

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

RONNIE LENNO FARIAS SILVA

ORFEU REVISITADO: DO MITO À PRODUÇÃO TEATRAL EM ORFEU DA  
CONCEIÇÃO, DE VINICIUS DE MORAES E EM *ORPHEUS DESCENDING*, DE  
TENNESSEE WILLIAMS.

São Paulo

2020

RONNIE LENNO FARIAS SILVA

ORFEU REVISITADO: do mito à produção teatral em Orfeu da Conceição,  
de Vinicius de Moraes e em *Orpheus Descending*, de Tennessee Williams.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
graduação em Letras da Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, como exigência para  
a obtenção do título de Mestre em Letras.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos

São Paulo

2020

S586o Silva, Ronnie Lenno Farias.

Orfeu revisitado : do mito à produção teatral em Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes e em Orpheus descending, de Tennessee Williams / Ronnie Lenno Farias Silva.

56f.; 30cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020.

Orientadora: Elaine Cristina Prado dos Santos.

Referências bibliográficas: f. 53-56.

1. Virgílio. 2. Vinicius de Moraes. 3. Tennessee Williams. 4. Mito de Orfeu. 5. Catábase. I. Santos, Elaine Cristina Prado dos, orientadora. II. Título.

CDD 292.13

## FOLHA DE IDENTIFICAÇÃO DA AGÊNCIA DE FINANCIAMENTO

**Autor:** Ronnie Lenno Farias Silva

### **Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras**

O presente trabalho foi realizado com o apoio de<sup>1</sup>:

- CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção Integral de Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA – Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria:
- Outro:

<sup>1</sup>**Observação:** caso tenha usufruído mais de um apoio ou benefício, selecione-os.

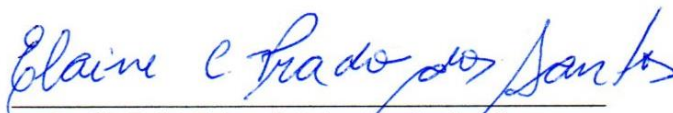
RONNIE LENNO FARIAS SILVA

ORFEU REVISITADO: do mito à produção teatral em Orfeu da Conceição,  
de Vinicius de Moraes e em *Orpheus Descending*, de Tennessee Williams.

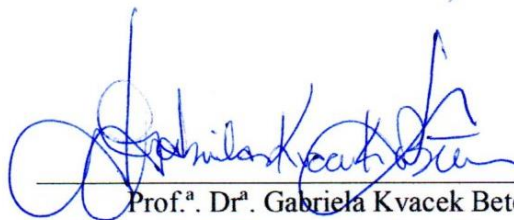
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
graduação em Letras da Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, como exigência para  
a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 02/03/2020

BANCA EXAMINADORA



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Elaine Cristina Prado dos Santos  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Gabriela Kvacek Betella  
Universidade Estadual Paulista (Unesp) Assis



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Lúcia Trevisan  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

## AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte da Vida e da ânsia pelo conhecimento.

À minha família: minha mãe Lourdes, meu pai Nonato (*in memoriam*) e minhas irmãs. Sem eles eu não teria tido as forças suficientes para iniciar e concluir esta trajetória.

À professora Doutora Elaine Cristina, nossa Magistra, pela orientação e apoio nos momentos mais necessários da elaboração do projeto e da pesquisa.

Ao amigo Solano Lira, leitor voraz, apaixonado por literatura, pela leitura atenta e por seus valiosos comentários.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, seu qualificado corpo docente, e em especial à Biblioteca George Alexander e seus funcionários.

À Congregação de Santa Cruz, pelo apoio, em especial aos irmãos Dimas Lenzi, CSC e Pedro Maranto, CSC (*in memoriam*).

À CAPES, pelo fomento e apoio nesta pesquisa.

O material do mito é o material da nossa vida, do nosso corpo, do nosso ambiente; e uma mitologia viva, vital, lida com tudo isso nos termos que se mostram mais adequados à natureza do conhecimento da época. (CAMPBELL, 1992, p. 7).

## RESUMO

Os estudos sobre mitologia têm revelado a perenidade e a permanência dos mitos ao longo dos diversos períodos históricos e literários. Particularmente o mito de Orfeu revela-se de uma enorme capacidade de adaptação às diversas realidades nacionais. Neste estudo, o pesquisador se debruça sobre a presença do mito de Orfeu nas obras: as *Geórgicas*, do poeta latino Virgílio; *Orfeu da Conceição*, do poeta brasileiro Vinicius de Moraes e *Orpheus Descending*<sup>1</sup>, do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams. Com o auxílio do referencial teórico de Gerard Genette, este estudo procura demonstrar de que maneira a obra de Virgílio, tomada como hipotexto (texto A), inspirou as peças teatrais de Vinicius e de Tennessee, hipertextos (textos B e C) de alto valor literário. Considerando o episódio específico da catábise, ou a descida do poeta ao reino dos mortos, o pesquisador a analisa em cada uma das obras, comparando-as em busca de similaridades e diferenciações. A catábise é descrita e evidenciada, em um percurso que destaca a potência do amor, a inevitabilidade da morte e a consecução de uma trajetória de descenso e de ascensão.

**Palavras-chave:** Virgílio. Vinicius de Moraes. Tennessee Williams. Mito de Orfeu. Catábise.

---

<sup>1</sup> Há uma tradução da obra em português: WILLIAMS, Tennessee. *Gata em telhado de zinco quente; a descida de Orfeu; a noite do Iguana*. São Paulo: Editora É Realizações, 2016. Preferimos, contudo, manter o título em seu original em inglês.



## ABSTRACT

Studies on mythology have revealed the perenniality and permanence of myths throughout the various historical and literary periods. Particularly the Orpheus myth reveals its enormous capacity to adapt to the various national realities. In this study, the author focuses on the presence of the Orpheus myth in the works: the *Georgics*, by the Latin poet Virgílio; *Orfeu da Conceição*, by Brazilian poet Vinicius de Moraes and *Orpheus Descending*, by United States playwright Tennessee Williams. With the help of Gerard Genette's theoretical framework, this study seeks to demonstrate how Virgil's work, taken as a hypotext (text A), inspired the high-value hypertext (text B and C) of Vinicius and Tennessee plays literary. Considering the specific episode of the katabasis, or the poet's descent into the kingdom of the dead, the researcher analyzes it in each of the works, comparing them for similarities and differentiations. The katabasis is described and evidenced in a course that highlights the power of love, the inevitability of death and the achievement of a path of descent and ascension.

**Key words:** Virgilius. Vinicius de Moraes. Tennessee Williams. Myth of Orfeus. Katabasis

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. O MITO, A CATÁBASE, E O PALIMPSESTO .....</b>	<b>15</b>
1.1 MITO SEGUNDO MIRCEA ELIADE .....	15
1.2 DEFINIÇÃO DE CATÁBASE .....	17
1.3 REFERENCIAL TEÓRICO: GERARD GENETTE E O PALIMPSESTO .....	19
<b>2. O MITO NAS <i>GEÓRGICAS</i>: HIPOTEXTO .....</b>	<b>23</b>
2.1 ESTRUTURA DA OBRA <i>GEÓRGICAS</i> .....	25
2.2 MITO DE ORFEU .....	27
2.3 A CATÁBASE NA OBRA .....	31
<b>3. O MITO DE ORFEU NA PRODUÇÃO TEATRAL: HIPERTEXTOS .....</b>	<b>33</b>
3.1 ORPHEUS DESCENDING (A DESCIDA DE ORFEU) .....	33
3.1.1 – <i>Estrutura da obra Orpheus descending</i> .....	34
3.1.2 – <i>A catábase na obra</i> .....	41
3.2 <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> .....	43
3.2.1 – <i>Estrutura da obra Orfeu da Conceição</i> .....	45
3.2.2 – <i>A catábase na obra</i> .....	46
3.3 A CATÁBASE NAS TRÊS OBRAS LITERÁRIAS .....	50
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>54</b>

## INTRODUÇÃO

Desde tempos imemoriais, as grandes perguntas sobre a vida, seu percurso terreno e a morte intrigaram a pessoa humana: de onde venho? Quem sou eu? Para onde vou? E ainda: para que vivemos? Como definir e explicar o amor, a doença e a morte? Na experiência da vida humana em sociedade, cada grupo, povo e comunidade dos primórdios procurou responder a essas questões básicas e profundas. Uma das possíveis e mais belas tentativas de resposta é através dos mitos, compreendidos aqui não como narrativas mentirosas ou fantasiosas acerca da realidade; mas, ao contrário, como uma forma rica e multifacetada de explicar o mundo, as pessoas e as coisas; enfim, explicar as origens.

O que faz do mito uma fonte de conhecimento valiosa sobre a própria vida e a pessoa humana? Como o mito de Orfeu tem sido transposto para a realidade das sociedades estadunidense e brasileira por Tennessee Williams e por Vinicius de Moraes? Pode a força do mito nos dizer algo mais profundo sobre nós mesmos e as experiências humanas que vivenciamos? Essas são algumas das inquietações que nos movem a este estudo sistemático.

Neste estudo, compreendemos o mito como definidor de paradigmas de ação e de reação frente às realidades complexas da vida. Partimos da constatação do mito como fonte, como princípio ordenativo e explicativo de realidades marcantes. Como tal, ele tem se reatualizado ao longo do percurso histórico; sobretudo, em nosso contexto de sociedades ocidentais, marcadas pelo forte influxo da civilização greco-romana.

O intento deste trabalho de Dissertação de Mestrado é apresentar uma análise de que maneira o mito grego de Orfeu, descrito na obra *Geórgicas*, por Virgílio, no século I a.C, foi transposto para as realidades dos Estados Unidos e do Brasil, respectivamente, através das obras *Orpheus Descending*, de Tennessee Williams, de 1957 e *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, 1954.

O objetivo deste trabalho é demonstrar como narrativas míticas conseguem se fazer atualizadas na literatura da década de 1950. Em nosso caso específico, em Vinicius de Moraes e em Tennessee Williams. Em nosso percurso teórico, utilizaremos os conceitos de hipertexto e de hipotexto, seguindo os estudos referenciais de Gerard Genette, em sua obra *Palimpsestos*. Nessa nomenclatura, o texto de Virgílio é nosso hipotexto, texto fonte, a partir do qual os hipertextos, textos de Williams e de Vinicius, desabrocham e se desenvolvem.

Destacaremos de maneira especial nas três obras, como ponto de intersecção, a **catábase de Orfeu**. Dentro deste trabalho, definiremos o conceito de “catábase”, tema crucial desta pesquisa, para que possamos estabelecer as relações entre as obras.

A civilização grega representa um papel importante para a constituição da identidade dos povos ocidentais. Percebe-se, por meio das obras que serão estudadas, de que forma as sociedades estadunidense e brasileira fruem desse rico legado do pensamento grego. Nesse sentido, o mito de Orfeu, como músico, artista de incomparável habilidade, foi transposto para as respectivas realidades nacionais, respeitando as condicionantes histórica, política, cultural, social e mesmo racial da época. É importante destacar que, embora o mito de Orfeu venha de fontes gregas, o nosso hipotexto é o texto de Virgílio, poeta latino que bebeu das fontes gregas.

Eis o fulcro deste trabalho, verificar o mito de Orfeu nas *Geórgicas* e sua transposição para as obras *Orpheus descending*, de Tennessee Williams e *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. Nosso corpus consistirá de análises do Canto IV das *Geórgicas*, de Virgílio; da peça teatral *Orpheus descending*, de Tennessee Williams e da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, verificando as possíveis relações míticas entre os textos e de que forma o texto da antiguidade latina foi transposto para essas duas peças teatrais.

Tanto *Orpheus descending* como o *Orfeu da Conceição* são peças de teatro, escritas na primeira metade da década de 1950, retratando as realidades estadunidense e brasileira, respectivamente. Como obras de teatro, prestam-se a um determinado público alvo. Refletem um posicionamento perante a realidade histórico social. Vinicius emite uma clara orientação de que a peça deveria ser encenada apenas por atores negros. Tais aspectos serão considerados na análise que se pretende realizar.

Houve produções cinematográficas da peça de Vinicius, por meio de dois filmes, bem como da peça de Tennessee Williams, com dois filmes. No entanto, não nos ateremos às adaptações fílmicas das duas peças para o cinema neste trabalho<sup>2</sup>.

Interessante observar que a primeira adaptação da peça para o cinema recebeu o título de *Orfeu negro*, uma clara referência aos traços étnicos do protagonista. Interpretado pelo ator e jogador de futebol gaúcho Breno Mello. O próprio ex-presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, relata que este era um dos filmes preferidos de sua mãe. E que ela, a partir do filme, abriu-se à possibilidade de amar um homem negro, o que de fato aconteceu e culminou

---

<sup>2</sup> Os filmes *The fugitive kind* (Vidas em fuga, no Brasil) com direção de Sidney Lumet (1959) e *Orpheus descending*, com direção de Peter Hall (1990) adaptam *Orpheus descending*. Os filmes *Orfeu Negro*, dirigido por Marcel Camus (1959) e *Orfeu*, com direção de Cacá Diegues (1999) adaptam *Orfeu da Conceição*.

no nascimento do próprio Obama. Mesmo na versão de Carlos Diegues, o protagonista também é um ator negro, o cantor Toni Garrido.

Como referencial teórico de maior relevância utilizaremos a conceituação do mito, tal como proposta por Mircea Eliade, nas obras *Mito e realidade* e *Mito do eterno retorno. Cosmo e história*. No campo das relações entre os textos, utilizaremos a noção de hipertextualidade e as sistematizações de Gerard Genette, em sua obra *Palimpsestos*. Estes estudos são de suma importância para conceituar e definir o mito e estabelecer relações entre as três obras, a fim de compreender a transposição e o efeito de sentido que Tennessee Williams e Vinicius de Moraes empreenderam em suas peças teatrais.

Ao percorrer as duas obras dramáticas, pretendemos estabelecer os elos de similaridade entre elas (consideradas como hipertextos) e a narrativa primeira (hipotexto), tal como encontrada nas *Geórgicas*, do poeta latino Virgílio, do século I a.C.

A motivação para este trabalho decorreu do fato de ainda não encontrarmos trabalhos acadêmicos que relacionassem a peça *Orpheus descending* ao Orfeu da Conceição. Tampouco a correlação entre as duas obras e o poema latino *Geórgicas*. Pretendemos contribuir com a correlação entre as três obras. Os estudos literários enriquecem com o estabelecimento de relações entre obras até certo ponto distantes do ponto de vista histórico, e próximas enquanto reveladoras da alma humana.

No primeiro capítulo, apresentaremos a conceituação do mito, tal como concebido por Mircea Eliade, um dos maiores estudiosos do tema. Em seguida, definiremos a catábase para as finalidades deste trabalho. A seguir abordaremos a teoria de Gerard Genette a respeito dos tipos de relações entre os textos, focalizando no que ele define como hipertextualidade, a presença de um texto B (hipertexto) em um determinado texto A (hipotexto).

Deste modo, os paradigmas e modelos maiores nos foram legados pelos gregos e romanos, no campo da expressão das contradições do amor, e de seu, por vezes, trágico desfecho. Sendo assim, o cosmo e as sociedades periodicamente recorrem aos mitos antigos para recontá-los e reatualizá-los, de diferentes maneiras, em cada época histórica em que são vertidos. Dentro das atividades humanas de maior expressão destacam-se as Artes, sobretudo a literatura, como veículo de condensação dos anseios, lutas e sonhos do povo, em nosso caso, da sociedade brasileira enquanto tal.

Partimos da hipótese de que o mito de Orfeu, como “modelo paradigmático e exemplar”, nas afirmações de Eliade, foi transposto ou metamorfoseado para as realidades dos Estados Unidos e do Brasil da década de 1950, com ressonâncias para os dias atuais. Este é o nosso interesse de estudo neste trabalho, pois pretendemos estabelecer uma relação dialógica

entre as três obras, de modo a comprovar influências, imbricações, permanências e alterações entre elas.

No segundo capítulo, partiremos da tradução e das análises do poema clássico latino *Geórgicas*, de Virgílio, empreendidas pela professora Dra. Elaine C. Prado dos Santos. Virgílio foi um importante poeta latino, autor de três grandes obras da literatura latina, as *Éclogas* (ou Bucólicas), as *Geórgicas*, e a *Eneida*. Esta última, a mais famosa de suas obras, relata as aventuras do herói romano Eneias. As *Geórgicas* são formadas por um conjunto de quatro livros. Concentraremos nossa atenção no canto IV, no qual o poeta relata a saga de Orfeu e Eurídice, a mulher amada e adorada de Orfeu, pela qual ele realiza a catábase (descida) ao reino dos mortos.

O terceiro capítulo é composto de duas partes. Na primeira delas, trataremos da peça teatral *Orpheus descending*, de Tennessee Williams, a fim de verificar e compreender como se realizou a transposição a partir das *Geórgicas*. Algumas imagens da peça merecerão destaque por seu brilho e relevância para a trama.

Na segunda parte do terceiro capítulo, consideraremos a premiada peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. Com o intuito de perceber como houve a transposição do mito de Orfeu, a partir das *Geórgicas*, de Virgílio. Marco na cena teatral brasileira, bem como na música popular, por ser o ponto inicial da rica parceria entre Tom Jobim e Vinicius, a peça retrata uma visão da sociedade brasileira da década de 1950. Dentre os temas sociais envolvidos, podem ser apontados o preconceito relativo a cor da pele, a valorização da cultura popular das favelas cariocas, o papel preponderante da mulher, como musa inspiradora, em uma narrativa de encerramento trágico.

Profundamente ligados às dores e lutas de seu tempo, os autores dialogam com valores enraizados e certos preconceitos. Artisticamente se opõem aos valores de discriminação, manifestando uma visão de mundo e sociedade mais aberta para as diferenças de cor, etnia e posição social.

O mito representa uma tentativa humana de compreensão dos mistérios da vida, da morte e do amor, revelando-se uma forma de explicação válida das realidades humanas. Em suas várias versões ao longo dos tempos, lugares e culturas, representa um fio narrativo condutor de perene valor. O mito de Orfeu vem sendo revisitado e reatualizado ao longo do tempo pelas sociedades ocidentais. Sua riqueza e perenidade confirmam-se através deste processo. Williams e Vinicius comprovam-no através da beleza e singularidade de suas obras.

# 1. O MITO, A CATÁBASE E O PALIMPSESTO

## 1.1 MITO SEGUNDO MIRCEA ELIADE

Mircea Eliade (1907-1986) dedicou-se ao estudo dos mitos, dos sonhos, das visões, do misticismo e do êxtase. Nascido na Romênia, naturalizou-se estadunidense, em 1970. Foi um dos mais influentes cientistas das religiões e filósofos das religiões da contemporaneidade. Sua produção acadêmica abrange, dentre outros estudos, considerações sobre os mitos e a gênese das religiões.

Eliade debruçou-se sobre o rico legado dos mitos, e de suas relações com a sociedade ocidental. Em sua obra *Mito e realidade*, analisando o que denomina de “sobrevivências e camuflagem dos mitos”, ele afirma:

Alguns “comportamentos míticos” ainda sobrevivem sob nossos olhos. Não que se trate de “sobrevivências” de uma mentalidade arcaica. Mas alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano. (ELIADE, 1998, p. 156).

Desse modo, os aspectos e funções do pensamento mítico estariam presentes ao longo da história, em maior ou menor grau, cabendo aos estudiosos sua detecção e análise. Em nosso caso, importa considerar de que maneira as narrativas mais recentes incorporam e transmitem esses elementos. Estas sobrevivências se manifestam de múltiplas maneiras na sociedade atual, seja por meio das narrativas dos contos de fada, dos jogos e games, seja por meio de romances, filmes e peças de teatro, que adaptaram e recontaram os mitos dentro do contexto das sociedades atuais.

Conforme Eliade (1998, p. 164-165), há uma relação estreita entre a literatura e a mitologia:

A “saída do tempo” produzida pela leitura [...] é o que mais aproxima a função da literatura da das mitologias. De modo mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daqueles em que somos obrigados a viver e a trabalhar. Perguntamos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo ‘estranho’, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um ‘comportamento mitológico’.

Segundo o estudioso de mitos, o comportamento mitológico faz parte de um tipo de substrato humano mais profundo, que permanece, a despeito das transformações econômicas,

políticas, religiosas e sociais. Somos seres que pensam e agem com base em arquétipos universais de pensamento, imaginação e criação. Desta forma é que as três obras literárias (uma da Antiguidade clássica e duas peças de teatro do século XX) serão analisadas, sob o enfoque narrativo mítico, levando em conta a hipertextualidade tal como compreendida por Genette.

Mesmo com o passar da história, de suas épocas e com o desenvolvimento tecnológico e científico, os seres humanos costumam recorrer a algo de suas origens, de suas explicações míticas sobre o mundo, a vida, o amor e a morte. O conhecimento mítico permanece mesmo com o advento das mais variadas religiões; das artes em toda sua manifestação (escultura, pintura, arquitetura, gravuras, literatura) e da própria ciência, enquanto discurso elaborado que fundamenta as sociedades atuais.

Os mitos efetivamente narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras (ELIADE, 1998, p. 16).

Dentre “os acontecimentos primordiais” mencionados, o autor se refere à realidade da morte, da conquista e vivência do amor, e da busca por completude que caracterizam a pessoa humana. Pode-se, neste momento, a partir das afirmações de Eliade (1998), estabelecer uma relação com o mito de Orfeu; uma vez que seu amor por Eurídice foi tão forte e vigoroso que fez o próprio cantor desafiar as paredes da morte e ser levado às últimas consequências, pois com sua voz rompeu a barreira dos Infernos para buscar, rever e resgatar a sua amada. Esta é a catábase de Orfeu ao mundo dos mortos, por amor rompe todas as barreiras e com sua voz, atravessa o submundo infernal.

Fugindo da acepção do mito enquanto “história inventada ou fantasiosa”, e relacionando-o com a atividade teatral enquanto tal, Luiz Paulo Vasconcellos, em seu *Dicionário de Teatro*, no verbete “mito”, afirma:

No terreno literário [...] o mito corresponde à imitação de ações, sendo, portanto, sinônimo de fábula, enredo ou intriga. [...] O mito, pode-se então dizer, é uma forma simbólica de representação das percepções de um determinado grupo e, nesse sentido, a expressão das verdades e dos valores desse grupo. Portanto, a matéria-prima ideal para o drama. (VASCONCELLOS, 2001, p. 131).

No campo da expressão dramática, isto é, da manifestação teatral em si, percebemos assim o poder de representação do mito. Uma vez transposto para a realidade do teatro ganha



uma expressividade marcante. No texto do teatro, há muito mais do que a mera leitura do texto escrito, mas a interpretação do ator, a voz, a postura corporal, os movimentos, a música, os sons, todos estes elementos que enriquecem a representação da narrativa a ser encenada.

A partir do que foi exposto pelo pensamento de Vasconcellos, poderíamos afirmar que as sociedades ocidentais partilham de algumas verdades e valores que foram magistralmente expressos por meio dos mitos gregos e romanos. Ao verter o mito de Orfeu para as realidades estadunidense e brasileira, tanto Williams quanto Vinicius evidenciaram a plasticidade do mito e sua validade como forma de explicação de uma determinada realidade. Ambos transpuseram o mito de Orfeu para o teatro como uma forma simbólica, capaz de expressar verdades e valores. Dessa forma, nossa pesquisa buscará evidenciar e desenvolver a constatação da plasticidade do mito e de quanto ele é recriador.

## 1.2 – DEFINIÇÃO DE CATÁBASE

De acordo com o Dicionário Português Educalingo (2019, p. 1) com relação ao significado de catábase, essa palavra corresponde a qualquer forma de descida, todavia, quando direcionado à mitologia grega:

[...] o termo é usado para se referir à descida ao inferno. Vários personagens na literatura baixaram aos infernos, como Orfeu, Odisseu, Aquiles, Eneias e mesmo Dante, na obra *Divina Comédia*. Em geral, o herói descia ao mundo dos mortos com o propósito de consultar os mortos, a fim de obter conhecimento. **A verdadeira catábase deve ser seguida de uma anábase**, pois do contrário passa a se tratar de morte, e não genuína catábase. (Grifo nosso).

No caso específico de Orfeu, sua catábase é seguida da anábase, isto é, do retorno ao mundo dos vivos, sem, contudo, alcançar seu intento, que era o resgate da amada Eurídice de volta à vida. Ao ver-se privado duplamente do gozo da presença da amada, Orfeu perde o sentido de sua música e canto, passando a repetir o nome da amada insistentemente.

A descida de Orfeu ao reino dos mortos mantém uma certa relação com a descida do próprio Cristo aos mortos, depois de sua Paixão e Morte na Cruz. Cristo teria descido para retomar Adão, o primeiro homem de seu jugo, e perdoá-lo de seu pecado original, que afetou a toda a humanidade.

No caso de Orfeu, esta descida é motivada pelo amor eterno e profundo que o poeta sentia por sua amada Eurídice, cuja morte não é aceitável por ele e, mediante a tal fato decide empreender uma longa e penosa viagem, por sentir que seu amor é eterno, embora a vida humana não o seja, isto é, é marcada pelo evento da morte. Após a catábase, e a consequente

não realização de seu ideal, Orfeu retorna a sua comunidade, mas não consegue amar nenhuma outra mulher, o que provoca a fúria das Mênades<sup>3</sup>, que o rejeitam e dilaceram.

Voltando ao Jesus cristão, na perspectiva de fé dos seguidores, Ele retorna da morte como vencedor, através do evento Ressurreição. O “novo Adão” vai ao encontro do primeiro Adão, perdoadando-o e retirando-o da condição de servidão na qual o pecado original o deixou.

É interessante perceber que, mesmo com o advento da ciência, da revolução tecnológica e digital, os mitos continuam como narrativas válidas, que inspiram não só novas obras de arte no campo literário, mas também a indústria de jogos e de cinema.

Em seu interessante estudo intitulado “*As catábases virgilianas*”, a autora Moreira Penna compara as três catábases relatadas pelo poeta latino Virgílio. Duas catábases foram relatadas no Quarto Canto das *Geórgicas*: a de Orfeu e a de Aristeu. A catábase de Enéias ocorre no Canto Sexto da *Eneida*.

Mas o que tem em comum Aristeu, Orfeu e Eneias, além da descida para mundos apenas permitidos a deuses e semideuses? Primeiro o parentesco com as divindades, daí a permissão para a catábese: Aristeu, filho de Apolo; Orfeu, filho de, segundo as *Geórgicas*, Eagro, um rei lendário e rio-deus da Tessália; e Enéias, filho de Vênus. Em segundo lugar, suas histórias de perdas: Aristeu perde suas abelhas, que representam sua inteira realização; Orfeu perde Eurídice, razão de sua vida, e a si próprio tragicamente; Eneias perde sua pátria, sua esposa e seu pai (PENNA, 2018, p. 153).

De fato, Virgílio apresenta e desenvolve estas três catábases, três descidas ao Mundo dos Mortos, com diferentes resultados para os envolvidos, visto que Aristeu retorna e consegue reaver sua criação de abelhas; Orfeu retorna sem sua amada Eurídice, mesmo estando tão próximo de atingir o objetivo de retirá-la do Reino dos Mortos; e Enéias consegue ver e conversar com seu pai falecido Anquises.

Há um elemento unificador das três catábases, que é o amor, ainda segundo a análise de Penna:

Temos então três catábases, narradas pelo poeta Virgílio, que têm em comum uma busca obstinada, tendo o amor, em suas múltiplas concepções, como motivador: o amor da honra e do louvor motiva Aristeu, modelo de agricultor (*amor honoris et laudis*); o amor pela esposa impulsiona Orfeu, modelo de poeta (*amor coniugis*); e o amor pelo dever religioso, familiar e político orienta Eneias, modelo de civilizador (*amor pietatis*) (PENNA, 2018, p. 151).

De fato, Orfeu sente este irresistível sentimento que o move a empreender sua catábese (descida), e posterior subida (anábase), de trágicas consequências tanto para a esposa como

<sup>3</sup> “As Mênades são as bacantes divinas, as possuídas. Exerceram no mito funções de grande tragicidade, como a morte de Licurgo, Orfeu, Penteu e Miníades.” (BRANDÃO, 2000, p. 106).

para ele próprio. Dessa forma, a descida ao submundo não é o maior desafio, e sim o retorno em boas condições ao mundo dos vivos. Orfeu não consegue empreender a tarefa nestes termos pois violou uma das regras impostas pelo Rei e Rainha do submundo, Plutão e Prosérpina, respectivamente.

Em outro estudo, que enfoca a catábase na *saga de Hades dos Cavaleiros do Zodíaco*, Rodrigo Santana Santos situa o termo em relação às suas origens no campo da literatura:

Catábase é o termo que designa o tema da visita de personagens ao Mundo dos Mortos na literatura, e sua origem antecede à cultura helênica, vindo da Mesopotâmia, principalmente de grandes narrativas do passado. Inicialmente, a descida aos Infernos era um prodígio realizado apenas por deuses, mas, posteriormente, mortais também passaram a entrar nos limiares deste mundo maravilhoso, paralelo ao mundo dos mortais. (SANTOS, 2015, p. 6)

Podemos afirmar, deste modo, que a catábase é um conceito de fundamental relevância para as nossas análises. Perceberemos a ocorrência dela primeiro na obra de Virgílio, e em seguida nas duas peças de teatro, de formas diferentes, mas com similaridades importantes e dignas de atenção.

### 1.3 REFERENCIAL TEÓRICO: GERARD GENETTE E O PALIMPSESTO

Para o campo das relações entre os textos, em nosso estudo, entre o texto clássico do século I a. C, as *Geórgicas*, de Virgílio e os textos do século XX (*Orpheus descending*, de Tennessee Williams e *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes), será utilizada a teoria de Gerard Genette, em sua obra *Palimpsestos*, na qual o autor aponta os vários tipos de adaptação e de transmutação, que serão por nós estudados.

Interessante verificar a definição de Palimpsesto por Genette, porque além de ser elucidativa como uma proposição teórica, será nossa ferramenta de trabalho para as análises das obras:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (Genette 2010, p. 7) (grifo nosso).

Assim, estudaremos as obras como um Palimpsesto, em que as *Geórgicas* se apresentam como um hipotexto para a transposição dos dois hipertextos em peças teatrais. Fenômeno bastante comum na Literatura, na qual as obras clássicas são tomadas como

referência, ou como ponto de partida, para outras obras, que a elas aludem, explícita ou implicitamente, gerando obras de arte únicas e geniais. Quanto já se produziu sobre a morte, a finitude humana em seu caráter de destino irreversível e universal. Ou sobre o tema do amor, de sua conquista, de sua perda, e de suas numerosas fases e situações.

A definição de palimpsesto é plenamente aplicável às duas obras do século XX, que se referem ao mito de Orfeu, e sua catábase peculiar. Nossa busca será demonstrar em que medida os hipertextos mais recentes fazem referência ao hipotexto do poeta latino do século I a. C.

Segundo Genette, há cinco tipos de relações transtextuais, ou relações entre os textos. Com o primeiro tipo, chamado de intertextualidade, ele se refere à Julia Kristeva, quando menciona a relação de presença efetiva de um texto em outro texto, ou outros textos. Isso normalmente ocorre por meio da citação. Porém, ele menciona outras duas formas deste fenômeno:

Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* [...] que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete (GENETTE, 2010, p. 14).

Há obras literárias que aludem, ou fazem referência a outras obras, sem necessariamente citar-lhes o nome. Há outras, que de fato citam textualmente a obra que lhe precedeu. E infelizmente há as tentativas de plágio, reprováveis sob qualquer ponto de vista.

O segundo tipo de relação ocorre entre o texto e seu paratexto, isto é, “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa e outros” (GENETTE, 2010, p. 15).

Genette cita como exemplo os títulos dos capítulos de *Ulisses*, que James Joyce decide omitir quando da publicação do texto completo em um único volume. O que nos leva a recordar dos títulos de capítulos nas obras de Machado de Assis, sobretudo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*<sup>4</sup>.

O terceiro tipo é o da metatextualidade. Uma relação, ou comentário que une um texto a outro do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo. É a relação crítica, do texto que se

---

<sup>4</sup>Na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em seu capítulo “O Delírio”, o autor chega a sugerir que o leitor o salte para o capítulo seguinte, se assim o preferir. Porém o capítulo encerra uma curiosa concepção sobre a vida humana, a origem das coisas e o passar do tempo. ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1992. Página 25.

debruça sobre outro, seja artístico ou não, com o propósito de avaliá-lo, recomendá-lo ou criticá-lo.

Concentrar-nos-emos no quarto tipo, explanado por ele, isto é, a “hipertextualidade”, ou relação entre um texto primeiro, denominado de “hipotexto” e, outros textos, que a ele se referem, que o autor denomina de “hipertexto(s)”. Trata-se de uma relação na qual o hipertexto tem origem a partir do hipotexto, sem confundir-se com um mero comentário.

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. [...] Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de[...] texto derivado de outro texto preexistente (GENETTE, 2010, p. 18).

Neste caso, relacionamos diretamente com o objeto de nosso estudo, ou seja, a presença figurada do mito de Orfeu e de sua catábase nas obras de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, e de Tennessee Williams, *Orpheus descending*, consideradas hipertextos, tendo por referência o hipotexto do texto clássico de Virgílio, as *Geórgicas*. Aqui nos interessa o fato de nossos três textos de estudo serem considerados como obras de arte: o texto latino original e as duas peças de teatro que a ele se referem.

O quinto tipo, mais abstrato e implícito, é o que Genette denomina como “arquitextualidade”. Trata-se da menção paratextual ou mais frequentemente infratitular. “A indicação Romance, Narrativa, Poemas, etc., que acompanha o título, na capa” (GENETTE, 2010, p. 17). Classificação esta que pode se confirmar na obra ou não.<sup>5</sup> No caso de uma das obras de nosso estudo, o Orfeu da Conceição, Vinicius o denomina de “tragédia carioca”. É uma menção infratitular. É fato que a tragédia aqui não se compara às tragédias gregas antigas, posto que ambientada quase dois mil anos depois, em outro tempo e espaço, distintos do tempo e espaço gregos da Antiguidade.

Na escala de relação entre os textos, há aqueles derivados de outros textos. Genette observa que o texto imitado torna-se diferente do texto imitativo. James Joyce, por exemplo, em sua obra *Ulisses*, conta a história do herói Ulisses de maneira diferente da de Homero. Enquanto Virgílio, em sua obra *Eneida*, conta a história do herói Eneias à maneira de Homero. São transformações simétricas e inversas (GENETTE, 2010, p. 19).

---

<sup>5</sup> O que nos faz recordar da obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. Ora, Andrade define a obra, na capa, como “rapsódia”. Porém, ela revela-se um misto de pesquisa folclórica, humor e algum tipo de deboche, sem desmerecer sua importância como manifesto modernista e sua inserção no cânone das grandes obras literárias do país.

As contribuições teóricas de Eliade nos ajudam a uma aproximação da riqueza do mito, de seu mistério e diversidade. O estudo do mito de Orfeu é uma das formas que nos levam a compreender como o amor humano foi vivido e expresso de maneira intensa e única. Quanto à teoria de Genette, será nossa ferramenta para a análise das 3 obras selecionadas, no percurso de compreensão do processo de reatualização do mito no poema latino e nas duas peças de teatro.

A seguir abordaremos a obra *Geórgicas*, especificamente em relação ao mito de Orfeu, de que forma é expresso e referenciado. Nosso foco é o mito de Orfeu, que está no IV canto das *Geórgicas*, inserido em um quadro de apicultura, pois a obra latina versa sobre a agricultura; entretanto no IV Canto, Virgílio dedica seu poema à arte de criar abelhas e insere o mito de Orfeu dentro deste quadro.

## 2. O MITO NAS *GEÓRGICAS*: HIPOTEXTO

Faz-se necessário, neste momento do trabalho, apresentar o mito de Orfeu na obra, por nós considerada texto fonte, primordial, ou seja, hipotexto, segundo estudos de Gerard Genette. Para tanto, será apresentada a obra, seu autor e a maneira como é retratado o mito de Orfeu no poema, com a finalidade de empreender a análise nos hipertextos, ou seja, de que forma foi transposto o mito e de que maneira a catábase do herói trácio se configura nessas obras citadas. O nosso foco não é apenas indicar a transposição nas duas peças teatrais, mas poder entender qual o efeito de sentido produzido por essa transposição para uma nova contextualização.

O poeta latino Publius Vergilius Maro (70 a.C a 19 a.C), mais conhecido como Virgílio, legou à civilização ocidental três obras de monta: as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Esta última a mais famosa e conhecida, por relatar as aventuras do herói Eneias.

Tido como um dos maiores nomes da Literatura romana, suas obras são reconhecidas como verdadeiros clássicos da Literatura Ocidental, que influenciaram gerações inteiras de autores, tais quais Dante Alighieri, Boccaccio, Petrarca, dentre outros.

Virgílio foi dos maiores nomes da poesia latina. Sua obra tornou-o imortal. Viajando à Grécia, teve contato com as obras de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*, as quais se utilizou como base para sua própria epopeia: a *Eneida*.

Para os fins deste trabalho, interessa-nos voltar a atenção para o trecho no qual Virgílio narra o mito de Orfeu, em sua obra *Geórgicas*, constituída por quatro grandes partes, ou cantos. Daremos ênfase, sobretudo, ao mito de Orfeu, que está inserido em um quadro emoldurado pelo mito de Aristeu, no quarto canto da obra, ou seja, o mito do cantor da Trácia, Orfeu, se insere na narrativa de Aristeu, conforme o poeta latino cantou na Antiguidade. Interessa-nos verificar qual o sentido de seu significado na obra virgiliana.

Partiremos do estudo realizado, na Dissertação de Mestrado, da professora Doutora Elaine Cristina Prado dos Santos, bem como em sua obra publicada sobre o IV Canto das *Geórgicas*, pois suas considerações e análises são de grande valia para o nosso trabalho de pesquisa.<sup>6</sup>

Orfeu era um músico talentoso, exímio tocador da lira. Com seu cantar e tocar, mesmo os animais mais ferozes se aquietavam, a natureza entrava em sintonia com a música e

---

<sup>6</sup> A professora Elaine Cristina é coordenadora da Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Possui Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas pela USP. Fonte: cnpq.curriculo lattes. Acesso em 12/04/2018.

a melodia emanadas de seu ser. Orfeu apaixonou-se por Eurídice e a ela dedicou seu amor e seu coração. Aristeu, um apicultor, desejou possuir a dama, e passou a persegui-la. Para fugir dele, Eurídice correu e foi surpreendida por uma serpente, que ao morder a jovem, nela instilou seu veneno mortal. De tal forma que Eurídice morreu e foi para o mundo dos mortos; inconformado com a morte da amada, Orfeu decidiu descer ao Reino dos mortos para trazer de volta a amada. Nessa descida, convenceu o barqueiro Caronte a levá-lo, já que só fazia isso com os mortos e ele, Orfeu, ainda estava vivo. Tocou para o cão Cérbero, de três cabeças, fazendo-o ninar e permitindo que abrisse caminho para Orfeu passar. Enfim, encontrou-se com Hades e Prosérpina. E de Hades, admirado por tamanho amor, recebeu-o, porém dando-lhe um desafio. A deusa disse-lhe que ele poderia levar a mulher de volta à vida; entretanto, para conduzi-la no caminho de volta, não poderia de forma alguma olhar para ela, ou seja, não poderia olhar para trás enquanto não chegassem até a luz. Orfeu aceitou o desafio, imposto pelos deuses infernais; porém, estando bem próximo da saída da região, não resistiu e, como para certificar-se de que a amada o seguia, virou-se, e a procurou com os olhos.

Nesse momento, Eurídice, que estava a segui-lo, perdeu-se para sempre no mundo dos mortos. Orfeu ainda a viu se afastar, com imensa dor e saudade. Tentou voltar mais uma vez ao mundo dos mortos; mas os deuses são implacáveis e o destino inexorável. Assim, os deuses não permitiram que Orfeu voltasse mais uma vez com Eurídice, pois os deuses não perdoam. Orfeu teve que retornar ao mundo dos vivos; entretanto sentindo-se deslocado em seu próprio mundo, preferiu a solidão e os animais, não se interessou mais por nenhuma mulher. Inconformadas com a recusa do poeta em poder amar de novo uma outra mulher, as Mênades o mataram, dilacerando todo seu corpo e espalhando seus membros no bosque. Cortaram sua cabeça e a jogaram no rio Hebro. Embora sem vida, a cabeça de Orfeu enquanto rolava pelas margens do rio, mesmo tendo sua alma que se desprendia do corpo, sua língua já sem vida, pronunciava cantando o nome de Eurídice e as margens do rio, em forma de eco, repetiam: Eurídice, Eurídice.

O tema de Orfeu é bem retratado e desenvolvido na música. A pesquisadora Fabiana Quintana Dias elenca várias obras musicais, dentre as chamadas pastorales até óperas inteiras, dedicadas ao poeta. Ela cita a “Favola d’Orfeo”, de Angelo Poliziano; a mais famosa: “la Favola d’Orfeo” de Claudio Monteverdi; “Orfeo ed Eurídice”, de Christoph Gluck; “Orphee”, de Jean Cocteau; Eurydice, de Jean Anouilly e “the mask of Orpheus”, do autor inglês Harrison Birtwistle, dentre outras. (DIAS, 2011, p. 14 a 26).



## 2.1 ESTRUTURA DA OBRA *GEÓRGICAS*

Para que possamos entender o mito de Orfeu, inserido na obra virgiliana, é necessário compreender a estrutura das *Geórgicas*, com a finalidade de perceber a arquitetura realizada pelo poeta, considerada como obra prima da Antiguidade. Ao apresentar esta estrutura, podemos verificar a importância e o significado do mito de Orfeu, no último canto do poema.

Quando falamos em arquitetura ou estratégia de obra, podemos dizer que a obra de Virgílio é composta de quatro cantos, “divididos em 2 grupos de 2, ou seja, os livros I, II, III e IV”, conforme elucida Prado dos Santos em sua tradução e comentários (2012, p. 17).

Os cantos correspondem a uma divisão comum nas obras clássicas da Antiguidade. Diferentemente da divisão por capítulos, comum a partir sobretudo do século XIX.

É notável perceber que há na obra uma gradação, pois cada livro, ou canto, tem um tema geral desenvolvido, com digressões que não prejudicam a harmonia da obra como um todo. Podemos vislumbrar a estrutura dos quatro livros da seguinte forma (com o número inicial indicando o verso correspondente no original em Latim), segundo Prado dos Santos (2012, p. 21-22):

### LIVRO I: Cereais

1 a 2: Proêmio

42 a 203: Trabalhos para o cultivo dos cereais

118 a 159: digressão: A teodiceia do trabalho.

204 a 350: tempos do trabalho e calendário.

231 a 258: digressão: a origem do calendário.

351 a 514: prognósticos do tempo.

424 a 514: digressão: os prodígios seguintes ao assassinato de César.

### LIVRO II: Plantas

1 a 8: Proêmio

9 a 258: cultivo das plantas em geral: variedade das plantas, dos trabalhos, dos terrenos.

136 a 176: digressão: os elogios à Itália.

259 a 419: cultivo das videiras

315 a 345 : digressão: os elogios à primavera.

420 a 540: cultivo de outras plantas de particular interesse: oliveira, macieira...

### LIVRO III: Animais

1 a 48: Proêmio

49 a 283: criação do gado de grande porte

205 a 283 : digressão: o Amor

284 a 469: criação do gado de pequeno porte: cabras e ovelhas.

470 a 566 : digressão: a peste no Nórico

### LIVRO IV: Abelhas

1 a 7: Proêmio

8 a 280: criação de abelhas e sua natureza.

116 a 148 : digressão: o velho de Córico  
 281 a 558: reprodução das abelhas destruídas pela peste.  
 315 a 558: digressão: o mito de Aristeu e de Orfeu.  
 559 a 566: final.

Consideramos, dentro da estrutura da obra, pela apresentação dos temas de cada livro, que há uma gradação de formas de vida, ou seja, no livro I, apresenta-se o tema dos cereais; no livro II, o tema das plantas; no livro III, o tema dos animais e no livro IV, o das abelhas, com um comportamento extremamente disciplinado e organizado como se fossem homens trabalhando, algumas vezes até cidadãos romanos. Esta gradação se faz desde as mais básicas, como as plantas, até as mais evoluídas, como os animais, com o destaque para a sociedade das abelhas, na qual está inserido o mito de Orfeu. O livro I é dedicado aos cereais, com a descrição dos trabalhos para seu cultivo. O livro II é dedicado às plantas, com descrição dos trabalhos necessários ao cultivo, os tipos de terreno e a variedade de plantas, com destaque para as videiras, oliveiras e macieiras. O livro III é dedicado aos animais, com menções ao gado de grande porte e ao de pequeno porte. Finalmente, o livro IV é dedicado à sociedade das abelhas, a mais próxima do ideal de que Virgílio gostaria de ter visto na sociedade romana de sua época, ou seja, uma sociedade de cidadãos romanos, disciplinados e organizados e que trabalhassem como as abelhas. Na Antiguidade, não se sabia sobre a função da rainha abelha, acha-se que era um rei que conduzia todas as outras abelhas; por isso, o poeta vai comparar César Augusto ao rei abelha. Podemos afirmar que o quarto canto da obra de Virgílio progride na hierarquia dos seres; por isso, utilizamos o termo gradação. Com as abelhas, está-se num degrau muito próximo ao dos homens. Elas sabem se organizar em sociedade, trabalham com ardor, defendem seu rei com heroísmo. Nesta associação aos homens, tudo é rodeado por uma fragrância de sonho e pelo sorriso da própria natureza que acolhe e envolve as colmeias. Neste canto, a abelha é protagonista do trabalho, transformando a própria natureza.

No Canto IV das *Geórgicas*, as abelhas dão um exemplo de disciplina e de concórdia. Elas praticam todas as virtudes que os seres humanos deveriam ter: ardor no trabalho, heroísmo para defender seu rei. Conhecem, principalmente, o valor da **glória**.

.....*Rege incolumi mens omnibus una est ;  
 amisso rupere fidem constructaque mella  
 diripuere ipsae et cratis soluere fauorum.* ( Verg. , Geo. IV,212 - 214 )

(Enquanto o rei é incólume, ele é um único pensamento para todos: quando ele está perdido, o pacto está rompido, elas destroem os fabricados méis e quebram os favos de mel.) (PRADO DOS SANTOS, 2012, p. 81)<sup>7</sup>

O livro IV nos indica um trabalho não fácil das abelhas, elas não vivem simplesmente das doações da natureza. Trabalham disciplinadamente, inspiradas por um constante amor e por uma felicidade que contagiam toda a sua atividade.

".....*Hinc nescio qua dulcedine laetae  
progeniem nisdosque fouent; hinc arte recentis  
excudunt ceras et mella tenacia fingunt*". ( Geo. IV, 55-57 )

(Assim eu não sei por qual doçura , elas, felizes , abraçam os filhos e os ninhos; dessa forma elas produzem com arte as novas ceras e formam os viscosos méis.) (PRADO DOS SANTOS, 2012, p. 76)

O livro aborda o laborioso trabalho de criação das abelhas e apresenta duas digressões: um relato sobre o velho de Córico, um velho que vivia da terra e pela terra, ou seja, um exemplo do velho cidadão romano e – o que efetivamente nos interessa neste estudo: o relato detalhado a respeito do mito de Orfeu, o músico, emoldurado pelo de Aristeu, o apicultor.

Ainda segundo Prado dos Santos (2012, p. 33), “o quarto livro é uma visão geral da própria vida humana, espelhada e exaltada no maravilhoso mundo das abelhas. Por motivos de arte e de vida, as abelhas despertam admiração.”

Segundo Ruy Mayer (1948, p. 10), o Virgílio das Geórgicas não descreve uma agricultura convencional , todavia apresenta um quadro rústico , vigoroso e real , em que a terra , as searas , as árvores e os animais são os que o lavrador conhece e com os que lida constantemente .

## 2.2 MITO DE ORFEU

Segundo Brandão (2000, página 196), a palavra Orfeu não possui etimologia comprovada. Diga-se, de passagem, que o português órfão provém de *orphanu(m)*, ac. de *orphanus*, mera transliteração do grego *orphanós*, significa: “desprovido de, privado de, órfão”. Orfeu foi privado de sua amada Eurídice.

Filho de Calíope, a mais importante das Nove Musas, e do rei Eagro, Orfeu sempre esteve vinculado ao mundo da música e da poesia. Ampliou as cordas da cítara, de sete para

---

<sup>7</sup> Utilizamos trechos do original em Latim e da tradução e comentários da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elaine Cristina Prado dos Santos; presentes em: PRADO DOS SANTOS, Elaine Cristina. O IV Canto no contexto das Geórgicas. 2 ed. São Paulo, Scortecci, 2012.

nove, em homenagem àquelas mesmas Nove Musas. Seu canto atraía e acalmava os animais, as árvores se inclinavam para ouvi-lo e os homens se encantavam com sua maestria na cítara e seu timbre. Para falar do mito de Orfeu, nossa consulta teve como referência a Dissertação de Mestrado da profa. Dra. Elaine C. Prado dos Santos, bem como os relatos de Junito Brandão em *Mitologia Grega*.

Orfeu se apaixonou e casou com Eurídice. Certo dia, ao passear pelo bosque, foi vista pelo apicultor Aristeu que foi tomado de paixão pela beleza da jovem, ele tentou correr atrás dela, pois sua paixão foi tão avassaladora que tentou violentá-la. Eurídice correu, fugiu do assédio de Aristeu, mas foi picada por uma venenosa serpente e morreu, indo para o mundo dos Infernos, da mansão dos mortos. Orfeu, profundamente inconformado com a perda de sua amada, empreendeu uma viagem até o reino dos mortos para reencontrá-la e trazê-la de volta. Esta foi a grande aventura do jovem herói, que por amor resolveu descer até os Infernos e resgatar sua amada e trazê-la de volta à vida.

Orfeu, dotado de uma voz belíssima, começou a cantar em sua descida aos Infernos. Pela força de seu canto e de sua música, ele convenceu e imobilizou todos do mundo infernal: o barqueiro Caronte, diante de voz tão majestosa, resolveu levá-lo até o outro lado do rio Estige; com sua voz maravilhosa, conseguiu acalmar o cão de três cabeças, Cérbero, deixando-o com as três goelas abertas diante do impacto provocado por sua voz; entrando nos Infernos, todos ficaram imobilizados diante de tal beleza; encantou os soberanos do Reino dos Mortos: Plutão e Prosérpina, que ficaram também impactados e imóveis diante do belo cantor. Admirados com a coragem do amante de Eurídice, permitem que ele leve sua esposa; entretanto, impõem-lhe uma condição: ele poderia levar sua amada de volta desde que atravessassem a região dos mortos, sem jamais olhar para trás. Orfeu só poderia olhar para trás e ver Eurídice quando chegassem à luz. Orfeu empreendeu a famosa viagem de volta para a terra, saindo dos Infernos.

Conforme relato de Brandão, Orfeu é acometido por uma dúvida cruel:

uma terrível dúvida lhe assaltou o espírito: e se não estivesse atrás dele a sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado? Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela “carência” e por invencível *páthos*, pelo desejo grande da presença de uma ausência, o cantor olhou para trás, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. (BRANDÃO, 2000, p. 197).

Neste momento, ele vê sua amada, que até então o seguia fielmente, sendo engolida pelas trevas novamente. Sua segunda morte é por demais dolorosa para Orfeu. De volta ao mundo dos vivos, o inconsolável cantor não se esqueceu jamais de seu amor. Tentou

regressar, voltar aos infernos, pedir uma nova chance aos deuses infernais, mas tudo foi impossível, pois para os deuses não há uma segunda chance ou uma nova possibilidade. Orfeu, desesperado, voltou ao mundo dos vivos, mas não conseguiu mais viver como antes, sem Eurídice. Assim, começou a cantar nos bosques para os animais e para as árvores. Decidiu, por fim, não se apaixonar por mais nenhuma mulher. Esta decisão revoltou as Mênades, que decidiram esquarterá-lo e lançar sua cabeça no rio Hebro. A cabeça, rolando no rio, o nome de Eurídice fora proferido por sua língua já sem vida e as margens do rio ecoaram; Eurídice, Eurídice....por todo o trajeto.

Conforme o texto latino, Orfeu perdeu Eurídice por sua *Dementia*, ele foi um *incautum amantem* (Geo. IV, 488), ou seja, fora imprudente, não seguiu o que os deuses haviam lhe determinado, ou seja, ele cometera uma transgressão. O **motivo** de Orfeu perder Eurídice é anunciado de forma semelhante na Eneida quando Eneias perde sua esposa Creusa no incêndio de Troia. Na verdade, são duas situações distintas: pois, por um lado, nas *Geórgicas*, o esposo impaciente quer rever sua esposa, Eurídice. Ele consegue tê-la de volta, pois tocara as divindades infernais, por meio de seu canto. No entanto, ele conseguiria definitivamente ter Eurídice no mundo dos vivos, se não olhasse para trás, enquanto saíam do inferno. Mas, uma súbita demência apoderou-se do imprudente amante e antes de chegar à luz, olhou para trás, para sua Eurídice, perdendo-a por todo o sempre. Por sua vez, na *Eneida*, Eneias, preocupado com o filho e com seu pai, é seguido por sua esposa, Creusa. Todos fogem através de Troia incendiada, que poderia ser comparada ao Hades, onde estava Orfeu, os muros em chamas e os rios de fogo (*En. II, 705 - 706*).

Embora sejam duas situações distintas, elas se aproximam, pois, como Orfeu, Eneias também perdeu sua esposa, Creusa; mas Eneias esqueceu-se de olhar para trás e perdeu-a definitivamente (*En. II, 736 - 740*).

Orfeu e Eneias manifestaram sua dor, todavia a narrativa da *Eneida* é mais desenvolvida e as etapas menos rápidas. Orfeu, quando viu que perdera Eurídice uma vez mais, tornou a descer aos Infernos. Chegando ao Estige, suplicou Orfeu a Caronte que o deixasse transpor uma segunda vez o rio, porém o sinistro barqueiro recusou e Orfeu, inconformado, lamentou sua dor sobre o rio:

*"Quo fletu Manis , quae numina uoce moueret ?" ( Geo . IV , 505)*  
(Com qual choro moveria os Manes?) (PRADO DOS SANTOS, 2012, p. 107).

Mas , para Orfeu tudo estava perdido, não havia mais volta, pois Eurídice já vagava na barca do Estige :

"*Illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba.*" ( Geo. IV , 506 )

(Gelada, ao longe, Eurídice vagava na barca do Estige.) (PRADO DOS SANTOS, 2012, p. 107).

Eneias teve um movimento semelhante, ao conhecer sua desgraça entrou novamente em Troia para encontrar sua esposa desaparecida (En. II , 750 - 751 ). Quando ambos compreenderam que suas forças são em vão, clamam suas penas com a mesma inflexão. Antes de Eurídice desaparecer nos Infernos, ela questionou Orfeu sobre o Amor, sobre o destino e deu-lhe adeus. Ele não conseguiu responder, não houve tempo. No entanto, na *Eneida*, Creusa apareceu a Eneias, dando-lhe segurança e restituindo-lhe coragem e depois desapareceu. Eneias perdeu Creusa; Orfeu , Eurídice; mas Orfeu perdeu sua esposa porque olhou para trás, pois não resistiu, voltando-se para vê-la. Enquanto Eneias não se voltou para trás, ele simplesmente se esqueceu de olhá-la e assim a perdeu.

O desaparecimento de Creusa é uma "pedra formada por dois pedaços de cristal " daquela de Eurídice, ou seja, uma resposta pelo contraste, como uma refração em espelhamento. Segundo a tradição primitiva, a mulher de Eneias não se chamava Creusa, porém Eurídice. Os textos que chegaram até nós, onde figura o nome de Creusa, são contemporâneos de Virgílio, pois ele foi o primeiro a dar, à mulher de Eneias, nome de Creusa. Pode-se dizer que o IV livro das *Geórgicas* anuncia o futuro emprego do nome de Eurídice.

Conforme Brandão (1991, p. 143), Orfeu poderia ter trazido Eurídice de volta, se não tivesse olhado para trás. Este foi o seu grande desencontro, pois ao olhar para trás, volta ao passado, retrocede por estar apegado à matéria, simbolizada por Eurídice. Ao olhar para trás, Orfeu transgrediu as direções. Olhar para frente significa desvendar o futuro; para a direita, é descobrir o bem, para a esquerda é o encontro do mal; para trás é o regresso ao passado.

Interessante é poder notar e fazer uma breve comparação com o tema da interdição do "olhar para trás." No próprio relato bíblico de *Gênesis*, quando da destruição de Sodoma e Gomorra, Lot e sua família retiram-se da cidade com a mesma norma: "não olhar para trás". Ora, a esposa de Lot transgrediu a norma, exatamente como fizera Orfeu, e imediatamente transformou-se em uma estátua de sal. Lot foi obrigado a deixá-la e a continuar o caminho apenas com suas duas filhas.

No livro bíblico de *Gênesis* 19,17. 26, para ser mais elucidativo, pode-se verificar que os dois anjos de Javé recomendaram à família de Lot para **não olhar para trás**.

*Havendo-os levado fora, disse um deles: Livra-te, salva a tua vida; **não olhes para trás**, nem pares em toda a campina: fuge para o monte, para que não pereças.*

Como Orfeu, a esposa de Lot foi castigada, porque olhara para trás:

*"Então fez o Senhor chover enxofre e fogo, da parte do Senhor, sobre Sodoma e Gomorra. E subverteu aquelas cidades e toda a campina, e todos os moradores das cidades, e o que nascia na terra. E a mulher de Ló **olhou para trás** e converteu-se numa estátua de sal." (Gên. .19, 24 - 26)*

Na *Odisseia* X, 528, Ulisses, por conselho da feiticeira Circe, vai aos infernos para consultar Tirésias. Porém ele deveria fazer o sacrifício aos habitantes infernais, ficando de costas para o Hades, sem **olhar para trás**.

*"Depois disso, quando tiveres feito tuas preces à admirável legião dos mortos, sacrifica um carneiro negro e uma ovelha negra, virando suas cabeças para o Erebo, depois **vira as costas** tu mesmo e caminha para a praia do Oceano: as almas dos mortos que passaram chegarão em multidão."*

Assim percebe-se que para Orfeu, para a mulher de Lot, para Ulisses, a recomendação é sempre a mesma: *não olhar para trás*. Orfeu, segundo Brandão (1991, p. 147), ao olhar para trás, perdeu Eurídice e perdeu-se também, como indivíduo, como músico e como cantor, partiu-se a **harmonia** e ela agora somente será possível se houver um retorno **perfeito**.

Jean Chevalier, em seu *Dicionário de Símbolos* assevera que Orfeu

*Talvez seja o símbolo do lutador que só é capaz de fazer o mal adormecer, sem conseguir destruí-lo, e que morre vítima dessa incapacidade de superar sua própria insuficiência. Num plano superior, representaria a busca de um ideal, ao qual se sacrifica apenas com palavras, e não com atos reais. (...) Orfeu é o homem que violou a proibição e ousou olhar o invisível. (CHEVALIER, 1997, p. 662-663).*

Orfeu realiza a façanha de descer ao mundo dos mortos (sua catábese) e de retornar à vida (anábase), porém violando a interdição de não olhar para trás, ou seja, não perde sua condição humana sujeita ao erro e suas consequências.

### 2.3 A CATÁBASE NA OBRA

Prado dos Santos (2012, p. 72) ressalta que o mito de Aristeu e, sobretudo, o de Orfeu, encontram-se no cerne da proposta das *Geórgicas*, e de seu caráter de obra eminentemente universal.

A catábase de Orfeu é narrada como um acontecimento motivado por profundo e inconsolável amor do protagonista, pois Orfeu decide descer ao mundo dos mortos, com todos os riscos desta atitude, na tentativa de ver e de resgatar a sua amada, tão precocemente retirada da vida.

Como um texto clássico de reconhecido valor artístico e cultural, as *Geórgicas* se inserem no contexto do mundo romano da Antiguidade. O mito de Orfeu e o de Aristeu são expostos e retratados, com o objetivo de ilustrar qualidades que Virgílio gostaria de ver reproduzidas em sua sociedade romana da época.

De acordo com a categorização de Genette, a obra as *Geórgicas* é considerada como hipotexto, texto primeiro, a partir do qual as duas peças de teatro se referem – ao menos implicitamente – e retomam ao desenvolver o enredo específico de cada uma delas.

Neste capítulo abordamos a parte teórica do mito, os pensadores que nos ajudarão na empreitada da análise, e a caracterização do quarto Canto das *Geórgicas*, de Virgílio. No próximo capítulo detectaremos o mito de Orfeu presente em *Orpheus descending*, de Tennessee Williams e seu processo peculiar de catábase.



### 3. O MITO DE ORFEU NA PRODUÇÃO TEATRAL: HIPERTEXTOS

#### 3.1 –Orpheus Descending (A Descida De Orfeu)

Orpheus descending remete à “figura mitológica do músico e poeta”, segundo a professora Maria Silvia Betti, em sua Introdução à tradução em português da peça teatral (WILLIAMS, 2016, 166). A referência ao nome de Orfeu está oculta na peça, pois o protagonista recebe outro nome (Val Xavier). Isto, contudo, é uma ocorrência bastante expressiva, tanto pelo desenlace quanto pela **catábase** empreendida pelo protagonista.

No prefácio à edição da peça em inglês, o autor Tennessee Williams confessa:

On that occasion I made an equally dramatic statement, on a note of anguish. You don't seem to see that I put my heart into this play! (*Naquela ocasião eu fiz uma afirmação dramática, em um momento de angústia. Você não parece perceber que eu coloquei meu coração inteiro nesta peça!*) tradução livre. (WILLIAMS, 1976, p. 130).

Neste tipo de prefácio, intitulado *O passado, o presente e o talvez*, escrito em 1957, Williams relata os momentos de tensão quando a peça, ainda chamada de *Battle of Angels* (Batalha dos anjos), teve de encerrar a temporada precocemente, na cidade de Boston.

O nome Tennessee Williams é um pseudônimo de Thomas Lanier Williams III (1911-1983) que foi um dramaturgo estadunidense, vencedor de muitos prêmios. Williams nasceu em Columbus, no estado do Mississippi. Contudo, por ter vivido em Nashville, capital do Estado do Tennessee, ele recebeu o apelido com o nome do Estado, quando contava com 26 anos de idade.

Williams foi o vencedor do Prêmio Pulitzer de Teatro por *Um bonde chamado desejo*, de 1948 e por *Gata em telhado de zinco quente*, de 1955. Suas peças *Algemas de Cristal*, de 1944 e *A noite do Iguana*, de 1961, receberam o Prêmio New York Drama Critics' Circle. Sua peça *A rosa tatuada*, de 1952, recebeu o Tony Award de melhor peça. É um dos autores mais encenados em língua inglesa, figurando juntamente com William Shakespeare no panteão dos grandes autores do teatro.

### 3.1.1 – Estrutura da obra *Orpheus descending*

A peça *Orpheus descending* é composta de três atos, conforme a estrutura a seguir:<sup>8</sup>

#### Ato I

**Prólogo.** Dolly e Beulah, donas de casa, conversam na Loja Torrance

**Cena I.** A senhora Vee Talbott leva Val Xavier à loja, em busca de emprego. Jabe chega com sua esposa Lady Torrance

**Cena II.** Val pede emprego a Lady, enquanto ela liga para o farmacêutico

#### Ato II

**Cena I.** Lady revela a David Cutrere, seu ex-namorado, que esperava por um filho dele.

**Cena II.** Vee Talbott visita a loja. Eles conversam sobre como a arte torna a vida menos amarga. Ela é pintora. Ele é músico.

**Cena III.** Lady oferece um quarto para Val dormir dentro da loja.

**Cena IV.** Val sai para jogar. No retorno, ele e Lady tem sua noite de amor.

#### Ato III

**Cena I.** Jabe desce as escadas. Encontra Val na loja bem cedo. Não sabe que ele dormiu lá. Jabe confessa que pôs fogo no orquidário do pai de Lady. Lady fica totalmente perturbada.

**Cena II.** Vee fica cega após uma visão. Seu marido, o xerife Talbott ameaça Val. Ele deve deixar o condado antes do amanhecer.

**Cena III.** Lady retorna a casa. A enfermeira do marido revela a gravidez de Lady. Ela exulta. O marido ouve tudo. Desce as escadas. Desenlace final da obra.

*Orpheus descending* ocorre no condado fictício de Dois Rios (Two Rivers), no estado do Mississippi, no Deep South dos Estados Unidos. Val “Snakeskin” Xavier chega ao condado em busca de um recomeço e de um emprego. Ele é cantor e tem como companheiro inseparável um violão autografado por grandes nomes da música negra, que traz sempre consigo, ao lado da jaqueta de pele de cobra.

Enquanto no mito da narrativa primeira (do hipotexto), Orfeu toca a lira e a cítara, Val Xavier (o Orfeu de Tennessee) traz o violão como seu companheiro inseparável. Ambos conseguem entreter e encantar através dos instrumentos musicais. E ambos são cantores e músicos talentosos.

---

<sup>8</sup> Os prólogos e cenas não recebem estes títulos. Decidi nomeá-los com o intuito de deixar mais clara a progressão dos acontecimentos.

O espaço aqui representa um elemento importante. Enquanto no texto de Virgílio, Orfeu desce ao Hades, ao Reino dos Mortos, em busca de Eurídice, Val Xavier chega a este pequeno condado, de certo modo também um tipo de “inferno” para alguns de seus habitantes, como os negros e os imigrantes, em busca de uma redenção, de uma nova forma de vida e, quiçá de um amor verdadeiro.

Deep South se refere a uma caracterização do Sul dos Estados Unidos, marcado por uma cultura escravocrata, de grandes propriedades rurais. Na Guerra Civil Americana, este Sul se insurgiu contra a parte Nordeste e Norte do país, de valores mais liberais e anti-escravidão.

Val é acolhido por Vee Talbott, artista plástica, pintora de quadros, que busca na arte uma forma de contornar sua rotina enfadonha de dona de casa, e de esposa do violento xerife local, em um condado no Sul dos Estados Unidos. Vee define-se como uma visionária. De fato, ela pinta seus quadros a partir de “visões” que julga ter. No final da peça ela fica cega, provavelmente prevendo o desenlace mortal da relação entre Val e Lady, empreendido por Jabe Torrance.

Vee fala então com Lady Torrance para oferecer um emprego como vendedor de sapatos na loja de seu convalescente marido Jabe Torrance. Lady emprega Val, que acaba por se envolver com ela. Este fato trará consequências imprevisíveis e fatais para ambos.

No meio da trama remonta a figura de Carol Cutrere, uma ousada moça do lugar. Carol é irmã de David Cutrere, que outrora fora namorado de Lady. Ela chegou a engravidar de David, mas perdeu a criança.

O pai de Lady, um imigrante italiano, tinha um pomar no qual vendia bebidas aos habitantes do local. Um dia, ele vendeu bebida a trabalhadores negros. Para esta região do Sul dos Estados Unidos, profundamente marcada pela escravidão e pela negação de direitos à população negra, este ato de seu pai foi considerado como imperdoável. Um grupo fanático denominado Mystic Crew (uma variante da temível Ku Klux Klan) ateou fogo na propriedade, provocando a morte do imigrante, que tentou debelar o fogo intenso e não conseguiu, pois estava sozinho. Os próprios bombeiros não compareceram à ocorrência, mesmo depois de avisados. O líder deste grupo assassino é ninguém menos que o atual marido de Lady, o comerciante Jabe Torrance. Ela descobrirá isto um pouco antes do final da peça.

A peça, em sua versão original em inglês, é composta por três atos. O ato I conta com um prólogo e duas cenas. O ato II é composto de quatro cenas. O ato III é composto de três cenas. Na tradução em língua portuguesa, houve uma condensação: os atos I e II contam

ambos com duas cenas e o ato III possui três cenas. O enredo aborda desde a chegada de Val Xavier a Two Rivers até o triste desenlace dele e de Lady. Na tradução em português, houve a condensação do prólogo na Cena 1, no Ato I. As cenas 3 e 4 foram condensadas nas cenas 1 e 2 do Ato II.

*Orpheus descending* inicia com um diálogo entre duas mulheres de meia idade, Dolly Hamma e Beulah Binnings, esposas respectivamente de Dog Hamma e Pee Wee Binnings, que trabalham com o xerife do condado, o delegado Talbott. Elas falam sobre a chegada de Jabe Torrance, dono de uma mercearia (mercadinho) – segundo a tradução em português – no condado fictício de Dois Rios, no estado do Mississippi.

O músico Valentine Xavier (Val) chega ao condado, depois de ter problemas mecânicos com seu carro. Ele é recebido pela senhora Vee Talbott, esposa do xerife local. Vee denomina-se uma “visionária”, pinta quadros a partir de seu rico mundo interior.

Ela acolhe Val em uma das celas da cadeia. No diálogo com ele, tem a ideia de ajudá-lo a pedir um emprego como atendente na loja de Jabe Torrance, que gere o negócio com sua esposa Lady Torrance.

Jabe casou-se com Lady quando ela tinha dezoito anos. Depois da morte de seu pai, um emigrante italiano, que se estabeleceu no local. Seu pai criou um lindo vinhedo que atraía os habitantes do condado. Um dia, ele vendeu bebida a trabalhadores negros. Isto desagradou o grupo Mystic Crew, variante local da Ku Klux Klan, que decidiu agir com violência: puseram fogo na propriedade e avisaram os bombeiros para não intervir. O pai de Lady morreu queimado, na tentativa de conter sozinho as chamas.

No decorrer da peça, Jabe está com uma doença degenerativa em progressão. Foi à cidade de Memphis para exames. Suas primas, as irmãs Temple, e alguns conhecidos estão na mercearia aguardando pelo retorno.

Quando Vee Talbott e Val Xavier chegam à mercearia, há todo um grupo com preparativos de boas-vindas para Jabe. Ele chega com sua esposa Lady, e sobe logo para o quarto, não participa da festinha.

Nesse ínterim, surge Carol Cutrere, moça desajustada do local. Em seu sobrenome carrega o privilégio da família mais antiga do condado, ainda influente. Ela é mal vista pelas outras mulheres, que a chamam de desonesta. Seu modo de vida errante, as bebidas e a negação do preconceito aos negros desagradam às demais mulheres, submissas a seus maridos.

Carol se sente atraída por Val e inicia uma conversa com ele, que não a corresponde, pois busca uma oportunidade de trabalho na mercearia. Isto finalmente acontece, e Val passa a trabalhar para Lady Torrance.

Percebendo-a infeliz no casamento, claramente de conveniência, os dois vão pouco a pouco se aproximando e apaixonando. A trama evolui para o envolvimento amoroso do par, em um ambiente violento de pequena cidade marcada por arraigado machismo, racismo e privilégios familiares.

Na Cena 1 do Ato II, descobrimos que Lady teve um namorado antes de seu casamento com Jabe Torrance. Ela envolveu-se com David Cutrere, irmão de Carol, e agora casado com uma rica mulher. Lady chegou a engravidar dele, mas nada revelou, pois depois do incêndio do vinhedo e da morte de seu pai, David a abandonou.

Na ocasião em que David entra na loja de Lady para resgatar sua irmã Carol, Lady confia a ele, vencendo seu orgulho de mulher ferida:

LADY: Eu – carregava seu filho no meu corpo no verão em que me abandonou. (...) Naquele verão queimaram meu pai no vinhedo e você, você lavou as mãos de qualquer vínculo com a filha de um carcamano contrabandista e – *(sua voz ofegante momentaneamente falha, e ela faz um gesto violento enquanto luta para falar)* e pegou aquela garota da sociedade que reformou sua casa e te deu filhos – *(recupera o fôlego)* tão bem nascidos. (...) Você se vendeu. Eu me vendi. Você foi comprado. Eu fui comprada. (WILLIAMS, 2016, p. 250).

Como se vê, ela também se referia a seu casamento de conveniência com Jabe Torrance, o homem que ateou fogo no vinhedo de seu pai. Ela descobriria isto um pouco antes do clímax e do desenlace final da peça. A partir desta descoberta, o enredo segue vertiginoso até o desenlace. A catábase deste Orfeu sulista será consumada.

Chama a atenção no texto de teatro as indicações entre parêntesis, claramente direcionadas aos atores, encarregados de encenar e de dar vida cênica ao texto.

O próprio marido revela sua participação no crime:

JABE *(com uma ferocidade muda)*: O pai dela tinha um vinhedo na costa norte do Lago Moon. A nova confeitaria me lembra o vinhedo. Mas ele cometeu um erro, cometeu um erro terrível uma vez, **vendeu bebida pra preto. Nós queimamos tudo.** Queimamos a casa, o pomar, as vinhas e ‘o carcamano’ se queimou tentando apagar o fogo.  
LADY *(quase grita enquanto avança para o centro baixo)*: Jabe, você falou ‘nós queimamos’, você disse ‘nós queimamos’?  
JABE *(no pé da escada, para e vira)*: Sim, falei ‘nós queimamos’. Você ouviu, Lady. (WILLIAMS, 2016, p. 278-279, grifo nosso).

No trecho em destaque, encontramos o motivo da reação violenta do Mystic Crew (entidade supremacista branca): a venda de bebidas a negros. E a confissão do marido. Em verdade, ele foi o líder do grupo que ateou fogo na propriedade do pai de Lady, provocando a morte do futuro sogro. A referência à abertura da confeitaria é feita. Lady estava para inaugurar uma confeitaria em um terreno conjugado ao da mercearia. Na ornamentação e arranjos do novo local comercial, ela buscou reproduzir a vivacidade e encanto do vinhedo queimado.

A partir deste ponto o enredo se encaminha para o desenlace. Lady sai de casa, em busca dos preparativos finais para a inauguração da confeitaria. Vee Talbott, a pintora visionária que acolheu Val, fica cega – sinal simbólico forte. Ao tentar ajudá-la, Val inicia conversação com ela. Seu marido, o xerife, em forte ato machista, repreende a esposa, enxotando-a do local e ameaça Val, com palavras duras:

TALBOTT: Na fronteira de um condado aí tem uma placa grande que diz: Crioulo, não deixe o sol se pôr com você neste condado. A placa só diz isso, ela não ameaça nada, só diz: **Crioulo, não deixe o sol se pôr com você neste condado!** (*Riso rouco. Levanta – dá um passo na direção de Val*). Bom, meu filho. Você não é negro e a placa não fica neste condado, mas meu filho, só quero que imagine ter visto uma placa dizendo: Rapaz, não deixe o sol nascer com você neste condado. Eu disse ‘nascer’, não ‘se pôr’ por que está muito perto do pôr do sol para você fazer as malas e se mandar antes. Mas acho que se você dá valor a esse instrumento que tem nas mãos (*o seu violão*) tanto quanto parece você vai simplificar meu trabalho e não vai deixar o sol amanhã nascer com você neste condado. Entendeu agora, rapaz? (*Val fita-o sem expressão, arquejante. Anda até a porta*). Espero que sim. **Não gosto de violência.** (WILLIAMS, 2016, p. 287). Grifo nosso.

Chama a atenção o preconceito racial fortemente expresso na passagem. E também a ironia do xerife quando afirma não gostar de violência. Ora, este personagem é o encarregado de executar linchamentos e perseguições durante toda a peça. Sua esposa, Vee Talbott, para suportar a cruzeza do trabalho do marido, refugia-se na pintura.

Depois disto, Val espera Lady retornar para avisá-la de que está indo embora. Ela volta visivelmente transtornada pela descoberta da participação do próprio marido na morte de seu pai. Um duro diálogo se estabelece. A enfermeira Porter, que vinha tomando conta do marido adoentado, chama Lady. As duas discutem bastante e a enfermeira faz outra revelação forte – a de sua gravidez:

LADY: Não gosto de você. Não acho que pertença à profissão de enfermeira, você tem olhos frios, acho que gosta de observar a dor!  
 ENFERMEIRA: Sei porque não gosta dos meus olhos. Não gosta dos meus olhos porque sabe que eles enxergam bem. (...) No momento que olhei para você quando fui chamada para esse caso na sexta-feira passada, eu sabia que estava grávida.

(*Lady arqueja*). Também soube no momento em que olhei pro seu marido que não era dele.

LADY: Obrigada por me dizer o que esperava que fosse verdade. (WILLIAMS, 2016, p. 303).

A enfermeira deixa a cena. Val ouve a conversa e rapidamente interroga Lady. Ela lhe confirma que está grávida dele. Em um novo momento de desespero, ela revela todo o descontentamento com sua vida anterior. E a felicidade com a condição de grávida, de esperar uma nova vida dentro de si.

O marido Jabe desce cambaleante as escadas. Havia ouvido tudo. Cambaleante, acometido pela doença terminal, ele anuncia o que está prestes a fazer:

“JABE: Urubus! Urubus! (*agarra firmemente o corrimão do mezanino, levanta a outra mão segurando um revólver e atira para dentro da loja. Lady grita e corre para cobrir a figura imóvel de Val com a sua. Jabe dá alguns passos e atira novamente; a bala atinge Lady que expele seu fôlego em um grande ‘Hah!’.* **Ela vira-se para fitá-lo**, ainda cobrindo Val com o seu corpo. Seu rosto tem todas as paixões e segredos da vida e da morte agora, seus olhos estão ferozes e flamejantes, conscientes e ainda desafiadores. Mas o revólver está sem balas e Jabe o arremessa na direção deles, desce e passa por eles, gritando rouco.) **Vou matar ele! Queimei seu pai e vou matar ele!** (*Ele abre a porta no centro alto e corre para fora, para a estrada, gritando rouco.*) O balconista está roubando a loja, ele atirou na minha mulher, o balconista está roubando a loja, ele matou minha mulher! (WILLIAMS, 2016, p. 306, grifo nosso).

O texto procura retratar todo o horror da cena, os tiros, o casal abraçado, o doente saindo da loja a gritar rouco. Chama a atenção a menção ao olhar de Lady para o seu assassino. Assim como no mito original, Orfeu vira-se para fitar Eurídice, quebrando a regra imposta por Plutão e Prosérpina, aqui é Lady quem fita a própria Morte encarando-a num último gesto de audácia e de paixão.

Aqui um comentário quanto à tradução para o português. No original em inglês, Jabe grita tendo Val como interlocutor. Na tradução, como vimos acima, ele se dirige a Lady, dizendo que vai queimá-los vivos. Vejamos o original: *I’ll have you burned! I burned her father and I’ll have you burned!* (Vou queimá-los vivos! Eu ateei fogo no pai dela e agora vou queimá-los vivos!) Tradução livre.<sup>9</sup>

Outro aspecto da tradução é a preferência pela sintaxe da linguagem oral, mais afeita à encenação do texto de teatro (Vou matar ele!) a construção não se adequa à norma culta da língua, mas reflete o uso concreto em uma situação comunicativa coloquial.

Logo depois disso, os homens entram na mercearia e capturam Val. Na tradução em português, ele é levado para ser entregue sem roupa aos cães policiais. Na versão em inglês,

<sup>9</sup> WILLIAMS 1976, p. 141. Ato 3, cena 3.

os homens incendeiam a mercearia e a confeitaria. Tudo arde em chamas. E Val morre carbonizado.

No final, surge Carol Cutrere. Ela recebe das mãos do Curandeiro a jaqueta de pele de cobra de Val.

“Que é isso aí, Tio? Ah, a jaqueta de pele de cobra dele! Dou um anel de ouro por ela. Ela tem que ser passada pra mim. (...) Atos selvagens deixam peles para trás, eles deixam peles limpas e dentes e ossos brancos para trás e essas coisas são símbolos passados de uns para outros, para que a espécie em fuga sempre possa seguir seu semelhante...” (WILLIAMS, 2016, p. 308).

Há aqui uma referência à serpente, da qual foi feita a pele da jaqueta; depois usada por Val, um músico itinerante e errante, sem destino. Por fim, ela é repassada para Carol, uma personagem igualmente errante, que não segue os padrões da comunidade local. Ela mesmo se define como “reformadora fanática”, não afeita ao código de conduta tradicional. Na narrativa de Virgílio, vale lembrar, é uma serpente quem fere de morte à Eurídice, provocando o luto incurável de Orfeu e sua conseqüente catábase, descida ao mundo dos mortos, para rever e resgatar sua amada.

Não há menção ao violão de Val. Porém a lógica induz a pensar que foi completamente queimado junto com a confeitaria e os corpos de Lady e Val. Os dois símbolos da peça ganham assim destinos diferentes. A jaqueta continua com Carol e o violão desaparece entre as cinzas.

O tema da solidão e das vidas em fuga surge na peça. Em um determinado diálogo entre Val e Lady, ele relata as agruras da vida solitária depois da separação de seus pais biológicos. Val mesmo utiliza um casaco feito com pele de cobra. O apelido Snakeskin o persegue. E este casaco representa um dos objetos mais carregados de significação de toda a peça. No final, ele será repassado a Carol Cutrere.

“Ninguém conhece ninguém! **Estamos todos condenados a um confinamento dentro das nossas peles, pra sempre!** Entende, Lady? – Estou falando a verdade, temos que encarar isso, estamos condenados a uma sentença perpétua de confinamento dentro das nossas peles solitárias enquanto vivermos neste mundo”. (WILLIAMS, 2016, p. 235). Grifo nosso.

A referência ao confinamento dentro das próprias peles é magistralmente expressa pelo casaco de pele de cobra, carregado de significação. A cobra é um animal em fuga; Val Xavier também estava a fugir de sua condição anterior, de tocador da noite, encarregado de entreter as clientes noturnas. E agora, Carol Cutrere, moça que foge aos padrões dos bons



costumes locais. Significativo mencionar que ela passa pelo xerife, sem atender aos gritos dele para que pare e volte, e segue seu rumo.

Tennessee Williams tece várias reflexões sobre a vida humana, a natureza das relações, os interesses econômicos por trás delas, o amor e a inevitabilidade do destino.

Tennessee Williams readaptou elementos de uma outra peça de teatro de sua autoria, *Battle of Angels*, de 1939. Juntamente com alguns elementos do conto *The fugitive kind*, de 1936.

A escolha do título é curiosa. Ele remete diretamente ao mito de Orfeu. Val Xavier, como o herói grego e latino, também é músico, e empreende uma catábase peculiar ao chegar ao condado de Two Rivers e viver sua tórrida relação com Lady.

### 3.1.2 – A catábase na obra

Tomando por base a teoria de Genette, a partir da qual o hipertexto se relaciona com um hipotexto pré-existente, percebemos que *Orpheus descending* faz referência diretamente à obra de Virgílio, já analisada no capítulo precedente. Esta referência ocorre no título da peça, ainda que não necessariamente no nome das personagens, visto que há discrepância quanto a este aspecto.

O próprio nome “descida”, faz **referência importante à catábase**, processo igualmente exposto no capítulo em que analisamos o mito. Ora, podemos dizer que Val Xavier empreende uma catábase ao fixar-se no condado de Two Rivers e ao entrar na vida de Lady Torrance, dando-a esperança de viver algo além de um casamento de conveniência, infeliz e malsucedido.

No decorrer da peça, algumas imagens chamam a atenção, seja pela riqueza da caracterização, seja pelo papel ilustrativo que assumem. Vejamos algumas delas.

A primeira delas é a do pássaro sem pernas, que flutua no ar. Val relata a Lady a existência deste curioso animal nos seguintes termos:

Sabia que existe um pássaro sem perna que não pode pousar e fica a vida toda sobre as asas no céu? Era azul claro e o corpo minúsculo que nem seu dedinho, verdade, um corpo tão minúsculo como seu dedinho, e na palma da mão era tão leve quanto uma pena. Eles se confundem com o céu. Os gaviões não conseguem pegar esses pássaros porque lá em cima, perto do céu, no azul infinito, eles não enxergam a diferença. (WILLIAMS, 2016, p. 227-228).

A esta descrição de tão curioso animal, Lady responde a Val da seguinte maneira:

Se um dia encontrar um pássaro desses morto no chão, gostaria que me mostrasse, porque talvez esse pássaro exista apenas na nossa imaginação. Acho que nenhum ser vivo consegue ser tão livre, nem de perto. (...) Eu daria esta loja com todo o estoque para ser esse minúsculo pássaro da cor do céu... pra dormir no vento uma noite e – flutuar! – por aí sob as estrelas... (WILLIAMS, 2016, p. 228).

Este pássaro sem pernas poderia ser relacionado à própria figura de Orfeu, enquanto um ser mítico, dotado de qualidades sobre-humanas.

Lady refere-se à sua vida, neste pequeno condado do Sul dos Estados Unidos, marcado por relações de conveniência, e por seu casamento, claramente infeliz, do qual ela vai paulatinamente tomando consciência e buscando uma alternativa, representada por esta aproximação progressiva com o “Orfeu” figurado Val Xavier.

Outra personagem feminina de relevância na peça é Carol Cutrere. Ao repelir uma de suas investidas eróticas para ele, Val a chama de “passarinho” e a manda voar para bem longe daquele local.

Uma outra metáfora relevante, que fará toda a diferença no desenlace final, é a da figueira estéril. Lady a utiliza referindo-se a uma árvore real e também a si mesma:

Nós tínhamos uma figueira entre a casa e o pomar. Ela nunca deu nenhum fruto, diziam que era estéril. O tempo passava, primavera depois de primavera, inútil, e ela quase começou a – morrer... então um dia descobri um figuinho na árvore que diziam que nunca ia dar frutos! Corri pelo pomar, corri pelo vinhedo gritando: Ah, pai, ela vai dar fruto, a figueira vai dar fruto! (...). Corri para um armário, abri uma caixa onde guardávamos os enfeites de Natal! – Tirei tudo, sinos de vidro, pássaros de vidro, enfeites cintilantes, pingentes de gelo, estrelas... E pendurei na árvore, enfeitei a figueira com sinos de vidro e pássaros de vidro, e pingentes de gelo prateado e estrelas, porque ela tinha vencido uma batalha e ia dar fruto! (WILLIAMS, 2016, p. 305).

Ao revelar sua gravidez a Val, Lady refere-se a si mesma enquanto árvore, agora fecundada e finalmente portadora de um sentido maior para a existência e de uma mudança considerável em relação a seu estado anterior, de dona de casa infeliz.

LADY: Tem uma vida dentro do meu corpo, esta árvore morta, meu corpo floresceu! Você me deu vida, pode ir!

VAL: Por que não me contou antes?

LADY: Quando uma mulher fica sem filho durante tanto tempo, é difícil acreditar que ainda é capaz de procriar! (WILLIAMS, 2016, p. 304-305).

A imagem da figueira estéril tem uma clara ligação com a parábola cristã correspondente, encontrada no livro de Lucas capítulo 13, versículos de 6 a 9. Jesus relata que o dono de uma vinha estava há três anos procurando por frutos de uma figueira. Ele decide

cortá-la por estar utilizando em vão a terra. Mas o agricultor suplica por mais tempo, dizendo que colocará adubo em volta, para que finalmente ela produza fruto.

Lady engravidou antes do casamento com Jabe, mas retirou o filho, logo que foi abandonada pelo namorado. Nesta nova situação, ela volta a engravidar, não do marido Jabe, mas do “Orfeu” Val Xavier. Isto a traz felicidade, mas também a expõe ao grave perigo de ser descoberta nesta condição com o marido moribundo, no pequeno condado, marcado por fortes machismo e racismo.

Ainda sobre a adequada metáfora da figueira, a professora Maria Silvia Betti, em sua excelente introdução à peça, afirma:

No mito grego aludido, Orfeu desce ao Hades para trazer de volta sua amada Eurídice. Val, na peça, “desce” simbolicamente ao mundo infernal de solidão, hipocrisia e morte em que vive Lady. (...) A nova gravidez, agora, a faz sentir-se como **a figueira seca que refloresce**, e ela retoma vigorosa e prazerosamente a vida. (WILLIAMS, 2016, p. 178). Grifo nosso.

Isto faz com que Lady queira se enfeitar com os pingentes de Natal, tal como o fizera com a figueira que finalmente gerou frutos. A personagem Lady vive este movimento de reencantamento pela vida e esta parece ser também a condição de Val, ao descobrir-se no amor a esta mulher, que fatalmente os levará a um desfecho trágico, assim como na narrativa primeira, de Virgílio.

Veremos a seguir como o mito de Orfeu se encontra na obra *Orfeu da Conceição*, e quais suas relações com o mito tal qual expresso nas *Geórgicas*.

### 3.2 - *ORFEU DA CONCEIÇÃO*.

*Orfeu da Conceição* é provavelmente a mais emblemática peça teatral do diplomata, compositor, cantor e poeta Vinicius de Moraes. Além dela, Vinicius escreveu também: *Cordélia e o peregrino*; *Procura-se uma rosa* e *As feras – chacina em Barros Filho*.

No estudo “*Orfeu na cena trágica brasileira*”, o pesquisador Antonio Donizeti Pires desenvolve uma análise particular da peça de teatro, “*em sua realidade literária (...) e em suas possibilidades e virtualidades cênico-dramatúrgicas*” (PIRES, 2017, p.115).

Subintitulada ‘tragédia carioca’, *Orfeu da Conceição* é, na verdade, um musical: um bom musical que tenta, desde logo, através da transplantação do mito de Orfeu para a favela carioca, fazer uma homenagem ao negro que a habita, cujas celebrações e festividades tinham alguma coisa a ver com a Grécia. Uma Grécia pitoresca e festiva, porém atavicamente atrasada e impura, sem qualquer tipo de consciência, segundo a visão algo paternalista de Vinicius de Moraes. (PIRES, , 2017, p.119).

A passagem se refere ao subtítulo “tragédia carioca”, vindo do próprio Vinicius, que, como o trecho também se refere, faz homenagem ao negro carioca, e não brasileiro em geral. Embora com uma visão um tanto idealizada da beleza do morro e de seus moradores, Vinicius está longe de defender uma posição anti-racista ou daquilo que poderia ser classificado como um manifesto do movimento negro nacional.

*Orfeu* de Vinicius foi adaptado pela primeira vez para o cinema em 1959, com direção do cineasta francês Marcel Camus, recebendo a Palma de Ouro do Festival de Cannes, e o Oscar de melhor filme estrangeiro de 1960. Como mencionado anteriormente, não nos atermos às adaptações fílmicas das peças de teatro neste estudo.

Interessante mencionar, a título de curiosidade, que este filme foi assistido pela mãe do presidente dos Estados Unidos Barack Hussein Obama: Stanley Ann Dunham. Depois disso, ela foi estudar na Universidade do Havaí, e lá se apaixonou pelo queniano Barack Obama pai. Eles se casaram, a despeito da preocupação das famílias, e deste enlace amoroso nasceu aquele que seria o primeiro presidente negro dos Estados Unidos.<sup>10</sup>

O poeta Vinicius de Moraes (1913-1980) dispensa maiores apresentações. Nascido e educado no Rio de Janeiro, Vinicius revelou-se talentoso na poesia e nas artes. Escreveu literatura, teatro, cinema e música. Foi diplomata, tendo sido aposentado compulsoriamente após o Ato Institucional nº 5. Sua peça *Orfeu da Conceição* foi premiada no quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Quando da encenação da peça, em 1956, iniciou a rica parceria com Tom Jobim, que revolucionaria a música brasileira através da Bossa Nova. Vinicius tem uma rica obra em sonetos, poesias, críticas para o cinema e também letras de canções da Música Popular Brasileira, com sua prolífica parceria com Toquinho.

Na adaptação de Vinicius, Orfeu é um talentoso sambista compositor do morro. É o principal destaque da escola de samba. Como no mito grego, apaixonou-se por Eurídice, morena de rara beleza. Este amor, porém, é interrompido por Aristeu, que, apaixonado pela musa e ensandecido pelo enlace dela com Orfeu, decide tirar-lhe a vida, em plena noite de Carnaval. Orfeu, profundamente apaixonado, ferido e inconformado com a morte da amada, realiza sua **catábese** (descida), em busca de revê-la e resgatá-la ao mundo dos vivos. Com uma travessia de graves consequências.

Vinicius manteve boa parte dos nomes dos personagens do mito original. Orfeu e Eurídice formam o par romântico principal. Aristeu é o assassino de Eurídice, tanto em Virgílio como em Moraes. A mãe de Orfeu chama-se Clio, em ambas as produções. Plutão e

---

<sup>10</sup> Conforme expresso no livro “*Se não fosse o Brasil, jamais Barack Obama teria nascido*”, de Fernando Jorge, em especial o capítulo 2 intitulado: Orfeu negro, o filme que maravilhou a mãe de Obama e o fez nascer.

Prosérpina são respectivamente o rei e rainha do Hades, local onde Orfeu desce para resgatar a sua amada Eurídice.

A premiada peça de Vinicius de Moraes retrata a realidade do morro carioca no final dos anos 1950. Marcado pela musicalidade própria do ambiente, pela participação forte da mulher, pelo protagonismo do Orfeu negro, ressaltando a beleza da etnia negra, esta peça de teatro, adaptada depois para o cinema diz muito sobre a “alma brasileira”.

### 3.2.1 – Estrutura da obra *Orfeu da Conceição*

*Orfeu da Conceição* está estruturado em três atos. A seguir apresentamos uma breve descrição de cada Ato e cena, ressaltando que eles não recebem estes nomes no texto original de Vinicius. Nossa divisão é meramente didática.

#### **Primeiro Ato**

**Cena 1.** Orfeu e Eurídice. Aristeu a persegue e a mata com um punhal, estimulado pela Dama Negra e por Mira, ex-namorada de Orfeu.

#### **Segundo Ato**

**Cena 1.** Clube Maiorais do Inferno. Terça feira gorda de Carnaval. Plutão e Prosérpina são os soberanos do local.

**Plano de Cérbero.** Orfeu acalma o cão de várias cabeças, leão de chácara, que fica na entrada do Clube. Ele entra e passa a procurar por Eurídice.

#### **Terceiro Ato**

**Cena 1.** Clio, a mãe de Orfeu, lastima a sorte do filho, perturbado e inconformado com a morte de sua amada.

**Plano da Tendinha.** Local onde Mira e outras mulheres da favela se lançam sobre Orfeu apaixonado e o sacrificam com facas e navalhas. A Dama Negra mais uma vez se faz presente.

Vinicius retrata com expressividade em seu texto poético e dramático a paixão avassaladora entre Orfeu e Eurídice; a agonia de Orfeu com a morte inesperada da amada; sua busca desesperada pelo corpo e a própria dilaceração do poeta no final da narrativa.

O primeiro e o terceiro atos da peça obedecem a estrutura dos versos decassílabos brancos, enquanto o segundo ato da peça está escrito em prosa. Pires apresenta uma análise interessante para esta ocorrência:

O segundo ato é em prosa justamente porque se está fora do morro, ou seja, é o **momento da catábase de Orfeu** ao centro/inferno da cidade, em busca de Eurídice já morta. Em decorrência, o fato aponta para uma visão dicotômica e dissonante de morro e cidade: enquanto esta é um espaço disfórico, um *locus horrendus* incompreensível ao poeta, o morro é um eufórico *locus amoenus*, pleno de harmonia e beleza, música, poesia e amor, enaltecendo-se a favela como um espaço positivamente estereotipado. (PIRES, 2017, p.122). grifo nosso.

### 3.2.2 – A catábase na obra

A catábase do Orfeu negro de Vinicius é feita na cidade, no clube Os Maiorais do Inferno, no espaço fora do morro, visto como espaço idealizado da beleza, da música e do amor. Esta visão algo idealizada da favela e de suas relações sociais é bastante ressaltada no estudo do pesquisador em questão.

Ainda segundo o pesquisador Pires (2017, p. 124):

O musical de Vinicius de Moraes tem seus bons momentos e as canções entoadas em cena colaboraram para tal efeito, sendo que várias delas adquiriram existência autônoma e entraram para o repertório nacional, a exemplo de ‘Valsa de Eurídice’ ou ‘Se todos fossem iguais a você’. Porém, penso que isto não esconde os problemas básicos em relação à caracterização das personagens (...) ou problemas em relação à visão edulcorada que se tem, na peça, sobre a favela carioca e sobre o negro. Quanto à transposição do mito de Orfeu para tal realidade social, tendo a julgá-la uma homenagem sincera de Vinicius de Moraes ao artista do morro, negro ou mestiço, popular e inspirado.

Em sua análise, o pesquisador ressalta a qualidade musical do espetáculo, que marcou o início da frutuosa parceria de Vinicius com Tom Jobim. Com relação à exaltação do negro carioca, ele faz ressalvas, plenamente aceitáveis, mas que, a nosso ver, não desmerecem o fato de Vinicius ter aclimatado seu Orfeu na pele de um negro carioca do morro, em 1956, em uma sociedade ainda marcada pelos resquícios do longo tempo de escravidão forçada dos negros.

11

Orfeu é um talentoso sambista do morro. Suas composições embalam a escola de samba no carnaval carioca. Ele se apaixonou por Eurídice, moça simples que o encanta. Sua ex-namorada Mira não aceita este amor. Ela se junta a Aristeu, que era apaixonado por Eurídice. Eurídice acaba sendo morta por Aristeu, com um punhal. Inconformado, Orfeu decide ir em busca da amada perdida. Vai até o clube os Maiorais do Inferno em busca da amada.

Sua mãe Clio assim se refere ao talento do filho:

---

<sup>11</sup> Note-se que o Brasil foi o último país das Américas a abolir formalmente a escravidão da mão de obra dos negros, em 1888.

Ele aprendeu o meu Orfeu. Agora  
 Ninguém toca com ele, nem o mestre  
 Com quem ninguém tocava dantes. Ouve  
 Apolo, que beleza! Que agonia!  
 Me dá uma vontade de chorar... (MORAES, 1998, p. 1398).

Percebemos a referência a Apolo, correspondente na mitologia romana a Febo: deus da música, da poesia, deus-sol, o mais belo dos deuses de Roma. Compreendemos a filiação de Orfeu no campo da música e seu poder de encantar homens, animais e até a copa das árvores.

Orfeu define seu amor por Eurídice nestes termos:

ORFEU (põe-se a soluçar, a cabeça oculta no colo da amada):  
 Mulher, eu já nem sei o que me mata  
 Se é o amor que te tenho, tão maior  
 Que esse meu doido peito, ou se a vontade  
 Impossível de amar-te mais ainda. (*afasta-se para olhá-la*)  
 Ah, meu amor, como você é linda! (MORAES, 1998, p. 1.406)

Ao chegar ao clube, Orfeu não encontra Eurídice. Plutão e Prosérpina são o rei e a rainha do carnaval. Eles correspondem, na mitologia grega, ao casal Hades e Perséfone. Eles o recebem, mas não dão nenhuma indicação do paradeiro de sua amada. Orfeu fica a vagar pelos lugares, repetindo o nome de Eurídice.

Sua mãe, de nome Clio (na Mitologia a Musa da História), entra em desespero e passa a praguejar contra o nome de Eurídice. Briga com o marido Apolo e fica possessa.

Mira, a ex-namorada de Orfeu bebe com outras mulheres. Ao ver chegar Orfeu, passa a intimidá-lo. Ele a rejeita. Só pensa em sua amada. Ela então insufla as outras mulheres. Elas se lançam sobre Orfeu furiosamente com facas e navalhas. Despedaçam-no e Mira arremessa o seu violão à distância.

No final, a Dama Negra cobre o corpo de Orfeu, assim como o fizera com o corpo de Eurídice e o coro faz sua última reverência:

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, 1998, p. 1449).

A trilha sonora da peça é de grande qualidade artístico-musical. Representou a primeira parceria entre Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim. A pesquisadora Fabiana Quintana Dias, em sua tese intitulada “*Orfeu: do mito à realidade brasileira – uma análise da trilha sonora dos filmes Orfeu Negro (1959) e Orfeu (1999) baseados na peça Orfeu da Conceição de Vinicius de Moraes*” ressalta, em um excelente trabalho de análise da parte musical do texto:

Falar sobre a música de Orfeu é embrenhar-se em uma sensibilidade artística delicada e cheia de detalhes. A peça não foi registrada em áudio ou vídeo e o que se tem acesso são apenas relatos, artigos de jornais e documentos que estão sob a guarda da Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, além do único registro já citado para eternizar esse momento que foi o disco lançado pela Odeon em 1956. (DIAS, 2011, p. 37).

Em um belo trabalho de levantamento das encenações da peça, Fabiana Dias ressalta que a cada encenação, com nova direção, cenário e atores, a riqueza musical fica evidente e evidenciada. Ela ressalta as quatro maiores apresentações. A de 1956, a de 1995, a de 1997 e a de 2010. Esta quarta última e maior montagem ocorreu com direção geral de Aderbal Freire Filho no Rio de Janeiro e depois em São Paulo. (DIAS, 2011, p. 53). Incorporou canções posteriores à peça, e inovou com a própria presença cênica de Vinicius de Moraes, como o Corifeu, interpretado pelo ator Wladimir Pinheiro.

Aqui uma diferença em relação ao mito original. Neste, Eurídice morre através da picada de uma serpente ao fugir do assédio de Aristeu.

A seguir, uma indicação das personagens, tal qual exposta após a dedicatória da obra, que, por sinal, Vinicius fez à sua filha Susana.

Personagens  
 ORFEU DA CONCEIÇÃO, o músico  
 EURÍDICE, sua amada  
 CLIO, a mãe de ORFEU  
 APOLO, o pai de ORFEU  
 ARISTEU, criador de abelhas  
 MIRA DE TAL, mulher do morro  
 A DAMA NEGRA  
 PLUTÃO, presidente dos Maiores do Inferno  
 PROSÉRPINA, sua rainha  
 O CÉRBERO  
 GENTE DO MORRO  
 OS MAIORES DO INFERNO  
 CORO e CORIFEU

AÇÃO: Um morro carioca  
 TEMPO: o presente. (MORAES, 1998, p. 1395).



Vinicius ressignifica a presença do Cérbero<sup>12</sup>, cão de três cabeças, aqui transformado em um leão de chácara. Em seu estudo intitulado *“Do monte Olimpo ao universo dos morros cariocas: a renovação do mito de Orfeu em três tempos”* a estudiosa Cristiane O. C. de Paiva Rocha afirma, com relação à referência a este ser mitológico:

Em meio à loucura do carnaval, Orfeu não aceita a morte de Eurídice e busca por ela viva, entre os Maiorais do Inferno. Nesse ponto do texto, outras especificidades dialogam com os aspectos mitológicos, aos poucos retomados, e surge a presença do guardião das portas do inferno, Cérbero. A entidade mitológica do cão de três cabeças é reconfigurada em uma espécie de guarda-costas, segurança do clube. (ROCHA, 2013, p. 102).

Neste estudo, fruto de sua tese de mestrado, a autora analisa a peça teatral de Vinicius, e os dois filmes a ela relacionados, ou seja, que a tomam como inspiração para a adaptação do roteiro: o Orfeu negro, de Camus e o Orfeu, de Cacá Diegues.

Ao mencionar a relação entre os textos de diferentes linguagens, a autora afirma:

A intertextualidade pressupõe que todas as criações artísticas partem de outros textos, oriundos ou não de outros sistemas, épocas e culturas. Em Orfeu da Conceição, sistemas semióticos distintos dialogam entre si: o literário (mítico), com sua função narrativa trazendo para a obra os valores e tradições de um povo, e o próprio texto teatral escrito que, no trânsito da adaptação, inseriu especificidades de outra sociedade culturalmente distante, a brasileira. Assim o jogo intertextual se firma na construção dos personagens, nas indicações cênicas, nos diálogos e na ambientação, que juntos ressoam ecos longínquos do mito de Orfeu e Eurídice, explicitando no processo de reescritura os aspectos formadores do arquétipo do amor que sobrevive à morte. (ROCHA, 2013, p. 72-73).

Retomando o conceito de Gennette sobre hipertextualidade, relembramos que o hipertexto da peça teatral de Vinicius dialoga com o hipotexto do poema de Virgílio. Em que pese a distância histórica entre a Roma Antiga, do século I a.C e o Brasil de 1954, realizando este trânsito da adaptação e da atualização do mito de Orfeu à realidade da favela carioca. Em um processo que a autora Cristiane Rocha nomeia de “abrasileiramento” do mito. (ROCHA, 2013, p. 73).

O Orfeu brasileiro é ambientado em uma favela do Rio de Janeiro, no tempo em que a cidade ainda era a capital do Brasil. Um Orfeu historicamente situado, em meio a uma realidade exigente. Orfeu é um talentoso compositor mulato. A escolha de sua cor, de sua etnia é significativa. E será seguida à risca nas produções teatrais e também nas adaptações fílmicas realizadas.

---

<sup>12</sup> “Cérbero é o cão do Hades, um dos monstros que guardavam o império dos mortos, e lhe interditava a entrada aos vivos, mas, acima de tudo, se entrassem, impedia-lhes a saída”. (BRANDÃO, 2000, p. 202).

### 3.3 – A Catábase Nas Três Obras Literárias

É interessante estabelecer um comparativo entre as três obras do ponto de vista da catábase.

Orfeu e Eurídice em Virgílio. Virgílio apresenta o mito de Orfeu, juntamente com o de Aristeu, apicultor. Os dois mitos se inserem em um contexto de apresentação da sociedade das abelhas, sua disciplina rigorosa, que produz o fruto divino, o mel que adoça a vida do ser humano. Orfeu é apresentado como exímio músico, apaixonado de amor “mortal” por sua Eurídice. Ao vê-la morta, fugindo do assédio de Aristeu após ser picada por venenosa víbora, ele toma a decisão de descer ao Reino dos Mortos para rever e trazer de volta a esposa. Eurídice é apresentada como tomada de amor profundo por seu marido. Quando próximos de sair das profundezas, Orfeu **vira-se para trás** e olha para a amada. Neste momento do poema, ela se perde nas sombras, na segunda e definitiva morte, e diz a seu amado:

Quem arruinou a mim, infeliz, e a ti, Orfeu? Que tão grande loucura? Eis que os cruéis destinos me chamam novamente para trás e o sono fecha meus olhos indecisos. E agora, adeus: sou levada rodeada por uma imensa noite, estendendo minhas fracas mãos para ti. Ai de mim! Não sou mais tua! (PRADO DOS SANTOS, 2012, 107).

Como percebemos na tradução da Professora Elaine, é interessante notar que Virgílio dá voz à angústia de Eurídice, deixando que percebamos o quanto ela sofreu também com a perda da vida e do amor de seu amado Orfeu.

Orfeu e Eurídice em Tennessee. Orfeu e Eurídice em *Orpheus descending* correspondem aos personagens Val Xavier e Lady, respectivamente. A correspondência com a tragédia do herói grego é figurada. O final trágico de Val e Lady deixam supor que há algo maior que os preconceitos, os privilégios e as visões limitadoras do mundo.

Orfeu e Eurídice em Vinicius. Na obra de Vinicius, Orfeu e Eurídice formam o par principal. Contudo há a presença de Mira de Tal, antiga namorada de Orfeu. Ela, na trama de Vinicius, acaba insuflando outras mulheres da favela e juntas cometem o assassinato do músico, com facas e navalhas. Deste modo, Orfeu encontra-se com Eurídice através da morte, representada pela emblemática figura da Dama Negra.

Orfeu (*chega correndo, coberto de sangue*):  
Eurídice! Eurídice! Eurídice! (*cai*)  
(*A Dama Negra surge da sombra*)

A Dama Negra (*falando com a voz de Eurídice*):

Aqui estou meu Orfeu. Mais um segundo

E tu serás eternamente meu.

Orfeu (*prostrado*):

Me leva, meu amor... (MORAES, 1998, p. 1449)

Percebemos, no trecho em destaque, que Vinicius soube bem explorar o potencial dramático da narrativa. A presença da Dama Negra representa uma diferença importante em relação à narrativa tal como expressa em Virgílio.

Vejamos agora a caracterização do Inferno nas três obras. O inferno em Virgílio. Na obra *Geórgicas* há a menção a Plutão e Prosérpina, senhores do mundo dos mortos. Mas nenhuma descrição mais ou menos profunda do local. Há menções ao cão Cérbero, ao barqueiro Caronte e à roda do círculo de Ixion (PRADO DOS SANTOS, 2012, 106).

O inferno em Tennessee. Em uma aproximação de análise podemos afirmar que o inferno seria a própria situação social de Two Rivers, marcada por uma cultura machista e de preconceitos de cor. Val Xavier consegue emprego na loja de Jabe Torrance e acaba se envolvendo com sua esposa. Em sua busca por uma nova forma de vida – catábase – envolve-se em um enredo de graves consequências.

O inferno em Vinicius. No clube de Carnaval os Maiorais do Inferno. A descida de Orfeu ocorre durante a terça feira gorda de Carnaval. O segundo ato da peça é dedicado ao evento da catábase. E está em prosa, diferentemente dos dois outros atos.

Plutão e Prosérpina compõem o rei e a rainha do carnaval. Apresentado como Rei Momo, caracterizado pelo “*tamanho e gordura, gente gigantesca, risonha, desperdiçada*” (VINICIUS, 1998, p. 1424). O inferno simula um baile de Carnaval com muita bebida, gritaria e insinuações entre os casais.

Ao analisar os personagens Orfeu e Eurídice e a caracterização do Inferno nas três obras, percebemos que a catábase empreendida por Orfeu recebeu diferentes tratamentos. No texto de Virgílio ela é mencionada, sem muitos desenvolvimentos. No texto de Williams a catábase é figurada, através da chegada de Val a Two River County e seu envolvimento com a senhora Lady Torrance. No texto de Vinicius, a catábase é mais evidente, com a ida de Orfeu ao Clube Maiorais do Inferno, seu enfrentamento do cão Cérbero, e os diálogos com o Rei e Rainha, Plutão e Prosérpina

Certamente há outros elementos que poderíamos analisar no cotejo das três obras. Preferimos, contudo, nos centralizar nas considerações sobre a descida (catábase) do personagem principal e suas consequências.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mito permanece como tentativa de explicação da realidade, das complexidades da vida, do amor e da morte. O mito de Orfeu, com toda sua riqueza na abordagem da relevância do talento artístico, da força voraz do amor e da tragicidade da própria morte física, plasmou-se ao longo das etapas históricas e literárias, desde seu surgimento nas civilizações grega e romana até a atualidade de dois países do Ocidente, os Estados Unidos e o Brasil.

O relato mítico foi importante para as sociedades da Idade Antiga, mas igualmente permanece como forma de explicação da realidade, das questões mais cruciais sobre a vida, o amor e a morte.

Neste trabalho, analisamos três obras literárias. A primeira, um poema latino do século I a.C. com toda a estrutura do poema e das narrativas épicas, gestadas para narrar grandes acontecimentos ou fatos fundantes dos povos.

Na categorização de Gerard Genette, esta obra recebeu o qualificativo de hipotexto, texto primeiro, a partir do qual as duas outras dialogam e metamorfoseiam.

O mito de Orfeu nas *Geórgicas*, poema latino do autor Virgílio, surge como ápice dessa obra literária, no quarto canto, coroando uma gradação iniciada nos três livros anteriores, a saber, desde os cereais (livro I), as plantas (livro II), os animais (livro III), até chegar às abelhas, no livro IV. As abelhas tomadas como tipo de sociedade organizada e eficaz, cujo fruto, o mel, serve como alimento e símbolo do próprio alimento dos deuses. (PRADO DOS SANTOS, 2012, p. 27).

Prado dos Santos retrata bem este simbolismo.

O simbolismo da abelha como ressurreição, força vital e imortalidade, e a representação de Melissa, como abelha, cujo sentido figurado, para os gregos, era poeta, leva a abelha, por extensão, a simbolizar a própria poesia. **Com as abelhas aliadas a Orfeu, no IV livro, Vergílio celebra alusivamente, a imortalidade da poesia. O poeta quer traduzir que a poesia supera a própria morte; permanece viva para a eternidade.** (PRADO DOS SANTOS, 2012, p. 31, grifo nosso).

A seguir demonstramos de que maneira a catábase de Orfeu ocorre na obra *Orpheus descending*, de Tennessee Williams, em um contexto de uma comunidade do Sul dos Estados Unidos em 1957. Williams conseguiu, nesta peça teatral de três atos, exprimir o plano geral da tragédia de Orfeu, a chegada de Val Xavier ao condado de Dois Rios, no Mississippi, seu envolvimento com Lady Torrance e o desfecho trágico para ambos.

Na sociedade estadunidense do Sul profundo (Deep South), Tennessee Williams conseguiu exprimir na obra *Orpheus descending*, as agruras de um Orfeu (Val Xavier) que, em busca de encontrar as respostas primordiais da vida, se envolve em uma trama que desafia preconceitos de cor, de classe, machismo e truculência.

Em seguida, analisamos o *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, percebendo aqui, de modo mais próximo ao hipotexto latino, o processo da morte de Eurídice e a catábase de Orfeu ao clube “Os Maiores do Inferno”, e seu desfecho igualmente trágico.

Na sociedade brasileira, Vinicius de Moraes, adapta seu Orfeu negro ao atual morro do Chapéu Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro, em um contexto de segregação racial e social, marcado por profundo talento artístico e poético-musical.

A catábase como processo de descida, de purificação e de busca das origens permanece como uma imagem forte para várias culturas e povos ao longo da história civilizatória humana.

Neste trabalho fizemos opção por abordar este episódio, comum às três representações literárias. Percebemos as diferenças entre elas na abordagem do episódio. Estamos conscientes de que há outros pontos interessantes no mito de Orfeu que poderiam ser abordados, e quiçá o sejam em outras análises. Nosso estudo não se pretende uma versão definitiva ou acabada de abordagem da temática. Ficaremos felizes se ele constituir um ensejo para o aprofundamento do tema e de suas relações com as literaturas do Brasil e dos Estados Unidos.

Percebemos na análise de cada obra literária que as condicionantes de tempo e espaço são determinantes na atualização do mito, que se metamorfoseia em diferentes contextos. Assim, o Orfeu estadunidense surge como artista em fuga, em busca de um novo sentido para a vida e a arte. O Orfeu carioca, em certo sentido, mais próximo do Orfeu romano, aparece como artista de pele negra, talentoso e inspirado, que luta contra a morte e a favor do amor.

A própria riqueza das peças de teatro, sujeitas a adaptações a cada nova encenação, com a dinâmica própria do mundo cênico, sugere a plasticidade do mito, e sua reinvenção como narrativa de perene valor.

O mito de Orfeu continua inspirando artistas, escultores, compositores ao longo da história. Esta narrativa potente evoca a imortalidade da poesia, do canto, do amor, para além da morte. Como fenômeno da existência terrena humana é uma fonte de inspiração para os artistas e de explicação da realidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: editora Itatiaia, 2004
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Volume I (A-I). 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário mítico-etimológico*. Volume II (J-Z). 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. Volume 2. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.
- BIBLIA DE JERUSALÉM. 12ª reimpressão. São Paulo: Editora Paulus, 2017.
- CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Isto és tu. Redimensionando a metáfora religiosa*. São Paulo: Editora Landy, 2002.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COELHO, Maria C. de Miranda Nogueira. *Entre a história e o mito: Orfeu na América, segundo Sidney Lumet*. Artcultura, 10(17). Disponível em: [http://www.seer.ufu.br/index.php/art\\_cultura/article/view/3234](http://www.seer.ufu.br/index.php/art_cultura/article/view/3234). Acesso em 7 de janeiro de 2018.
- DIAS, Fabiana Quintana. *Orfeu: do mito à realidade brasileira. Uma análise da trilha sonora dos filmes “Orfeu negro” (1959) e “Orfeu” (1999) baseados na peça “Orfeu da Conceição” de Vinicius de Moraes*. Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Unicamp, 2011. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284437/1/Dias\\_FabianaQuintana\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284437/1/Dias_FabianaQuintana_M.pdf). Acesso em 21 de agosto de 2019.
- EDUCALINGO. Dicionário on line. *Catábase: o que significa catábase em português*. 2019. Disponível em: <https://educalingo.com/pt/dic-pt/catabase>. Acesso em: 7 de agosto de 2019.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno. Cosmo e História*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, UFMG, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Ilíada (em forma de narrativa)*. Tradução e adaptação de Fernando C. de A. Gomes. São Paulo: Publifolha, 1998.

JORGE, Fernando. *Se não fosse o Brasil, jamais Barack Obama teria nascido*. Osasco: Novo Século Editora, 2010.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: ontem, hoje, amanhã*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MAYER, Ruy. *As Geórgicas de Vergílio*. (Coleção Terra e Homem). S.l. Livraria Sá da Costa, 1948.

MORAES, Vinícius de. *Vinícius: poesia completa e prosa, volume único*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PENNA, Heloísa Maria Moraes Moreira. *As catábases virgilianas (Geórgicas IV e Eneida IV): omnia uincit amor*. Aletria, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 1496-162, 2018, Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/13428/1125611780>. Acesso em: 15 de abril de 2018.

PIRES, Antônio Donizeti. *Orfeu na cena trágica brasileira*. Estudos de literatura brasileira em Portugal: travessias. 2017 Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17361.pdf>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2019.

PRADO DOS SANTOS, Elaine C. Tradução e Notas do Mito de Orfeu no IV Canto de As Geórgicas. In: *Todas as Letras*. n.5. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003, p.129-136. [Online]. Disponível em:<<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/967/697>>. Acesso em: 31 ago. 2018

\_\_\_\_\_. *A catábase: descida aos infernos, segundo a visão de Vergílio, de M. Camus e de V. Ward*. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC –Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: ABRALIC, jul.2008. [Online]. Disponível em:<[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/ELAINE SANTOS.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/ELAINE_SANTOS.pdf)>. Acesso em: 31 ago. 2018

\_\_\_\_\_. *O IV Canto no contexto das Geórgicas*. 2 ed. São Paulo: Scortecci, 2012.

\_\_\_\_\_. *O mito de Orpheus*. A plasticidade do mito nas vozes de Virgílio, Vinícius e Camus. In: OLIVEIRA, Francisco de; TEIXEIRA, Cláudia; Dias, Paula Barata (Coord.). *Espaços e Paisagens. Antiguidades Clássicas e Heranças Contemporâneas: V. II. Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção*. Coimbra University Press. 2012. DOI: [http://dx.doi.org/10.14195/978-972-98142-2-8\\_21](http://dx.doi.org/10.14195/978-972-98142-2-8_21), Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/31842/6/21-%20espa%C3%A7os%20e%20paisagens.%20antiguidades%20cl%C3%A1ssicas%20vol%20II.pdf?ln=pt-pt>. Acesso em: 27 de julho de 2018.

ROCHA, Cristiane Oliveira Cunha de Paiva. *Do monte Olimpo ao universo dos morros cariocas: a renovação do mito de Orfeu em três tempos*. 2013. 171f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, Curitiba,

2013. Disponível em:

[https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/dissertacoes\\_2013/CRISTIANE\\_OLIVEIRA.pdf](https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/dissertacoes_2013/CRISTIANE_OLIVEIRA.pdf). Acesso em: 2 de julho de 2019.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2 ed. Coleção debates. Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 9 ed. Coleção debates. Literatura. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SANTOS, Rodrigo Marcelo Santana dos. *Catábase na Saga de Hades D'os Cavaleiros do Zodíaco: mitos, símbolos e alegoria*. 2015. 19f, Projeto de Pesquisa. Departamento de Linguística. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, Assis, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/19601402/Cat%C3%A1base\\_na\\_Saga\\_de\\_Hades\\_dOs\\_Cavaleiros\\_do\\_Zod%C3%ADaco\\_Mitos\\_s%C3%ADmbolos\\_e\\_alegoria](https://www.academia.edu/19601402/Cat%C3%A1base_na_Saga_de_Hades_dOs_Cavaleiros_do_Zod%C3%ADaco_Mitos_s%C3%ADmbolos_e_alegoria). Acesso em: 2 de setembro de 2019.

SALEMA, Vivian de Azevedo Garcia. O mito de Orfeu nas metamorfoses de Ovídio. *Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras - LECO - INSTITUTO DE LETRAS - CEH - Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Ano 17, n. 29, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/13982/10676>. Acesso em: 12 de outubro de 2019.

VASCONCELOS, Luiz Paulo da Silva. *Dicionário de Teatro*. 3 ed. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VINÍCIUS. Produção: Miguel Faria Júnior. *Documentário*. 122 min. Paramount Brasil. 2005.

VIRGÍLIO. *As Geórgicas*. São Paulo: Heros Graphica Editora, 1930 (tradução de Antonio F. de Castilho).

\_\_\_\_\_. *Eneida*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário básico de mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. *Four plays (including Orpheus descending)*. New York (USA): Signet Classics, 1976.

\_\_\_\_\_. *Gata em telhado de zinco quente; a descida de Orfeu; a noite do Iguana*. São Paulo: É Realizações, 2016.

\_\_\_\_\_. *27 carros de algodão. E outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2012.