim, da palavra *conceptus*, relacionada à Virgem Maria, que concebeu Jesus Cristo, sendo símbolo da pureza e da castidade. Pode-se dizer que Eurídice é a Virgem Maria, pois também carrega estas qualidades em *Orfeu da Conceição*. Na peça, porém, ela morre por ter relações sexuais antes do casamento, logo, ela “perdeu” a pureza e foi castigada, além de provavelmente ter engravidado nessa relação entre ela e Orfeu.

Em última análise, a experiência em doze anos de escrita de uma peça que sintetiza sua vida e sua produção artística, despertou o Vinicius de Moraes da canção popular brasileira, da religião afro-brasileira e do engajamento social. Essas características apareceram em obras anteriores e aparecerão também a partir dos anos 1960, tanto em composições quanto em poemas. Mas é *Orfeu da Conceição* o divisor de águas de sua produção, onde aparece com clareza todos os itens em harmonia. Ao trazer o ambiente da favela, com a sua exclusão social, o artista revela o seu lado engajado, criticando o fato de a ambulância não subir no morro. Contendo dois dos três atos em verso, Vinicius mistura a poesia que estava acostumado a escrever com a canção popular, dado que as cenas são interligadas com composições dele e de Tom Jobim, tratando-se de um musical. A questão do negro e da representação da religião afro-brasileira são centrais na obra, pois, além de personagens negras, evidencia o sincretismo que existe no morro brasileiro, pois os vizinhos fazem ao mesmo tempo rezas do cristianismo e da umbanda. Ou seja, a figura que conhecemos hoje de Vinicius de Moraes foi uma construção feita a partir de influências e da maturidade do artista, que é condensada na obra *Orfeu da Conceição*. Vinicius é Orfeu pois encantou (e encanta até hoje) inicialmente com sua poesia e depois com suas composições, seja samba-canção, Bossa Nova ou MPB, sendo muito bem-sucedido em todas. O caminho que foi traçado até aqui deseja evidenciar que *Orfeu da Conceição* também merece um olhar mais empático dentro da dramaturgia e até mesmo da cinematografia brasileiras, pois possuem ganhos estéticos e debatem temáticas cruciais para uma possível identidade brasileira.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. Sobre o que não olha Orfeu da Conceição. In: ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 41-61.

ALMEIDA FILHO, Narceu de. Vinicius de Moraes I (Última entrevista). Entrevista com Vinicius de Moraes. Revista Ele & Ela, Rio de Janeiro, 1979. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/ViniciusdeMoraes.htm>>. Acesso em: 09 jan. 2018. Não paginado.

ALVES, Ricardo Luiz Pedrosa. O início de Vinicius: O caminho para a distância. *Invertário*, v. 11, p. 1-14, jul./dez. 2012.

AMANCIO, Tunico. Marcel Camus ou o Triste Prévert dos Trópicos. *Acervo*, v. 23, n. 1, p. 133-146, jan./jun. 2010.

AUGUSTO, Ronald. Orfeu da Conceição: uma tragédia não negra. In: ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 21-39.

AUGUSTO, Sergio. Orpheus, Orphée, Orfeu. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 31-53.

BOCCIA, Leonardo Vincenzo. A chave de Orfeu: cinema brasileiro no espírito da música. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 6, n.1, p. 82-104, jan./abr. 2012.

BONFÁ, Luiz. Sobre a parte do violão. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 89-91.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1987.

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CALIL, Carlos Augusto. Fantasia do poeta. In: MORAES, Vinicius. *Teatro em versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9-18.

CALIL, Carlos Augusto (org.). *Cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CALLADO, Antonio. Orfeu tirou Tom do piano e Vinicius do país. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/30/ilustrada/22.html>>. Acesso em: 15 maio 2018. Não paginado.

CAMPOS, Simone; COHN, Sergio; JOST, Miguel (orgs.). *Samba Falado: Vinicius de Moraes – crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CAMUS, Marcel. *Orfeu Negro*. 1959. (1 h 37 min 29 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fWIwTOtvbSk>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2000.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: O Poeta da Paixão/Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Vinicius*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Seminários*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- CRUZ, Claudio. Pode o francês falar? Sobre o *Orfeu negro*, de Marcel Camus. In: ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 97-127.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1980.
- DIEGUES, Cacá. Prefácio. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 31-53.
- DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. Três versões de Orfeu. *Aletria*, v. 8, p. 34-41, 2001.
- DISCOS DO BRASIL. *Black Orpheus – Orfeu Negro*. [2018?]. Disponível em: <[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI01911](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI01911)>. Acesso em: 01 out. 2017. Não paginado.
- FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- FLÉCHET, Anaís. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). *Significação*, v. 36, n. 32, p. 43-62, 2009.
- \_\_\_\_\_. Samba cool e samba hot: a recepção de João Gilberto na França. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 313-339.
- GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GODARD, Jean-Luc. Le Brésil vu de Billancourt. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 97, p. 59-60, jul. 1959.
- HOMEM, Wagner; DE LA ROSA, Bruno. *História de Canções: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14698>>. Acesso em: 25 out. 2017. Não paginado.

JOBIM, Paulo. Sobre os arranjos. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 11-14.

JR., Miguel Faria. *Vinicius*. 2005. (1 h 34 min). Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/filme/vinicius/>

LYRA, Carlos. *Eu e a bossa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

\_\_\_\_\_. Por Carlinhos Lyra. In: SOLNIK, Alex. *100 Vinicius 100: A poesia festeja o centenário de seu grande mestre*. São Paulo: BB, 2013. p. 59-89.

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MALKA, Marina Bonatto. *A identidade brasileira em Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes, e Orfeu Negro, de Marcel Camus*. 54f. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MARIA, Antônio; BONFÁ, Luiz. *Samba de Orfeu*. [S.l., 2018?]. Disponível em: <<https://www.letas.mus.br/luiz-bonfa/1625146/>>. Acesso em: 30 maio 2018. Não paginado.

MARRACH, Sonia Aparecida Alem. O discurso amoroso de *Orfeu da Conceição*. In: ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 185-201.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 34, p. 63-70, nov. 1992.

MELLO, Zuza Homem de. *Eis aqui os bossa nova*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Copacabana: uma trajetória do samba-canção*. São Paulo: 34; SESC, 2017.

MENARD, Renné. *Mitologia Greco Romana*. São Paulo: Opus, 1991.

MORAES, Laetitia de. Introdução. In: MORAES, Vinicius de. *Obra reunida de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 13-75

MORAES, Vinicius de. *Blues para Emmet Louis Till*. 1962. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/blues-para-emmet-louis-till>>. Acesso em: 03 abr. 2018. Não paginado.

\_\_\_\_\_. *Livro de Sonetos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

\_\_\_\_\_. *Teatro em versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

- \_\_\_\_\_. *O Caminho para a Distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.
- \_\_\_\_\_. Orfeu Negro. In: \_\_\_\_\_. *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 70-72.
- \_\_\_\_\_. *Forma e Exegese e Ariana, a mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.
- \_\_\_\_\_. *Novos Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Livro de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- \_\_\_\_\_. *Obra reunida de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Cordélia e o Peregrino*. [2018?]. Disponível em:  
<<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas/cordelia-e-o-peregrino>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- O BRANCO mais preto do Brasil. In: VINICIUS – Poesia, música e paixão. São Paulo: Rádio Cultura AM, 1993. episódio 23 (58 min 55 s). Disponível em:  
<<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/galeria/audio>>. Acesso em: 3 maio 2018.
- O CARIOCA mais baiano do mundo. In: VINICIUS – Poesia, música e paixão. São Paulo: Rádio Cultura AM, 1993. episódio 28 (57 min 50 s). Disponível em:  
<<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/galeria/audio>>. Acesso em: 22 jun. 2018.
- OLIVEIRA, Marina de. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo. *Navegações*, v. 5, n. 2, p. 143-148, jul./dez. 2012.
- OLIVEIRA, Nilo Dias de. O governo de Juscelino Kubitschek e o mito da democracia representativa: a vigilância do Serviço Secreto do DOPS-SP nas agremiações democráticas 1956-1960. *Antíteses*, v. 4, n. 7, p. 267-289, jan./jun. 2011.
- ORFEU sobre ao palco. In: VINICIUS – Poesia, música e paixão. São Paulo: Rádio Cultura AM, 1993. episódio 10 (52 min 58 s). Disponível em:  
<<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/galeria/audio>>. Acesso em: 3 maio 2018.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. A lira e os infernos da exclusão - Orfeu no Brasil. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 3., 1999, Rio de Janeiro.

Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, 1999. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iii%20cnlf%2046.html>>. Acesso em: 5 maio 2018. Não paginado.

PERRONE, Charles. Não olhe para trás: mitos, concepções e recepções de Orfeu negro. In: ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 61-97.

POBRE Menina Rica. In: VINICIUS – Poesia, música e paixão. São Paulo: Rádio Cultura AM, 1993. episódio 20 (58 min 53 s). Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/galeria/audio>>. Acesso em: 3 maio 2018.

PRADO, Décio de Almeida. A. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: USP, 2009.

ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015.

SALES, Ariela Fernandes ; ANDRADE, Aline Cunha de. Amor e medo em Cordélia e o Peregrino, de Vinicius de Moraes. In: SEMINÁRIO NACIONAL GÊNERO E PRÁTICAS CULTURAIS, 3., 2011, João Pessoa. *Anais eletrônicos...* João Pessoa: UFPB, 2011. Disponível em: <<https://slidex.tips/download/amor-e-medo-em-cordelia-e-o-peregrino-de-vinicius-de-moraes>>. Acesso em: 23 jun. 2018. p. 1-8.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.

SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

SOLNIK, Alex. *100 Vinicius 100: A poesia festeja o centenário de seu grande mestre*. São Paulo: BB, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 2010.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

## APÊNDICE A: BIBLIOGRAFIA DE VINICIUS DE MORAES

➤ *O Caminho para a Distância*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Primeiro livro de Vinicius de Moraes, composto de 42 poemas. Utiliza a temática religiosa, exaltando questionamentos internos e conflitos espirituais. A sua primeira fase poética tem seu ápice neste livro.

➤ *Forma e Exegese*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Segundo livro de Vinicius de Moraes, composto de 25 poemas, evidencia a tendência simbolista do poeta e seu apego à temática religiosa; contudo, comporta seus primeiros passos em temáticas que serão constantemente abordadas no futuro, como o amor e o social.

➤ *Ariana, a mulher*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1936. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Trata-se de uma separata, ou seja, um longo poema publicado sozinho. Evidencia o lado místico do poeta, com trevas, solidão e morte em busca de Ariana.

➤ *Cordélia e o Peregrino*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1965.

Primeira peça teatral de Vinicius, aborda o amor impossível — e bastante melancólico — entre Cordélia e o Peregrino.

➤ *Novos Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Livro com 31 poemas, evidencia a quase total ruptura do Vinicius da poesia católica para a poesia carnal e social. É o primeiro livro em que aparecem os célebres sonetos do autor, além de seus poemas de verso livre.

➤ *Cinco elegias*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1943. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

As elegias de Vinicius de Moraes são decorrentes do novo momento de sua vida, pós-viagem com Waldo Frank e pós-casamento com Tati. Encerra-se de vez sua ligação

com a juventude católica e o flerte com a extrema direita. Logo, inicia a sua segunda fase poética e as 5 Elegias tratam sobre amor, o sentimento mais vivenciado e exaltado pelo poeta.

➤ *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Gaveta, 1946. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Livro com 27 poemas, mostra o Vinicius de Moraes maduro e totalmente ambientado em sua segunda fase. Começa com “Soneto de Fidelidade” e termina com “Sonete de Separação”.

➤ *Pátria minha*. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1949. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O longo poema foi feito pela prensa particular de seu amigo João Cabral de Melo Neto como presente a Vinicius. Traz as indagações e exaltações do eu-lírico sobre seu país.

➤ *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1956. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Peça musical em três atos, mistura o mito grego de Orfeu com a favela carioca do século XX.

➤ *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: A Noite, 1954. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

A antologia reúne seus poemas de mais de 21 anos de publicações. Na apresentação do livro, Vinicius evidencia as suas duas fases poéticas, sendo 5 *Elegias* o limite entre elas.

➤ *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

O livro conta com 25 sonetos, sendo a forma fixa de poema que tornou Vinicius célebre. Muitos sonetos são dedicados a pessoas amadas, com temática de amor, natureza e melancolia.

➤ *Novos Poemas II*. Rio de Janeiro: São José, 1959. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

O livro de poemas contém 17 poemas escritos entre *Novos Poemas I* e *Novos Poemas II*. Aqui Vinicius revela o seu principal poema social, “Operário em Construção”.

➤ *Procura-se uma Rosa* (em colaboração com Gláucio Gil e Pedro Bloch). Rio de Janeiro: Massao Ohno, 1962.

Peça teatral escrita a partir de uma notícia de jornal. Se passa em uma delegacia carioca e traz a história da busca de Iino por sua esposa perdida Rosa.

➤ *Pobre Menina Rica. Teatro em versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Peça musicada não finalizada de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra. Evidencia o mundo das pessoas em condição de rua e a relação de amor entre o Mendigo Poeta e a Pobre Menina Rica.

➤ *Para Viver um Grande Amor*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Primeira obra em prosa de Vinicius de Moraes, trata-se de uma coletânea de crônicas publicadas em jornais na década de 1950. Além disso, conta com alguns poemas. Ou seja, o livro é um espaço híbrido entre a poesia e a prosa, exaltando a temática do amor.

➤ *Para Uma Menina Com Uma Flor*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966. Reed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Comporta crônicas publicadas em jornais de 1941 até 1953 e de 1964 até 1966, evidenciando fases distintas da vida do autor.

➤ *As Feras*. Tragédia em três atos. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1968.

A peça teatral de três atos traz a temática social da realidade dos retirantes do Nordeste que vão para o Sudeste em busca de emprego, para proporcionar uma vida melhor para a sua família. Francisco de Paula se muda para o Rio de Janeiro enquanto Maria José e o seu filho o aguardam.

➤ *A Arca de Noé*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.

A obra traz poemas infantis feitos por Vinicius para seus filhos, Suzana e Pedro. Ficou anos guardada na gaveta, até ser lançada na Itália, em 1970. Muitos poemas trazem a temática lúdica do mundo animal.

➤ *História Natural de Pablo Neruda* (com xilogravuras de Calasans Neto). Salvador: Edições Macunaíma, 1974.

Trata-se de uma pequena e rara coletânea de poemas que Vinicius fez em homenagem ao seu grande amigo Pablo Neruda depois de sua morte, ocorrida em 1973. Os poemas variam entre as temáticas documentária e cômica, revelando causos da vida do escritor chileno.