

# A CARNAVALIZAÇÃO EM *ORFEU DA CONCEIÇÃO* THE CARNIVALIZATION IN *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

Michel Lucena COSTA  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB  
[micheldlcosta@hotmail.com](mailto:micheldlcosta@hotmail.com)

Elinês Albuquerque de Vasconcelos e OLIVEIRA  
Universidade Federal da Paraíba – UFPB  
[eli.oliveira@uol.com.br](mailto:eli.oliveira@uol.com.br)

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise semiótica de *Orfeu da Conceição*, objetivando compreender como ocorreu o processo de carnavalização do mito grego de Orfeu. Para tanto, usaremos a semiótica de extração russa, que nos ajudará a entender o processo de semiose responsável por essa resignificação do mito trágico na personagem em questão. Outra base teórica essencial é a semiótica do teatro, cujos códigos-base nos darão o subsídio analítico para identificar os traços constitutivos daquilo que Bakhtin definiu como carnavalização, ou seja, o lugar do riso, do cômico e da inversão dialogados com a caracterização e ação do personagem Orfeu da Conceição.

**Palavras-chave:** Semiótica da Cultura; *Orfeu da Conceição*; Carnavalização; Semiótica do Teatro.

**Abstract:** This article presents a semiotic analysis of *Orfeu da Conceição*, aiming to understand in which way the process of carnivalization occurred to the Greek myth of Orfeu. To reach this, we will use the Russian semiotics theories, which will help us to understand the process of semiosis responsible for the re-signification of the tragic myth applied to the character in focus. Another essential theoretical basis to this paper is the semiotics of the theater, whose codes will give us the analytic resources to identify the constitutive features that Bakhtin defined as carnivalization, that is, the place of laughter, comedy and inversion dialogued with the characterization and action of the character Orfeu da Conceição.

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

## 1. A Semiótica da Cultura

Durante os encontros para estudo nos “Seminários de verão”, por volta da década de 1950, vários pesquisadores de diversas áreas se reuniram para criar algo que ficou conhecido como “Escola de Tártu-Moscou”. Não era uma escola com um espaço físico constituído, mas sim encontros em que se debatiam as teorias e o resultado das análises realizadas no decorrer de um ano. Deste modo, profissionais e pesquisadores tanto das humanidades quanto das ciências exatas e naturais discutiam, com base nos conhecimentos de suas áreas específicas, a função da linguagem e como ela ajudaria a estruturar o conceito de cultura. Para Irene Machado,

Se entendemos que os seminários da escola de verão se concentravam na busca do conhecimento das linguagens da cultura, não será difícil descobrir que o núcleo conceitual duro das pesquisas da ETM não foi a cultura propriamente dita, mas, sim, seus sistemas de signos que, conjugados numa

determinada hierarquia, constroem um texto – *o texto da cultura*.  
(MACHADO, 2003, p. 37)

Como podemos perceber, o principal objetivo não foi discutir o conceito de signo, mas sim o da significação. Diferentemente do que propôs Saussure e Peirce – com suas concepções de signo, binária e triádica, respectivamente – a semiótica da cultura não se deteve ao conceito de signo, mas estabeleceu como núcleo conceitual duro, o conceito de texto, ou seja, das relações entre os diversos *sistemas de signos* que compõem a cultura. Para Iuri Lózman, um dos principais nomes desta corrente de pensamento, “O facto de os sinais não existirem como fenómenos isolados, separados, mas sim como sistemas organizados constitui uma das regras essenciais de qualquer linguagem” (LÓZMAN, 1978, p. 13). Em suma, o objetivo de um estudo que tenha como base a cultura, no entendimento dessa escola russa, não é estudar o signo em si, mas sim os sistemas dos signos e como eles são compreendidos em sociedade.

A organização dos sistemas de signos obedece a um princípio básico chamado de modelização, definido por Irene Machado da seguinte maneira:

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

Estes sistemas modelizantes são definidos em duas categorias: o sistema modelizante primário, que é o sistema da língua natural, e o sistema modelizante secundário, que se baseia no sistema modelizante primário. Ainda para Machado, “Neste sentido, todos os sistemas semióticos da cultura são sistemas modelizantes de segundo grau porque mantêm correlações com a língua, constituem linguagem, mas não são dotados de propriedades linguísticas do sistema verbal” (MACHADO, 2007, p. 29). Explicando em outras palavras, o sistema modelizante primário se baseia na língua natural, pois, é através dela que conseguimos estruturar o pensamento, as ideias e, por conseguinte, os sistemas modelizantes secundários, que são os diversos sistemas de signos de nossa cultura. Tomemos por exemplo a linguagem musical. Obviamente, não podemos falar da linguagem musical da mesma forma que nos referimos a uma língua natural, ou seja, não há como achar, em música/sonoridade, a relação de sujeito e predicado, objeto direto e indireto, aposto, substantivação ou demais categorias caras à língua natural, em uma obra musical. Logo, podemos dizer que, se comparada com a

língua natural, a musical não possui a mesma “estrutura”. Isso não quer dizer, portanto, que não possua uma “estruturalidade”: a relação entre acordes, notas, tensão e repouso, tão caras à música tonal, nos faz perceber que a linguagem musical obedece a certos princípios. Destarte, podemos então afirmar que a descrição dessa estruturalidade está condicionada à língua natural, ferramenta que ora será utilizada para sistematizar este conhecimento. Daí a importância do sistema modelizante primário e o seu diálogo com os outros sistemas modelizantes de nossa cultura, ou seja, secundários. Outros exemplos de sistemas modelizantes secundários, podemos encontrar na pintura, no cinema, no jogo de futebol, em lutas de vale-tudo e em teatro. Como o objetivo deste artigo é analisar a personagem *Orfeu da Conceição*, da peça homônima de Vinícius de Moraes, nos deteremos, agora, a uma breve sistematização dos principais signos utilizados no teatro.

## **2. Teatro e semiótica**

Para entendermos a problemática levantada por Tadeusz Kowzan em seu texto “Os signos do teatro - Introdução à arte do espetáculo”, precisamos, mesmo que brevemente, estudar o desenvolvimento da crítica literária na história. Passando, no século XIX, de uma perspectiva biografista a uma positivista, adotando, no início do século XX, um ponto de vista linguístico, que visava estudar o fenômeno literário enquanto linguagem, até chegarmos aos estudos estruturalistas da década de 1960 (os semiologistas/semioticistas), uma coisa que ainda se manteve constante foi a primazia pelo estudo da arte enquanto uma linguagem verbal. Embora pudéssemos observar uns vislumbres de estudo sobre outras áreas, como a realizada por Barthes e seus estudos sobre a publicidade, pouca atenção foi dada a outra arte que não a verbal. Umberto Eco reconheceu o teatro como “a terra prometida da semiótica” (Cf. ECO, 1995) durante uma conferência, mas não desenvolveu um estudo que embasasse essa afirmativa. Jakobson também citou o cinema como uma linguagem não linguística (Cf. JAKOBSON, 2007), mas um estudo detalhado e esmiuçado sobre artes não-verbais ainda era raro.

O que Kowzan fez foi realizar um estudo que, se pensarmos a partir concepção semiótica de Lótman, seria entendido como um processo de modelização de segundo grau: ele sistematizou a linguagem dos signos do teatro. Nesse texto, Kowzan apresenta a definição de vários elementos constituintes de um fazer teatral, algo em torno de treze

signos. Esse número, embora não seja pequeno, ainda não consegue abarcar todos os elementos que possam dialogar no palco (ou fora dele). A bem da verdade, é difícil pensar em um signo ou sistema de signos que não possa ser incorporado ao teatro, principalmente depois de tantas propostas diferentes para a montagem de um trabalho. É o que observa Michel Costa, em sua dissertação. Citando suas palavras,

Do palco italiano ao teatro de arena; do teatro naturalista ao teatro do absurdo; dos concertos à música de rua; do cinema à fotografia e à pintura, não se consegue, a princípio, pensar em um signo que não possa ser usado dentro da arte do espetáculo. Luz, som, cenário, cores, posturas, palavras, uma infinidade de signos que confluem em um mesmo espaço simultaneamente. (COSTA, 2014, p. 39-40)

Como podemos perceber, o teatro pode dialogar com vários signos (ou sistemas de signos) diferentes. Sendo este espaço o de um artigo, a análise deverá ter um foco um pouco mais enxuto, de forma a não privilegiar todos os sistemas sógnicos propostos por Kowzan. Isso não impede uma breve apresentação, de forma a motivar a curiosidade por pesquisas nesta área, apontando, minimamente, uma possibilidade de caminho a ser traçado.

O que chama atenção no diagrama de Kowzan é a forma como estão organizados alguns sistemas sógnicos possíveis dentro de um espetáculo teatral. Para tanto, ele desenvolve um diagrama que parte de dois elementos básicos: o que depende do ator e o que é externo a ele. A partir dessa definição, Kowzan desenvolve a segmentação por agrupamentos, tais como os visuais e os auditivos dentro de cada uma das duas classificações citadas primeiramente. Deste modo, podemos citar signos visuais e auditivos tanto partindo do ator quanto exteriores a ele.

Seguindo a proposta de Kowzan, como citado anteriormente, podemos especificar treze sistemas sógnicos, agrupando-os desta maneira:

- a) Inerentes ao ator: palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquilagem, penteado e vestuário.
- b) Externos ao ator: acessório, cenário, iluminação, música e ruído. (Cf. KOWZAN, 2006, p. 117)

Embora houvesse segmentado os signos desta maneira, Kowzan nos diz que estes sistemas não são estanques, ou seja, as relações entre eles são extremamente intercambiáveis:

Depois destas tentativas para sistematizar os fenômenos semiológicos do espetáculo teatral, convém insistir sobre o fato da intercambialidade dos

signos entre diferentes sistemas. Este problema já apareceu no curso da apresentação deste ou daquele sistema. A palavra, em primeiro lugar, tem o poder de substituir a maior parte dos signos dos outros sistemas. O gesto vem em segundo lugar. Mas acontece que os signos mais materiais, os do cenário, por exemplo, substituem-se uns aos outros. (KOWZAN, 2006, p. 118)

Dito de outra maneira, os signos não são estáticos em um fazer teatral. Pelo contrário. Podem assumir diversas significações a depender do contexto em que esteja inserido, do objetivo do corpo cênico e também das experiências do possível leitor, que poderá estabelecer as relações ou não, a partir de seu grau de conhecimento ativado pela peça em questão. Sendo assim, algo que em um momento é um elemento de um cenário pode virar parte de um figurino. No espetáculo *Diário de um Louco*<sup>1</sup>, do Grupo de Teatro Lavoura, o principal personagem, um funcionário público russo, em determinada cena, se abraça com o cenário (longas cartas penduradas sobre o teto), transformando-a em sua capa de rei, logo, o que era cenário converte-se em figurino e vice-versa, ao final da cena. Este foi apenas um exemplo, para comprovar as formas de intercambialidade informadas por Kowzan.

Como a análise versará apenas sobre o texto dramaturgico e não sobre a montagem da peça *Orfeu da Conceição*, faremos uma leitura mais detalhada sobre o signo *palavra*.

É o signo primordial de vários espetáculos teatrais, exceto a pantomima e o ballet (Cf. KOWZAN, 2006, p. 103). Por ser um signo verbal, possivelmente é o que mais recebeu estudos no decorrer da história. Mesmo assim, o seu estudo não se limita dimensão escrita:

Limitar-nos-emos a assinalar que a análise semiológica da palavra pode situar-se em diferentes níveis: não somente ao nível semântico (que concerne tanto às palavras como às frases e às unidades mais complexas) mas ao nível fonológico, sintático, prosódico etc. (...)

As alternâncias rítmicas, prosódicas ou métricas podem significar as mudanças de sentimentos ou de humor. Todos estes casos são uma questão de supersignos (signos compostos em segundo e em terceiro grau), onde as palavras, mais do que sua função puramente semântica, têm uma função semiológica suplementar ao nível da fonologia, da sintaxe, ou da prosódia. (KOWZAN. 2006, p. 104).

Este é o signo palavra, que para Kowzan, possui uma abrangência muito maior do que meramente fixar-se na escrita. Através da palavra, podemos tanto ter conhecimento sobre a peça em si, mas também com um mundo de imagens e sentidos que extrapolam os limites do código escrito.

---

<sup>1</sup> Texto de Nicolai Gogol. Adaptação e montagem, do Grupo de Teatro Lavoura (2004)

Em *Orfeu da Conceição*, como em um texto de teatro (excetuando-se, obviamente, as propostas mais experimentais, tanto de texto quanto de execução teatral), podemos perceber a caracterização da personagem e do contexto da peça a partir das próprias declarações das personagens, assim como nas rubricas. Sobre a personagem, especialmente, podemos resumir este pensamento utilizando as palavras de Décio de Almeida Prado, quando afirma que podemos caracterizá-la como “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito.” (1998, p. 88). Observemos agora este trecho de Orfeu:

CLIO  
Uai, podendo!  
Pois a gente não é de carne e osso  
Não bota filho neste negro mundo  
Não sofre, não capina, não se cansa  
Não espreme o peito até dar leite e sangue  
Não lava roupa até comer o sabugo (*olha Apolo de lado*)  
Não sustenta um malandro, um coisa-ruim  
Que só sabe contar muita garganta  
E beber sem parar no botequim?  
Pois a gente não é mãe, não cria um filho  
Pra ser, como eu criei, absoluto  
Pra ser o tal, querido e respeitado  
Por homens e mulheres? (MORAES, 2013, p. 24)

Neste momento da peça, Clio, a mãe de Orfeu, explica os motivos pelos quais consegue entender os estados de ânimo do filho. É possível perceber alguns detalhes centrais da peça já a partir deste texto. Primeiramente, a relação entre Clio e Orfeu, seguida da relação com Apolo, caracterizado como um “malandro, um coisa-ruim”, que é o pai do protagonista. As ações de Clio também caracterizam e revelam o espaço social em que se encontram, pois é um espaço de labuta, em que se trabalha duro para criar o filho, dando o melhor possível para o seu desenvolvimento, além de sustentar um esposo aparentemente aproveitador.

Uma curiosidade salta aos olhos nesta peça, que fala sobre um herói grego, o Orfeu. Todo o ambiente e as relações desta tragédia carioca não são “nobres”, como nos ensina Aristóteles sobre a tragédia clássica, observando que este conceito traz em si a ideia de nobreza relacionada ao poderio político e econômico. Antes, vai elevar uma população de baixo poder econômico ao status de nobreza, como pessoas importantes, ao menos no contexto em que se encontram. É aqui que encontraremos um processo de inversão, tanto de valores quanto de papéis sociais, e um dos prismas principais para entender esta inversão é a carnavalização, domínio este essencial para compreender

como ocorre tal fenômeno no interior do texto. Desta feita, antes de prosseguirmos a análise, será necessário compreender este conceito, cunhado por Bakhtin.

### **3. A Carnavalização: cultura popular, o riso e a inversão.**

Objetivando criar uma ferramenta para análise da incompreendida obra de François Rabelais, escritor renascentista francês, Bakhtin realizou uma investigação sobre o papel do riso, do cômico e da inversão na cultura popular da idade média e do Renascimento.

A presença de imagens hiperbólicas, marcadas pelo riso, pelo escatológico, pelas brincadeiras e pelas inversões, não só na obra de Rabelais, mas também em diversos extratos culturais datados da Idade Média e do Renascimento, fizeram com que estudasse a função social que estes elementos desempenhavam na sociedade daquela época. Isto posto, Bakhtin cunhou uma teoria para explicar este fenômeno e a batizou de “carnavalização”. Por carnaval, entende-se que:

“Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.” (BAKHTIN, 2010, p. 6).

Complementando as informações acima, o carnaval era um momento de liberdade concedido pela Igreja Católica para que a população pudesse extravasar os sentimentos e todos os desejos antes de serem reprimidos durante os penosos jejuns, fiscalizados severamente pela Igreja e pela Coroa durante o ano. O carnaval era a forma de a população aguentar tanto tempo de repressão, por isso era marcado pela ausência das leis.

Diferentemente das festas oficiais, cujos extratos sociais eram separados por hierarquias e ordens de riqueza e influência na sociedade, durante os carnavais as barreiras eram derrubadas, por isso não havia fronteiras espaciais. Todo canto e todas as pessoas estavam imersas neste momento festivo e de inversão.

Esta forma de organização social foi constatada por Bakhtin e separada em três grandes categorias, quais sejam: 1. *Formas de ritos e espetáculos*, entendidas como as manifestações de rua que satirizavam o mundo ordinário, tais como coroação e destronamento do Rei Momo ou do bobo da corte, dentre outras; 2. *Obras cômicas*

*verbais*, que tratam, além do exemplo da própria obra de Rabelais, de livros paródicos e obras orais, escritas em latim ou em língua vulgar; por último, 3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro*, ou seja, os impropérios, os insultos, e toda sorte de rezas e gírias que visavam o escarnecimento.

Quais os elementos em comum a essas três categorias? De forma muito resumida, podemos citar basicamente quatro elementos essenciais para a compreensão do fenômeno da carnavalização dentro destas três categorias citadas anteriormente. São o *realismo grotesco*, a *ambivalência*, a *degeneração* e a *renovação*. Sobre o realismo grotesco,

O princípio material e corporal garante a sua universalidade principalmente por não se separarem das raízes materiais e corporais do mundo. Entendidos dentro de um mesmo organismo, não se admite separação por castas, classes sociais e/ou religiosas. Não há espaço no realismo grotesco para se pensar separadamente a terra e o corpo, logo, não abre espaço para egoísmos. (COSTA, 2014, p. 31)

Por não entenderem separadamente a terra e o corpo, a forma de reduzirem as distâncias entre os polos é através do rebaixamento para o baixo corpóreo. Na polarização da vida, o alto é o céu, a cabeça, a razão, enquanto que o baixo é a terra, os órgãos genitais e a barriga. Fazer girar a roda da fortuna e rebaixar a seriedade ao mesmo tempo em que se enaltece o baixo, nos ajuda a compreender o processo de nivelamento observado por Bakhtin. O baixo-corpóreo é a terra. A terra, por sua vez, tem a função de absorver, degenerar para deglutir, mas ao mesmo tempo propicia o nascer da vida, o brotar, o renascimento da semente fecundada no chão. Por isso que o realismo grotesco realiza a degeneração que traz em si a regeneração, a renovação da vida. Tudo isso é realizado não de forma violenta ou triste, mas permeada pelo riso. Tanto a mortificação quanto o renascimento são movimentos movidos pela alegria festiva dos envolvidos no carnaval, daí a sua característica também ambivalente: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 2010, p. 10). É importante também frisar que estes traços, embora presentes na obra de Rabelais, não foram mero fruto de sua genialidade, mas se encontravam presentes em vários traços da cultura popular, daí que é extremamente importante para o trabalho marcar o espaço e a importância da cultura popular para a elaboração do conceito de carnavalização e, por conseguinte, para a análise da peça em questão.



#### 4. Orfeu no carnaval: versões e inversões

##### 4.1. A tradição.

Ao lermos e analisarmos *Orfeu da Conceição*, percebemos que se tratava de uma tragédia carnavalizada. Vários elementos irão corroborar esta perspectiva, a começar pelo título e subtítulo da peça: Orfeu da Conceição – tragédia carioca. Não vamos entrar, por opção, no debate sobre drama ou tragédia, e sim, brevemente, discutir aspectos gerais do legado grego da tragédia para entender a carnavalização nesta peça de Vinícius de Moraes.

Para Aristóteles, uma boa tragédia deve trazer alguns fatores importantes, dentre eles, o *mythos*, a trama, a ação sobre a qual a peça vai tratar. É entendida como uma imitação, logo, uma representação:

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

O caráter elevado do qual fala Aristóteles, é entendida como a seriedade dos temas discutidos numa determinada montagem. Não é uma peça para fazer rir, pelo contrário. É uma peça para suscitar a reflexão, para que, através desta, possa purgar determinadas emoções.

Outra característica da tragédia é a seleção das personagens e do enredo a elas ligado. A comédia é uma imitação sobre homens piores do que somos ordinariamente, ou seja, causará riso, enquanto que a tragédia é uma imitação de homens “melhores do que eles ordinariamente são” (ARISTÓTELES, 1987, p. 202). Não pode ser um herói perfeito, mas também não pode ser igual a nós, pois não causará empatia. Não é uma peça feita para o riso, mas para a reflexão, ou, como nos ensina Suzy Frankl Sperber “definir os limites da ação humana em sociedade”<sup>2</sup>.

##### 4.2. A tradução:

O que temos em *Orfeu da Conceição*? Obviamente, pela distância temporal e geográfica entre ambas, não podemos pensar que no Orfeu de Vinícius teríamos a mesma estrutura trágica proposta por Aristóteles. Uma nova época e uma nova

---

<sup>2</sup> Informação fornecida por Suzi Frankl Sperber durante um minicurso realizado na UFPB em maio de 2012.

sociedade encaminharam o autor a realizar uma adaptação pensando nos tempos atuais (ou melhor, em fins da década de 1950). É aqui que começa a carnavalização.

Orfeu é filho de Clio e Apolo, que não possuem nada de divino. São moradores do morro. Clio é lavadora de roupas, enquanto Apolo é um malandro e o responsável pelos dotes artísticos do filho. Foi ele quem deu o primeiro violão para Orfeu e o ensinou a tocar. Podemos perceber, desde a gênese do protagonista, o processo de inversão do qual fala Bakhtin:

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

Deste modo, as figuras paternas responsáveis pela divindade grega foram ressignificadas dentro da peça, sendo invertidas as condições sociais de existência. Dos progenitores a Orfeu, já iniciamos a obra com uma relação tipicamente carnavalizada. Orfeu, por sua vez, não é apenas o herói, poeta e músico. É, antes de mais nada, um boêmio, a voz do morro responsável por cantar a felicidade e a vida na comunidade. Mesmo depois de uma briga, como o primeiro embate com Mira de Tal, uma das tantas mulheres do morro com quem se relacionou, ainda faz um samba em tom de brincadeira, como podemos perceber no enxerto abaixo, que compreende uma rubrica e a letra da música, que vem logo após a briga:

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

*(O instrumento parece repetir a frase. Orfeu assovia. Depois o samba começa a aparecer. Orfeu canta “Mulher, sempre mulher”)*

Mulher, ai, ai, mulher  
Sempre mulher dê no que der  
Você me abraça, me beija, me xinga  
Me bota mandinga  
Depois faz a briga  
Só pra ver quebrar!  
Mulher, seja leal  
Você bota muita banca  
E infelizmente eu não sou jornal.

Mulher, martírio meu  
O nosso amor  
Deu no que deu  
E sendo assim não insista, desista  
Vá fazendo a pista  
Chore um bocadinho

E se esqueça de mim. (MORAES, 2013, p. 39)

O riso sempre será uma constante enquanto Orfeu estiver marcado com o signo da alegria. Mesmo depois de uma briga, Orfeu ainda consegue achar motivo para fazer um samba que escarneça e desconstrua a tensão criada pela confusão. É o processo de mortificação e de renascimento requeridos no seio de uma comunidade carnalizada.

Outros momentos em que identificamos traços de carnalização na peça ocorreram nas relações entre o espaço e o tempo. Toda a ação da peça ocorre no Morro, tanto na parte de cima, onde mora Orfeu, quanto na de baixo, onde fica o clube dos Maiorais do Inferno, comandado por Plutão e Prosérpina, duas figuras hiperbólicas que simbolizam a fartura anterior à quarta-feira de cinzas. Orfeu transita entre os dois planos com o seu violão — este companheiro inseparável que atua quase como uma extensão fática de seu corpo.

É na relação entre o morro, enaltecido a uma categoria de nobreza, com as divindades rebaixadas ao mesmo nível dos pobres mortais, que o espaço da peça se consagra como um grande ambiente carnalizado. Além do próprio espaço em si, o tempo em que ocorre é justamente na semana de carnaval, quando Orfeu, o rei do morro, faz com que todos dançam e festejem a alegria desta festa popular através de seu samba, pois, mais do que em qualquer época, o apogeu de Orfeu é o carnaval.

Ainda sobre Orfeu, ele é caracterizado como um herói carnalizado porque sendo seus pais “deuses” — apesar de não pertencerem a um ambiente “nobre”, a princípio —, sua função, o seu mito, não se restringe a um drama em particular, pois suas escolhas ditarão os rumos que o morro irá tomar. A carnalização do personagem não retira de suas costas o peso da responsabilidade de ser um herói. E é aí onde está o ponto central da tragédia de *Orfeu da Conceição*. Ele vive em um mundo carnalizado, onde as únicas leis que imperam são as leis da liberdade, ou seja, não há espaço para a particularidade no morro, principalmente para ele, Orfeu, que se declara como o dono do morro “No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida”/ No morro ninguém morre antes da hora! ” (MORAES, 2013, p. 43). Por esta feita, não pode optar por um amor único em detrimento dos interesses de todo o morro. Em suma, não poderia Orfeu escolher Eurídice no lugar do morro, tampouco poderia ele renunciar o seu amor. São duas demandas legítimas que compõem o conflito inconciliável, como nos ensina Hegel (Cf. 2004, p. 237) Se Orfeu tem o direito de optar por sua felicidade com Eurídice e romper

os laços com o riso festivo da festa pública do Morro, este último também tem o direito de não lhe dar o alento necessário para superar a perda da amada. De uma forma ou de outra, estaria Orfeu fadado ao sofrimento, apesar da pressão de sua mãe para que ele não opte por uma vida privada. Clio é quem faz uma importante observação a esse respeito, estabelecendo uma prolepse, uma previsão daquilo que poderá ocorrer com Orfeu, caso insista em contrariar a sua sina:

Que descalabro, filho, que desgraça  
Esse teu casamento a três por dois  
Tu com essa pinta, tu com essa viola  
Tu com esse gosto por mulher, meu filho?  
Ouve o que eu estou dizendo antes que seja  
Tarde... Não que eu me importe... Mãe é feita  
Mesmo para servir e pôr no lixo...  
Mas toma tento, filho; não provoca  
A desunião com uma união; você  
Tem usado de todas as mulheres  
Eu sei que a culpa disso não é só tua  
O feitiço entra nelas com tua música  
Mas de uma coisa eu sei, meu filho: não  
Provoca o ciúme alheio; atenta, Orfeu  
Não joga fora o prato em que comeste...  
Você quer a menina? muito bem!  
Fica com ela, filho... – mas não casa  
Pelo amor de sua mãe. Pra que casar?  
Quem casa é rico filho; casa não!  
Quem casa quer ter casa e ter sustento  
Casamento de pobre é amigação  
Junta só com a menina; casa não! (MORAES, 2013, p. 26-27)

É o não cumprimento dos desígnios de sua mãe que o levou à loucura que culminou em sua morte, após o massacre comandado por Mira de Tal e um bando de mulheres, tais como as fúrias na tradição helênica. Chega ao fim a tragédia carnalizada, mas não um fim eterno que se fecha no ponto final do texto. Assim como o mito de Orfeu foi retomado para o morro carioca, o canto de Orfeu ainda ecoará por outros espaços até que renasçam em um novo contexto, pois:

CORO  
Juntaram-se a Mulher, a Morte a Lua  
Para matar Orfeu, com tanta sorte  
Que mataram Orfeu, a alma da rua  
Orfeu, o generoso, Orfeu, o forte.  
Porém as três não sabem de uma coisa:  
Para matar Orfeu não basta a Morte.  
Tudo morre que nasce e que viveu  
Só não morre no mundo a voz de Orfeu. (MORAES, 2013, p. 83-84)

## **Conclusão**

Falar de *Orfeu da Conceição* é observar como ocorreu a ressignificação do mito trágico de Orfeu. Em outras palavras, é buscar entender o funcionamento da "tradução da tradição", como nos ensina Irene Machado. Por ser uma adaptação, conseguimos perceber a permanência de vários elementos da tradição grega, como o amor impossível entre Orfeu e Eurídice. Ao mesmo tempo, pudemos identificar as novidades trazidas pelo processo de tradução semiótica, que foram justamente os elementos carnavalizados na obra.

O argumento principal ainda permanece: Orfeu encontra Eurídice e com ela acha o moto-contínuo do amor. Ao escolhê-la, opta também pelo fim de sua vida, embora isso não possa ser considerado meramente um "erro" seu, mas sim a infalibilidade do destino. Estaria Orfeu destinado a perder-se de uma forma ou de outra, com a ausência de Eurídice. Aqui encontramos um novo ensinamento moral: se para o grego, Orfeu fora duramente castigado por desobedecer aos deuses – e ver a sua amada diluir-se em fumaça já na saída do Hades –, na adaptação para o morro carioca o castigo fora imputado pela desobediência a outro princípio: a não manutenção de um mundo carnavalizado.

### **Referências Bibliográficas**

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural Ltda. 1987. BAKHTIN, M. "Apresentação do problema". In: \_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7ª ed. Trad. Yara Frateschi. S. Paulo: Hucitec, 2010, p. 1-51.

COSTA, Michel de Lucena. **Orfeu da Conceição: ressignificação do mito a partir da carnavalização do trágico**. João Pessoa, PB, 2014. 132f. Dissertação (mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba.

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

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

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

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

LÓTMAN, I. "O conceito de texto". In: \_\_\_\_\_. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

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

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

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

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