

ORFEU: DO MITO GREGO À ROUPAGEM BRASILEIRA QUE DESVIRTUA A MÚSICA NEGRO-AFRICANA

Roberto T. de Aguiar Jr. (UERJ)

RESUMO: Como diversas obras clássicas da Grécia Antiga, o mito de Orfeu serviu de referência para a construção do imaginário ocidental, gerando, assim, entre outras coisas, ideias para recontar sua história, bem como adaptações ao contexto que se pretenda disseminá-lo. Este trabalho pretende abordar essas adaptações a partir de três eixos: (i) trazer o mito de Orfeu para servir-nos de base para a comparação e discussão; (ii) apresentar a peça de teatro *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes (1956); e (iii) refletir a respeito de referências do povo brasileiro – aqui representados por cariocas, isto é, influências negro-africanas, discutindo o preconceito racial e cultural manifestados por meio da música afro-brasileira. Partindo do pressuposto que o mito de Orfeu orbita, sobretudo, a musicalidade, achou-se necessário evocar tal elemento como fio condutor deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Orfeu; mito; roupagem brasileira; música negro-africana; preconceito racial e cultural

ORPHEUS: FROM GREEK MYTH TO BRAZILIAN REPACKAGING THAT DISTORTS BLACK-AFRICAN MUSIC

ABSTRACT: Like many classical works of Ancient Greece, the myth of Orpheus served as a reference for the construction of the Western imaginary, thus generating, among other things, ideas to retell its story, as well as adaptations to the context in which it is intended to be disseminated. This paper aims to approach these adaptations from three axes: (i) to bring the myth of Orpheus to serve as a basis for comparison and discussion; (ii) present the play *Orfeu da Conceição*, by Vinicius de Moraes (1956); and (iii) to reflect on references of the Brazilian people – here represented by cariocas, that is, black-African influences, discussing the racial and cultural prejudice manifested through Afro-Brazilian music. Based on the assumption that the myth of Orpheus orbits, above all, musicality, it was necessary to evoke this element as a guiding thread of this work.

KEYWORDS: Orpheus; myth; Brazilian Repackaging; black-African music; Racial and cultural prejudice

INTRODUÇÃO

O mito, como narrativa ancestral, desempenha um papel fundamental na construção do imaginário coletivo, moldando a cosmovisão e os valores de sociedades ao longo dos tempos. Em particular, o mito de Orfeu emerge como um fio condutor na tessitura do imaginário ocidental, proporcionando uma riqueza de significados e símbolos, sobretudo através da música, que transcendem fronteiras culturais e temporais.

Oriundo da mitologia grega, o mito de Orfeu cativou gerações ao longo dos séculos. Orfeu, o músico supremo, cuja melodia encantava até mesmo as criaturas mais selvagens, personifica a potência da música como uma linguagem universal. Sua jornada, repleta de desafios e tragédias, oferece uma narrativa rica e multifacetada, transformando-se em um arquétipo que transcende culturas. Essa ubiquidade mitológica fundamenta a necessidade de explorar suas manifestações diversas, especialmente em sua versão brasileira, posto que somos, via de regra, uma sociedade extremamente envolta em misticismos diversos, ainda que se tente negar tal fato muitas das vezes.

Vinicius de Moraes, por meio da peça teatral *Orfeu da Conceição* (1956), empreende uma reconstrução singular do mito de Orfeu no contexto brasileiro, mais especificamente no Rio de Janeiro. A adaptação reflete a busca por uma identidade própria, incorporando elementos da cultura brasileira, dando voz à afro-brasilidade e estabelecendo novas dimensões simbólicas ao mito. A contextualização carioca imprime uma nova roupagem ao personagem, enraizando-o na rica diversidade cultural do Brasil.

Neste trabalho, no entanto, após fazermos um percurso que apresentará, num primeiro momento, as diversas vertentes do mito de Orfeu, passando, num segundo momento, pela roupagem à brasileira que assume na teatralidade viniciano, ao mergulharmos na musicalidade negro-africana expressa em *Orfeu da Conceição*, num terceiro momento, após expormos as desvirtuações feitas em tal musicalidade, que refletem o racismo arraigado na sociedade, buscaremos refletir a esse respeito. A música, manifestação intrínseca à afro-brasilidade do carioca, é submetida a preconceitos raciais e culturais. Exploraremos perspectivas tanto decoloniais como contracoloniais que buscam resgatar a sacralidade da música negra, enaltecendo não apenas o valor musical, mas também a identidade cultural do povo negro. Inspirados pela filosofia africana, argumentamos que a música, assim como no mito de Orfeu, deve ser reverenciada como um elemento sagrado que transcende fronteiras, além de, no caso da africanidade, cultivar a ancestralidade e reafirmar a beleza e a profundidade da cultura afro-brasileira.

1. O MITO DE ORFEU E SUAS VARIANTES

Orfeu encontra-se entre os mais complexos dos diversos mitos do panteão grego, algo que já se manifesta em seu próprio nome, pois Salomon Reinach, no início do século XX, relaciona-o ao adjetivo grego *orphnos*, “(...) que significa obscuro” (Brunel, 2005, p. 766). Pierre Grimal acrescenta outra característica importante em seu *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (2005), ele diz que o “mito de Orfeu é um dos mais obscuros e carregados de simbolismo que a mitologia helénica conhece” (p. 340). Quem também concorda com a complexidade deste mito é Pierre Brunel, cujo verbete no *Dicionário de mitos literários* (2005) enfatiza o quão complexo é o mito, “(...) pois é um feixe de contradições.” (p. 766). Um “feixe de contradições” que, conforme argumenta Gabriela Guimarães Gazzinelli em *Fragments órficos* (2007), aparentemente, vem “[...] das representações multifárias de Orfeu como poeta, músico, amante, herói, teólogo, adivinho, filósofo” (p. 32).

Em concordância com manuais de Mitologia, Orfeu tem a musa Calíope¹ como mãe e o rei trácio² Éagro como pai (há versões em que o pai é o deus Apolo). É tido como o mais famoso e importante poeta lendário grego³, bem como, incluído no panteão, Tâmiris, Museu, Lino, Aríon, Anfion.

O que geralmente é atribuído ao mito órfico é a habilidade inerente de sedução pela beleza e excelência de seu canto – tanto na fala quanto na música –, pois seduz a todos e a tudo, seja homem, deus, animal, elementos da natureza. Pode-se observar isso na exemplificação de Antônio Donizeti Pires ao falar do poeta Simônides de Ceos:

(...) no “Fragmento 62 Page”, do poeta Simônides de Ceos (sécs. VI-V a.C.), em mosaicos romanos diversos e/ou na pintura a partir do Medievo, (...) se fez do pontificado de Orfeu junto à natureza um *topos* explorado à exaustão, às vezes evidenciando-se, num mesmo quadro, a presença pacífica e beatífica de animais domésticos, selvagens, lendários e fantásticos. (PIRES, 2016, p. 115-116)

¹ “As tradições divergem no que respeita ao nome da mãe: passa, mais vulgarmente, por filho de Calíope, que detém a mais alta dignidade entre as Musas; mas por vezes, em vez desta é referida Menipe, filha de Tâmires.” (GRIMAL, 2005, p. 340)

² “Orfeu é de origem trácia. Como as Musas, habita perto do Olimpo, onde é geralmente representado, cantando, vestido com os trajes dos Trácios. Os mitógrafos fazem dele o rei desta região: dos Bístones, dos Odrísios e dos Macedônios, etc.” (GRIMAL, 2005, p. 340)

³ Segundo Antônio Donizeti Pires: “Jacyntho José Lins Brandão (1990, p. 26) afirma que a fonte mais antiga a referir-se a Orfeu é o poeta Íbico de Regió (séc. VI a. C.), “[...] o qual fala do *onomaklytòn Orphén* (fr.26, Adrados), isto é, do ‘renomado Orfeu’.” (PIRES, 2013, p. 13)

Ao manifestar o mito de Orfeu, quatro mitemas⁴ são indispensáveis ao perfazimento do seu arcabouço narrativo, ou ciclo mítico⁵:

a) a participação na extraordinária viagem com os Argonautas⁶, à procura do Velocino de Ouro;

b) o casamento com a ninfa Eurídice, que, perseguida por Aristeu, que queria violentá-la, pisa em uma serpente escondida, que a morde causando-lhe a morte;

c) sua catábase ao Hades para tentar resgatar a esposa do mundo dos mortos retornando, porém, sem sucesso, pois mesmo tendo o consentimento de Hades e Perséfone para trazer a esposa de volta, não conseguiu corresponder à única condição imposta ao olhar para trás e ver, pela última vez, sua esposa desaparecendo e morrendo, a – tão cantada pelos poetas – segunda morte de Eurídice;

d) por fim, a própria morte de Orfeu, ato de extrema violência, pois, segundo a versão mais difundida, o poeta-músico teria sido trucidado pelas enciumadas bacantes da Trácia.

Importante ressaltar que há uma grande gama de versões em torno da morte de Orfeu, tanto em relação ao porquê de ter acontecido, quanto a respeito do que se deu posteriormente à sua morte.

Conforme observaremos, a seguir, Pierre Grimal (2005) expõe um vasto número de tradições acerca do tema:

Conta-se geralmente que foi morto pelas mulheres da Trácia. Mas os motivos pelos quais teria ocorrido na sua ira variam: ora se diz que elas o odiavam pela sua fidelidade à memória de Eurídice, que interpretavam como um insulto que lhes era dirigido; ora se diz que Orfeu passou a menosprezar o sexo feminino e a preferir a companhia de mancebos, inventando a pederastia – o filho de Bóreas, Cálais, teria sido o seu amigo dilecto. Conta-se ainda que, ao regressar dos infernos, Orfeu instituiu uns mistérios, fundados nas suas experiências no outro mundo, aos quais era interdita a presença de mulheres. Os homens reuniam-se com ele numa casa fechada, deixando as armas à porta. Numa dessas noites, as mulheres apoderaram-se das armas, aguardaram o momento da saída, e mataram Orfeu e os seus fiéis. Outra explicação para a sua morte está relacionada com uma maldição de Afrodite. De facto, na

⁴ “mitema” aqui é utilizado como indicação de cada um dos episódios que compõem o relato mítico.

⁵ Pierre Grimal se vale das variações “ciclo dos olimpianos” e “ciclos heroicos”, onde estuda os heróis Hércules, Ulisses, Teseu e Jasão; porém, Orfeu é mencionado apenas como o companheiro cantor dos Argonautas (GRIMAL, 1983, p. 68; p. 71), portanto, aqui serve como motivação para a expressão usada: “ciclo mítico”.

⁶ “Mais fraco do que os outros heróis, não figura entre os remadores, tendo antes a seu cargo imprimir-lhes a cadência. Durante uma tempestade, acalma os tripulantes e amaina as ondas com o seu canto. (...) Fundamentalmente, o seu papel consistiu em cantar durante o tempo em que as Sereias tentaram seduzir os Argonautas, tendo ele conseguido retê-los mercê da sua música, que ultrapassava em doçura a daquelas feiticeiras. No poema Argonáuticas Órficas, eram-lhe ainda atribuídos outros feitos, como o de conjurar os perigos por práticas mágicas. Numa palavra: Orfeu foi o sacerdote dos Argonautas.” (GRIMAL, 2005, p. 340)

altura da querela desta última com Perséfone, a respeito de Adónis, a deusa do amor foi forçada por ordem de Zeus a submeter-se ao arbítrio de Calíope. Esta decidiu que ambas ficariam com Adónis, tendo-o cada uma delas consigo durante metade do ano (...). Afrodite ficou revoltada com tal sentença e, não podendo vingar-se directamente de Calíope, inspirou às mulheres da Trácia um forte amor por Orfeu. Mas como nenhuma delas queria cedê-lo às demais, acabaram por fazê-lo em bocados. (p. 341)

Há ainda uma série de outras tradições expostas por Grimal, como uma totalmente diversa em que Zeus fulmina Orfeu, pois aquele estava irado por este ter feito revelações místicas aos iniciados; ou a continuação da versão mais comum, onde após as mulheres da Trácia despedaçarem seu corpo, teriam lançado-o no rio, que levou os pedaços ao mar, chegando, assim, a cabeça e a lira do poeta a Lesbos, sendo um túmulo erguido pelos habitantes da cidade após prestarem-lhe honras fúnebres, e se dizia que o som da lira poderia, por vezes, ser ouvido saindo do sepulcro e, que, por isso, a ilha virou, acima de tudo, a terra da poesia lírica (GRIMAL, 2005); assim como tantas outras mais tradições.

Arrolada às doações de Orfeu à humanidade, adicionamos uma o tanto problemática: consoante tradição milenar, ele é tido como fundador do culto de mistérios que porta seu nome, *Orfismo*, considerada mais uma seita místico-filosófica de cunho individualista e de autoconhecimento do que necessariamente algo que possa ser visto como uma religião que preze pela coletividade, validada pelo poder da cidade-estado. O Orfismo, o que quer que isso de fato seja, compreendia-se como uma religião secreta, iniciática e de revelação, com um rito interno bem fundamentado, com teogonia própria. Atentava-se para a salvação humana *post mortem*, alicerçada nas crenças da metempsicose e da imortalidade da alma; concomitantemente a isso pensava rituais para a purificação em concordância com normas rígidas de conduta a seus adeptos. Ademais, prezava por estudos interpretativos de textos, pela prática do vegetarianismo, entre outras coisas mais.

Retomando os quatro mitemas do ciclo mítico órfico, exposto no início, e associando-os aos gêneros literários tradicionais, correlaciona-se ao primeiro o gênero *épico*, uma vez que foi, e permanece sendo, objeto de várias epopeias, bem como diversos poemas épicos, tais como as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes (séc. III a. C.), *A Argonáutica* de Valério Flaco (séc. I d. C.), ou, ainda, a anônima *Argonáuticas órficas* (séc. IV d. C.), conferida ao próprio Orfeu. Quanto aos três mitemas restantes, claudicam entre o *lírico* e o *dramático*, haja vista o doído e mortal amor de Orfeu e Eurídice, com a fracassada ida do poeta ao Hades seguida da morte violenta, sendo despedaçado, fazendo, assim – começando pelo período helenístico grego, mas sobretudo a partir da obra dos poetas Ovídio

(*Metamorfoses*, Livros X e XI) e Virgílio (*Geórgicas*, Livro IV) –, uma superabundância de obras que passam pelos poemas líricos e dramáticos, assim como por óperas, tragédias, tragicomédias, comédias e filmes, abrindo caminho para outras formas de manifestação da arte, como esculturas, pinturas, peças de cerâmica, mosaicos, romances, contos e até mesmo histórias em quadrinhos. A respeito de como o Brasil recebeu e reproduziu todo esse cabedal cultural, Antônio Donizeti Pires diz o seguinte:

No Brasil, conquanto o mito seja mais explorado como tema e/ou motivo, praticamente do Barroco ao Parnasianismo (em poemas esparsos de Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Silva Alvarenga, Olavo Bilac, Raimundo Correa...), é preciso salientar que Orfeu já rendeu a nossos artistas algumas obras de incontestada qualidade, como o poema dramático *Orpheu* (1923), de Homero Prates, ou o belo e inclassificável *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, ou a “tragédia carioca” *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes (...). (2013, p. 14-15)

Portanto, como quem é seduzido e, mediante a tal estado de encantamento, segue o som da música de Orfeu, a seguir, ver-se-á, por meio de uma das tantas obras de referência, tal qual evidenciado acima, como Orfeu e sua musicalidade foram retratados no Brasil na contemporaneidade.

2. “ORFEU DA CONCEIÇÃO” (1956): O MITO À BRASILEIRA

Neste ponto do trabalho, discutir-se-á acerca de uma obra advinda do mito de Orfeu, para tanto, julga-se necessário, antes de mais nada, fazer uma diminuta exposição acerca do autor da obra lançada em 1956, Vinicius de Moraes, pois servirá, posteriormente, para a discussão a qual se pretende instaurar nesta escrita.

2.1 Brevíssima biografia de Vinicius de Moraes

Vinicius de Moraes (1913-1980) foi um poeta do Modernismo brasileiro, atuando desde os anos 1930, sendo enquadrado, segundo manuais, na chamada Segunda Geração modernista. Acompanhou as questões de sua geração e das que se seguiram, preocupando-se com temas que iam da religião e metafísica-existencial à beleza e sexualidade da mulher, sem esquecer dos problemas político-sociais. Para além do poeta, existia o músico, respeitado compositor de MPB (Música Popular Brasileira), tendo, portanto, em seu

trabalho, realizado uma ponte entre cultura letrada e cultura popular, o que, na música, encontra uma das melhores simbioses.

No teatro, Vinicius escreveu várias peças teatrais, por vezes explorando números musicais e a parceria poesia e música⁷, outras, tentou tratar de questões sociais urgentes⁸. Acerca de como surgiu sua peça mais importante – a que será vista a seguir, diz-se o seguinte:

(...) a ideia de escrever algo sobre o negro carioca (e não brasileiro, conforme ele frisa) veio-lhe como inspiração súbita em 1942, em Niterói (RJ), e pela noite adentro, nesse mesmo ano, escreveu o primeiro ato, embora o manuscrito adquira forma mais ou menos coesa anos depois, em Los Angeles (1948). O poeta conclui o texto em 1953, no Rio de Janeiro, mas consta no volume *Teatro em versos* (Org. C. A. Calil) a seguinte nota: «Versão final para edição: Paris, 19 de outubro de 1955» (MORAES, 1995: 109), ou seja, cerca de um ano antes da estreia do espetáculo em setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁹. (PIRES, 2016, p. 118)

2.2 Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes

Orfeu da Conceição, cuja publicação na revista *Anhembi* se deu em 1954, inaugurou a favela como tema nos palcos brasileiros. Composta por três atos, a peça de Vinicius de Moraes, estreou em setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como protagonista – o papel de Orfeu portanto –, Haroldo Costa, ator proveniente do TEP (Teatro Experimental do Negro).

O espetáculo assinado por Vinicius de Moraes, subtítulado “Tragédia carioca”, é, de fato, um musical que busca transplantar o mito de Orfeu para o morro carioca, objetivando homenagear o negro que ali mora, onde as “celebrações e festividades (...) tinham alguma coisa a ver com a Grécia” (MORAES, 1995, p. 47). De certo, trata-se de uma Grécia exótica e festiva, mas atrasada, sem pureza e sem consciência, segundo a visão dita paternalista de Vinicius, pois como ele diz, é “como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga – um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida.” (p. 47). Estranha afirmação essa, de

⁷ Como em *Orfeu da Conceição* e *Pobre menina rica*.

⁸ *As feras* – Chacina em Barros Filho, com o subtítulo “Tragédia pau-de-arara”, numa nítida alusão às condições terríveis, de viagem, dos migrantes nordestinos para chegarem ao sul.

⁹ Contou com a direção de Léo Jusi; teve seu parceiro musical, Tom Jobim; como autor do cenário, o arquiteto Oscar Niemeyer, Luiz Bonfá como violonista; dezenas de atores negros – vários ligados ao Teatro Experimental do Negro (grupo carioca, criado por Abdias do Nascimento há mais de uma década); além de Carlos Scliar, Djanira, Raimundo Nogueira e Luiz Ventura, artistas plásticos que desenharam os quatro cartazes diferentes da peça. (PIRES, 2016, p. 117-118)

que o negro não disponha “de cultura e do culto apolíneo à beleza”, haja vista os milênios de cultura, civilização e arte africana; retornar-se-á ao tema no próximo tópico, por hora, segue-se a estrutura da peça.

Um excepcional tocador mítico de lira transforma-se, na versão contemporânea brasileira, em um violonista sambista que seduz com seu instrumento todo o morro da década de 1950 do Rio de Janeiro. Negro, cortejador e bonito, mora em uma maloca junto com os pais, Apolo e Clio.

De modo breve, é no morro que transcorre o primeiro ato da peça, de noite, diante de uma lua cheia, com os sons noturnos da natureza competindo com a música de Orfeu. Até o término do primeiro ato acontecerá uma série de eventos importantes: Orfeu e Eurídice terão sua primeira (e única) noite de amor, Orfeu brigará com Mira de Tal (uma mulher do morro, apaixonada por ele), o ciumento Aristeu (outro jovem do morro, ‘criador de abelhas’) mata Eurídice enfiando-lhe um punhal – após a noite de amor dela com Orfeu – e Dama Negra faz sua primeira aparição.

Já no segundo ato, Orfeu, desesperado por não encontrar sua amada, desce o morro em direção ao clube “Majors do Inferno” em busca dela e, para conseguir entrar (assim como no mito), ele toca uma canção apaziguando o leão-de-chácara Cérbero, que guarda a entrada, já dentro do clube comandado pelo rei e a rainha Momos, Plutão e Prosérpina, já nitidamente embriagado e começando a enlouquecer pela falta de Eurípedes, começa a vê-la nas mulheres presentes no local. Cansado de procurar sua amada no clube, ou seja, no Carnaval da cidade, enfim, o protagonista de Moraes desiste e, inconsolável, chegando às raias da loucura, parte de volta para o morro.

No terceiro e último ato, a cena retorna para o morro, onde Orfeu tornou-se alguém digno de pena, pois encontra-se em constante devaneio, assim como, também, sua mãe, que já está enlouquecida pelo sumiço do filho e o que lhe acometeu, sendo-lhe retirada toda a sandice que possuía. Surgem alguns moleques em cena com o violão na mão e cantando alguns sambas de Orfeu. Assim, fica evidente que são o legado que perpetuará o artista e sua arte, manifestada através da música, para o morro. É neste ato que o povo enfatizará por meio de muitas vozes individuais a bondade de Orfeu, inclusive elevando-o a “anjo” e “santo” (MORAES, 1995, p. 99): “Foi Orfeu quem mudou a minha vida / (...) E não faltava nada pra ninguém.” (p. 99), explorando bem o tópico herói civilizador do mito, o que fica patente entre as falas finais de sua mãe, Clio: “Orfeu é músico / Sua música é vida. Sem Orfeu / Não há vida. Orfeu é a sentinela / Do morro, é a paz do morro, Orfeu. Sem ele / Não há paz, não há nada (...)” (p. 101). Enfim, Mira de Tal e outras prostitutas, as Bacantes,

irritadas com a indiferença do músico, que sempre clama por Eurídice, atiram-se contra ele, armadas de facas e navalhas, ferindo-o, ao que ele foge ensanguentado e enxerga pela segunda vez a Dama Negra, dessa vez ele escuta a voz de Eurídice por meio dela dizendo: “Aqui estou, meu Orfeu, Mais um segundo / E tu serás eternamente meu”, ao que ele responde: “Me leva, meu amor...” (p. 108). Por fim, as prostitutas o alcançam e, como fúrias, o trucidam. O coro final ressalta: “Juntaram-se a Mulher, a Morte, a Lua / Para matar Orfeu, (...) / Porém as três não sabem de uma coisa: / Tudo morre que nasce e que viveu / Só não morre no mundo a voz de Orfeu.” (p. 109)

Acerca da estrutura da peça, Marina de Oliveira faz algumas ressalvas de extrema relevância a respeito da dicotomia morro-versos/metrópole-prosa:

O morro como um local propício para a criação poética em detrimento da aridez da cidade reforça-se também por uma questão estrutural: a opção do dramaturgo em retratar o ambiente da favela em versos e a metrópole em prosa. Embora o texto possa apresentar problemas estruturais, (...) fica-se com a impressão que a opção em diversificar as falas entre prosa e verso não é um descuido (...), mas uma escolha pensada, que remete à dicotomia espacial. Por essa razão, o primeiro e terceiro atos, acontecidos no ambiente da favela, são retratados em versos, ao passo que a cidade, local do clube “Majors do Inferno”, é desvelada em prosa. (2012, p. 147)

Há outras questões que deixam nítidas a visão europeizada do modo que foi idealizada a favela e as músicas. Como dito anteriormente, a música deve ser tratada com o maior cuidado, dado que o mito parte, essencialmente, da musicalidade. Algo a ser tratado no próximo tópico deste trabalho.

3. A musicalidade desvirtuada em Orfeu da Conceição: a música negro-africana “demonizada” (e mais algumas outras desvirtualidades impostas)

Existe uma concepção a respeito da musicalidade e culturas negras que deve ser ressaltada, sobretudo pelo fato de uma obra tão bem elaborada como Orfeu da Conceição ‘esbarrar’ em aspectos que evidenciam isso.

Em um primeiro momento deve ser pinçado que o morro na peça de Vinicius de Moraes é, certamente, “romantizado”, o que faz os moradores parecerem ingênuos, algo respingado pelas idealizações dos ditos “anos dourados”, onde existia certa euforia por parte de desenvolvimentistas e bossa-novistas na época da peça, anos 50, exaltando e propagando a crença tola – isso para dizer o mínimo – na democracia social e racial brasileira, que, fato

é, nunca existiu; falaremos mais sobre isso adiante. Vinicius quis homenagear o negro carioca, porém, ele representou o negro a partir do paradigma cultural europeu.

Falando especificamente da música, há um momento na peça que Orfeu toca furiosamente o violão, com batidas violentas, que, segundo Vinicius de Moraes, instaura-se o ritmo da macumba, justamente quando Orfeu queria que a Dama Negra fosse embora. Logo, a religião africana, representada na sua música, é vista pelo prisma negativo, uma vez que o instrumento de cordas é definido, naquele momento, como “macabro e demoníaco” (MORAES, 1956, p. 43). Quando exalta a cultura ocidental em detrimento da africana, Vinicius de Moraes segue o fluxo de sua geração, em que o que o pensamento vigente buscava, justamente, “era “civilizar” a cultura popular brasileira. A construção de um herói negro europeizado, nesse sentido, vincula-se, sem sombra de dúvida, a essa ideologia de embranquecimento das manifestações artísticas do País.” (De Oliveira, 2012, p. 147). Portanto, pode-se dizer que

com isso, permanecemos dentro do modelo de racionalidade compreendido pel’*Os iluministas*, uma vez que eles defendiam que os europeus deveriam conduzir os povos que, segundo eles, eram inferiores, "ao processo de crescimento epistemológico, cultural, político social e espiritual, para que dessa forma os negros pudessem sair da minoridade e chegar ao “esclarecimento”.". (Aguiar Jr & Coelho, 2021)

Concluimos, pelo que vimos até aqui, que, embora a peça tenha a favela como tema e foque nas pessoas negras, ela, efetivamente, não se preocupa em explorar os saberes verdadeiramente negros, ou dito de outra forma, ao falar sobre o negro – que na roupagem dele parece manter a música negra¹⁰, mas não só ela, “escrava” do que se quer que ela seja

¹⁰ Nei Lopes, em sua *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* (2011), no verbete **MÚSICA NEGRA no Brasil** (n.p), diz que “a música do povo brasileiro é mais explicitamente caudatária da contribuição africana que da ameríndia, tendo, entretanto, se desenvolvido com base nos cânones europeus. Mas, antes desse desenvolvimento, efetivamente ocorrido a partir da metade do século XIX, já era comum, nas cidades brasileiras, por ocasião das procissões e festas católicas, os negros saírem às ruas com seus urucungos, quiçanjes e marimbas, trazidos da África ou aqui fabricados. No ambiente rural, da mesma forma, faziam música, principalmente ritual, em todas as oportunidades. Vem daí o amplo espectro africano da música folclórica brasileira, com seus sambas, batuques, cocos, corimás, jongos etc., que compõem trilhas sonoras de folguedos, cerimônias religiosas, trabalhos, do cotidiano, enfim.”; e, especificamente em relação ao Rio de Janeiro, também nos diz que “padres jesuítas criaram, na Fazenda de Santa Cruz, uma escola de música para que trabalhadores escravizados aprendessem noções elementares de teoria musical e execução de instrumentos (...). O imperador dom Pedro I manteve, por sua vez, na Quinta da Boa Vista, uma banda conhecida como “Orquestra dos Pretos de São Cristóvão”. (...) Na história musical do Rio de Janeiro imperial, a mencionada Orquestra dos Pretos de São Cristóvão tem papel essencial.”.

–, Moraes não trouxe a negritude¹¹ para sua fala/representação, não trouxe o ser negro¹². A musicalidade negra é desvirtuada, mesmo que, para alguns, veladamente, porém, o ritual, por exemplo, da macumba deve ser visto como o é para indivíduos negros, sagrado, assim como toda cultura africana e afro-brasileira. No próximo ponto nos deteremos melhor sobre alguns destes aspectos que, considero, mais são necessários serem trazidos à baila para o que este trabalho se propõe, enquanto elemento reflexivo que busca, na comparação de uma obra brasileira com um mito grego, manifestar as incongruências criadas ao se falar de uma cosmovisão outra.

Ainda falando sobre a roupagem viniciano do mito, chama a atenção, também, que o Orfeu dele não traga à tona nenhuma referência de sua cultura de origem, isto é, nem seu linguajar, nem tão pouco seus atos trazem qualquer expressão que remeta à negritude, a exemplo do casamento com Eurídice, que trazia em seu planejamento os elementos “véu e grinalda”, efetivamente vinculados ao modelo branco, europeu e, por fim, como não poderia deixar de ser, cristão. Espanto maior deveria nos causar, decerto, o fato de uma peça que julga estar homenageando a população negra, tal qual a de Moraes, traga um número variado de ocasiões em que a palavra “negro”, na função adjetival, receba um peso conotativo negativado no seio do texto, como em “negro mundo” (p. 22), “negra inveja” (p. 38), ou, ainda, que se faça de dissimulada, tal qual encontramos em “o negro mel do crime” (p. 39).

Retomando o contraste manifestado por meio da música, ao observarmos o que é dito em relação à música vinda da percussão tocada no clube “Majors do Inferno”, podemos chegar à conclusão de que, mais uma vez, há uma comparação músico-cultural, posto que a música feita no clube recebe uma conotação primitiva e menos elevada ao passo

¹¹ “Neologismo surgido na língua francesa, na década de 1930, para significar: a circunstância de se pertencer à grande coletividade dos africanos e afrodescendentes; a consciência da pertença a essa coletividade e a atitude de reivindicar-se como tal; a estética projetada pelos artistas e intelectuais negros baseados nessa consciência; o conjunto de valores civilizatórios africanos no continente de origem e na Diáspora. O termo aparece impresso pela primeira vez no poema “Cahier d’un retour au pays natal”, de Aimé Césaire, publicado em 1939. (...) um grupo de intelectuais africanos e caribenhos radicados em Paris, estudantes em sua maioria, se organiza, promovendo, primeiro, a publicação da revista *Légitime Défense* (1932) e, depois, do jornal *L’Étudiant Noir* (1934-40), num movimento literário de afirmação de uma estética negro-africana e de combate ao neocolonialismo. (...) O ideário da *négritude* assentava-se na afirmação da identidade africana, pregando o entendimento de que os negros do continente africano e da Diáspora deveriam lutar por seus direitos fundamentais e de que os negros do mundo inteiro teriam um compromisso ideológico uns com os outros.” (Cf. **NÉGRITUDE** em LOPES, 2011)

¹² “Denominação genérica do indivíduo de pele escura e cabelo encarapinhado e em especial dos habitantes da África e seus descendentes nas Américas e na Ásia meridional; descendente de africano, em qualquer grau de mestiçagem, desde que essa origem possa ser identificada fenotipicamente. No Brasil, o vocábulo, que durante muitos anos foi sinônimo de “escravo”, passou, com o tempo, a ser um termo étnico e político, usado como autodenominação até pelos afrodescendentes de pele clara. Sua introdução no discurso da militância, em substituição à expressão “de cor”, é creditada ao ativista Vicente Ferreira.” (Cf. **NEGRO** em LOPES, 2011)

que a viola de Orfeu emite uma melodia cristalina, logo, o batoque¹³, conforme visão europeia, faria menção ao caos enquanto a viola remete à harmonia, uma oposição não apenas instrumental, mas, sobretudo, de valorização da cultura europeia em detrimento da cultura negra. E como aspecto patenteador, para que não haja dúvidas de que havia, sim, como se trabalhar a música percussiva, inclusive no teatro, de outra perspectiva, onde o ritual, por exemplo, da macumba¹⁴, fosse visto por outro prisma, que não o de detração, vejamos o que nos diz Marina de Oliveira sobre o posicionamento de outro autor de peças de teatro, mas este, negro, acerca do mesmo tema:

(...) cumpre lembrar que *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento, do mesmo período de *Orfeu da Conceição*, embora não tenha protagonistas desvalidos, pauta-se pelo estudo de uma linguagem vinculada à cultura negra. Por essa razão, o ritual da macumba é visto sob a perspectiva do sagrado, na medida em que auxilia o protagonista, negro, em seu processo de autodescoberta. Além disso, a peça apresenta em detalhes a cerimônia do candomblé, fazendo menção a vários orixás, através de uma linguagem repleta de expressões de origem africana. (2012, p. 148)

Fica evidente a diferença entre quem trata os rituais negros de forma positiva, remetendo-os ao sagrado, e quem os trata, conforme expresso no contexto da peça, negativamente, associando fúria ao executar o instrumento, elevando seu volume, à “magia negra”, “macumba”, “bruxedo”, sendo que, de fato, o(s) sentimento(s) que emana(m) por parte de pessoas negras ligadas às tradições de matriz africana, quando associado(s) a tais aspectos – isto é, o tripé supracitado magia negra, macumba, bruxedo –, em nada se assemelha(m) ao que surge na superfície teatral de *Orfeu da Conceição*, no trecho em questão – “*Discussão entre Orfeu e a Dama Negra*” (p. 22).

Como já dito, o grave problema manifestado na peça de Vinicius de Moraes, não há a menor dúvida, faz menção ao seu desconhecimento, ou desprezo, pela cultura de quem ele diz estar trazendo à luz. Na verdade, podemos dizer que, como de costume de brancos intelectuais, o problema reside exatamente neste aspecto: trazer à luz a quem se acredita

¹³ “Designação comum a certas danças afro-brasileiras; denominação genérica dos cultos afro-gaúchos. Trata-se do termo genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e danças dos africanos. Do batoque dos povos bantos de Angola e Congo originaram-se os principais ritmos e danças da Diáspora Africana nas Américas, como o samba, o jongo, o mambo, a rumba etc.” (Cf. **BATUQUE** em LOPES, 2011)

¹⁴ “Nome genérico, popularesco e de cunho às vezes pejorativo com que se designam as religiões afro-brasileiras, notadamente a umbanda e o candomblé. O vocábulo é de origem banta mas o étimo é controverso. Antenor Nascentes (1981), talvez fazendo eco a Raymundo (1933), remete ao quimbundo *makumba*, plural de *dikumba*, “cadeado”, “fechadura”, em função das “cerimônias de fechamento de corpos” que se realizam nesses rituais. No entanto, a origem parece estar no quicongo *makumba*, plural de *kumba*, “prodígios”, “fatos miraculosos”, ligado a cumba, “feiticeiro”. O termo, provavelmente com outras origens etimológicas, designou também, no Brasil, uma espécie de reco-reco e um tipo de jogo de azar.” (Cf. **MACUMBA** em LOPES, 2011)

necessitar de tal, ou, de modo inverso, mas objetivando o mesmo sentido, levar a luz aos que assim necessitam, isto é, afrodescendentes, sejam brasileiros, sejam africanos. Porém, neste ponto, considero trazer a fala de alguém que viveu toda uma vida para demonstrar o exato oposto do que tal postura de Moraes tenta impetrar (independentemente de ser proposital ou por ser o imaginário vigente à época), inclusive expondo as posturas deformadas e deformadoras da elite (branca) brasileira dentro e fora do Brasil, já trazido na citação acima: Abdias do Nascimento¹⁵, que assim nos advertia:

No exterior, a elite brasileira propagandeia uma imagem tão distorcida da nossa realidade étnica que podemos classificá-la como uma radical deformação. Essa elite se auto-identifica exclusivamente como branco-européia. Em contrapartida, escamoteia o trabalho e a contribuição intelectual e cultural do negro ou invoca nossas “origens africanas” apenas na medida de interesses imediatos, sem entretanto modificar sua face primeiramente européia na representação do país no mundo todo. Da mesma forma, a cultura “brasileira” articulada pela mesma elite eurocentrista invoca da boca para fora a “contribuição cultural africana”, enquanto mantém inabalável a premência de sua identificação e aspiração aos valores culturais europeus e/ou norte-americanos. (NASCIMENTO, 2004, p. 221)

A fala de Abdias, tal qual um verdadeiro *griot*¹⁶, traz-nos à realidade nua e crua do que não se admitia, de forma alguma, que pudesse existir no país, ainda que não se fizesse nada institucionalmente para que tal pecha desaparecesse, ou, ao menos, fosse, ainda que paulatinamente, dissipando-se ao ponto de, efetivamente, não ser um problema para a população negra, logo, deixando de ser, também, uma questão para o Brasil: o racismo¹⁷. Inclusive, e, muitas vezes, sobretudo, por intelectuais. Intelectuais estes que, via de regra, até mesmo para evocar positivamente a contribuição do negro, paradoxalmente inferiorizava tudo que o perpassava, como dito também, numa nota acerca d’*O RACISMO BRASILEIRO*:

¹⁵ Abdias do Nascimento, além de um dos fundadores de um importante movimento iniciado em São Paulo, em 1931 – Frente Negra Brasileira, criou o Teatro Experimental do Negro (TEN), o Museu da Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO). Entre os cargos que exerceu estão: secretário de Defesa da Promoção das Populações Afro-Brasileiras do Rio de Janeiro, deputado federal (1983) e senador da república (1997). Escreveu vários livros: *O quilombismo*, *O genocídio do negro brasileiro*, *O griot e as muralhas* (com Éle Semog) e vários outros. Além disso, dentre outras coisas, também foi professor Benemérito da Universidade do Estado de Nova York e doutor *Honoris Causa* pelo Estado do Rio de Janeiro.

¹⁶ “Termo do vocabulário franco-africano, criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes das quais, em geral, está a serviço. Presente sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os fastosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.), recebe denominações variadas: *dyéli* ou *diali*, entre os bambaras e mandingas; *guésséré*, entre os saracolês; *wambabé*, entre os peúles; *aouloubé*, entre os tucolores; e *guéwel* (do árabe *qawwal*), entre os uolofes.” (Cf. **GRIOT** em LOPES, 2011)

¹⁷ “Doutrina que afirma a superioridade de determinados grupos étnicos, nacionais, linguísticos, religiosos etc. sobre outros. Por extensão, o termo passou a designar as ideias e práticas discriminatórias advindas dessa afirmada superioridade.” (Cf. **RACISMO** em LOPES, 2011)

SUA ESPECIFICIDADE, por Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2009), complementando a fala de Abdias, acerca de como tal racismo se dava em solo pátrio, com a intenção de detratar a cultura africana e, conseqüentemente, as pessoas negras: “Em geral, o racismo brasileiro, quando publicamente expresso, aparece em discursos sobre a inferioridade cultural dos povos africanos e do baixo nível cultural das suas tradições e de seus descendentes.” (p. 225-226)

Tais apontamentos, deve-se dizer, encontram guarida no próprio poeta-autor da nossa roupagem à brasileira, pois é por meio de suas palavras que isso se manifesta, haja vista que ele mesmo narra o que o levou, numa elevação no Saco de São Francisco, Niterói, a principiar naquela noite uma extensa parte do texto teatral, conforme descrito no *Radar da batucada – texto de apresentação da peça* (MORAES, 1956, p. 47-48): “pus-me a ler, por desfastio, num velho tratado francês de mitologia grega, a lenda de Orfeu – o maravilhoso músico e poeta da Trácia. Curiosamente, nesse mesmo instante, em qualquer lugar do morro, moradores negros começaram uma infernal batucada”. Novamente, tal qual trazido e discutido anteriormente, percebemos que a música oriunda de “moradores negros”, ao receber a adjetivação “infernal”, expõe-nos ao que, efetivamente, Vinicius sentia quanto ao que do negro emana enquanto produção musical.

Este depoimento evidencia, portanto, o que viria a ser reproduzido no seio da peça, conforme discutido ao longo deste tópico, de modo que, prosseguiremos para adentrarmos, ainda que superficialmente, numa cosmovisão outra, retomando o que já fora dito, onde passaremos do eurocentrismo¹⁸ – que em sua essência, conforme a História nos prova, objetiva, sobretudo, um etnocentrismo¹⁹ a todos aqueles que sejam considerados diferentes e, portanto, passíveis de seu julgamento e, conseqüente, condenação, em todas as instâncias que lhe aprouver – para o afrocentrismo²⁰, posto que, em nossa ótica, a melhor forma de

¹⁸ “Atitude que toma a Europa como referencial de avaliação e julgamento dos outros continentes.” (Cf. **EUROCENTRISMO** em LOPES, 2011)

¹⁹ “Visão de mundo na qual o indivíduo escalona e avalia outros indivíduos ou grupos sociais tomando como parâmetro o grupo a que pertence. O etnocentrismo pode ser um dos componentes do racismo.” (Cf. **ETNOCENTRISMO** em LOPES, 2011)

²⁰ “Movimento que usa a pesquisa científica para construir uma visão de mundo contrária à sedimentada pelo eurocentrismo, com foco também na contribuição das civilizações clássicas africanas – egípcia, núbica e cuxita – e no saber produzido pela África pré-colonial. Segundo essa visão, a ideia de superioridade da civilização ocidental, imposta violentamente aos povos de todo o mundo, baseia-se na falsa premissa de que ela representaria o estágio mais avançado do desenvolvimento humano, enquanto as culturas africanas seriam “primitivas” e “arcaicas”. E a falsidade da premissa estaria no fato de que, já na primeira metade do século XIX, com a decifração dos hieróglifos egípcios gravados na famosa pedra de Rosetta, comprovava-se a precedência do conhecimento científico, religioso e filosófico no continente africano em áreas como astronomia, arquitetura, engenharia, matemática, medicina e na própria filosofia. George G. M. James, em *Stolen legacy* (Nova York, Philosophical Library, 1954), documenta o fato de que boa parte desse conhecimento foi levada para a Grécia de modo fraudulento, quando escritores gregos se apresentaram como autores de teorias e conceitos aprendidos com seus mestres africanos. O saque da biblioteca de Alexandria foi também uma forma, mediante o uso de violência, de

desfazer o que foi desvirtuado pelo eurocentrismo, já que estamos falando de roupagens, deve-se, deveras, vestir-se da afrocentricidade²¹.

3.1 Os saberes negro-africanos e a cultura afro-brasileira: breves reflexões que expõem o verdadeiro caráter de nossa música

Um interessante começo desta finalizadora seção – que, mediante o espaço limitado aqui, não nos permite abordar mais expansivamente – seria considerar que os saberes africanos não fincam estacas no solo espaço-temporal, impedindo, assim, que sua tradição caminhe; ou seja, tais saberes contam sempre com seu semelhante para que, ao serem compartilhados, tornem-se dinâmicos e mutáveis, além de serem, desta forma, comum a todos, querendo, com isso, dizer que não se trata de um saber restrito a uma pessoa, um iluminado – homem branco hétero, como de costume da cultura ocidental (eurocêntrica) –, como bem nos explicitam, de forma praticamente clarividente, Nei Lopes e Luiz Antonio Simas na obra *Filosofias africanas: uma introdução*, dizendo-nos que

(...) os saberes africanos normalmente se referem a uma ideia de tradição que não é estática. Nas culturas orais, o conhecimento se fundamenta no ato de se transmitir ou entregar algo para que o receptor tenha condições de colocar mais um elo em uma corrente dinâmica e mutável.

O conjunto de invenções do mundo, que constitui o campo da cultura, se apresenta como a capacidade de criar e recriar a vida a partir do legado dos ancestrais. A percepção da cultura, neste caso, refere-se à maneira como um grupo cria ou reelabora formas de [re]invenção da vida e estabelece significados complexos sobre a realidade que o cerca. As formas de falar, vestir, comer, rezar, punir, matar, nascer, enterrar os mortos, chorar, festejar, envelhecer, dançar, não dançar, fazer música, silenciar, gritar. Tudo isso é componente da cultura de um grupo e, para os africanos, dialoga necessariamente – no campo simbólico e ritual – com a ancestralidade. (2020, n.p)

Portanto, podemos pontuar algumas especificidades a partir dessa fala, como o fato de não ter este apego ao que se diz, posto que ao oralizar os conhecimentos que se têm não

apropriação do saber africano pelos europeus. Segundo Cheikh Anta Diop (1979), a matemática de Pitágoras, a teoria dos quatro elementos de Tales de Mileto, o materialismo de Epicuro, o idealismo de Platão, bem como o judaísmo e o islamismo, todos têm suas raízes na cosmogonia e na ciência africana do Egito. Assim como Diop, seu discípulo, o historiador e linguista Théophile Obenga, nascido no Congo-Brazzaville, em 1936, também se colocou na vanguarda do movimento, em mais de vinte livros.” (Cf. **AFROCENTRISMO** em LOPES, 2011)

²¹ Teoria filosófica que serve de base ao moderno afrocentrismo. Formulada pelo cientista social Molefi Kete Asante, ela não impõe um pensamento único, como faz o eurocentrismo, admitindo e exaltando, segundo Larkin Nascimento (2009), o diálogo, com linhas de pensamento contrárias, “com respeito mútuo e sem pretensão à hegemonia”. (Cf. **AFROCENTRICIDADE** em LOPES, 2011)

se prende fidedignamente ao que se está compartilhando, pois entende que o saber é coconstruído e constantemente, isto é, a essência permanecerá independentemente da forma que receba no receptor sua manifestação posterior. O que contrasta com uma perspectiva eurocêntrica de se petrificar – ou pelo menos assim desejar e acreditar que deva ser – o que se diz, sobretudo por meio da escrita, mas não só por ela.

Outro ponto a ser trazido faz menção ao que foi dito pelo autor de *Orfeu da Conceição* ao dizer, como já supracitado, que o negro era como “um grego ainda despojado de cultura”. O que Moraes não entende é que a percepção de cultura em África não reside nas “mumificações históricas” (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2018), por se querer engessar uma ideia, um pensamento, um ato; antes, o primordial é, justamente, o oposto, isto é, que outros grupos criem e reelaborem formas que reinventem a vida, estabelecendo seus próprios significados, dentro da realidade que os orbita. Pode-se dizer que, aparentemente, foi o que Vinicius objetivou fazer, ainda que não tenha se pautado na cultura de quem ele buscou retratar, antes, na verdade, sua leitura, e consequente interpretação, passou pelas ‘lentes’ européias, que buscavam, como já dito, “civilizar” ou provar que o “homem de cor brasileiro” tem “capacidade de ser civilizado”, conforme exposto em *A lira e os infernos da exclusão – Orfeu no Brasil*²².

Kabengele Munanga (2012), outro *griot* nosso, expõe de forma brilhante este pensamento, pois o real aspecto civilizatório estaria no embranquecimento do negro. Em suas palavras: “O embranquecimento do negro realizar-se-á principalmente pela assimilação dos valores culturais do branco. (...) Nessa linha, sua música não vale nada, porque o colonizador assegurou-lhes que ela é desordenada e semelhante a miados de gato.” (n.p); porém, se nos voltarmos para a história do negro e sua música no Brasil, há referências aos borbotões que botam em xeque tais perspectivas eurocêntricas.

Para além do canto, da fala, do caminhar, brasileiros são extremamente musicais nas mínimas ações cotidianas que, inclusive, fazem menção às nossas raízes africanas. Assim, observamos os ritmos, como o maxixe, o samba, o pagode, a bossa-nova, o *funk*, o

²² Para que não restem dúvidas quanto ao caráter ‘messiânico’ que tomava Vinicius de Moraes ao fazer uma peça para pessoas negras, Victor Hugo Adler Pereira, no texto referenciado, diz-nos que, Vinicius, num texto “denominado “Comunicado aos artistas”, confessa-se espantado ao ver as ameaças do elenco negro de abandonar as representações da peça que empresariou diante da falta de pagamentos. Ao divulgar a certeza de que seria impossível saldar as dívidas com os contratados, afirma o poeta: “Sei que todos precisam de dinheiro. Mas sei também que abandonar o barco neste momento é dar armas aos falsos homens de teatro no Brasil e aos detratores do homem de cor brasileiro e da sua capacidade de ser civilizado”. O tom dessa admoestação, a pressão sobre o elenco negro para que, pela docilidade, obediência e renúncia a seus direitos, ganhasse a confiança da sociedade, deve ser cotejado com a declaração do autor no prefácio da peça de que, com esta, estava realizando uma homenagem à cultura negra no Brasil.” (PEREIRA, 2021, n.p)

baião, o forró, o carimbó, o jongo; bem como a nossa luta, que também é dança, a Capoeira²³, envolta de musicalidade afro-brasileira. Para nos dar uma dimensão mais próxima do quanto somos quase simbiotizados com a música, sendo ela um elemento inerente ao negro, José Barbosa da Silva Filho, em *Ser negro na história e na sociedade brasileira: o dito, o não dito e o por dizer*, deslinda tal questão dizendo que

o Brasil musical era dominado por negros: “a música era de Deus, mas a tarefa de executá-la era um trabalho manual que brancos não faziam... esse foi o motivo pelo qual nove em cada dez músicos eram mestiços e negros” (WINKEL, 2010). Assim eram, os compositores José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, José Maria Xavier, João de Deus, Jerônimo de Souza Lobo, João Pernambuco (violonista e compositor), o maior de todos, Padre José Maurício, e o mais famoso, Antonio Carlos Gomes.

Obs.: O Pe. José Maurício foi quem dirigiu o Te Deum em homenagem a D. João quando este chegou ao Brasil e depois foi nomeado chefe da Capela Real. (2012, p. 174)

Além disso, ele complementa com um importante dado a respeito de o que ocorreu quando a música erudita passou ao patamar de arte e, com isso, o consequente embranquecimento do mais famoso músico negro. “Quando a música erudita deixou de ser considerada tarefa manual e recebeu *status* de arte, os negros foram saindo de cena e suas criações tidas como “folclóricas”, “exóticas” ou de pouca qualidade. E aí Carlos Gomes foi embranquecido.” (SILVA FILHO, 2012, p. 174)

Não devemos, obviamente, deixar de citar o caráter político que a música negra possui no Brasil há tempos, pois muitas lutas eram travadas a partir da resistência proposta por aquilombamentos – isto é, agrupamentos de pessoas negras e indígenas que se armam (bélica, física e/ou ideologicamente) contra a opressão –, objetivando construir um outro Brasil, conforme nos lembra Ynaê Lopes dos Santos, dizendo-nos que “essas lutas eram travadas através da música e da dança, fazendo de bailes black, blocos de afoxé e festividades religiosas um microcosmos de uma nação que, havia séculos, tinha na cultura uma forma de

²³ “Técnica corporal de ataque e defesa desenvolvida no Brasil com base em fundamentos introduzidos por escravos bantos. Expressa-se por meio de uma simulação de dança, executada ao som de cânticos tradicionais conduzidos pelo berimbau de barriga e outros instrumentos de percussão. Seus inúmeros golpes e movimentos são executados com os pés, as pernas, as mãos e a cabeça. (...) Chegada ao Brasil, talvez, com os primeiros escravos bantos que aqui desembarcaram, a capoeira brasileira parece descender da ba-sula e da n’golo, modalidades de lutas-danças da atual República de Angola. Antiga forma de lazer dos negros nos engenhos e nas praças públicas do Brasil colonial e imperial, era, também, já naquela época, empregada como forma de defesa e ataque. E sua história, como a de outras expressões da cultura afro-brasileira, mostra períodos de repressão, cooptação e apropriação pela cultura hegemônica. Com efeito, já nos tempos imperiais, sobretudo no Rio de Janeiro, o poder dominante muitas vezes se utilizou da força guerreira dos capoeiristas, empregando-os como capangas e guarda-costas, numa situação que perdurou até o fim do século XIX, com os famigerados cabos eleitorais da República então nascente. (Cf. **CAPOEIRA** em LOPES, 2011)

fazer política.” (2022, p. 255) Tais lutas, obviamente não cessaram de acontecer, bem como, deve-se ressaltar, os aquilombamentos tão pouco. Pois o lugar de resistência, também é o lugar de diversão, coisa que não é concebível à mente eurocentrada, tal qual um senhor de engenho, que é surpreendido por receber investidas de escravizados que, na cabeça dele, apenas estavam dançando, quando, também, estavam praticando a luta Capoeira enquanto se agrupavam. A arte de subverter a lógica eurocêntrica escravista sempre fez parte da cultura afro-brasileira, valendo-se para isso, caso necessitasse, também da música.

O que Vinicius de Moraes não entendia é que ser negro é ser multi, é ser pluri, é não possuir identidade escravizada àquele que se pensa senhor de tal identidade, inclusive musical. Saber, também, que houve negros que não nasceram, nem viveram escravizados e, por isso, não se comportavam como esperado deles, isto é, não se adequaram aos ‘preceitos brancos’ de como ser negro, aguardando um salvador. Pelo contrário, tal qual o mestre quilombola Nêgo Bispo, em seu arroubo contracolonial, manifestou:

Quando nós escrevemos mal ortografados e quando nós falamos meio desajeitado, quando nós cantamos desafinando e quando nós dançamos descompassado, quando nós pintamos borrando e quando nós desenhamos inviasado, não é porque estamos errando, mas é porque não somos colonizados. (BISPO DOS SANTOS, 2020 *apud* SILVA, 2023, p. 1)

Logo, este texto objetivou ser um ato contracolonial que vá de encontro aos ideais vinicianos quanto à música negra. Para isso, foram trazidos elementos afros tanto da cultura africana quanto da brasileira. O sagrado, remetendo à ancestralidade negra, conforme a cosmovisão afrocentrada, foi chamado ao seu lugar de pertença. Este é apenas um diminuto esforço na luta contra o racismo, que não estacionou na década de 50 – época a qual Órfeu recebeu sua versão brasileira nos espetáculos teatrais –, antes, grita e tenta imobilizar, assim como negar, e, ainda mais forte, apagar as realizações fantásticas feitas por povos negros no Brasil e em todo o mundo. Civilizar, tal qual o eurocentrismo, serve, serviu e servirá para a destruição de culturas outras e, juntamente, das pessoas a elas ligadas. O texto dramaturgic de Moraes endossa uma prática comum da intelectualidade brasileira, representando os elementos afro-brasileiros como desprovidos de cultura, primitivos, carentes de um tutor. Tutor esse que, talvez, ao evocar a figura de Orfeu, manifeste que a canção órfica – que considera ser a que executa – serve para acalmar a própria impossibilidade de considerar o outro tal qual deseje ser e existir, provando, deste modo, que a desordem e agressividade, tão bem relatadas em animais selvagens que, de certo modo, opunham-se ao poeta lendário grego, na verdade, encontram-se no próprio interior. Não sabendo lidar com tais sensações,

arremete-se contra o outro, representado, no caso aqui, no negro. Também não entende que a música executada pelo negro é pertencente a uma outra cosmovisão que não nega a diversidade, na verdade, tradicionalmente, como em África, ela marca o cotidiano e cada momento do viver em comunidade, o que também significa escuta ao outro. De fato, é uma outra perspectiva, posto que, além de estabelecer um elo entre os vivos e os mortos, ela acompanha os diversos modos de expressão poética.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR JR., Roberto T. de.; COELHO, Letícia R. S. M.. *EPISTEMICÍDIO, O QUE É? : O (SABER) NEGRO ASSASSINADO*. Youtube, 2 de mar. 2021. 22min25s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JuGiX9LFVY&t=27s>>. Acesso em: 17 de mai. 2021.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.
- DE OLIVEIRA, M. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo. *Navegações*, v. 5, n. 2, p. 143-148, 14 dez. 2012.
- FIGUEIREDO, Eurídice & NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Identidade Nacional e identidade cultural. *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: UFJF, 2010.
- GAZZINELLI, G. G. (Org. e trad.). *Fragmentos órficos*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Racismo e antirracismo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias africanas: uma introdução*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- MAIA, G. (2006). Orfeu e Orfeu: a música nas favelas, de Marcel Camus a Cacá Diegues. *ArtCultura*, v. 7, n. 10, p. 95-109, 2005.
- MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Dois amigos, 1956.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>>. Acesso em: 16 maio. 2021.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A lira e os Infernos da exclusão – Orfeu no Brasil*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/anais/anais%20III%20CNLF%2046.html>>. Acesso em: 15 de mai. 2021.

PÍNDARO [Odes píticas (V a.C.)]; EURÍPIDES [As bacantes (405 a.C.)]; PSEUDO PLUTARCO [Sobre a música (II d.C.)]; ÉSQUILO [Os persas (472 a.C.)]. In: CARDERARO DOS SANTOS, Lidiane Carolina. *Do encanto à hybris: Representações de seres mitológicos com atributo musical na pintura de vasos gregos*. 2015. 199 f. Orientadora Luísa de Nazaré Ferreira. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos). Coimbra: U.C. Disponível em: <<https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/30849>>. Acesso em: 19 de mai. 2021.

PIRES, Antônio Donizeti. Orfeu na cena trágica brasileira. In: F. Topa; J. S. Siqueira; S. F. C. Yokozawa. (Org.). *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: travessias*. 1ed. Porto - Portugal: CITCEM/Afrontamento, 2016, v. , p. 115-133

PIRES, Antônio Donizeti. Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente. *Contexto*, v. 1, p. 11-38, 2013.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Racismo brasileiro: uma história da formação do país*. São Paulo: Todavia; 2022.

SILVA FILHO, José Barbosa da. *Ser negro na história e na sociedade brasileira: o dito, o não dito e o por dizer*. Curitiba: Appris, 2012.

SILVA, O. H. F.. Emancipação afropindorâmica: rumo ao legado ancestral de Nego Bispo. *PERSPECTIVAS EM POLÍTICAS PÚBLICAS*, v. 17, p. 1-15, 2023.