

Stéphanie Garces Cerioli

ARQUITETURA EM CENA

O cenário de Oscar Niemeyer
para a peça Orfeu da Conceição (1956).

Dissertação de Mestrado.

Faculdade de Arquitetura - UFRGS
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - PROPAR
Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura.

Orientação: Cláudia Piantá Costa Cabral

Porto Alegre, 2023

à minha mãe Liana,
minha primeira leitora.

à minha avó Crispina,
uma espanhola que desembarcou
no Brasil em pleno Carnaval
e aqui decidiu ficar (ainda bem!).

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Cláudia Piantá Costa Cabral, por, ainda na graduação, ter me incentivado a seguir minha curiosidade em relação à cenografia dentro da pesquisa em arquitetura, pela orientação sempre dedicada, gentil e precisa e por ser exemplo de professora e pesquisadora.

À CAPES pelo financiamento de parte dos estudos.

À UFRGS e ao PROPAR, instituições às quais devo minha formação acadêmica e que são como uma segunda casa.

À Ana Carolina Pellegrini, por ter plantado a semente da pesquisa acadêmica em mim, ainda na iniciação científica.

À Maria Paula Recena e Marta Bogéa, pela leitura cuidadosa e apontamentos valiosos na qualificação deste trabalho.

À Marta Peixoto, por ter aceitado participar desta última etapa.

À Lucia Koch, que, juntamente com Marta Bógea, me recebeu como aluna especial na disciplina "Espelho Transparente" da USP, ampliando minha visão, e entusiasmo, na relação da arquitetura com as artes.

À Haroldo Costa, o Orfeu, por ter me recebido em sua casa no Rio de Janeiro e compartilhado suas memórias, tão importantes para esta pesquisa.

À Marcos Flaksman e André Cortez, por terem me atendido à distância e compartilhado seus trabalhos e visões sobre teatro de forma inspiradora.

Às equipes do Instituto Moreira Salles, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, VM Cultural, Instituto Antonio Carlos Jobim, Biblioteca Jenny Klabin Segall, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e Funarte, por me auxiliarem na busca de documentos e ao Fernando Serapião, que compartilhou prontamente informações sobre Oscar Niemeyer no campo cenográfico.

Aos meus amigos, por terem me escutado com atenção, muitas vezes sem entender bem do que eu falava.

Ao Lucas, por ser fonte inesgotável de apoio, leveza e amor.

Aos meus pais e minhas avós, por todos debates animados, almoços de domingo e, afinal, por tudo.

RESUMO

Este trabalho tem como tema de estudo o cenário da peça *Orfeu da Conceição*, realizado por Oscar Niemeyer, em 1956. A peça foi escrita por Vinicius de Moraes, que adaptou um antigo mito grego, deslocando-o para um morro carioca durante as festas de Carnaval. O elenco era composto inteiramente por atores negros, e as músicas foram produto da parceria entre Moraes e Antonio Carlos Jobim. Deste modo, *Orfeu da Conceição* tornou-se um marco para a cultura brasileira e um prenúncio do movimento da bossa nova. Em razão disso, já foi objeto de estudo em diferentes campos disciplinares, como no Teatro, na Música e nas Letras¹. Contudo, apesar de constar em publicações do universo arquitetônico, como em Papadaki, Botey e Philippou², ainda há um espaço importante para análise e melhor compreensão desta incursão cênica de Oscar Niemeyer.

Assim, ao situar um cenário teatral no centro do problema, o principal intuito da pesquisa foi contribuir com um olhar arquitetônico sobre o mesmo, ampliando o debate no campo comum entre a arquitetura, a cenografia e o teatro. Para tal, são retomadas algumas obras arquitetônicas de Niemeyer, assim como adaptações do mito de Orfeu para diferentes expressões artísticas, para, por fim, realizar uma análise aprofundada da cenografia da peça.

1 MAGALDI, Sábato. Moderna Dramaturgia Brasileira. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.; MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.; PARANHOS, Luiz Tosta. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.; FLÉCHET. Anaïs. Madureira Chorou...em Paris: A Música Popular Brasileira na França do Século XX. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

2 BOTEY, Josep M. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.; PAPADAKI, Stamo. The masters of world architecture series - Oscar Niemeyer. New York: George Braziller, 1960.; PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer. Curves of irreverence. New Haven, London: Yale University Press, 2008.

ABSTRACT

This work focuses on the study of the set design of the play *Orfeu da Conceição*, created by Oscar Niemeyer in 1956. The play was written by Vinicius de Moraes, who adapted an ancient Greek myth, relocating it to a hill in Rio de Janeiro during Carnival. The cast consisted entirely of black actors, and the music was a result of the collaboration between Moraes and Antonio Carlos Jobim. Consequently, *Orfeu da Conceição* became a landmark in Brazilian culture and a precursor to the bossa nova movement. As a result, it has been the subject of study in various disciplinary fields, such as Theater, Music, and Literature¹. Despite being discussed in architectural publications like those by Papadaki, Botey, and Philippou², there remains a significant space for the analysis and a deeper understanding of Oscar Niemeyer's scenic endeavor.

By placing a theatrical setting at the center of the issue, the aim of this research was to contribute with an architectural perspective, broadening the discussion in the common ground among architecture, scenography, and theater. To achieve this, Niemeyer's architectural works are revisited, along with adaptations of the Orpheus's myth in various artistic expressions. Finally, a detailed analysis of the play's scenography is conducted.

¹ MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.; MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.; PARANHOS, Luiz Tosta. *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.; FLÉCHET. *Anaïs. Madureira Chorou...em Paris: A Música Popular Brasileira na França do Século XX*. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

² BOTEY, Josep M. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.; PAPADAKI, Stamo. *The masters of world architecture series - Oscar Niemeyer*. New York: George Braziller, 1960.; PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer. Curves of irreverence*. New Haven, London: Yale University Press, 2008.

RESUMEN

Este trabajo tiene como tema de estudio el escenario de la obra *Orfeu da Conceição*, proyectada por Oscar Niemeyer en 1956. La obra fue escrita por Vinicius de Moraes, quien adaptó un antiguo mito griego, trasladándolo a una colina carioca durante las festividades de Carnaval. El elenco estaba compuesto íntegramente por actores negros, y la música fue producto de la colaboración entre Moraes y Antonio Carlos Jobim. De esta manera, *Orfeu da Conceição* se convirtió en un éxito para la cultura brasileña y un precursor del movimiento de la bossa nova. Por esta razón, ha sido objeto de estudio en diversos campos disciplinarios, como el Teatro, la Música y las Letras¹. Sin embargo, a pesar de figurar en publicaciones del ámbito arquitectónico, como las de Papadaki, Botey y Philippou², aún existe un espacio importante para el análisis y la mejor comprensión de esta incursión escénica de Oscar Niemeyer.

Así, al situar un escenario teatral en el objeto principal de la investigación, el principal objetivo de la investigación fue contribuir con una mirada arquitectónica sobre el mismo, ampliando el debate a un campo común entre la arquitectura, la escenografía y el teatro. Para eso, se retoman algunas obras arquitectónicas de Niemeyer, así como adaptaciones del mito de Orfeo a diferentes expresiones artísticas, para finalmente realizar un análisis profundo de la escenografía de la obra.

1 MAGALDI, Sábato. Moderna Dramaturgia Brasileira. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.; MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.; PARANHOS, Luiz Tosta. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.; FLÉCHET. Anaïs. Madureira Chorou...em Paris: A Música Popular Brasileira na França do Século XX. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

2 BOTEY, Josep M. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.; PAPADAKI, Stamo. The masters of world architecture series - Oscar Niemeyer. New York: George Braziller, 1960.; PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer. Curves of irreverence. New Haven, London: Yale University Press, 2008.

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO | 17 |
| NIEMEYER: ARQUITETURA E CENOGRAFIA | 35 |
| DO ORFEU GREGO AO ORFEU CARIOCA | 63 |
| O CENÁRIO DE ORFEU DA CONCEIÇÃO | 97 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 157 |
| REFERÊNCIAS | 163 |
| LISTA DE FIGURAS | 175 |
| ANEXOS | 181 |

O Olho é uma espécie de globo,
é um pequeno planeta
com pinturas do lado de fora.
Muitas pinturas:
azuis, verdes, amarelas.
É um globo brilhante:
parece de cristal,
é como um aquário com plantas
finamente desenhadas: algas, sargaços,
miniaturas marinhas, areias, rochas, naufrágios e peixes de ouro.
Mas por dentro há outras pinturas,
que não se vêem:
umas são imagens do mundo,
outras são inventadas.
O Olho é um teatro por dentro.
E às vezes, sejam atores, sejam cenas,
e às vezes, sejam imagens, sejam ausências,
formam, no Olho, lágrimas.

Cecília Meireles - Mapa de Anatomia: O olho

INTRODUÇÃO

Nunca fujas de mim! sem ti sou nada
Sou coisa sem razão, jogada, sou
Pedra rolada. Orfeu menos Eurídice...
Coisa incompreensível!¹

O presente trabalho tem como objeto de estudo a cenografia, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, para a peça *Orfeu da Conceição*, encenada em 1956, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, então capital federal. A peça originou-se a partir do mito grego de Orfeu e Eurídice. Os dois formavam um casal apaixonado, até que Eurídice morre e vai parar no submundo. Orfeu consegue, através do poder de sua música, adentrar este submundo e fazer um acordo com os deuses Plutão e Prosérpina², para tentar salvar sua amada. Contudo, ao guiar Eurídice de volta à vida, Orfeu olha para trás, e quebra este acordo, perdendo Eurídice novamente.³ O poeta Vinicius de Moraes adaptou a história mitológica e trouxe-a para a realidade de um morro carioca em pleno feriado de Carnaval, transformando o Orfeu grego em Orfeu da Conceição, um músico, brasileiro e negro, vivendo em um barracão no morro.

Com subtítulo de tragédia carioca, a peça buscou representar uma parte da complexa sociedade brasileira da época. Moraes, tomado por este desejo, determinou que "todas as personagens da tragédia deveriam ser normalmente representadas por atores da raça negra"⁴, o que de fato ocorreu na montagem original,

1 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.35.

2 Plutão e Prosérpina são os nomes referentes aos deuses do submundo na mitologia romana, adotados neste trabalho devido à escolha de Vinicius de Moraes em usá-los no texto de *Orfeu da Conceição*. Na mitologia grega são usados os nomes Hades (Plutão) e Perséfone (Prosérpina).

3 MEUNIER, Mario. *A lenda Dourada, Nova mitologia clássica*. Tradução: Alcântara Silveira. São Paulo, SP: IBRASA - Instituição Brasileira de Difusão Cultural S.A. 1961. p.168.

4 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Le-

devido ao grupo Teatro Experimental do Negro (TEN), e seu líder Abdias do Nascimento, no papel de Aristeu. Para o quesito musical, Moraes convidou Antônio Carlos Jobim e juntos produziram a trilha sonora da peça, com canções tais como *Se todos fossem iguais a você*, *Mulher, sempre mulher*, *Um Nome de Mulher*, *Eu e Meu Amor*, *Lamento do Morro*, *Overture* e *Monólogo de Orfeu*, que também viraram sucesso fora dos palcos.

Foi a primeira vez que Vinicius de Moraes e Tom Jobim trabalharam juntos.⁵ O encontro entre os dois coincidiu com os preâmbulos da bossa nova. Além de Niemeyer e Jobim, a ficha técnica da peça contava com a direção de Léo Jusi, com a regência da orquestra de Léo Peracchi, coreografia de Lina de Luca e figurinos assinados por Lila de Moraes (Lila Bôscoli). Vinicius de Moraes também incluiu alguns desenhistas e pintores no projeto, como Luiz Ventura, Djanira e Carlos Scliar. Os três foram responsáveis pelo material gráfico da peça. Muitos desses nomes estrearam no ambiente do teatro com a peça *Orfeu da Conceição*, como Jobim, Niemeyer e o próprio Vinicius de Moraes. O encontro entre tantos artistas, que atuavam em suas respectivas áreas para além do teatro, resultou em uma produção inovadora.

A história de *Orfeu da Conceição* ganhou ainda mais fama depois de sua adaptação para o cinema, em 1959, feita pelo diretor francês Marcel Camus, para o longa-metragem *Orphée Noir*⁶ (com tradução no Brasil para *Orfeu Negro* ou *Orfeu do Carnaval*). O filme ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 1959, e o Melhor Filme Estrangeiro no Oscar e no Globo de Ouro, ambos em 1960. Apesar das premiações, o filme não foi bem recebido pelo público brasileiro, especialmente por Vinicius de Moraes, que o considerou um retrato demasiadamente comercial e "exótico" do Rio de Janeiro.⁷ Anos depois, em 1999, o diretor brasileiro Cacá Diegues realizou uma nova adaptação cinematográfica da peça, chamada *Orfeu*⁸, buscando retratar a vida no morro de forma mais real e menos romantizada.

Assim como na citação que abre o presente trabalho, em que Orfeu diz: "Orfeu menos Eurídice... Coisa incompreensível"⁹, parece

tras, 2013. p.16.

5 CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.114-116.

6 ORFEU Negro. Direção: Marcel Camus. Produção: Sasha Gordine. Rio de Janeiro, Brasil, França: Dispat Films, Gemma Cinematográfica, Tupan Filmes, 1959.

7 MORAES, Vinicius de. "A poesia e a canção são parte de um todo". In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) *Vinicius de Moraes - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.214.

8 ORFEU. Direção: Cacá Diegues. Produção: Daniel Filho, Paula Lavigne. Rio de Janeiro: Warner Bros, 1999.

9 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Le-



Bastidores da estreia da peça *Orfeu da Conceição*, 1956. Fotografias José Medeiros.

Figura 1 - Vinicius de Moraes, Léo Jusi e parte do elenco.

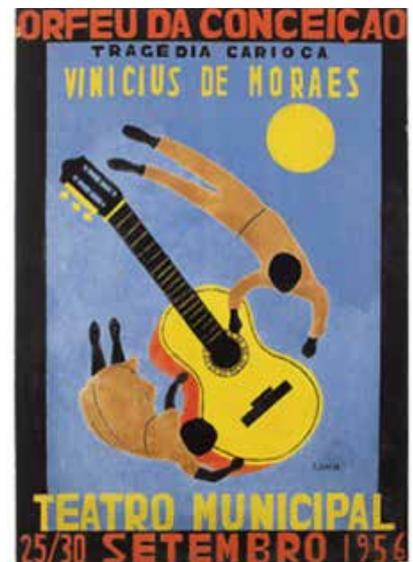
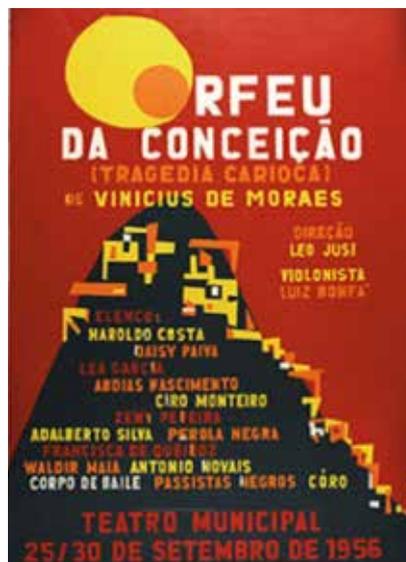
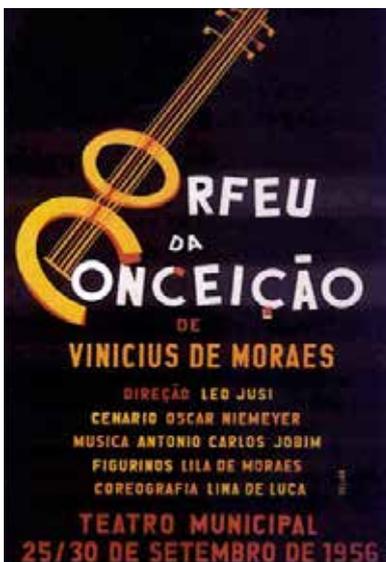
Figura 2 - Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer, Tom Jobim e Lila Bôscoli.

Figura 3 - Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer e Carlos Scliar.



Figura 4 e 5 - Estudo para cartazes da peça, realizados por Djanira, 1956.

Figura 6,7 e 8 - Cartazes da peça realizados pelos artistas Carlos Scliar, Luiz Ventura e Djanira, da esquerda para direita, respectivamente.



ser necessário interpretar a peça levando em conta seu contexto, isto é, traçar paralelismos e buscar relações multidisciplinares para, assim, melhor compreendê-la. Com esse intuito, olhemos inicialmente para a Semana de Arte Moderna, de 1922, e para a publicação do *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, convertido em espécie de "slogan do grupo e da geração"¹⁰. Para as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

Em pauta estava a crítica à importação de movimentos artísticos e teorias estrangeiras, propondo a reintrodução de modelos nacionais. O intento era renovar o ambiente artístico e cultural adotando experiências estéticas de vanguarda que ocorriam na Europa - como o futurismo italiano, o cubismo, o expressionismo - mas fazendo uso de uma régua brasileira. [...] Ou seja, influências externas seriam "devoradas e vomitadas", criando-se daí um produto totalmente novo. Estava em curso o retorno de filosofias e culturas ameríndias, mas também africanas.¹¹

O quadro de Tarsila do Amaral, *O Morro da Favela* (1924), se inscreve nesse movimento, e traz uma representação do morro carioca, com sua denominação *favela*¹² - uma das primeiras vezes em que a nomenclatura aparece na arte erudita. O termo caracterizou um espaço de confluência de trabalhadores e ex-escravos, em sua maioria, negros e mestiços. Ainda neste período, estes mesmos negros e mestiços construíam o seu modernismo, um tanto isolado dos festejos da Semana de 22, com nomes como Lima Barreto, Chiquinha Gonzaga, Artur Timóteo da Costa e Pixinguinha. Este último à frente do grupo Os Batutas, que, em fevereiro de 1922, iniciava uma turnê em Paris, apresentando o ritmo do samba para o mundo.¹³

De certo modo, parece que *Orfeu da Conceição* levou adiante as ideias dos modernistas de 1922, que buscavam uma forma de representar a verdadeira brasilidade de um "país mestiço"¹⁴. A partir



Figura 9 - Quadro *Morro da Favela*, Tarsila do Amaral, 1924.

tras, 2013. p.35.

10 SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. Brasil: uma biografia. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 339.

11 Ibid.

12 Após a Guerra dos Canudos, em 1897 na Bahia, muitos soldados dirigiram-se ao Rio de Janeiro e sem dinheiro instalaram-se nos morros, como no Morro da Providência, que ficou conhecido como Morro da Favela. O nome veio de outro Morro da Favela, localizado nas proximidades do arraial de Canudos, e mencionado por Euclides da Cunha no livro *Os Sertões*. LOPES, Nei.; SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da história social do Samba. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021. p.129.

13 FLÉCHET. Anais. Madureira Chorou...em Paris: A Música Popular Brasileira na França do Século XX. Trad. Carlos Nougé. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p.49.

14 SCHWARCZ; STARLING, op. cit., p. 341.

do cruzamento entre arte e mitologia grega, Vinicius de Moraes colocou em foco uma parcela da realidade brasileira que até então era deixada de lado: a do negro brasileiro, que para o autor "muito já deu ao Brasil mesmo dentro das condições mais precárias de existência"¹⁵.

Entre os dias da Semana de Arte Moderna e a montagem de *Orfeu*, o movimento negro ganhou força. Em 1931, foi fundada a Frente Negra Brasileira (FNB), em São Paulo. A FNB tinha como objetivo a luta pela participação do negro na cultura e sociedade, incluindo sua participação na política. Com o início do Estado Novo, em 1937, a organização teve que encerrar suas atividades.¹⁶ Apenas com o enfraquecimento do regime autoritário, o movimento negro voltou a crescer. Novos grupos articulados surgiram, como a União dos Homens de Cor (UHC), em 1943, em Porto Alegre, e o Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, no Rio de Janeiro. Este último esteve à frente da organização do Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, em 1950, também na capital fluminense. O Teatro Experimental do Negro, além do grupo de teatro composto apenas por atores negros, também publicou o jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (1948 - 1950), que atuava como um espaço de divulgação de suas atividades, de denúncia de discriminações, e foi responsável pelo avanço de organizações afro-brasileiras em todo o Brasil.¹⁷

Apesar disso, na década de 50, a representação da vida no morro ainda era motivo de controvérsia. O filme *Rio 40 Graus* (1955)¹⁸, de Nelson Pereira dos Santos, foi censurado por retratar este espaço, considerado como um aspecto negativo da cidade pelo governo. Permitido posteriormente, no governo de Juscelino Kubitschek (1956 - 1961), o filme trazia a temática da favela para o centro da narrativa - que nesta época, ainda era mais morro do que favela, isto é, com barracões de madeira esparsos, chão de terra batida e vegetação presente. *Rio 40 Graus* mostrava a rotina de cinco meninos negros que viviam no morro e vendiam amendoim em pontos turísticos da cidade. A linguagem realista, que alguns anos depois inspirou o movimento do Cinema Novo, denunciava um país marcado por profundas desigualdades sociais, simbolizadas no contraste entre a favela e o calçadão de Copacabana. Para Schwarcz e Starling, contudo:



Figura 10 e 11 - Frames do filme *Rio 40º*.
(Nelson Pereira dos Santos, 1955).

15 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.10.

16 DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, v. 12, p. 100-122, 2007. p.105.

17 *Ibid.*, p.107-109.

18 *Rio 40 Graus*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mário Barroso, Ciro Freire Cúri, Louis-Henri Guitton, Pedro Kosinski, Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: 1955.

As margens sociais do modernismo carioca foram, assim, mais amplas, favorecendo o encontro entre o pobre carioca, mestiço ou negro, intelectuais e filhos da burguesia.¹⁹

Assim, no Rio de Janeiro, a favela e o negro começavam a ganhar, aos poucos e ainda de forma desigual, mais espaço na cultura brasileira. Vinicius de Moraes, embora frequentador assíduo dos bares da Zona Sul Carioca, parecia estar atento ao que acontecia em cima dos morros e nas organizações afro-brasileiras. Moraes sempre se relacionou com artistas de diferentes expressões, e mantinha ligação forte com Pixinguinha e Ismael Silva, expoentes da música negra. Em 1942, o escritor norte-americano Waldo Frank visitou o Brasil, e Moraes o acompanhou em sua viagem pelo Rio de Janeiro e pelo país, onde acabou por "descobrir o Brasil pela mão de um americano..."²⁰, como expõe na passagem abaixo:

Levei-o para uma favela. Sabem, naquele tempo a gente podia subir a uma favela e voltar vivo. Aquela era uma do Leblon, a da Praia do Pinto. Pois entramos favela adentro, fomos parar numa casa e os crioulos cantaram até de madrugada para nós. [...] Vi a miséria do Nordeste, os mocambos do Recife, as palafitas do Amazonas, as casas de habitação coletiva da Bahia, a lama, a podridão, o abandono. Aquilo me escandalizou, precipitou uma tomada de consciência.²¹

A peça *Orfeu da Conceição* começou a ser escrita após a viagem do poeta pelo Brasil, ainda em 1942, e foi finalizada apenas em 1953.²² A história baseou-se em um mito do passado, mas representou o espírito presente de seu tempo, e também sugeriu, de certo modo, uma ideia do futuro do Brasil. A peça foi encenada entre os dias 25 e 30 de setembro de 1956, mesmo período em que se começava a pensar na mudança da capital para Brasília, como conta o arquiteto Oscar Niemeyer, responsável pelos projetos arquitetônicos da nova capital, e também pela cenografia de *Orfeu da Conceição*:



Figura 12 - Vinicius de Moraes e Ismael Silva.

19 SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. Brasil: uma biografia. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 341.

20 MORAES, Vinicius de. Depoimento para o MIS. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.42

21 Ibid., p.220 - 221.

22 "A peça ficou pronta em 1953, e eu a engavetei e parti para Paris, que foi meu segundo posto. E foi em Paris, em 1955, que eu conheci o produtor Sasha Gordine, e ele se interessou pela história e quis fazer um filme com ela. E na verdade foi o filme que propiciou a encenação da peça, porque com aquela publicidade toda que foi dada ao filme e tal..." Ibid., p. 44



Figura 13 - Dois poetas cantam Brasília. Revista Manchete n 440, 24 set.1960. Fotografia Jáder Neves.

Comecei a pensar em Brasília certa manhã - setembro de 1956 - quando Juscelino Kubitschek, descendo do seu carro na Estrada da Gávea, parou no meu portão e, levando-me para a cidade, expôs o problema. Minha primeira reação correspondeu ao interesse profissional e afetivo pois via nela empenhado o velho amigo a quem me ligavam outros trabalhos, outras dificuldades e uma antiga e fiel amizade. Daí em diante passei a viver em função de Brasília.²³



Figura 14 e 15 - Tom Jobim e Oscar Niemeyer em Brasília, 1960.

Brasília tornou-se um símbolo arquitetônico e urbanístico do movimento moderno brasileiro, assinado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Juscelino Kubitschek desejava que a capital fosse inaugurada ao som de *Sinfonia da Alvorada* (1961), composta por Vinicius de Moraes e Tom Jobim, por representarem o modernismo na música. A música não tocou na ocasião pretendida²⁴, mas a

23 NIEMEYER, Oscar. Minha Experiência em Brasília. 4ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006. p.8.

24 "Brasília foi inaugurada sem a apresentação da Sinfonia, mas, em junho de 1960, Vinicius recebeu um telefonema de Oscar Niemeyer informando-o que ele e Juscelino Kubitschek, pretendiam apresentar a Sinfonia da Alvorada no dia 7 de setembro, num espetáculo de son et lumière, na Praça dos Três Poderes. Para isso, a Presidência da República instruiu a embaixada brasileira em Paris para entrar em contato com a firma francesa Clemançon, que já havia apresentado espetáculos de som e luz em várias partes do mundo. [...] Mas a firma francesa cobrou um preço acima do que imaginava o governo brasileiro e a iniciativa foi cancelada. Alvo das críticas de que a construção de Brasília provocaria uma explosão infla-

dupla, unida desde *Orfeu da Conceição*, já fazia parte do movimento musical Bossa-Nova, "inaugurado" pelo disco *Canção do Amor demais*, de Elizeth Cardoso - com canções da dupla e participação de João Gilberto em duas faixas.²⁵ Portanto, a peça *Orfeu da Conceição* está inserida em um momento singular de nosso país. Através de sua brasilidade, modernismo e ficha técnica potente, *Orfeu* tornou-se um marco da cultura nacional, e com isso, um objeto de pesquisa extremamente relevante.

ESTADO DA ARTE

A produção mais significativa sobre a montagem original de *Orfeu da Conceição* é o livro *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*, organizado pela Jobim Music (2003)²⁶, que reúne textos de Susana Moraes, Paulo Jobim, Cacá Diegues, Sérgio Augusto e Radamés Gnattali, além de comentários dos próprios autores a respeito da música, violão, cenários e figurinos da peça. Conta, também, com diversos manuscritos, trechos do programa original, desenhos e imagens da época. É uma espécie de arquivo geral de *Orfeu da Conceição*. Além dela, é possível citar outros trabalhos que se empenharam sobre questões específicas e desdobramentos da peça.

Na publicação de 1980 que leva o mesmo nome da peça, *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*²⁷, o autor Luiz Tosta Paranhos

cionária no país, Juscelino Kubitschek preferiu evitar os ataques que certamente viriam por gastar um dinheirão numa festa. Concordeu, porém, que a Novacap liberasse uma verba para a gravação da Sinfonia da Alvorada. A gravação foi feita em novembro de 1960, no estúdio da Columbia, no Rio de Janeiro. [...] O disco saiu em fevereiro de 1961 [...] A primeira apresentação pública da Sinfonia da Alvorada seria feita em 1966, na TV Excelsior de São Paulo. A segunda ocorreria em 1986, na Praça dos Três Poderes em Brasília, sob a regência de Alceo Bocchino e com a participação de Radamés Gnattali no piano. Tom Jobim dividiu com Susana de Moraes, filha do poeta, a leitura do texto de Vinicius de Moraes." CABRAL, Sérgio. Antônio Carlos Jobim: uma biografia. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2015. p. 159 -163.

25 "Canção do amor demais é o famoso LP que Elizeth Cardoso gravou em abril de 1958 para um selo não comercial chamado Festa. No futuro, iriam festejá-lo como o disco que *inaugurou* a Bossa Nova, por ser todo dedicado às canções de uma nova dupla, Tom e Vinicius - e, principalmente porque João Gilberto acompanhava Elizeth ao violão em duas faixas ("Chega de Saudade" e "Outra vez"), fazendo pela primeira vez o que seria a "batida da Bossa Nova". CASTRO, Ruy. Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.171

"No disco, João Gilberto gravou pela primeira vez a batida no violão que se tornaria a marca mais expressiva da bossa nova, acompanhando Elizeth nas faixas Chega de saudade e Outra vez." CABRAL, Sérgio. Antônio Carlos Jobim: uma biografia. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2015. p. 135.

26 MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

27 PARANHOS, Luiz Tosta. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

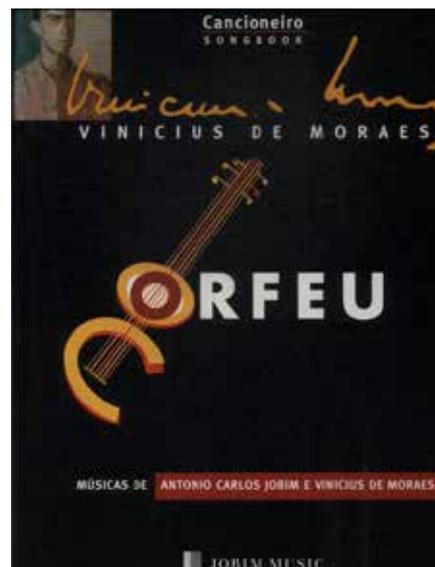


Figura 16 - Capa do livro *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*, de 2003.

analisou o texto escrito por Vinicius de Moraes e suas relações com o gênero da tragédia. A peça também aparece na obra *Moderna Dramaturgia Brasileira*²⁸, de Sábato Magaldi. O autor faz a dupla função de crítico e pesquisador através de um compilado de trinta autores e sessenta peças teatrais que marcaram a historiografia teatral brasileira. Além disso, *Orfeu da Conceição* foi tema de reportagens em diferentes periódicos da época, como *Manchete*, *O Cruzeiro*, *A noite* e *Correio da Manhã*, que nos permitiram apreciar a recepção da obra na época.

A questão da identidade brasileira e racial em *Orfeu da Conceição* destaca-se na pesquisa de Marina Bonatto Malka, que se debruçou sobre a temática através de uma série de publicações, como em *A identidade brasileira em Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes, e Orfeu Negro, de Marcel Camus*²⁹, de 2015, em sua dissertação *Vinicius e Orfeu: um estudo sobre Orfeu da Conceição e Orphée Noir*³⁰, de 2017, e na sua tese, mais recente, de 2022, *Orphée Noir: A pele negra de Orfeu na Literatura do século XX*³¹. Marina de Oliveira também contribui para este corpo de estudo, com o artigo *A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo*³², e sua dissertação *O espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960*³³.

A peça de Vinicius de Moraes também foi relevante para a historiografia musical brasileira, em razão da parceria musical entre Moraes com Tom Jobim. Assim, podemos citar algumas obras amplas sobre o período da bossa nova que ressaltam a peça de Moraes, como *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*³⁴, de Ruy Castro, e *Madureira Chorou...em Paris: A Música*

28 MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.

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

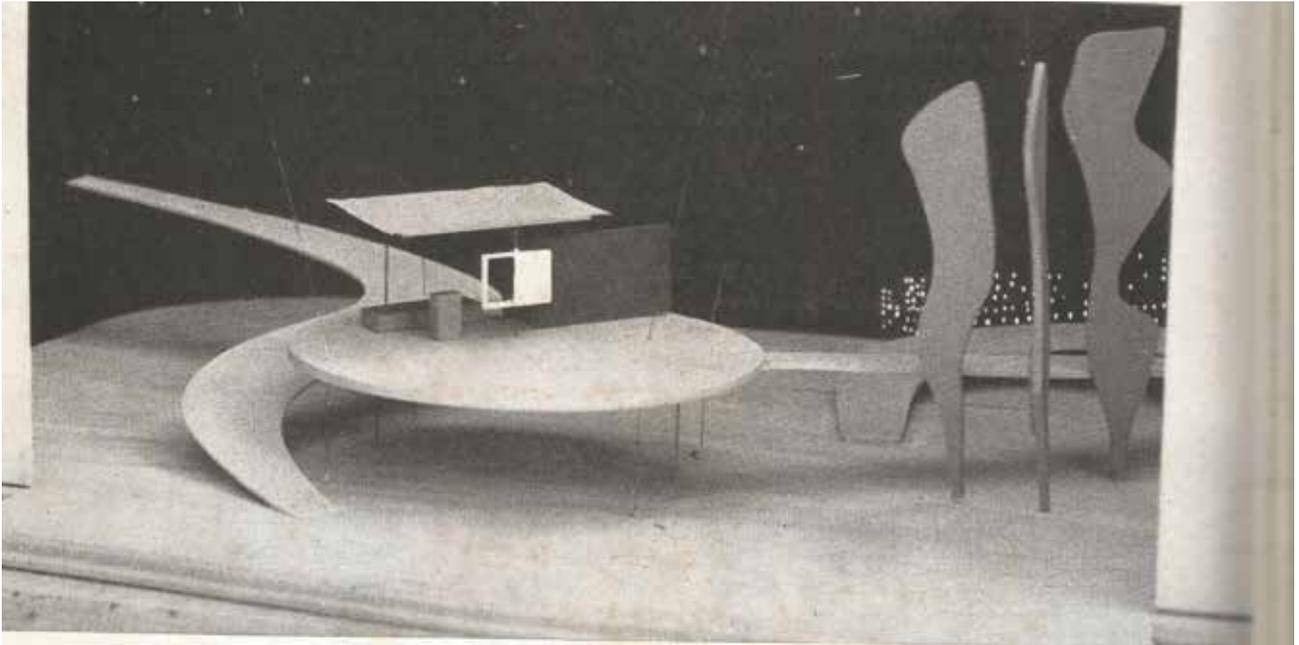
30 MALKA, Marina Bonatto. *Vinicius e Orfeu: um estudo sobre Orfeu da Conceição e Orphée Noir*. Orientador: Homero Vizeu Araújo. 163 p. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

31 MALKA, Marina Bonatto. *Orphée Noir: A pele negra de Orfeu na Literatura do século XX*. Orientador: Homero Vizeu Araújo. 171 p. 2022. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

32 OLIVEIRA, Marina de. *A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo*. *Navegações*, 5(2), 2012, p. 143–148.

33 OLIVEIRA, Marina de. *O espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960*. 2010. 280 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

34 CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.



146. Stage setting by Niemeyer for "Black Orpheus", a lyrical drama by Vinicio Moraes, Rio de Janeiro, Municipal Opera House.

Figura 17 - Fotografia da maquete do cenário de Niemeyer para *Orfeu da Conceição* (1956) publicada no livro de Papadaki (1960).

*Popular Brasileira na França do Século XX*³⁵, de Anaïs Fléchet. No campo cinematográfico, *Orfeu da Conceição* aparece como objeto de pesquisa, junto de suas adaptações para o cinema. O norte-americano Robert Stam debruçou-se sobre o cinema brasileiro em seu livro *Multiculturalismo tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*, e trata do filme *Orphée Noir* no capítulo *A Favela: de Rio 40 Graus a Orfeu Negro*³⁶. Pesquisadores brasileiros também publicaram artigos sobre os filmes, como José Nazareno da Silva³⁷, Cláudio Celso Alano da Cruz³⁸ e Lúcia Nagib³⁹.

Orfeu da Conceição está presente como objeto de estudo em diferentes áreas do conhecimento, dentro e fora da pesquisa acadêmica. Contudo, apesar da relevância de Oscar Niemeyer para o campo da arquitetura, poucos são os estudos que relacionam o arquiteto com seu cenário para a peça teatral. Em 1960, quatro anos após a encenação da peça, o cenário é publicado, através da fotografia de uma maquete, no livro de Papadaki, *The masters of world architecture series - Oscar Niemeyer*⁴⁰. Todavia, não há texto de apoio que explique o projeto, apenas uma legenda que acompanha a imagem. Já em 1996, Josep Botey, em sua monografia sobre Oscar Niemeyer, publica uma breve análise do cenário de *Orfeu da Conceição*, acompanhada de uma fotografia de sua encenação. Botey destaca o envolvimento do arquiteto no mundo do teatro através de três cenários conhecidos, mas sem nomear os outros dois, e analisa a rampa como símbolo da "eterna luta entre os dois mundos: o espiritual e o mundano"⁴¹.

35 FLÉCHET, Anaïs. *Madureira Chorou...em Paris: A Música Popular Brasileira na França do Século XX*. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

36 STAM, Robert. *A Favela: de Rio 40 Graus a Orfeu Negro, 1954-1959*. In: STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.

37 SILVA, José Nazareno da. *Os dois Orfeus, representações da paisagem favela no cinema: o olhar estrangeiro e o olhar de pertencimento*. 2009. 122 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

38 CRUZ, Cláudio Celso Alano da. *O bonde de Orfeu: considerações sobre um enguiço*. Revista da Anpoll, Florianópolis, n. 35, p. 309-339, jul./dez. 2013.

39 NAGIB, Lúcia. *Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues*. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 8, 15-24. 2018.

40 PAPADAKI, Stamo. *The masters of world architecture series - Oscar Niemeyer*. New York: George Braziller, 1960.

41 Em espanhol no original (tradução livre): Su participación en el mundo del teatro se reduce a tres escenografías conocidas, de las cuales sólo se conserva documentación de la que realizó para la representación de *Orfeo da Conceição* [...] Un espacio único, con la movilidad horizontal y vertical que requería la obra, queda solucionado por el uso de una gran rampa, fragmentada, y reunida, como símbolo de la eterna lucha entre los dos mundos: el espiritual y mundano. BOTEY, Josep M. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. p.210.

Posteriormente, em 2008, no livro de Philippou, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*⁴², vemos a mesma imagem da maquete publicada em Papadaki, mas acompanhada de um croqui⁴³ e um breve texto, que inicia o capítulo no qual a autora fala sobre Brasília. No texto, Philippou cita o "cenário alegórico" de Niemeyer dominado por sua "assinatura de rampas arrebatadoras"⁴⁴, mas não examina o projeto, dando mais ênfase à adaptação cinematográfica *Orphée Noir* e sua repercussão nacional e internacional, do que ao cenário do arquiteto.

Encontramos algumas menções mais recentes ao cenário, como na palestra realizada por Fernando Serapião, editor da revista brasileira *Monolito*, para a programação paralela da exposição *Infinito Vão: 90 anos de arquitetura brasileira*, organizada entre 2018 e 2019 na Casa da Arquitectura, em Matosinhos, Portugal. Na palestra, acessível ao público geral através de uma gravação⁴⁵, Serapião utilizou a peça *Orfeu da Conceição* e seu cenário como fio condutor para esmiuçar o contexto histórico e social brasileiro daquela época, citando a criação de Brasília, o surgimento da bossa nova, entre outros acontecimentos que marcaram nossa arquitetura moderna. Todavia, a menção é breve e não examina as decisões projetuais do arquiteto para o cenário. Em um artigo espanhol intitulado *Una noche de luna en un cerro carioca. La escenografía de Oscar Niemeyer para Orfeu da Conceição*⁴⁶, de Alberto López del Río, de maio de 2023, o cenário é relacionado à obras arquitetônicas de Niemeyer, porém não aprofunda sua relação com o texto da peça teatral.

É possível que existam outras publicações sobre o cenário de Oscar Niemeyer dentro do campo arquitetônico. Contudo, fica claro que há um desequilíbrio na atenção dada à peça como um todo, e a atenção dada ao cenário do arquiteto, sobretudo no Brasil. Possivelmente, em razão da vasta produção arquitetôni-

42 PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer. Curves of irreverence*. New Haven, London: Yale University Press, 2008.

43 O croqui publicado por Philippou também aparece no programa oficial da peça *Orfeu da Conceição*, de 1956 e será abordado adiante neste trabalho.

44 Em inglês no original (tradução livre): The allegorical stage set for *Orfeu da Conceição* was designed by de Moraes's friend, Oscar Niemeyer, and was dominated by his signature sweeping ramps leading up the Morro da Conceição. PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer. Curves of irreverence*. New Haven, London: Yale University Press, 2008. p.211.

45 SERAPIÃO, Fernando. *Exposição Infinito Vão: 90 anos de arquitetura - Apresentação Cenografia de Oscar Niemeyer para Orpheu da Conceição*. Matosinhos, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gnnYzbP5aWw&t=5s>> Acesso em: 02 jun. 2022.

46 LÓPEZ DEL RIO, Alberto. *Una noche de luna en un cerro carioca. La escenografía de Oscar Niemeyer para Orfeu da Conceição*. *Revista rita*, 19, 2023. p.192-209. Disponível em: <<https://revistarita.com/una-noche-de-luna-en-un-cerro-carioca/>> Acesso em: 30 out. 2023.

ca de Oscar Niemeyer - inclusive com uma grande quantidade de projetos para Brasília acontecendo quase que simultaneamente à realização da peça. Assim, há um espaço importante para análise e melhor compreensão desta sua incursão para além da arquitetura. É neste espaço que a presente pesquisa se insere e se justifica.

Deste modo, o objetivo geral do trabalho é contribuir para a compreensão da relação entre os campos da arquitetura e da cenografia. Os objetivos específicos desta pesquisa incluem: estudar a produção cenográfica do arquiteto Oscar Niemeyer para a peça *Orfeu da Conceição* (1956), reunir a documentação existente sobre o cenário da peça, estabelecer relações com a produção arquitetônica de Niemeyer, e expandir o conhecimento sobre o conjunto de sua obra.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RECORTE E MÉTODO

Inicialmente, esta pesquisa se propunha a analisar a obra cenográfica de três arquitetos - Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Flávio Império. Assim, uma primeira aproximação ao tema foi feita através da revisão bibliográfica das cenografias realizadas por estes arquitetos. Ao fazer esta revisão, trabalhos que analisavam os cenários de Lina Bo Bardi e Flávio Império foram localizados facilmente, o que não ocorreu na busca por produções sobre a obra cenográfica de Oscar Niemeyer. Até então, sabíamos que Niemeyer havia realizado um cenário, para *Orfeu da Conceição*, em 1956. Contudo, ao entrar em contato com Fernando Serapião (em razão de sua palestra citada anteriormente), ele mencionou a existência de outras duas cenografias, uma para a peça teatral *Pedro Mico*, de 1957 e outro para o filme de mesmo nome, de 1985⁴⁷. No decorrer da pesquisa, um terceiro cenário teatral realizado por Niemeyer foi localizado, para uma adaptação de 1995 de *Orfeu da Conceição*, com direção de Haroldo Costa.

A partir daí, a pesquisa tomou um novo caminho, deixando de lado as produções cenográficas de Bo Bardi e Império, e concentrando-se em Niemeyer, especificamente em seus cenários para o teatro. Então foram feitas pesquisas exploratórias, em diferentes fontes; no campo arquitetônico, em livros, teses e dissertações sobre a obra de Oscar Niemeyer; e no campo teatral, buscando informações acerca das peças com cenários assinados pelo arquiteto. Porém, a maior parte dos documentos encontrados sobre Oscar Niemeyer no âmbito cênico tratam da peça *Orfeu da Conceição*, de 1956. Já os materiais encontrados a respeito de seus outros

47 PEDRO Mico. Direção: Ipojuca Pontes. Produção: Ipojuca Pontes, Produções, T.R. Produções, José Carlos Escalero, Reynaldo Cozer. Rio de Janeiro, Brasil; Embrasilme, 1985.

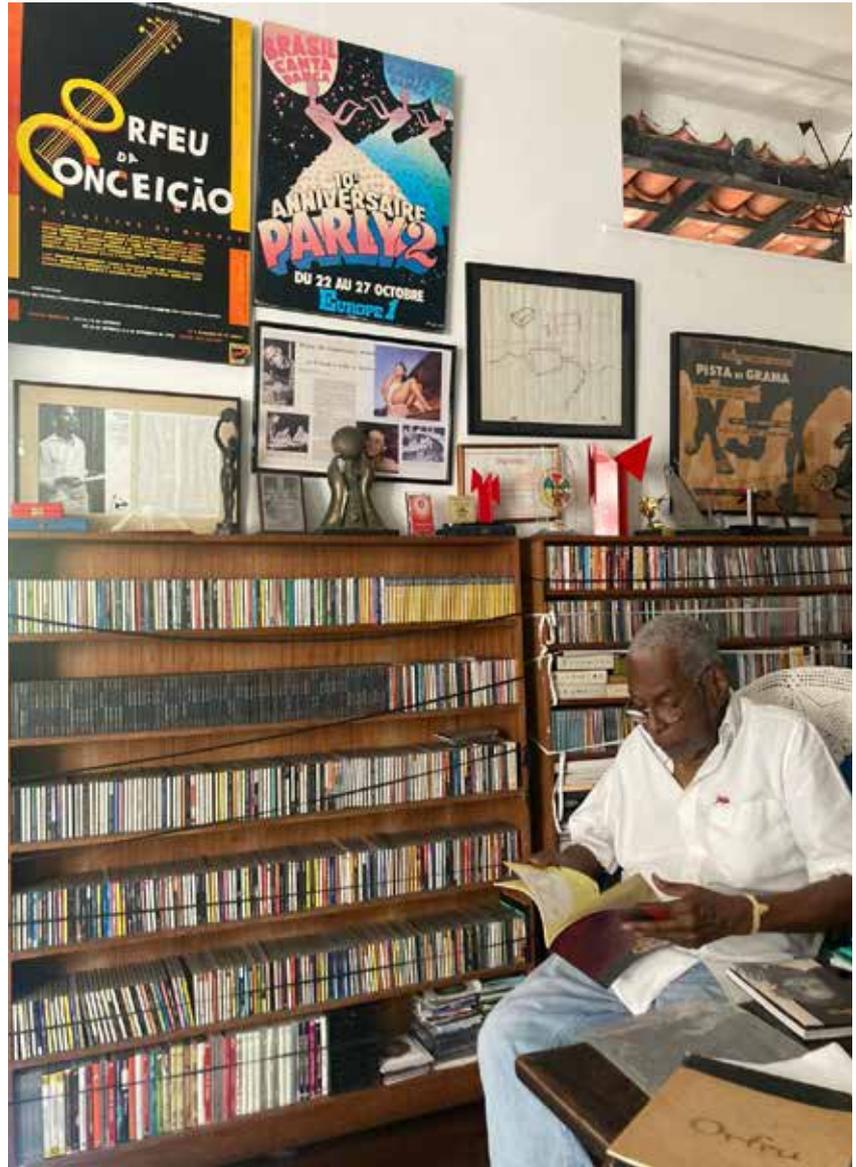


Figura 18 - Haroldo Costa, intérprete de Orfeu em 1956 em sua casa no Rio de Janeiro, 2022.



Figura 19 - Programa original de *Orfeu da Conceição*, edição especial, 1956.



Figura 20 - Croquis de Oscar Niemeyer para cenário da adaptação de *Orfeu da Conceição* de 1995.

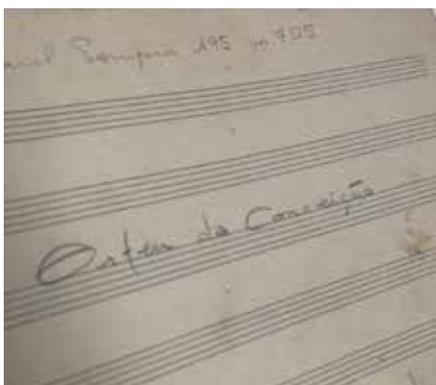


Figura 21, 22 e 23 - Partituras originas de Tom Jobim para *Orfeu da Conceição*, 1956.

cenários teatrais (*Pedro Mico*, em 1957, e *Orfeu da Conceição*, de 1995) são escassos.

Assim, a pesquisa concentrou-se no cenário realizado para a montagem original de *Orfeu da Conceição*, não apenas pela maior quantidade de documentos encontrados, mas principalmente pelo contexto em que foi encenada, em 1956, inserindo-se em um momento fundamental na carreira do arquiteto, e na história do país. A dissertação parte de uma pesquisa qualitativa, interpretativa, e busca compreender o cenário de *Orfeu da Conceição* através de uma perspectiva arquitetônica e teatral. A principal referência em relação à peça, e que guiou boa parte da pesquisa, é seu *songbook*, *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu, da Jobim Music* (2003)⁴⁸. A partir de textos, documentos e imagens, o livro fornece uma visão geral do que foi o espetáculo. Com o objetivo de compreender melhor o cenário e seu contexto, foi essencial realizar uma busca por mais documentos do espetáculo.

Os acervos dos artistas presentes na ficha técnica da peça constituíram fonte notável para a pesquisa. Materiais relativos à sua encenação foram consultados nos acervos digitalizados de Oscar Niemeyer, através do *website* da Fundação Oscar Niemeyer⁴⁹; de Vinicius de Moraes, através do *website* organizado pelo Ministério do Turismo, Itaú e VM Cultural⁵⁰; e de Antônio Carlos Jobim, através do *website* do Instituto Antônio Carlos Jobim⁵¹. É importante mencionar que os únicos documentos referentes à produção cenográfica de Oscar Niemeyer localizados em seu acervo virtual foram dois croquis de estudo para o cenário da peça *Orfeu da Conceição*.

A busca por materiais da peça *Orfeu da Conceição* também se deu em periódicos dos anos 50, que constituíram parte importante da pesquisa por apresentarem imagens da encenação e críticas da época. A partir de algumas reportagens, foi possível identificar o fotógrafo oficial da peça, José Medeiros, e localizar em seu acervo, sob guarda do Instituto Moreira Salles, diversas imagens dos bastidores e encenação da peça⁵². O CEDOC da Funarte, também contribuiu com algumas imagens da encenação. O próprio texto da peça, disponível na íntegra no *website* de Vinicius de Moraes⁵³, e

48 MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

49 FUNDAÇÃO Oscar Niemeyer. Disponível em: <<http://niemeyer.org.br/obras>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

50 ACERVO Digital Vinicius de Moraes. Disponível em: <<http://acervo.viniciusdemoraes.com.br/>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

51 INSTITUTO Antônio Carlos Jobim. Disponível em: <<https://www.jobim.org/jobim/>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

52 INSTITUTO Moreira Salles. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateld=73>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

53 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição* Disponível em: <<https://www.vi>

republicado recentemente, pela editora Companhia das Letras⁵⁴, configura-se como material essencial à pesquisa.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, local onde a peça foi encenada, também contribuiu com a pesquisa. A busca se deu primeiramente no Centro de Documentação da Fundação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC/FTM-RJ), no qual foi localizado o programa original da peça⁵⁵, assim como os programas de uma adaptação de *Orfeu da Conceição*, realizada em 1995⁵⁶, com cenário também de Oscar Niemeyer, e de um concerto em homenagem à peça, realizado em 2007⁵⁷. Em março de 2022 foi realizada uma viagem ao Rio de Janeiro, que possibilitou uma visita técnica ao teatro e uma melhor compreensão da escala do palco onde a peça foi encenada, apesar de modificações em relação ao palco de 1956.

Além da visita ao teatro, foram feitas visitas aos acervos que se encontravam abertos ao público (devido à pandemia do COVID-19), como o Instituto Antônio Carlos Jobim, onde foi possível ter acesso às partituras originais de Tom Jobim para a trilha sonora da peça, e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), que conta com um arquivo audiovisual com entrevistas de Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer e Cacá Diegues (diretor da adaptação cinematográfica *Orphée Noir* e *Orfeu*) também se apresentam como material de pesquisa por estabelecerem relação com a peça.

A viagem ao Rio de Janeiro possibilitou, sobretudo, a realização de uma entrevista presencial com Haroldo Costa, ator intérprete de *Orfeu da Conceição*, na montagem original de 1956, e diretor da adaptação, de 1995, e do concerto, de 2007. A entrevista foi realizada na casa de Haroldo, no bairro da Gávea, onde ele guarda alguns materiais originais da peça, como o programa da estreia e

niciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas/orfeu-da-conceicao>. Acesso em: 28 jun. 2023.

54 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

55 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição* (Tragédia Carioca), Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1956. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=-1&busca=orfeu%20da%20concei%E7%E3%201956%20&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1> Acesso em: 02 jun. 2022.

56 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*, uma tragédia carioca de Vinicius de Moraes, em dois atos. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=-1&busca=orfeu%20da%20concei%E7%E3%201995&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1> Acesso em: 02 jun. 2022.

57 COSTA, Haroldo. *Orfeu Vive! Um tributo a Tom, Vinicius e Niemeyer*. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=0&busca=orfeu%202007&operador=and&museu=todos&num_interno=2&flag=1> Acesso em: 02 jun. 2022.

uma maquete realizada por Niemeyer para a remontagem de 1995. O relato de Haroldo contribuiu significativamente com a pesquisa, através da memória de alguém que esteve em cima do palco, vivenciando tudo o que é documentado aqui.

Uma outra entrevista foi realizada, posteriormente, em fevereiro de 2023⁵⁸, com o cenógrafo carioca Marcos Flaksman. Flaksman desenhou o cenário para uma outra adaptação de *Orfeu da Conceição*, dirigida por Aderbal Freire Filho, encenada em 2010, no Canecão, Rio de Janeiro. A conversa com o cenógrafo, e também arquiteto, contribuiu com a pesquisa através de um novo olhar sobre o texto de Vinicius de Moraes, e possibilitou uma análise comparativa entre os diferentes cenários propostos - de Niemeyer, em 1956, e de Flaksman, em 2010. Tanto a entrevista realizada com Marcos Flaksman, como a realizada com Haroldo Costa, encontram-se transcritas integralmente nos anexos desta dissertação.

A partir de todo material coletado foi possível conduzir uma análise do cenário de *Orfeu da Conceição*, de 1956, com profundidade. Buscamos reconstruí-lo, de certa forma, relacionando as fotografias da encenação com o texto da peça teatral. Para auxiliar neste processo, foram realizados diagramas esquemáticos e uma maquete virtual, que transformaram o objeto de estudo em algo mais palpável, mesmo que de maneira aproximada, pois não há documentos com suas medidas precisas⁵⁹. Além de uma descrição detalhada, a dissertação examina os elementos do cenário, seus aspectos construtivos, materialidade, processo de criação, disposição no espaço e possíveis interpretações, relações e simbologias. O objetivo é oferecer ao leitor uma compreensão abrangente e aprofundada do objeto de estudo.

ESTRUTURA

A dissertação divide-se em três partes, além da introdução e considerações finais. A INTRODUÇÃO aproxima o objeto de estudo do leitor, com seu breve contexto, estado da arte, justificativa e metodologia. A primeira parte - NIEMEYER: ARQUITETURA E CENOGRAFIA - revela ao leitor a relação do arquiteto Oscar Niemeyer

58 Entrevista realizada de forma remota através do programa de vídeo-chamada Zoom.

59 A medida do cenário foi encontrada apenas em uma reportagem no jornal Última Hora, do dia 22 de setembro de 1956, com os seguintes dizeres de Vinicius de Moraes: "Orfeu da Conceição exige espaço e em função disso Niemeyer realizou um cenário de 16 metros por 14, que representa toda a grandiosidade da tragédia transplantada para o morro. Aliás, devo acrescentar que a minha peça só poderá ser representada em palcos grandes. Isso fará com que não a possamos apresentar nas pequenas cidades". BAILBY, Eduardo. Tragédia: "Orfeu da Conceição" Descerá do Morro no dia 25! Última Hora, Rio de Janeiro. 22 set. de 1956. p.7.

com o universo cênico e destaca alguns projetos arquitetônicos de sua carreira, anteriores ou próximos a data da peça, interpretando-os através de uma perspectiva relacionada ao cenário em estudo.

A segunda parte - DO ORFEU GREGO AO ORFEU CARIOCA - aborda o mito grego de Orfeu desde sua origem e suas diversas interpretações e adaptações para o universo da arte. A peça teatral escrita por Vinicius de Moraes ganha destaque nesta parte, assim como seu processo de escrita, contexto histórico e social, e sua relação com a cultura brasileira. A primeira e segunda parte da dissertação tem como intuito contextualizar o leitor acerca dos personagens e fatos que circundam o objeto de estudo da pesquisa, antes de analisá-lo de fato.

A terceira e principal parte da dissertação - O CENÁRIO DE ORFEU DA CONCEIÇÃO - analisa o cenário da peça, partindo de seu contexto e documentos existentes, para depois seguir com a análise da encenação, subdivida em três atos assim como no texto da peça. Esta parte da dissertação também expõe ao leitor a recepção do cenário pela mídia, com trechos de publicações da época, e uma seção, intitulada INTERPRETAÇÃO, que tem como objetivo explorar, de forma mais subjetiva e com relações externas, alguns dos elementos escolhidos por Niemeyer para comporem o cenário, como a rampa e a janela. Esta parte do trabalho encerra com a seção OUTROS CENÁRIOS PARA ORFEU, que expõe ao leitor outros dois cenários realizados para o mesmo texto teatral, escrito por Vinicius de Moraes, um realizado Oscar Niemeyer, em 1995, e outro realizado por Marcos Flaksman, em 2012.

Por fim, nas CONSIDERAÇÕES FINAIS são retomadas questões relevantes, trazidas a partir das análises das obras arquitetônicas de Niemeyer e de seu cenário para *Orfeu da Conceição*, evidenciando a relação entre os dois universos - arquitetônico e cenográfico/teatral. O trabalho conta, ainda, com uma seção de ANEXOS, com duas entrevistas transcritas - com Haroldo Costa e com Marcos Flaksman - e um diagrama do cenário inserido na planta baixa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

NIEMEYER: ARQUITETURA E CENOGRAFIA

ARQUITETURA E CENOGRAFIA

Para José Carlos Serroni, arquiteto e cenógrafo brasileiro, a "cenografia é a dramatização do espaço"¹, isto é, a criação de um espaço para o campo da dramaturgia. No início da história do teatro, na Grécia Antiga, a cenografia era, na verdade, uma *skene*, tenda que os atores usavam para se trocar e que também servia de fundo para as encenações. Com o tempo, a cenografia se tornou uma construção fixa, a *scaenae frons*, que representava a fachada de palácios através de decorações e pinturas. A partir do surgimento da técnica *trompe-l'œil*, estas pinturas ganharam perspectiva. Assim, a construção fixa deu lugar a grandes painéis pintados, que podiam ser substituídos a cada espetáculo com auxílio de equipamentos manuais. Contudo, foi o surgimento da luz elétrica que revolucionou a maneira de pensar a cenografia.² O efeito de profundidade dado pela luz artificial não se relacionava com os grandes painéis, de duas dimensões, e foi preciso criar uma cenografia tridimensional, com volume e um sentido de espacialidade, para que houvesse uma relação real com o corpo do ator em cena.

A criação deste espaço, mesmo que dramático e cênico, dialoga em diferentes pontos com a arquitetura. Faz sentido que muitos arquitetos também tenham se dedicado ao campo cenográfico. Para o presente trabalho, foi importante identificar arquitetos que atuaram no mesmo período de Oscar Niemeyer, e que assim como ele, tiveram uma produção relevante no campo arquitetônico, e alguma incursão no campo cenográfico. A partir desse recorte, destacamos as produções de Lina Bo Bardi, Flávio Império e Paulo Mendes da Rocha. Seus cenários já foram objetos de pesquisa no

1 SERRONI, José Carlos. apud HOWARD, Pamela. O que é cenografia? Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p.19.

2 MANTOVANI, Anna. Cenografia. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993. p.21.

universo acadêmico.

A produção cenográfica de Lina Bo Bardi, que atuou tanto no universo teatral como audiovisual, já foi revisada no trabalho de Mateus Bertone da Silva, *Lina Bo Bardi: Arquitetura Cênica*³ (2004). A dissertação de Carolina Leonelli, *Lina Bo Bardi [experiências] – entre arquitetura, artes plásticas e teatro*⁴ (2011) explora a relação entre os distintos campos de atuação da arquiteta, assim como o livro *Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro*⁵ (2012), de Evelyn Furquim Werneck Lima e Cássia Monteiro. A produção cenográfica de Paulo Mendes da Rocha, constituída de sete cenários, foi analisada na dissertação de mestrado *Mire Veja! A cenografia de Paulo Mendes da Rocha em sete atos*⁶ (2018), de Fernanda Silva Ferreira. Já Flávio Império, que atuou de forma breve na arquitetura, junto ao grupo Arquitetura Nova, e dedicou-se mais à cenografia, teve sua produção aprofundada na tese de Rogério Marcondes Machado, *Flávio Império teatro e arquitetura 1960 - 1977: as relações interdisciplinares*⁷ (2017), e no livro *Flávio Império*⁸ (2012), organizado por Renina Katz e Amélia Hamburger, irmã de Império, que expõe sua trajetória no teatro e também nas artes plásticas.

As pesquisas mencionadas debruçam-se sobre os deslocamentos para o campo da cenografia realizados por estes arquitetos e, embora não representem a parte principal de suas obras, são relevantes para a compreensão de suas produções como um todo. Além disso, contribuem com o presente trabalho ao expor o modo de operar desses arquitetos enquanto cenógrafos. Assim, uma lacuna quanto à produção cenográfica de Oscar Niemeyer persiste na pesquisa acadêmica, e embora o arquiteto seja uma figura recorrente nos estudos de arquitetura, como cenógrafo permanece um tanto desconhecido.

3 SILVA, Mateus Bertone da. *Lina Bo Bardi – arquitetura cênica*. Orientador: Renato Luiz Sobral Anelli. 383p. Dissertação (Mestrado). IAU-USP, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

4 LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi [experiências] – entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. Orientador: Luciano Migliaccio. 208 p. Dissertação (Mestrado), FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

5 LIMA, Evelyn Furquim Werneck.; MONTEIRO, Cássia Maria. *Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

6 FERREIRA, Fernanda Silva. *Mire Veja! A cenografia de Paulo Mendes da Rocha em sete atos*. Orientadora Maria Isabel Villac. Dissertação (Mestrado). 154 p. FAU-Mackenzie, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

7 MACHADO, Rogério Marcondes. *Flávio Império teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares*. Orientador: Ricardo Marques de Azevedo. 559 p. Tese (Doutorado). FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

8 KATZ, Renina; HAMBURGUER, Amélia (orgs.). *Flávio Império - Artistas Brasileiros*. São Paulo. Edição EDUSP/FAPESP: 1999.

NIEMEYER E CENOGRAFIA

O primeiro registro encontrado de Oscar Niemeyer como cenógrafo é de 1956, para a peça *Orfeu da Conceição*.⁹ No ano seguinte, Niemeyer projetou o cenário para a peça *Pedro Mico*, do Teatro Nacional da Comédia, no Rio de Janeiro, com direção de Antônio Callado, conforme reportagem do *Correio da Manhã*¹⁰ e programa da peça¹¹. Tanto *Orfeu da Conceição* como *Pedro Mico* tinham em comum a temática do morro carioca. No programa da peça *Pedro Mico*, é possível ver um croqui de Niemeyer. O croqui do cenário está inserido dentro de uma moldura, representando a boca de cena do palco. Dentro deste quadro, há o desenho de duas figuras humanas, uma forma retangular elevada do solo através de palafitas e linhas que sugerem um morro ou encosta ao fundo. Assim como em *Orfeu da Conceição*, de forma sintética e com poucas linhas, Oscar Niemeyer recria o barraco da favela.

Figura 24 - Fotografia do programa de *Pedro Mico*, Teatro Nacional da Comédia, Rio de Janeiro, 1957.



9 Conforme buscas no CEDOC da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e fontes mencionadas anteriormente, como Papadaki (1960) e Botey (1996).

10 MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas: Niemeyer Prossegue com Cenários. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de jun. 1957. 1º Caderno, p. 18.

11 O programa da peça encontra-se disponível, sob consulta, no acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall. CALLADO, Antonio. *Pedro Mico* [Rio de Janeiro, Teatro República] set. - dez. 1957. Disponível em: <<http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=111141>> Acesso em: 02 jun. 2022.

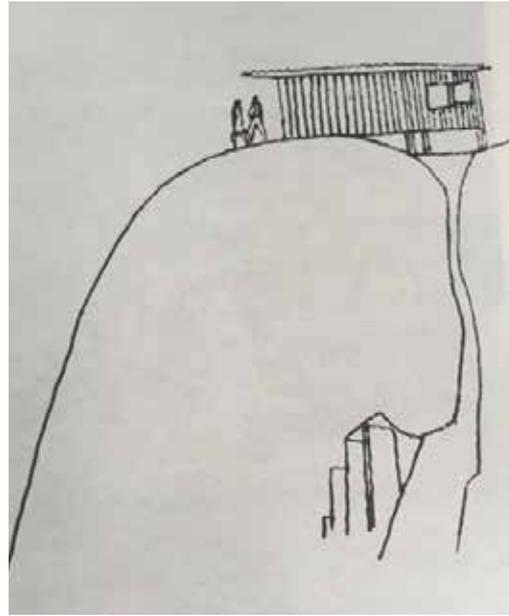


Figura 25 e 26 - Desenhos de Oscar Niemeyer para o cenário de *Pedro Mico*, publicados no livro *Pedro Mico, uma lição de malandragem*.



Figura 27 - Encenação de *Pedro Mico*, Teatro Nacional da Comédia, Rio de Janeiro, 1957. Fotografia Carlos Moskovics.



Figura 28 - Cartaz de divulgação do filme *Pedro Mico, uma lição de malandragem*, 1985.

Após 1957, Oscar Niemeyer fica afastado do universo cenográfico por um longo período. Apenas em 1995, ele envolve-se novamente com a criação de cenários. Na ocasião, Niemeyer projeta o cenário para uma adaptação de *Orfeu da Conceição*, dirigida por Haroldo Costa, o intérprete de Orfeu na montagem original, conforme programa da peça.¹² Os três cenários teatrais - *Orfeu da Conceição*, de 1956 e 1995, e *Pedro Mico*, de 1957 - foram os únicos registros encontrados com a autoria de Oscar Niemeyer. O arquiteto também fez uma incursão no universo audiovisual, assinando o cenário do barracão de Pedro Mico, na adaptação da peça para o cinema¹³, realizada em 1985, com direção de Ipojuca Pontes. No livro *Pedro Mico, uma lição de malandragem*¹⁴, que traz a versão adaptada do roteiro, há dois desenhos de Niemeyer para o barraco, e também um texto na letra do autor explicando o projeto. Além do roteiro, o cenário também parece ter sido adaptado do teatro para o cinema. Os croquis do arquiteto para o barraco do filme trazem detalhes como o ripado das paredes em madeira, e os suportes estruturais do telhado, sugerindo, assim, um espaço mais literal em comparação com o desenho do programa da peça teatral.

Sua incursão no campo cenográfico parece ter se limitado a estes quatro casos. Contudo, a relação de Niemeyer com outros campos artísticos, para além da arquitetura, foi uma constante em toda sua trajetória. A criação da revista *Módulo*, em 1955, contribuiu para este contato. Além de Niemeyer, a revista foi fundada por Zenon Lotufo, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Joaquim Cardozo e Rubem Braga¹⁵ e tratava de temas envolvendo arquitetura e artes. Rubem Braga, inclusive, foi quem sugeriu a Vinicius de Moraes o nome de Oscar Niemeyer para a realização do cenário de *Orfeu da Conceição*, de acordo com texto do jornal *O Globo*, de maio de 1956¹⁶. A revista *Módulo* contava ainda com diversos colaboradores, entre eles o arquiteto - e conchunhado de Vinicius de Moraes -, Carlos Leão, e revelava um ambiente de convivência entre a classe artística da época.

12 Como já mencionado anteriormente os programas de *Orfeu da Conceição*, tanto de 1956, como de sua adaptação, de 1995, encontram-se disponíveis, sob consulta, no Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro – CEDOC/FTMRJ.

13 PEDRO Mico. Direção: Ipojuca Pontes. Produção: Ipojuca Pontes, Produções, T.R. Produções, José Carlos Escalero, Reynaldo Cozer. Rio de Janeiro, Brasil; Embrafilme, 1985.

14 PONTES, Ipojuca. *Pedro Mico: uma lição de malandragem: roteiro extraído da peça de Antônio Callado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

15 CABRAL, Claudia. La revista como escudo: Módulo y Oscar Niemeyer. In: TORRENT, Horacio. (Ed.). *Revistas de Arquitectura: Representaciones urbanas y paradigmas disciplinares*. Santiago de Chile: T6 Ediciones, 2011. p.50.

16 O TEATRO ganhou um nome famoso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de mai. de 1956.

Para analisar com profundidade o cenário de Oscar Niemeyer para *Orfeu da Conceição*, é fundamental olhar para sua produção arquitetônica até a data da peça, em 1956, e sobretudo, entender o que estava em sua mente, e prancheta, no mesmo momento em que desenhava este cenário. Este é o objetivo desta parte do trabalho. Assim, ao final deste capítulo, uma linha do tempo traz alguns dos projetos de arquitetura e cenografia do arquiteto, justapostos, a fim de visualizar de forma conjunta suas criações, para assim, estabelecer uma relação entre as duas disciplinas em algumas de suas principais obras.

NIEMEYER E COSTA

Ainda estudante, em 1933, Oscar Niemeyer, foi em busca de uma experiência prática, pois, como ele mesmo conta: "o ensino da Escola Nacional de Belas-Artes era cheio de lacunas, a tal ponto que nós éramos obrigados a procurar nosso rumo de maneira autodidata"¹⁷. Niemeyer procurou Lucio Costa, "sabendo que ele era um grande arquiteto e certo de que com ele poderia se familiarizar com os problemas da profissão"¹⁸ e passou a colaborar em seu escritório e de Carlos Leão, no centro da cidade. O trabalho estendeu-se até 1935. No ano seguinte, entre janeiro e março de 1936, o então Ministro da Educação, Gustavo Capanema, ignora o concurso realizado no ano anterior e convida Lucio Costa para liderar o projeto do novo edifício que abrigaria o Ministério da Educação e Saúde (MES) (1936 - 1945). Niemeyer integrou a equipe de projeto, que além de Costa, contava com Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos e Le Corbusier, no papel de consultor convidado.¹⁹ A obra tornou-se um símbolo do modernismo brasileiro e de uma busca pela integração das artes, uma *Gesamtkunstwerk*²⁰ bra-

17 NIEMEYER, Oscar. apud MACEDO, Danilo Matoso. Da Matéria à Invenção, As Obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1955. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008. 528 p. Disponível em: <<https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/9914>> . Acesso em: 02 jun. 2022. p.31.

18 Ibid.

19 O arquiteto suíço Le Corbusier, mestre da arquitetura moderna, visitou o Brasil em três ocasiões (1929, 1936 e 1962) e foi uma figura importante na consolidação do modernismo em terras brasileiras. Em sua segunda passagem pelo país, em 1936, Le Corbusier prestou consultoria à equipe responsável pelo projeto do MES, sugerindo inclusive uma mudança de terreno para uma localização à beira-mar, que não foi desenvolvida. Le Corbusier chegou a fazer esboços de projeto para o terreno original, contudo, o desenvolvimento ficou sob responsabilidade da equipe brasileira, pois a viagem do suíço chegara ao fim. Para saber mais sobre os encontros entre Le Corbusier e Oscar Niemeyer, ver: QUEIROZ, Rodrigo. Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros. Orientador: Lucio Gomes Machado. 2007, 457 p. Tese (Doutorado) FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

20 "Wagner utilizou o termo em meados do século XIX para referir-se à ópera, gênero artístico em que todas as artes envolvidas - música, literatura, teatro, canto, dança, artes plásticas - deveriam estar combinadas sob a direção de um único projeto



Figura 29 - Ministério da Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro, 1936.

Figura 30 - Mural *Estrelas-do-Mar e Peixes*, Cândido Portinari no MES, 1941.

Figura 31 - Painel *Jogos Infantis*, Cândido Portinari, no interior do MES, 1944. Fotografias Nelson Kon.



Figura 32, 33 e 34- Pavilhão de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1939.



sileira, com murais de Cândido Portinari, jardins de Roberto Burle Marx e esculturas de Celso Antônio de Menezes, Bruno Giorgi, Adriana Janacópulos e Jacques Lipchitz. Para o interior do edifício do MES, Portinari criou uma série de painéis, como *Jogos Infantis* (1937 - 1944), com treze por cinco metros, que ocupavam toda parede, do piso ao teto, da sala de espera do gabinete do Ministro. Cabe destacar a presença de grandes murais na arquitetura moderna brasileira, e em muitos dos projetos de Oscar Niemeyer, atuando como uma espécie de "fundo" para arquitetura, assim como os grandes painéis pintados que serviam de cenário para as encenações no teatro brasileiro até meados de 1900.

Após o projeto do MES, Oscar Niemeyer voltou a se encontrar com Lucio Costa no concurso para o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York, em 1939. Na ocasião, Lucio Costa saiu vencedor, pela brasilidade de seu projeto, e Niemeyer tirou o segundo lugar, por seus aspectos técnicos.²¹ Todavia, ambos uni-

reitor, para alcançar um efeito unificador. Retrospectivamente, o termo é usado para descrever aquelas arquiteturas que ativam tal espécie de continuidade material e iconográfica, proporcionando uma experiência espacial de unidade cenográfica, como é o caso, por exemplo, da arte e arquitetura barrocas." CABRAL, Cláudia Piantá Costa. *Arquitetura moderna e escultura figurativa: a representação naturalista no espaço moderno*. Arqtextos, São Paulo, ano 10, n. 117.00, Vitruvius, fev. 2010. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/10.117/3376>>. Acesso em: 29 mai. 2022.

21 MACEDO, Danilo Matoso. *Da Matéria à Invenção, As Obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008. 528 p. Disponível em: <<https://bd.camara.leg.br/bd/>>

ram-se para realizar um terceiro projeto para o pavilhão, que atingisse o ideal do júri: "uma arquitetura nacional dentro de uma estruturação contemporânea"²². Para Comas, o Pavilhão reviveu um antigo contraponto. Uniu a ortogonalidade, o racionalismo e a falta de ornamento, que aludiam "à simplicidade dos costumes brasileiros, seguindo uma tradição nacional [...] que remonta aos tempos coloniais"²³, com a sinuosidade das linhas curvas e composição que, em observação de Costa, "tinha algo de barroco, não devido ao uso de curvas por si só, mas pelo movimento que esse uso organizava"²⁴.

O projeto foi o primeiro a colocar em curvas sinuosas o mesmo vocabulário determinado no edifício do MES, de linguagem corbusiana. Foi, também, o primeiro a utilizar a forma livre em planta, "era um adoçamento da linguagem do MES, embora despido dos materiais de revestimento que lhe haviam sido característicos"²⁵. Comas sugere que com "graça, leveza, extroversão, exuberância e porosidade"²⁶, o Pavilhão encontrou atributos adequados a um edifício efêmero para feiras, e afirma que "a teatralidade também convém a um tipo de construção que não deve durar mais que uma estação, como uma peça"²⁷, comparando o contraste entre elevações de rua e jardim ao contraste entre bastidores e boca de cena de um teatro. Assim, apesar de uma construção arquitetônica, havia uma certa dramaticidade nas escolhas projetuais de Niemeyer e Costa para o Pavilhão.

PAMPULHA

O ano de 1943 marcou um momento importante na carreira de Oscar Niemeyer, como ele mesmo relata:

E tudo começou quando iniciei os estudos de Pampulha - minha primeira fase - desprezando deliberadamente o ângulo reto tão louvado e a arquitetura racionalista feita de régua e esquadro, para penetrar corajosamente nesse mundo de cubos e formas novas que o concreto armado oferece [...].²⁸

handle/bdcamara/9914> . Acesso em: 02 jun. 2022. p.88.

22 Ibid.

23 COMAS, Carlos Eduardo Dias. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. Arqtexto. n. 16. Porto Alegre, 2010, p. 56-97. p.88.

24 Ibid., p.83.

25 MACEDO, Danilo Matoso. Da Matéria à Invenção, As Obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1955. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008. 528 p. Disponível em:<<https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/9914>> . Acesso em: 02 jun. 2022. p.89.

26 COMAS, Carlos Eduardo Dias. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. Arqtexto. n. 16. Porto Alegre, 2010, p. 56-97. p.87.

27 Ibid.

28 NIEMEYER, Oscar. As curvas do tempo: memórias. Rio de Janeiro: Revan, 1998. p.263.

A proposta para projetar o Conjunto da Pampulha surgiu através de Juscelino Kubitschek, prefeito de Belo Horizonte na época, com intuito de modernizar a cidade por meio da ocupação de um novo bairro residencial, às margens da lagoa da Pampulha. Entre 1940 e 1943, Niemeyer projetou todos os equipamentos do Conjunto - o Cassino, o late Clube, a Casa do Baile, a Igreja de São Francisco de Assis, a casa de campo de Juscelino Kubitschek e a sede do Golfe Clube. Em todos eles, há um forte desejo pela integração com as artes, expresso na presença constante de esculturas, pinturas e murais. Mas, mais que isso, podemos dizer que há uma valorização da experiência espacial através das movimentações sinuosas propostas, como comenta Queiroz:

O contorno sinuoso da Lagoa exige que essa relação de unidade entre os edifícios seja revelada aos poucos, em um sucessivo jogo de descobertas, dado, não apenas pela visão mas também, pelo movimento.²⁹

O percurso proposto do projeto para o Cassino da Pampulha (1940) é especialmente interessante. O projeto é organizado através de três volumes; um volume quase quadrado que abriga galeria de chegada, com área de jogos em seu mezanino, um bloco mais retangular, em formato T, que abriga os serviços, e um volume oval, com área para bailes e bar no térreo, e área para espetáculos e restaurante no pavimento superior. No interior do Cassino, os revestimentos escolhidos destacam-se: "as colunas são prateadas e brilhantes. O piso é mármore e amarelo, as rampas ostentam seu onix esverdeado"³⁰. Todavia, o protagonismo é dos espelhos em bronze, que revestem a parede da galeria. Perpendicular à parede espelhada, uma rampa compõe o percurso que inicia no salão de chegada ao Cassino, passa pelo mezanino para jogos, e vai até o restaurante no salão oval. Para Recena, que analisa o Cassino em sua tese sobre notações arquitetônicas:

Não há monotonia já que as rampas que conduzem ao mezanino e ao restaurante induzem uma coreografia que lança o observador em uma situação de evidência, ao mesmo tempo que o induzem a ver a arquitetura em um passeio ascendente. No primeiro braço da rampa, o observador vai em direção à parede de espelhos que reveste toda a grande parede à direita da entrada principal. O que poderia ser opacidade se transforma em profundidade ilusória, reflexo e duplicação.³¹

29 QUEIROZ, Rodrigo. Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros. Orientador: Lucio Gomes Machado. 2007, 457 p. Tese (Doutorado) FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.p.143.

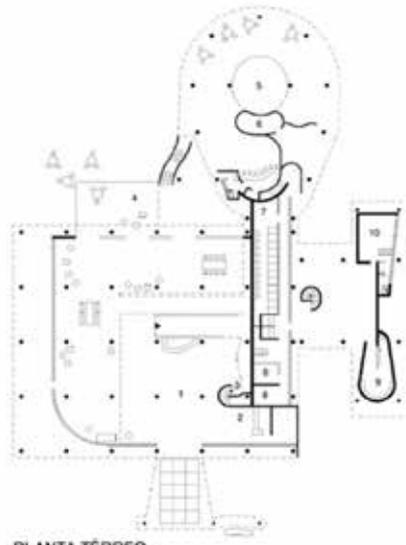
30 COMAS, Carlos Eduardo Dias. O Cassino de Niemeyer e os Delitos da Arquitetura Brasileira. Arqtexto. n. 10/11. Porto Alegre, 2007, p. 20-41. p.21.

31 RECENA, Maria Paula Piazza. Notações arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições. Orientador: Rogério de Castro Oliveira. 2013, 201 p. Tese (Dou-

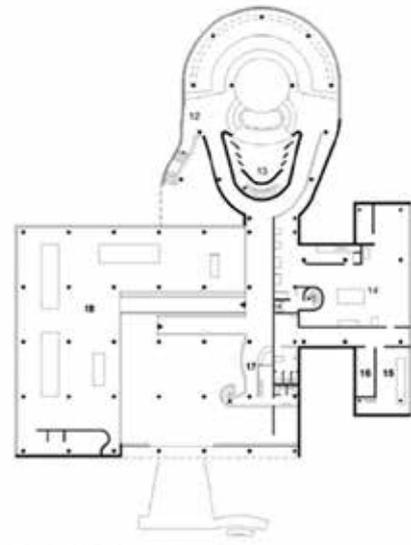
CASSINO - 1940/43

- 1 Lobby
- 2 Check-room
- 3 Entrada para WC Feminino
- 4 Terraço
- 5 Pista de Dança
- 6 Depósito
- 7 Vestiários
- 8 Vestiários privativos
- 9 Armários empregados
- 10 Gerente
- 11 Escada serviço
- 12 Restaurante
- 13 Palco
- 14 Copa/Cozinha
- 15 Sala jantar
- 16 Depósito
- 17 Bar
- 18 Sala de Jogos

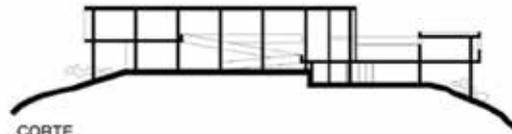
- 1 Lobby
- 2 Check-room
- 3 Entrance to women's WC
- 4 Terrace
- 5 Dance floor
- 6 Storage
- 7 Dressing rooms
- 8 Private dressing room
- 9 Employers' lockers
- 10 Manager
- 11 Service Stairway
- 12 Restaurant
- 13 Stage
- 14 Kitchen/Pa
- 15 Employers' dining room
- 16 Storage
- 17 Bar
- 18 Gaming room



PLANTA TÉRREO
GROUND FLOOR



PLANTA SEGUNDO PAVIMENTO
UPPER FLOOR



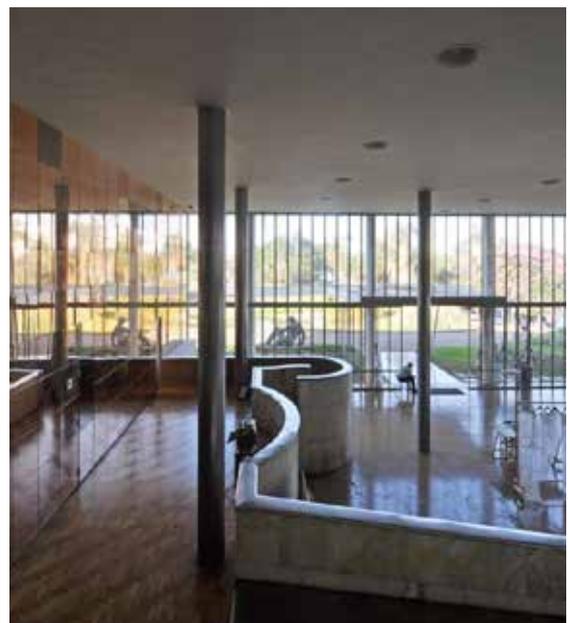
CORTE
SECTION



Figura 35 - Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940, planta baixa e seção.

Fonte: COMAS, Carlos Eduardo Dias. O Cassino de Niemeyer e os Delitos da Arquitetura Brasileira. Arqtexto. n. 10/11. Porto Alegre, 2007, p. 20-41. p.21.

Figura 36,37 e 38 - Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940.



Para Frampton, o Cassino da Pampulha reinterpretou a noção de *promenade architecturale*³² idealizada por Le Corbusier, e tornou-se um "edifício narrativo, em todos os aspectos"³³ através de seus acessos e circulações, que funcionavam não apenas como rotas, mas também como uma organização dos vários "atores" divididos em clientes, artistas e funcionários. O autor ainda ressalta a "atmosfera severa, mas teatral do ambiente"³⁴, um contraste criado a partir da variedade de revestimentos, ora opacos, como o travertino, ora reluzentes, como os espelhos.

Os demais equipamentos do Conjunto da Pampulha também seguiram uma linguagem mais plástica e integrada às artes. A Casa do Baile (1940) destaca-se com sua marquise sinuosa, que interliga os dois volumes que a compõem e enquadra a paisagem da lagoa. Já a Igreja de São Francisco de Assis (1940) demonstra uma união entre arquitetura e estrutura, com sua cobertura formada por quatro arcos em concreto armado. A curvatura e inclinação das abóbadas refletem na espacialidade interna, criando uma perspectiva que direciona o olhar para o altar da Igreja. No fundo deste altar, um painel de Portinari, *São Francisco se Despojando das Vestes* (1945), ocupa toda a parede, atuando, de fato, como um cenário, mas em formato não convencional, assumindo a proposta curva de Niemeyer e trazendo-a para os limites da própria obra.

O Conjunto da Pampulha inaugurou, definitivamente, uma fase de formas plásticas mais complexas na obra do arquiteto. É dessa época a exposição *Brazil Builds – Architecture New and Old, 1652-1942*³⁵ (1943), organizada por Philip Goodwin, realizada



Figura 39 e 40 - Casa do Baile, Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940. Fotografia Marcelo Palhares Santiago.

torado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. p.124.

32 O conceito de *promenade architecturale* está relacionado ao percurso criado para experienciar a o edifício arquitetônico, pode ser externo e/ou interno, poderia ser traduzido como um passeio arquitetônico, que engloba diferentes níveis, perspectivas e percepções do espaço. A primeira vez que Le Corbusier utilizou o termo foi em *Oeuvre Complète*, comentando sobre a residência Villa La Roche (1923-25): "Esta segunda casa será um pouco como uma *promenade architecturale*. Entra-se: o espetáculo arquitetônico se oferece por meio do olhar; em sequência um itinerário e as perspectivas se desenvolvem em grande variedade. Brinca-se com o a entrada de luz iluminando as paredes ou criando sombras. Os vãos abrem perspectivas para o exterior onde encontramos a unidade arquitetônica."

Em francês no original (tradução livre): Cette seconde maison sera donc un peu comme une promenade architecturale. On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale. LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. *Oeuvre Complète* Volume 1, 1910-1929. Basel: Birkhäuser, 2006.

33 FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. 3ª ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2003. p.311.

34 Ibid.

35 GOODWIN, Philip Lippincott. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. 1ª ed. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943. 217 p. Disponível em:



Figura 41 - Interior da Igreja da Pampulha (1940), com pintura de Cândido Portinari, *São Francisco se Despojando das Vestes*, 1945.



Figura 42 e 43 - Exterior da Igreja da Pampulha (1940) com mural de Cândido Portinari, *São Francisco de Assis*, 1945.

no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A exposição ocorreu em um momento de integração entre Estados Unidos e América Latina, como parte das políticas de boa-vizinhança³⁶, que buscavam uma proximidade cultural entre as nações. Através dela, um "estilo brasileiro" passou a ser reconhecido nos Estados Unidos e Europa, com projetos como o MES, o Pavilhão Brasileiro em Nova York e o Conjunto de Pampulha. Niemeyer foi projetado no contexto arquitetônico internacional e o movimento vanguardista fortaleceu-se no campo nacional.

IBIRAPUERA

Em 1951, Oscar Niemeyer realizou um grande projeto para a cidade de São Paulo, o Parque do Ibirapuera, em razão da comemoração do IV Centenário da capital paulista. Para a ocasião, foram construídos cinco edifícios³⁷, pensados para abrigar a I Feira

<https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2304_300061982.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2022.

36 A política de boa-vizinhança foi uma iniciativa criada pelos Estados Unidos, no governo de Franklin D. Roosevelt (1933-1945) para aproximar-se de seus vizinhos através da diplomacia. Os Estados Unidos viviam um período de reconstrução econômica, após a crise de 1929, e também desejavam diminuir a influência da Alemanha no continente, em função da Segunda Guerra, e assim assegurar uma zona de aliados em sua vizinhança territorial. Para isso, o governo americano fez uma série de investimentos e inserções de tecnologias nos países da América Latina, assim como uma aproximação cultural, em troca de apoio político. Para saber mais, ver: SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. Brasil: uma biografia. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 380.

37 "O conjunto de Niemeyer era composto de seis edifícios, cinco deles conectados pela grande marquise. O mais marcante é um edifício semienterrado com cúpula parabólica, hoje popularmente chamado de Oca, que foi pensado inicialmente para abrigar um planetário e depois designado como Palácio das Exposições e que abrigaria posteriormente as sedes do Museu da Aeronáutica e do Museu do Folclore até finais da década de 1990; além dele, mais quatro pavilhões prismáticos foram concluídos: o Palácio das Indústrias, que no anteprojeto de 1952 dos arquitetos liderados por Niemeyer foi identificado como "futuro Museu Industrial", acabou por ser convertido na sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que a partir de 1957 ali realizou sua Bienal. Constituída a Fundação Bienal, em 1962, ela passou a ser responsável pela mostra bienal, antes organizada pelo Museu, e ficou sediada ali, dividindo, a partir de 1963, o terceiro pavimento com o Museu de Arte Contemporânea da USP; o Palácio das Nações, que acolheu a sede da Prefeitura entre 1956 e 1992, e desde 2004 abriga o Museu Afro Brasil; o Palácio dos Estados, antiga sede de secretarias e do órgão de processamento de dados do município, a Prodam, entre 1973 e 2006, que permanece até hoje sem uso definido, após uma tentativa de se estabelecer como Pavilhão das Culturas Brasileiras (2010 e 2011), gerido pelo Museu da Cidade; o Palácio da Agricultura, que, separado do parque pela avenida que o faceia, se localizou nos fundos do terreno do Instituto Biológico e seria a sede da Secretaria de Agricultura do Estado, o único edifício concebido já com destinação para acolher uma função administrativa e que acabou tornando-se sede de outro departamento estadual, o de Trânsito – Detran, entre 1959 e 2009. O Auditório, que constava no projeto do IV Centenário, foi construído 50 anos depois, com forma e localização diferentes, pelo mesmo arquiteto Oscar Niemeyer." URI, Fernanda Araújo.; CANAS, Adriano Tomitão. Ibirapuera, um projeto inacabado: as vicissitudes do parque e seus pavilhões publicadas nas revistas de arquitetura. In: 13º Seminário do Docomomo Brasil, 2019, Salvador - BA. Anais do 13º Seminário do Docomomo Brasil, 2019. p. 1-19. p.3.

Internacional de São Paulo - todos foram nomeados "palácios" - da Agricultura, das Indústrias, das Nações, dos Estados e das Exposições. O programa "onde nem o arquiteto, nem sua equipe saberiam o que seria exposto, fez com que a solução caminhasse para edificações internamente vazias"³⁸, assumindo uma arquitetura, de caráter racional, mas extremamente plástica, que funcionava como "base neutra" para receber diferentes exposições e eventos na temática das artes. Como forma de interligar todos estes edifícios, Oscar Niemeyer projetou uma grande marquise, em concreto armado, de formato sinuoso.

As soluções adotadas por Niemeyer já haviam aparecido em projetos anteriores; volumes prismáticos elevados do solo através de pilotis, como no MES; rampas curvas, como no Pavilhão de 39; e marquises sinuosas, como a da Casa de Baile. No Parque do Ibirapuera, o arquiteto utilizou seu repertório para criar um grande complexo arquitetônico. A marquise assume uma escala urbana, que funciona como um percurso coberto entre os equipamentos, criando uma unidade ao conjunto, mas que também se torna ela mesma um lugar "entre lugares". Para Ruth Zein:

A marquise está ali para abrigar-nos da chuva e sol, mas também para definir um cá e um lá, uma paisagem espremida do horizonte e uma vista próxima mais aberta, um percurso e uma sucessão de eventos, fazendo e desfazendo-se em incertos territórios, vagos e não estanques, de tribos e tipos.³⁹

Além dos equipamentos, um monumento também foi pensado para representar o IV Centenário. A escultura, desenhada por Oscar Niemeyer e equipe, foi construída na entrada do parque, mas devido à problemas estruturais, cedeu algum tempo depois de sua inauguração. Chamada de *Aspiral* ou *Voluta Ascendente*, a escultura possuía o formato de uma espiral em direção ao céu, e representava o progresso da cidade de São Paulo, em amplo crescimento, "guardava do passado apenas o ponto de partida de sua escalada para o futuro, para o progresso"⁴⁰. Sua altura, de aproximadamente dezessete metros, contrastava com a horizontalidade da marquise, mas seu formato curvo alinhava-se à plasticidade da arquitetura do Conjunto.



Figura 44, 45 e 46 - Palácio das Indústrias, Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer, 1951. Fotografias Andrés Otero.

38 GURIAN, Eduardo Pereira. Marquise do Ibirapuera: Suporte ao Uso Indeterminado. Orientador: Helena Aparecida Ayoub Silva. 312 p. Dissertação (Mestrado), FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p.67.

39 ZEIN, Ruth Verde. Insinuações: Uma velha e respeitável Senhora. Revista Summa +, #126. Argentina, janeiro de 2013, p.134- 135. p. 134

40 MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material, v. 6 n. 1, p.9-36.1999. p.30.

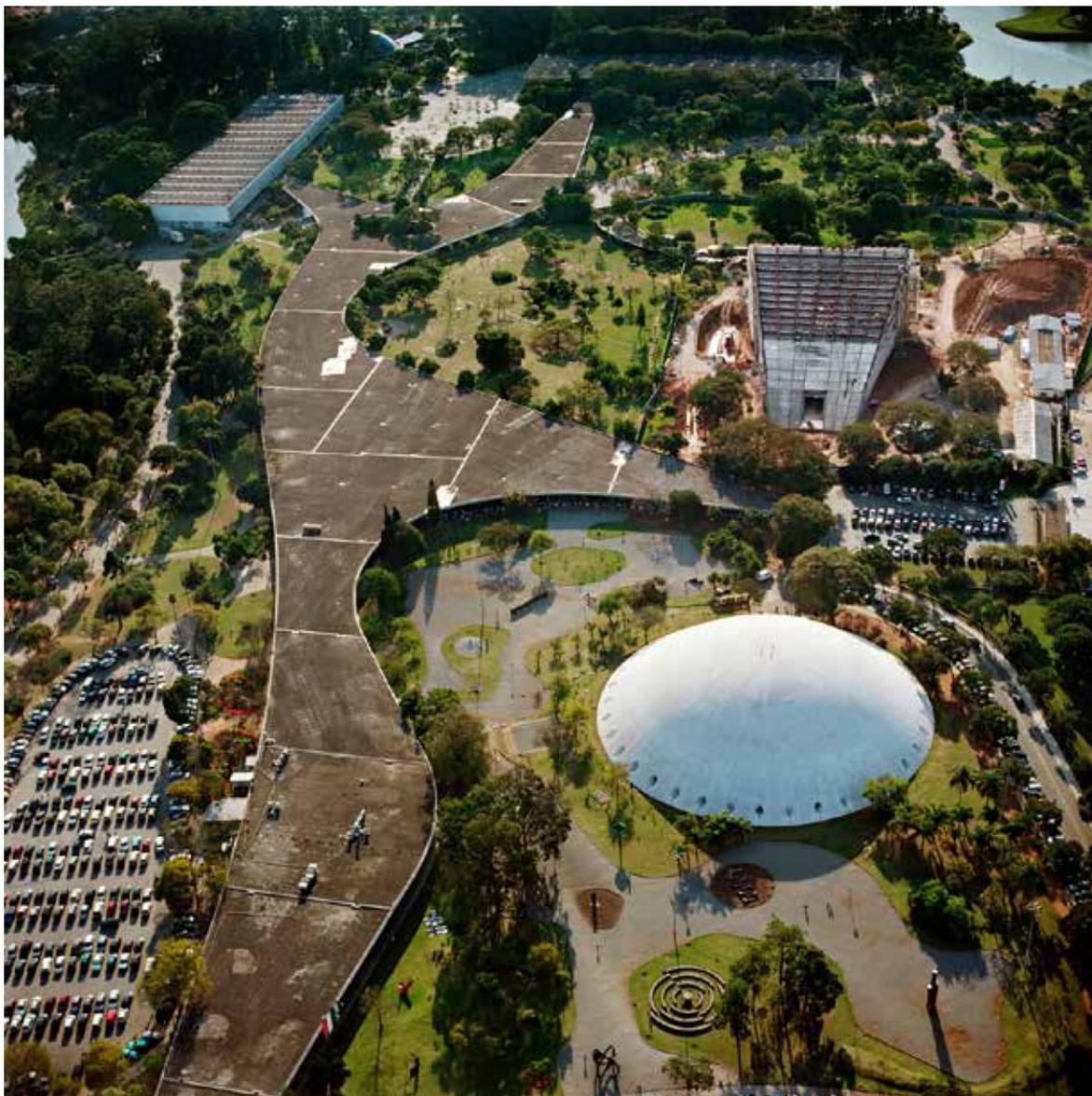


Figura 47 - Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer, 1951. Fotografia Nelson Kon.



Figura 48 - Escultura Voluta Ascendente, Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer.
Figura 49 - Cartaz de divulgação do IV Centenário de São Paulo, 1954.

CASA DAS CANOAS

Entre as produções de Niemeyer anteriores ao cenário de *Orfeu da Conceição*, cabe destacar seu projeto para a Casa das Canoas (1953), sua própria residência. Niemeyer já havia projetado outras duas residências para si próprio - casa na Lagoa Rodrigo de Freitas (1942) e casa de campo em Mendes (1949) -, mas a Casa das Canoas, além de mais próxima da data de *Orfeu*, em 1956, também se aproxima do cenário através de uma linguagem arquitetônica mais planar, com transparências e um desnível bem marcado, características que também aparecerão na análise da cenografia.

A casa possui uma grande cobertura em laje de concreto, com formato orgânico, e bordas curvilíneas. O andar de chegada, que abriga estar, jantar e cozinha, destaca-se pela linguagem de pavilhão, com planta livre e panos de vidro que recobrem quase toda a fachada. A opacidade aparece na parede, em curva, que envolve a área de estar, e no plano, também curvo, que faz fundo para a mesa de jantar redonda. Uma grande pedra, nativa do terreno, ocupa interior e exterior, levando à natureza exuberante da paisagem para dentro da casa.

Mas é o contraste entre pavimentos que chama atenção. O pavimento inferior da casa abriga a área íntima do programa, com dormitórios e banheiros. A planta contrasta com a extroversão da área social, pois se organiza de forma ortogonal, com paredes portantes e piso em parquet, uma "caverna ambígua, um semi porão"⁴¹. O partido da casa, inserido sobre uma encosta, implica em um movimento de descida. A transição entre níveis acontece através de uma pequena escada, e se dá de maneira repentina e dramática. Comas e Peixoto sintetizaram bem à experiência espacial provocada pela casa:

O pátio de entrada ganha ar de palco do anfiteatro definido pelo talude de ingresso e pelos morros vizinhos. A casa ganha ar de clube, transgredindo o decoro burguês ao possibilitar logo na entrada a exposição dos corpos seminus dos banhistas perto dos corpos seminus das estátuas colecionadas pelo arquiteto. [...] Interposto entre o anfiteatro e o terraço que constitui mirante elevado sobre a paisagem, o pavilhão é a caixa de mágico que transforma o confinamento num vale em expansividade que se estende e domina até onde a vista alcança. Admitindo também, depois de tanta exposição, o recolhimento privado que restaura.⁴²

41 COMAS. Carlos Eduardo Dias; PEIXOTO, Marta. Sonhos Americanos Casa Canoas, Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro / Casa Cueva, Juan O'Gorman, Ciudad de México. *Arquitextos*, São Paulo, ano 20, n.231.00, Vitruvius, ago. 2019. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/20.231/7506>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

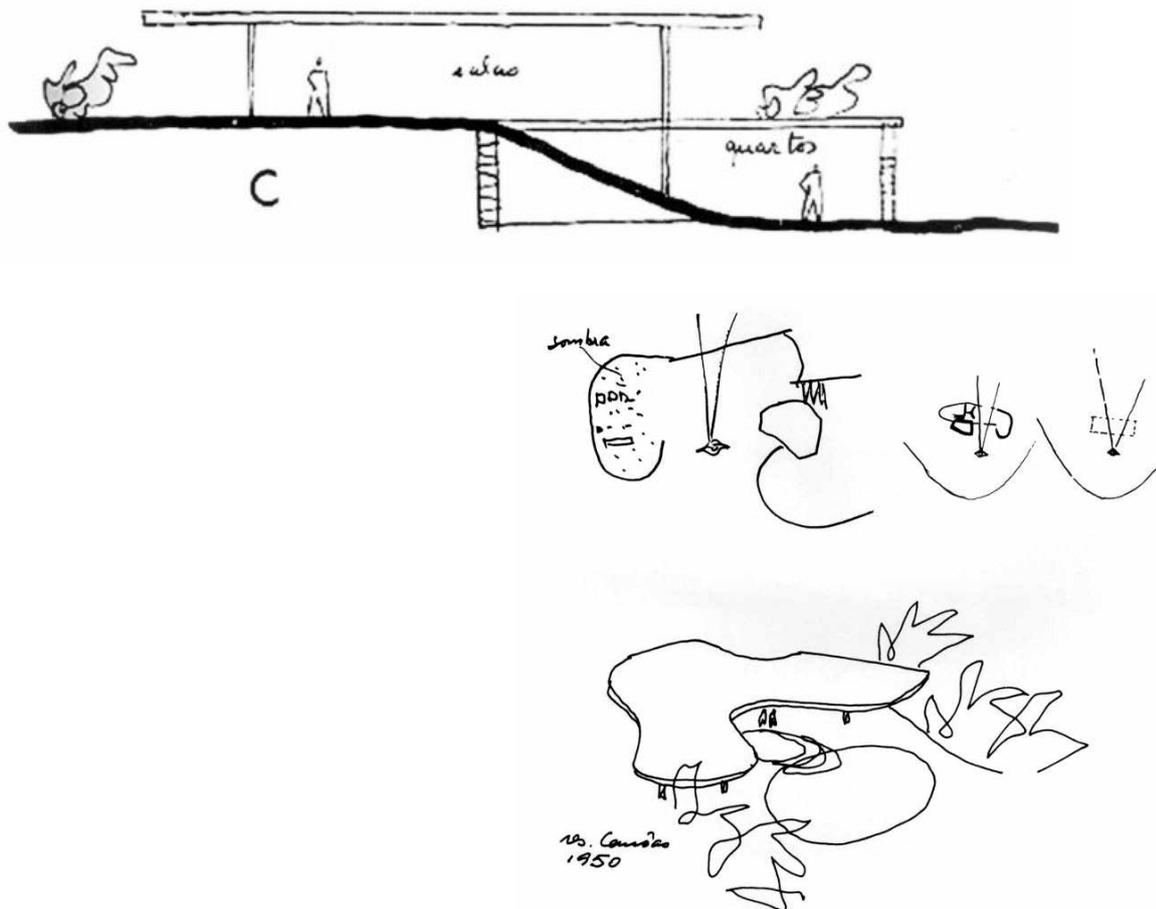
42 Ibid.

Figura 50, 51 e 52 - Casa das Canoas, Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer, 1953. Fotografias Nelson Kon.



Neste capítulo, destacamos apenas algumas das obras de Oscar Niemeyer anteriores ao seu cenário para *Orfeu da Conceição*, com o intuito de mostrar seu repertório criativo. Mesmo antes de adentrar o universo cênico, os projetos de Niemeyer já possuíam certa dramaticidade. É notável o cuidado do arquiteto com o impacto e percepção causados por suas obras, principalmente, com os sentidos envolvidos ao experienciar e deslocar-se por elas. Essa preocupação com as visuais e os enquadramentos aparece no seus croquis, nos quais, frequentemente, vemos o desenho de um olho, que marca a perspectiva pretendida por ele. A teatralidade nos projetos arquitetônicos de Niemeyer aparece, inclusive, nos textos de críticos e pesquisadores, que utilizam um vocabulário teatral para descrever seus projetos de arquitetura, - com palavras e expressões como palco, boca de cena, bastidores, atores e dramaticidade - como vimos em Comas⁴³ e Frampton⁴⁴, por exemplo.

Figura 53 - Casa das Canoas, Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer, 1953. seção e croquis: destaque para desenho do olho nos croquis de planta baixa.



43 COMAS, Carlos Eduardo Dias. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. Arqtexto. n. 16. Porto Alegre, 2010, p. 56-97.

44 FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. 3ª ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2003.



Figura 54, 55, 56 (acima) e 57 (abaixo)-
Brasília, ainda em construção, 1960.
Fotografias Marcel Gautherot.



BRASÍLIA

O projeto para a cenografia de *Orfeu da Conceição* insere-se em um período quase que simultâneo ao período em que Niemeyer foi convidado por Juscelino Kubitschek, então presidente do país, a pensar na construção da nova capital, Brasília. Niemeyer apoiou a realização de um concurso para o Plano Piloto, "aceitando, apenas, a incumbência dos projetos dos prédios governamentais"⁴⁵. O plano assinado pelo arquiteto Lucio Costa ganhou o primeiro lugar, com um traçado urbano composto por dois eixos, o eixo rodoviário-residencial e o eixo monumental. O traçado tornou-se, de certo modo, palco para os projetos de Niemeyer, situados no espaço como objetos arquitetônicos.⁴⁶

Os edifícios, posicionados distantes uns dos outros, assumem ar de monumento e possibilitam um percurso cenográfico pela Esplanada de Brasília. A cidade como um todo, dada sua relação entre paisagem, arquitetura e arte, causa impacto. A presença de obras de arte está enraizada em Brasília desde o princípio, haja vista os murais de Athos Bulcão, presentes na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima (1958); as esculturas de Giorgi, com *Os Candangos* na Praça dos Três Poderes (1959); e posteriormente, os vitrais de Marianne Peretti, concluídos em 1989, para o projeto da Catedral Metropolitana.

Mas, para além da integração com as artes, a nova capital federal exigiu de Oscar Niemeyer projetos que traduzissem a solenidade em espaço. Possivelmente, o ritual solene mais representativo da capital federal é a posse de um novo presidente. A cerimônia acontece no Palácio do Planalto (1958), uma caixa de vidro suspensa do solo e cercada por pilotis. Do volume retangular destacam-se uma rampa linear, o parlatório e um bloco de circulação. A rampa marca a solenidade de ascensão de um novo líder - institucionalmente, mas também fisicamente, através do movimento de subida na rampa. O parlatório tem seu formato arredondado, que contrasta com a ortogonalidade da fachada do edifício e destaca-se como um volume independente, projetado para fora da grelha de pilares. Lá acontecem os discursos para grandes multidões, como o realizado por JK na inauguração de Brasília.

45 NIEMEYER, Oscar. *Minha Experiência em Brasília*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006. p.9.

46 BITTENCOURT, Matheus Hendges de. NIEMEYER - PERETTI: RELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E ARTE. Orientador: Cláudia Piantá da Costa Cabral. 261p. Dissertação (Mestrado). PROPAR, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/233123>>. Acesso em: 02 jun. 2022. p.94.



Figura 58 - Palácio do Planalto, Brasília, Oscar Niemeyer, 1958.



Figura 59 - JK indo discursar no Parlatório do Palácio do Planalto, na inauguração de Brasília.

Figura 60 - Cerimônia da posse presidencial de Lula em jan. de 2023. Lula subiu a rampa do Palácio do Planalto acompanhado de cidadãos brasileiros, reforçando o simbolismo deste movimento no espaço arquitetônico.





Figura 61 - Rampa do Palácio do Planalto, Brasília, Oscar Niemeyer, 1958.

Figura 62 - Rampa do Palácio do Planalto, Brasília, Oscar Niemeyer, 1958. destaque para corrimão adicionado posteriormente.

No interior do palácio, uma rampa escultural e sem corrimão⁴⁷, conecta o mezanino ao salão principal. A rampa traz a curva e a leveza para dentro do ambiente, tornando a chegada principal ao edifício e o deslocamento em seu interior algo fluído e sem interrupções, com um ritmo distinto do proporcionado pela subida de escadas.

O Palácio do Itamaraty (1962) também se destaca por sua dinâmica espacial interna, exigência do programa diplomático. Na parte externa, a imponente arcada de sua fachada "define a forma imagética do Palácio na Esplanada e no espaço público da capital"⁴⁸, ao mesmo tempo que dialoga com as colunatas dos outros palácios. Para Rossetti, "o percurso é a chave de compreensão da arquitetura do Palácio"⁴⁹. Os acessos no térreo do edifício hierarquizam o trajeto. O acesso formal é voltado para a Esplanada, e se dá através de uma plataforma que cruza um espelho d'água. A partir daí, embora não se trate de um percurso livre, há uma *promenade architecturale* que guia o pedestre até o grande terraço integrado às salas e aos salões para eventos, no terceiro pavimento, de uma forma pausada e gradual, passando pela escultural escada helicoidal que "proporciona um giro completo no olhar"⁵⁰, e depois por uma segunda escada, "que se lança para fora da estrutura da parede, como um plano azul acarpetado"⁵¹ e que primeiro estreita o ângulo da visão para depois culminar no grande terraço, com visuais amplas.

Assim, em eventos, quando um grande número de pessoas circula pelo Palácio, os pavimentos funcionam como patamares, e a subida e descida aos salões do terraço acontece de forma progressiva e fluída, sem a necessidade de um elevador, e sem gerar tumultos. Estas transições espaciais, tão importantes para os ritos diplomáticos, foram descritas e discutidas com Niemeyer pelo Ministro de Relações Exteriores da época, Wladimir Murinho.⁵²

47 Em fotografias dos anos 60, a rampa aparece sem corrimão, contudo, posteriormente, um corrimão metálico foi adicionado no lado externo da rampa, provavelmente por questões de segurança.

48 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70) (1). Arqtextos, São Paulo, ano 09, n.106.02, Vitruvius, mar. 2009. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/09.106/65>>. Acesso em: 04 jul. 2023.

49 Ibid.

50 Ibid.

51 Ibid.

52 A pesquisa de Karen Matsuda aprofunda o processo de desenvolvimento do projeto do Palácio do Itamaraty e publica passagens interessantes nas quais Murinho explica as discussões de projeto com Oscar Niemeyer, como no trecho a seguir: "As pessoas sobem com naturalidade, mas quando voltam, quando querem voltar é terrível, porque aí, todo mundo fica esperando fazer. Esse problema de como resolver isto, foi uma das dúvidas que tínhamos e que discutimos muito com o Oscar Niemeyer, se colocava grandes elevadores para levar todo mundo do térreo para o... para o segundo andar, mas chegou-se à ideia e que foi a adotada, de



Figura 63, 64, 65 e 66 - Palácio do Itamaraty, Oscar Niemeyer, 1962.

Murtinho afirma que o Itamaraty é "extremamente encenado" e entende que a pompa talvez seja o elemento que caracteriza o palácio⁵³.

A relação da arquitetura com as artes em Brasília é abundante. Contudo, cabe destacar essa relação no projeto do Palácio do Itamaraty, pois a presença de pinturas, esculturas, tapeçarias, mobiliários antigos e modernos contribuem para a construção da espacialidade pretendida por Oscar Niemeyer. A presença destas obras ao longo de todo percurso - desde o térreo com o painel na parede de mármore branco, de Athos Bulcão, até a escultura de Maria Martins, *Canto da Noite*, localizada no terraço do terceiro pavimento - acrescenta conteúdo aos grandes vãos e visuais do edifício e o transforma num símbolo da cultura nacional, pronto para ser revelado à diplomatas e políticos de outras nações.

Se no Palácio do Planalto e no Palácio do Itamaraty, a solenidade dominava o programa, para a Catedral Metropolitana de Brasília (1958), Oscar Niemeyer teve que trabalhar com o espaço sagrado - não menos dramático. O arquiteto organizou a Catedral a partir de uma plataforma, parcialmente enterrada, que abriga o batistério e a nave central. O que se vê no nível da Esplanada é a cobertura do batistério, em formato oval; o campanário; e a grande cobertura da nave central da Catedral, em formato circular, marcada pelo ritmo de um único elemento estrutural, de formato curvo, repetido dezesseis vezes e intercalado com painéis de vidro. A solução estrutural permite um grande espaço interno de planta livre, sem pilares e apoios secundários. Já o vidro permite que a luz natural ingresse na nave de forma abundante. Para Bittencourt:

A transparência permite que os fenômenos naturais sejam parte integrante da própria edificação e da cenografia do interior da nave. A experiência sensorial é ainda ampliada através do contraste entre luz e sombra, e do momento de resignação que antecede o espaço religioso, pela atitude arquitetônica que Niemeyer toma em rebaixar a nave em três metros em relação à praça adjacente ao Eixo Monumental. A estratégia conduz o observador ao acesso principal através de rampa de pé direito reduzido, criando uma espécie de antecâmara moderna que contém e comprime o espaço no breu, antes de dilatar-se em um salão diáfano imerso em luz.⁵⁴

patamares, os andares funcionam por patamares. Então você tem enormes salões onde as pessoas descansam, e depois sobem, porque ninguém subiria dois andares assim correndo. Isto funcionou muito bem." MURTINHO, Wladimir apud MATSUDA, Karen Akemi. Um palácio em formação: estudos sobre o desenvolvimento do Palácio Itamaraty entre 1959 e 1970. Orientador: Tatiana Sakurai. 245 p. Dissertação (Mestrado), FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p.66.

53 MURTINHO, Wladimir. apud ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70) (1). Arqtextos, São Paulo, ano 09, n.106.02, Vitruvius, mar. 2009. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/09.106/65>>. Acesso em: 04 jul. 2023.

54 BITTENCOURT, Matheus Hendges de. NIEMEYER - PERETTI: RELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E ARTE. Orientador: Cláudia Piantá da Costa Cabral. 261p.

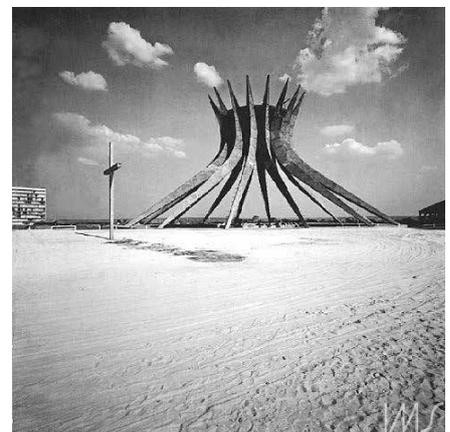


Figura 67 e 68 - Catedral de Brasília, Oscar Niemeyer, 1958. Fotografias Gonzalo Viramonte.

A sensação causada pelo contraste na iluminação e escala dos espaços foi planejada por Niemeyer: "A entrada em rampa leva, deliberadamente, os fiéis a percorrer um espaço de sombra antes de se atingir a nave, o que acentua pelo contraste os efeitos de luz procurados"⁵⁵. A escolha dos revestimentos também dialoga com a presença da luz, com galeria de acesso em granito preto e a nave em mármore branco. O simbolismo acompanha o partido de Niemeyer para a Catedral. Ele explica que pensou que "a Catedral de Brasília poderia, como uma grande escultura, refletir uma ideia religiosa, um momento de prece, por exemplo"⁵⁶. Novamente, o arquiteto utiliza o movimento dentro do espaço como estratégia. Na Catedral, o movimento é primeiro de descida, para ingressar no espaço, mas uma vez dentro da nave central, é impossível não olhar para cima, repetindo o gesto tradicional de uma prece.

A convite de Oscar Niemeyer, a artista Marianne Peretti desenvolveu, entre 1986 e 1989, vitrais para a cúpula de vidro da Catedral. Os vitrais, em tons de azul, verde e branco alteraram a percepção espacial do ambiente, mas para Bittencourt, que escreveu uma dissertação sobre a colaboração de Marianne Peretti nos projetos de Oscar Niemeyer, eles reforçaram a atmosfera ansiada pelo arquiteto introduzindo novas características à experiência do usuário, como a sugestão abstrata de um céu com nuvens.⁵⁷ A presença dos vitrais coloridos, de fato, reforça a ideia de luz pretendida por Niemeyer, e alinha-se ao simbolismo da Catedral, "o

Figura 69 e 70 - Catedral de Brasília, Oscar Niemeyer, ainda em construção nos anos 60. Fotografias Marcel Gautherot



Dissertação (Mestrado). PROPAR, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/233123>>. Acesso em: 02 jun. 2022. p.145.

55 NIEMEYER, Oscar. A catedral de Brasília. Módulo, v.2, n.11, p.8-9, dez.1958.

56 OSCAR Niemeyer compôs uma prece em concreto-armado. O Globo, Rio de Janeiro, 04 de jun. de 1970.p.2.

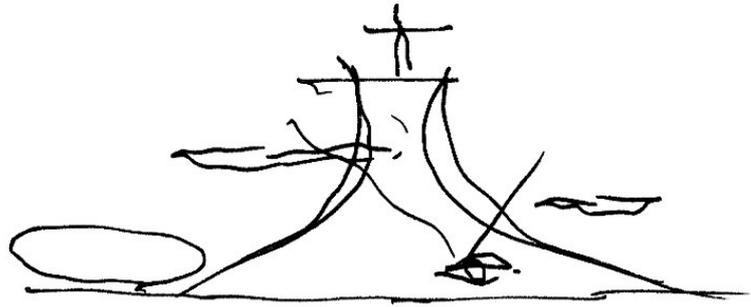
57 BITTENCOURT, Matheus Hendges de. NIEMEYER - PERETTI: RELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E ARTE. Orientador: Cláudia Piantá da Costa Cabral. 261p. Dissertação (Mestrado). PROPAR, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/233123>>. Acesso em: 02 jun. 2022. p. 169.



Figura 71 - Catedral de Brasília, Oscar Niemeyer, 1958.

Fotografia Gonzalo Viramonte

Figura 72 - Catedral de Brasília, Oscar Niemeyer, 1958, croquis.



encontro com o sublime, simbolizando a presença do sagrado no espaço superior [...] e conduzindo o olhar do observador às alturas, à estrutura da abóbada celeste, ao infinito, ao Céu"⁵⁸.

A Catedral de Brasília é um bom exemplo da arquitetura poética de Niemeyer "porque transcende os aspectos puramente programáticos e técnicos de cada problema, partindo aberta e claramente em busca da beleza arquitetônica"⁵⁹. Para Mahfuz, é isto que faz com que:

[...] a lembrança que se guarda de uma visita a catedral de Brasília seja a da experiência da sua forma e da sua luminosidade, muito mais do que a experiência religiosa de uma missa celebrada no seu interior.⁶⁰

A presença de dramaticidade na arquitetura de Oscar Niemeyer para Brasília não se resume aos três exemplos citados - Palácio do Planalto, Palácio do Itamaraty e Catedral Metropolitana - e domina os projetos do arquiteto para a capital. Brasília tornou-se uma obra-prima na trajetória de Niemeyer, onde ele pôde explorar seu repertório para, junto de Lucio Costa, criar uma cidade-símbolo, símbolo da síntese das artes, mas também do próprio Brasil.

58 BITTENCOURT, Matheus Hendges de. NIEMEYER - PERETTI: RELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E ARTE. Orientador: Cláudia Piantá da Costa Cabral. 261p. Dissertação (Mestrado). PROPAR, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/233123>>. Acesso em: 02 jun. 2022. p. 168.

59 MAHFUZ, Edson. O clássico, o poético e o erótico: método contexto e programa na obra de Oscar Niemeyer. In: GUERRA, Abílio. (org.) Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira: v.2. São Paulo: Romano Guerra, 2010. p.294.

60 Ibid.

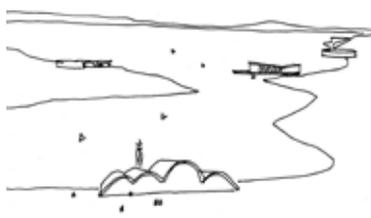
LINHA DO TEMPO



a



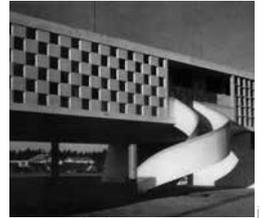
d



f



i



j



b



c



g



k



e



h

1936

MEC (RJ) (a)
Universidade do Brasil (RJ)
Residência Henrique Xavier (RJ)

1937

Obra do Berço (RJ) (b)
Casa Oswald de Andrade (SP) (c)

1938

Residência Oswal de Andrade (SP)

1939

Pavilhao do Brasil na Feira de NY (d)
Residência Oswal de Andrade (SP)
Residência M. Passos (RJ)

1940

Grande Hotel Ouro Preto (MG) (e)
Conjunto da Pampulha (MG) (f)
Reservatório de Água (RJ)

1941

Teatro Municipal de Belo Horizonte (MG)

1942

Residência Oscar Niemeyer Lagoa (RJ) (g)

1943

Residência JK (MG)
Hotel da Pampulha (MG)
Residência Francisco Peixoto (MG)
Residência Charles Ofair (RJ)
Residência Prudente de Moraes (RJ)

1945

Hotel em Nova Friburgo (RJ)
late Clube Fluminense (RJ)
Tribuna Popular (RJ)

1946

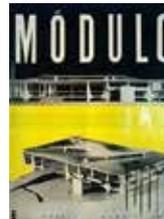
Sede do Banco Boavista (RJ) (h)
Colégio Cataguases (MG)

1947

Sede da ONU em NY (i)
Centro Técnico de Aeronáutica (SP) (j)
Residência Gustavo Capanema (RJ)
Residência Burton Tremaine em Santa Bárbara

1949

Residência Oscar Niemeyer Mendes (RJ) (k)
Sede O Cruzeiro (RJ)
Monumento Rui Barbosa (RJ)
Hotel Regente (RJ)



1950

Fábrica Duchen (SP)
 Clube dos 500 (SP) ^(l)
 Ed. Montreal (SP) ^(m)
 Hotel Quitandinha 1º (RJ)
 Clube Diamantina (MG)

1951

Ed. Copan (SP) ⁽ⁿ⁾
 Escola Júlia Kubitschek (MG)
 Conjunto Ibirapuera (SP) ^(o)
 Conjunto JK (MG)
 Ed. Califórnia (SP) ^(p)
 Hotel Tijuco (MG)

1952

Hospital da Lagoa (RJ)
 Ed. Itatiaia (SP)
 Residência Leonel Miranda (RJ)
 Estação de TV Diários Associados (RJ)

1953

Casa das Canoas (RJ) ^(q)
 Residência Ermiro de Lima (RJ)
 Hotel Quitandinha 2º (RJ)
 Banco Mineiro da Produção (MG)
 Colégio Corumbá (MS)
 Residência Pignatari (SP)
 Ed. Triângulo (SP)

1954

Casa Edmundo Cavanelas (RJ)
 Museu de Arte Moderna em Caracas
 Aeroporto Diamantina (MG)
 Colégio Milton Campos (MG)

1955

Ed. Niemeyer (MG)
 Ed. Eiffel (SP) ^(r)
 Interbau em Berlim ^(s)
 Clube Libanês (MG)
 Fundação Getúlio Vargas (RJ)

1956

CENÁRIO
Orfeu da Conceição ^(t)
 Catetinho (DF)

Módulo, nº 6
com publicação de projetos para o
Palácio Presidencial, Capela e Hotel.

1957

CENÁRIO
Pedro Mico
 Altar para 1ª Missa de Brasília (DF)
 Brasília Palace Hotel (DF)
 Palácio da Alvorada (DF) ^(v)
 Capela do Palácio da Alvorada (DF)

1958 [...]

Conjunto Brasília (DF)

1995

CENÁRIO
Orfeu da Conceição
 adaptação

DO ORFEU GREGO AO ORFEU CARIOCA

O MITO GREGO DE ORFEU

A peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinicius de Moraes, foi baseada no mito grego de Orfeu e Eurídice. Moraes conta que começou a escrever o texto, em 1942, após ler "num velho tratado francês de mitologia grega, a lenda de Orfeu"¹. No programa original da peça, de 1956, há uma pequena passagem do mito, traduzida e retirada do livro *La leyenda dorada de los dioses y de los héroes*, de Mario Meunier², que reproduzimos abaixo:

Orfeu teve desgraçado fim. Depois da expedição à Cólchida, fixou-se na Trácia e ali uniu-se à bela ninfa Eurídice. Um dia, como fugisse Eurídice à perseguição amorosa do pastor Aristeu, não viu uma serpente oculta na espessura da relva, e por ela foi picada. Eurídice morreu em conseqüência, e desde então Orfeu procurou em vão consolar sua pena enchendo as montanhas da Trácia com os sons da lira que lhe dera Apolo. Mas nada podia mitigar-lhe a dor e a lembrança de Eurídice perseguia-o em todas as horas.

Não podendo viver sem ela, resolveu ir buscá-la nas sombrias paragens onde habitam os corações que não se enterneceram com os rogos humanos. Aos acentos melódicos de sua lira, os espectros dos que vivem sem luz acorrem para ouvi-lo, e o escutavam silenciosos como pássaros dentro da noite. As serpentes que formam a cabeceira das intratáveis Eríneas deixaram de silvar e o Cérbero aquietou o abismo de suas três bocas. Abordando finalmente o inexorável Rei das Sombras, Orfeu dele obteve o favor de retornar com Eurídice ao Sol. Porém seu rogo só foi atendido com a

1 MORAES, Vinicius de. Depoimento para o MIS. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 38.

2 Há uma versão do livro traduzida para o português por Alcântara Silveira. MEUNIER, Mario. A legenda Dourada, Nova mitologia clássica. Tradução: Alcântara Silveira. São Paulo, SP: IBRASA - Instituição Brasileira de Difusão Cultural S.A. 1961. p.168.

condição de que não olhasse para trás a ver se sua amada o seguia. Mas no justo instante em que iam ambos respirar o claro dia, a inquietude do amor perturbou o infeliz amante. Impaciente de ver Eurídice, Orfeu voltou-se, e com um só olhar que lhe dirigiu perdeu-a para sempre.

As Bacantes, ofendidas com a fidelidade de Orfeu à amada desaparecida, a quem ele busca perdido em soluços de saudades, e vendo-se desdenhadas, atiram-se contra ele numa noite santa e esquartejam o seu corpo. Mas as Musas, a quem o músico tão fielmente servira, recolheram seus despojos e os sepultaram ao pé do Olimpo. Sua cabeça e sua lira, que haviam sido atiradas ao rio, a correnteza jogou-as na praia da Ilha de Lesbos, de onde foram piedosamente recolhidas e guardadas.³

O personagem Orfeu é conhecido a partir de diversos textos antigos⁴. O trecho acima, por constar no programa de *Orfeu da Conceição*, está, possivelmente, alinhado à versão do mito de Orfeu em que Vinicius de Moraes se baseou para começar a escrever sua peça, em 1942. Um dos primeiros textos em que Orfeu aparece é o mito de *Jasão e os Argonautas*, escrito por Apolônio de Rodes, poeta grego do séc. III a.C., no qual Orfeu acompanha Jasão em sua expedição à procura do velocino de ouro⁵, tornando-se um dos Argonautas. Cada Argonauta possuía uma virtude para ajudar na travessia. Orfeu dispunha do dom da música, sendo capaz de conquistar todos ao seu redor. Só após esta expedição é que Orfeu conhece Eurídice e casa-se com ela.

O romance entre Orfeu e Eurídice e sua descida ao submundo - conhecido como Hades na mitologia grega -, para tentar salvar sua amada, acontecem apenas a partir dos escritos de Virgílio, nas *Geórgicas* (37-30 a.C.), e de Ovídio, nas *Metamorfoses* (8 d.C.). Ambos foram poetas romanos, o que explica a difusão do mito de Orfeu com a nomenclatura dos deuses em latim, como é o caso dos nomes usados por Vinicius de Moraes em sua peça, como Plutão e Prosérpina.

Grande parte da mitologia em torno de Orfeu é contada a partir destes três fatos: sua participação na expedição de Jasão, seu amor por Eurídice e sua descida ao Inferno. Sua catábase, termo usado para descidas ao mundo inferior, traz um episódio peculiar. Para trazer Eurídice de volta à vida, morta devido a uma picada de

3 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição* (Tragédia Carioca), Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1956. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=-1&busca=orfeu%20da%20concei%E7%E3%201956%20&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1> Acesso em: 02 jun. 2022.

4 Além dos autores citados nesta seção do trabalho, ver textos antigos de: Íbico; Êsquilo; Píndaro; Eurípides.

5 O velocino de ouro é na mitologia grega uma lã de ouro, com propriedades poderosas de cura.

serpente, Orfeu faz um acordo com os deuses das sombras: poderá guiá-la de volta à luz, desde que não olhe para trás. Contudo, o herói hesita "mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela "carência" e por invencível *póthos*⁶, pelo desejo grande da presença de uma ausência"⁷, e vira-se para verificar se a amada vem logo atrás. O gesto faz Orfeu perder Eurídice, que morre pela segunda vez. Para Junito de Souza Brandão, especialista em mitologia grega, "o grande desencontro de Orfeu no Hades foi o de ter olhado para trás, de ter voltado ao passado, de ter se apegado à matéria, simbolizada por Eurídice"⁸.

A morte definitiva de Eurídice causa enorme sofrimento à Orfeu. Ele mantém-se fiel à esposa morta, provocando indignação e a fúria nas mulheres (representadas na figura das Bacantes ou Mênades), que terminam por matá-lo. Reza à lenda que após Orfeu ser despedaçado, sua cabeça foi parar no rio Hebro e posteriormente foi encontrada por um pescador.⁹ A partir daí, Orfeu passou a ser venerado através de uma espécie de culto místico conhecido como Orfismo¹⁰ e sua cabeça tornou-se um oráculo. Apesar da morte trágica, o desfecho de Orfeu em seu mito não é exatamente um fim, pois ele segue fazendo sua arte, com música e poesia, na condição de imortal.

Inclusive, Orfeu sempre foi visto como uma representação da música e da poesia, atrelada ao seu instrumento, a lira. Ele era filho de Calíope, a Musa da Poesia, e de Apolo, Deus da Luz, da Verdade e das Artes. Este dom o aproximou de artistas, que se identificavam com sua poesia, mas também com seus sentimentos, de paixão e sofrimento, aproximando-o de um ser humano real. O próprio Vinicius de Moraes, em depoimento para o Museu da Imagem e do Som, em 1967, contou que o mito grego de Orfeu "sempre [o] interessou muito por causa do negócio do poeta músico, do poeta total"¹¹.

6 Na mitologia *póthos* é o Deus do Desejo por algo ausente.

7 BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega (II). Petrópolis: Vozes, 1987. p.143.

8 Ibid., p.144.

9 Ibid., p.148.

10 "Se Orfeu é uma figura integralmente lendária, o Orfismo é rigorosamente histórico. Enquanto Homero e Hesíodo iam dando forma poética às concepções religiosas do povo, havia na Hélade, desde o século VI a.C. ao menos, uma escola de poetas místicos que se autodenominavam órficos, e à doutrina que professavam davam-lhe o nome de Orfismo. Seu patrono e mestre era Orfeu. Organizavam-se, ao que tudo indica, em comunidades, para ouvir a "doutrina", efetuar as iniciações e celebrar seu grande deus, o primeiro Dioniso, denominado Zagreu. Abstendo-se de comer carne e ovos (princípios da vida), praticando a ascese (devoção, meditação, mortificação) e uma catarse rigorosa (purificação do corpo e sobretudo da vontade, por meio de cantos, hinos, litanias), defendendo a metempsicose (a transmigração das almas) e negando os postulados básicos da religião estatal, o Orfismo provocou sérias dúvidas e até transformações no espírito da religião oficial e popular da Grécia." Ibid., p.153.

11 MORAES, Vinicius de. Depoimento para o MIS. In: CAMPOS, Simone.; COHN,

REPRESENTAÇÕES DO MITO DE ORFEU

Ao longo da história, o mito de Orfeu foi retomado diversas vezes através de adaptações literárias, com textos e poesia, e de representações imagéticas, com pinturas, esculturas e encenações. Aqui, não pretendemos elencar todas estas adaptações, - até porque seria uma tarefa impossível, visto que novas criações inspiradas no personagem de Orfeu continuam a acontecer até hoje - mas sim, demonstrar a presença constante do mito no campo ampliado das artes, e expor a forma como algumas destas adaptações foram feitas através de diferentes períodos e expressões artísticas.

No Renascimento, as culturas clássica e greco-romana foram retomadas de forma vigorosa e tornaram-se presentes nas pinturas da época. Como exemplo, podemos tomar a obra de Jacopo del Sellaio (1441 - 1493), pintor renascentista italiano, que teve como mestre Filippo Lippi e como colega, o também aprendiz de Lippi, Sandro Botticelli.¹² Sellaio pintou três painéis *spalliera*¹³ em meados da década de 1480 que representavam o mito de Orfeu e Eurídice.

No primeiro painel da série, vemos o pastor Aristeu perseguindo Eurídice, que aparece sendo picada por uma serpente. No canto direito da pintura, Eurídice é carregada morta, possivelmente por Plutão e Prosérpina, os deuses do Inferno. Já no canto esquerdo, vemos um grupo de homens ao fundo, um deles parece segurar um violino ou lira, e de acordo com Miziolek, é Orfeu sendo avisado da notícia da morte de sua amada.¹⁴ Já no segundo painel, vemos a figura de Orfeu, tocando seu violino para Plutão, deus do Inferno, representado na figura de um velho barbudo sentado numa espécie de trono, e ao lado Eurídice aparece saindo debaixo de um manto escuro. Conforme sabemos pelo mito, Orfeu desce ao submundo para tentar salvar sua amada. Porém, a forma como Sellaio escolhe representar o Inferno é peculiar, pois a paleta de cores não se torna mais escura ou sombria, a paisagem permanece a mesma da primeira pintura. No canto direito deste mesmo painel, vemos o momento em que Orfeu olha para Eurídice e a perde novamente. Ela é puxada pela figura de um Centauro, enquanto Orfeu tenta impedir. No terceiro e último painel da série, a figura de Orfeu aparece no centro, solitária e com uma expressão de

Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 38.

12 MIZIOLEK Jerzy. Orpheus and Eurydice: Three Spalliera Panels by Jacopo del Sellaio. *I Tatti studies, essays in the Renaissance*, vol. 12, pp. 117–148, 2009.

13 Os painéis *spalliera* eram pintados em grandes superfícies de madeira que serviam de encosto para camas ou baús do período (*cassones*).

14 MIZIOLEK Jerzy. Orpheus and Eurydice: Three Spalliera Panels by Jacopo del Sellaio. *I Tatti studies, essays in the Renaissance*, vol. 12, pp. 117–148, 2009.



Figura 73, 74 e 75- Painéis representando o mito de Orfeu e Eurídice, Jacopo del Sellaio, aprox. 1480.

tristeza, tocando seu instrumento para diversos animais. Sellaio representou a história de Orfeu de maneira fiel ao mito antigo, além de retomar os acontecimentos da história, o pintor retratou Aristeu, Orfeu e Eurídice com figurinos que remetem ao período grego, com túnicas e turbantes, já os deuses Plutão e Prosérpina são pintados semi-nus.

O mito também foi adaptado para o formato de ópera, gênero que desde seu início esteve ligado à representação de tragédias e mitos gregos. *Euridice* (1600), de Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini, é a ópera mais antiga que ainda se encontra integralmente preservada. *L'Orfeo, favola in musica* (1607), de Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio, também é um dos primeiros registros do gênero operístico. Mais tarde, em 1647, Luigi Rossi compôs *L'Orfeo*, também inspirada no mito grego, com libreto de Francesco Buti e encenada no Théâtre du Palais-Royal, em Paris.

Nessa época, o mito seguia sendo representado em pinturas, como a de Nicolas Poussin (1594 - 1655). Poussin foi um pintor francês, representante do classicismo na Europa. Seu quadro intitolado *Orphée et Eurydice* data de 1648, e representa o mito em meio



Figura 76-
Quadro *Orphée et Eurydice*,
Nicolas Poussin, 1648.

à natureza. Orfeu aparece sentado tocando sua lira, com vestes típicas do período grego e com uma coroa de louros, enquanto Eurídice é retratada de forma assustada, olhando para a grama, onde há uma serpente, quase invisível. No fundo do quadro, há um incêndio no *Castel Sant'Angelo*, em Roma, que, com sua fumaça, escurece o céu e traz um aspecto trágico para a pintura.¹⁵ Todos parecem alheios ao que acontece com Eurídice, com exceção de um pescador que olha em direção à ela. Outro detalhe que chama atenção são duas coroas pintadas num pequeno monte atrás de Orfeu, elas representam o casamento de Orfeu e Eurídice, que havia acabado de acontecer.¹⁶ Poussin sintetiza o mito de Orfeu com a representação da união e separação de Orfeu e Eurídice na mesma cena, o casamento e a morte, de certa forma, relacionados.

Em 1762, Christoph Willibald Gluck baseou-se no mito grego para criar a ópera *Orpheus and Eurydice*, com libreto de Ranieri de' Calzabigi. Contudo, apesar de inspiradas na mitologia grega, as óperas mencionadas até então alteraram sua história, fazendo com que o desfecho do casal fosse sempre um *lieto fine*, isto é, um final feliz. Apenas em 1791, com a ópera *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice*, de Joseph Haydn e Carlo Francesco Badini, "o final feliz deixa de ter importância"¹⁷ e o final trágico de Orfeu é apresentado.

Alguns anos antes, em 1775, no campo da escultura, o artista Antonio Canova (1757 - 1822), fortemente influenciado pela cultura grega, representou o mito de Orfeu e Eurídice em duas partes separadas. Em uma parte, Eurídice aparece com expressão de sofrimento e o corpo inclinado para trás, demonstrando dificuldade em



Figura 77 - Escultura *Orpheus and Eurydice*,
Antonio Canova, 1775.

15 MÉROT, Alain. Poussin, 1594 -1665. Abbeville Press Publisher, Nova York, 1990. p.157.

16 ORPHÉE et Eurydice. Louvre. Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10062443>> Acesso em: 25 jul. 2023.

17 BESSA, Robson. Orfeu o mito, e a ópera. Modus: Revista da Escola de Música da UEMG, Belo Horizonte, v. 13. p. 25-33. nov. 2013. p.26.



Figura 78 -
Quadro *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*,
Gustave Moreau, 1865.

avançar em seu caminho, enquanto na outra parte, Orfeu olha para trás, consumando o trágico desfecho do mito. Ambos são representados de forma fiel ao mito antigo, semi-nus, tal como as esculturas do período grego.

Com o fim de movimentos que faziam alusão à antiguidade greco-romana e o início de movimentos como romantismo e realismo, a mitologia ganhou novas formas de representação. Em 1865, o pintor francês Gustave Moreau (1826 -1898) representou a parte final do mito, com a obra a *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, na qual uma mulher segura a cabeça de Orfeu. A mitologia conta que após perder Eurídice, Orfeu foi assassinado pelas Bacantes e sua cabeça foi jogada em um rio. Moreau representou essa continuação da história, quando a cabeça de Orfeu foi encontrada. Diferente das outras obras aqui analisadas, a paisagem não assume o protagonismo, mas sim as figuras humanas, que aparecem ampliadas na tela, em primeiro plano, proporcionando um ar mais intimista e romântico. A composição complexa soma-se à paleta de cores sóbria e ao contraste entre claro e escuro, aproximando a obra de Moreau do movimento simbolista.¹⁸ O vestido da mulher é representado com muitas texturas e ornamentos, fugindo do padrão greco-romano de túnicas lisas e claras, o que indica um deslocamento temporal do mito.

Em 1912, um trecho da ópera *Orpheus and Eurydice*, de Gluck, foi adaptada por Émile Jacques Dalcroze e Adolphe Appia, no Instituto Hellerau, Alemanha. Appia foi o responsável pela cenografia, que rompeu com a representação realista do mito, e se aproximou de um campo mais moderno e simbolista. No artigo *A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico*, Rogério Marcondes estuda a proposta poética simbólica contida na obra de Appia:

A transposição das propostas poéticas simbolistas para o campo teatral oferecia um grande desafio: o de romper com as características figurativas e miméticas típicas do espetáculo teatral. [...] O desafio da cenografia simbolista é, portanto, conciliar o mundo físico da representação teatral, e da experiência singular do espectador, com a visão abstrata, absoluta e idealista do poeta.¹⁹

18 VASCONCELLOS, Mariana Garcia. Linha e cor na pintura tardia de Gustave Moreau (1826- 1898) : um simbolismo da forma. Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes. 2021, 221 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. p. 37.

19 MACHADO, Rogério Marcondes. A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. Revista arq.Urb, (21), 127–146, 2018. Disponível em <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89>>. Acesso em: 25 jul. 2023. p.131.

O cenário revolucionário tem origem no encontro entre Appia e Dalcroze. Dalcroze foi um estudioso do campo da música e desenvolveu um método de educação baseado na percepção musical através do movimento e da experiência corporal. Appia, que além de cenógrafo, também era arquiteto, interessou-se pela pesquisa de Dalcroze, quando este ainda estava em Genebra, na Suíça.²⁰ O contato com essa metodologia marcou o cenógrafo, que inspirado na *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner, passou a pensar no teatro como uma arte viva e integral²¹, cujo ponto central estava na movimentação dos atores em cena. Para Appia, "a arte do espaço, por excelência, é concebida pela mobilidade do ser vivo"²². A iluminação, que vivia um salto de tecnologia desde a chegada da luz elétrica, em 1879, também assumiu papel fundamental em suas criações. Appia dispensou os cenários com grandes telões pintados, pois acreditava que: "A ausência de plástica [privava] a pintura de um dos elementos mais poderosos, mais maravilhosamente expressivos da nossa vida sensorial: a luz"²³.

Um pouco antes do cenário para *Orpheus and Eurydice*, Appia criou, em 1909, os *Espaços Rítmicos*, que eram uma série de estudos traduzindo suas ideias teatrais através de efeitos de luz e sombra e elementos arquitetônicos, como plataformas, escadas e rampas. A combinação entre esses elementos criava diferentes possibilidades de movimentação e ritmo para as cenas, trazendo tridimensionalidade e uma proporção humana tangível, diferente dos telões pintados. Com isso, Appia inovou na forma de fazer cenografia, criando uma "relação ininterrupta entre corpo, espaço e dramaturgia"²⁴. Mas foi com a inauguração do Instituto Hellerau, em 1911, na Alemanha, que Appia conseguiu viabilizar seus projetos cênicos de forma plena. O arquiteto e cenógrafo passou a colaborar com o projeto do Instituto ainda em construção, em 1910. O edifício

20 Posteriormente, Dalcroze mudou-se para Hellerau na Alemanha, uma comunidade operária que foi a primeira cidade-jardim a ser construída no país, seguindo o modelo proposto por Ebenezer Howard. Lá, Dalcroze fundou, com auxílio de investidores alemães, o Instituto Hellerau, um espaço integralmente destinado à sua pesquisa. MACHADO, Rogério Marcondes. A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. Revista arq.Urb, (21), 127-146, 2018. Disponível em <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89>>. Acesso em: 25 jul. 2023. p.131.

21 APPIA, Adolphe. apud MACHADO, Rogério Marcondes. A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. Revista arq.Urb, (21), 127-146, 2018. Disponível em <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89>>. Acesso em: 25 jul. 2023. p.131.

22 APPIA, Adolphe. A obra de arte viva. Lisboa: Arcadia, [s.d.]. p.43.

23 Ibid., p.40.

24 MACHADO, Rogério Marcondes. A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. Revista arq.Urb, (21), 127-146, 2018. Disponível em <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89>>. Acesso em: 25 jul. 2023. p.132.

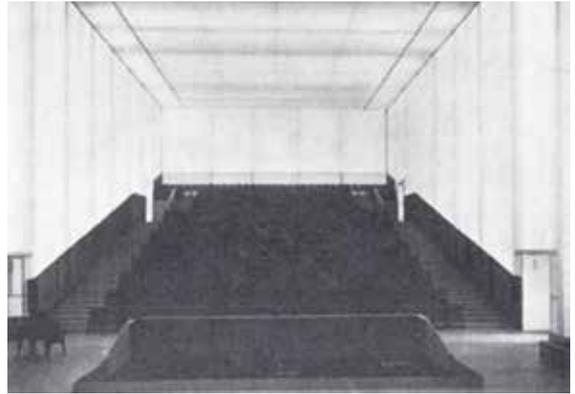


Figura 79 -
Arquibancada e forro translúcido do
teatro do Instituto Hellerau, do
arquiteto Heinrich Tessenow, 1912.

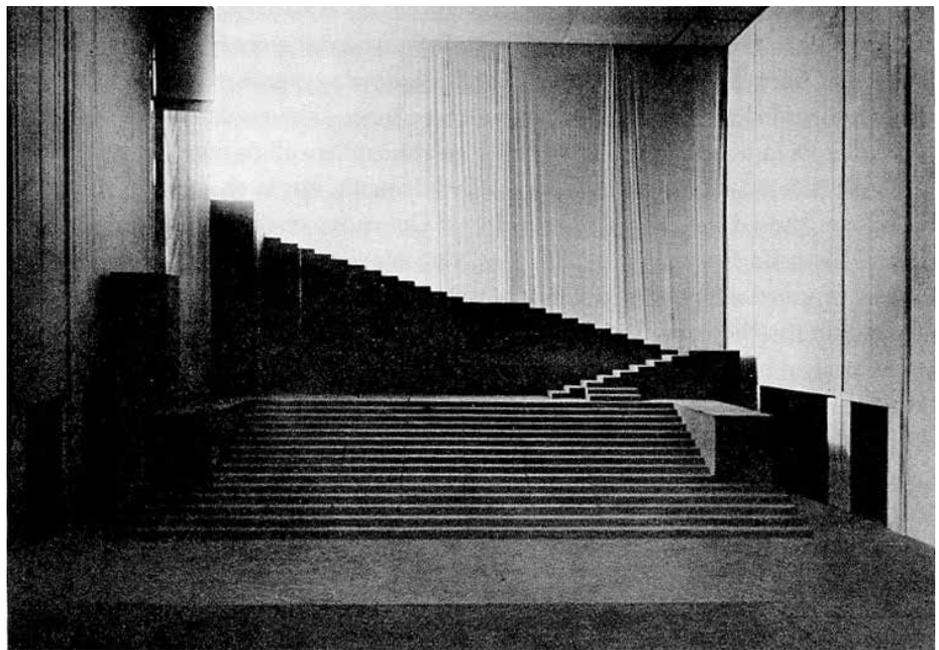


Figura 80 e 81 -
Encenação da ópera
Orpheus and Eurydice,
Instituto Hellerau, Alemanha, 1912.

foi projetado pelo arquiteto Heinrich Tessenow, e em seu interior havia um enorme saguão que seguia as diretrizes dadas por Appia. O saguão possuía um piso plano e um forro translúcido, permitindo diferentes configurações de palco e plateia, e um maior controle da iluminação cênica.²⁵

É neste espaço, que em 1912, Appia projeta a cenografia para o segundo ato da ópera *Orpheus and Eurydice*, no qual Orfeu desce ao Inferno. O cenário era composto por quatro patamares, em diferentes pontos do palco e com larguras variadas, interligados através de cinco lances de degraus, que se apresentavam em diferentes direções: ora de frente para plateia, ora de lado, também com largura variada. O público instalava-se em uma arquibancada, disposta do lado oposto do palco, criando uma certa simetria e espelhamento entre os lances de degraus e as fileiras de bancos.²⁶ Com este cenário, o mito de Orfeu foi deslocado para um espaço abstrato, sem nenhum elemento literal que permitisse uma relação com a sociedade grega. Ainda assim, é possível compreender, e imaginar, a descida de Orfeu ao Inferno, representada de maneira simbólica, através do movimento de descer e subir que uma escada nos convida a fazer - uma possível referência ao movimento de subida e descida de Orfeu ao submundo. Os movimentos corporais dos atores e os percursos criados pelo cenário tornam-se essenciais, pois são eles que constroem a narrativa. Algo parecido acontece na cenografia desenhada por Oscar Niemeyer, para *Orfeu da Conceição*, em 1956, que também tem presente os elementos da rampa e da escada, e que, através do movimento realizado nestes elementos, como o descer e subir, desloca o mito grego para outro espaço, o do morro carioca.

João Mendes Ribeiro, arquiteto e cenógrafo português, estudou em sua tese a relação da arquitetura e do espaço cênico. Para ele, a preocupação com a proporção e escala humana também está presente na obra do arquiteto suíço Le Corbusier (1887 -1965):

Desde Adolphe Appia, no princípio do século XX que a cenografia passou a ser entendida como espaço cênico tomando como princípio o mesmo do filósofo grego Pitágoras, no qual "O homem é a medida de todas as coisas", o mesmo de Le Corbusier quando, pouco depois das teorias de Appia, apresenta o Modulor, um estudo das proporções humanas em relação com a arquitectura.²⁷

25 MACHADO, Rogério Marcondes. A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. *Revista arq.Urb*, (21), 127-146, 2018. Disponível em <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89>>. Acesso em: 25 jul. 2023. p.135.

26 TALLON, Mary Elizabeth. Appia's Theatre at Hellerau. *Theatre Journal*, v. 36, n. 4, p. 495-504, dez. 1984.

27 RIBEIRO, João Mendes. *Arquitetura e Espaço Cênico: Um percurso biográfico*.

A relação de Le Corbusier com Appia, Dalcroze e o Instituto Hellaerau também aparece no texto de Marcondes e no artigo *Modernity and Reform, Heinrich Tessenow and the Institut Dalcroze at Hellaerau*²⁸. O arquiteto suíço visitou o Instituto Hellaerau mais de uma vez, pois seu irmão Albert Jeanneret era amigo e assistente de Dalcroze, e viu os cenários de Appia para *Orpheus and Eurydice* em uso²⁹. Além das proporções do Modulor, o conceito de *promenade architecturale*, de Le Corbusier, relaciona-se com a obra de Appia e Dalcroze, pois prioriza um deslocamento corporal gradual pelos espaços arquitetônicos, gerando novas percepções e experiências.

Em 1926, no Théâtre des Arts de Paris, foi a vez do francês Jean Cocteau adaptar o mito de Orfeu para os palcos, deslocando-o para seu tempo. Cocteau adicionou um final feliz para a história e novos personagens - como um cavalo branco, um anjo vidraceiro chamado Heurtebise, e a Morte, representada por uma jovem, que entrava em cena, acompanhada de dois enfermeiros, Azrael e Raphael, vestidos de jalecos brancos.³⁰ Os figurinos foram assinados por Coco Chanel, e a cenografia por Jean Hugo.

O cenário representava uma sala de estar com um eixo central e simétrico, com uma mesa de trabalho de um lado, e uma mesa de servir do outro. Havia uma mistura de elementos tridimensionais e reais, como mesas e cadeiras, com elementos figurativos, como molduras, portas e estantes pintadas nas paredes, em um estilo surrealista. A combinação do real com o surreal sugeria um *air suspect*³¹, desejado por Cocteau. Diferente do cenário de Appia, no qual a escada assumiu um papel simbólico entre dois mundos, Cocteau trouxe este significado para um espelho, posicionado à esquerda do palco e representado por Jean Hugo através de uma moldura, permitindo a passagem para as coxias do palco. É através do espelho que a Morte chega para levar Eurídice, e é através dele que Orfeu vai em busca de sua amada, aconselhado pelo vidraceiro, que adiciona ao espelho também a simbologia de porta/portal:

co. Orientador: Mário Júlio Teixeira Krüger. 2008, 902 p. Tese (Doutorado) - Universidade de Coimbra, Portugal, 2008. p.176.

28 MICHELIS, Marco De; BILENKER, Vicki. *Modernity and Reform, Heinrich Tessenow and the Institut Dalcroze at Hellaerau*. *Perspecta, Theater, Theatricality and architecture*, v. 26, p. 143-170, 1990.

29 Ibid.

30 ORPHÉE (théâtre). *Le fonds Cocteau de Montpellier*. Disponível em <https://cocteau.scdi-montpellier.fr/theme_document/orphee-theatre/>. Acesso em: 08 jun. 2022.

31 DÉCOR de Jean Hugo. *Le fonds Cocteau de Montpellier*. Disponível em <<https://cocteau.scdi-montpellier.fr/xdocument/decor-de-jean-hugo/>>. Acesso em: 08 jun. 2022.

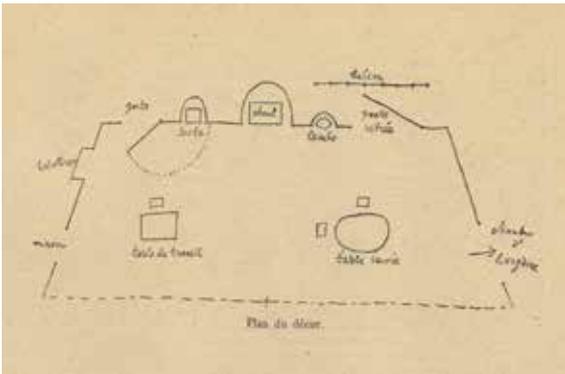
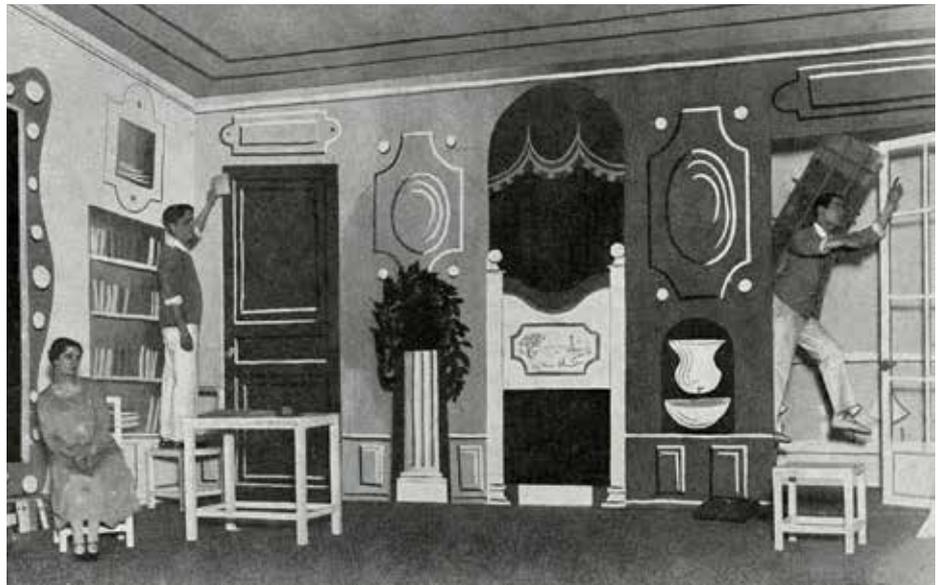


Figura 82 e 83 -
Croquis de Jean Hugo para
cenário de *Orphée*, 1926.



Figura 84 e 85 -
Encenação de *Orphée*,
Théâtre des Arts, Paris, 1926.



Eu lhe dou o segredo dos segredos
Os espelhos são as portas pelas quais a
Morte vai e vem.³²

O mito de Orfeu acompanhou Jean Cocteau por toda sua carreira. O francês também realizou três produções cinematográficas baseadas na história do herói grego: *Le sang d'un poète* (1930)³³, *Orphée* (1950)³⁴ e *Le Testament d'Orphée* (1959).³⁵ As três obras adaptaram o mito grego de formas distintas, mas todas abordaram os temas da morte e da arte, tendo um poeta como protagonista. O elemento do espelho também atravessa os filmes, simbolizando uma passagem e a presença de dois mundos paralelos. O último filme desta trilogia órfica foi também o último filme realizado por Cocteau, no qual ele mesmo interpreta o personagem do poeta, tornando a obra uma espécie de autorretrato.³⁶

Em março de 1957, apenas alguns meses após a estreia de *Orfeu da Conceição*, Tennessee Williams montou a peça *Orpheus Descending*, na Broadway, Estados Unidos. Williams baseou-se na mitologia grega e deslocou a história de Orfeu para o contexto sócio-cultural de seu país. O herói grego foi transformado em Val Xavier, um músico à procura de um emprego em um condado no sul dos Estados Unidos. Ele envolve-se em um romance com Lady Torrance, uma mulher já casada. Apesar de se distanciar bastante do mito grego original, o final na peça de Williams é semelhante ao mito: o casal não tem um final feliz e Lady Torrance tem um desfecho trágico, a morte. O responsável pela cenografia foi Boris Aronson (1898 - 1980), cenógrafo nascido em Kiev e bastante influenciado por Meyerhold (1874 - 1940), importante diretor teatral do construtivismo russo.³⁷ O cenário de Aronson reconstruiu o

32 Em francês no original (tradução livre): Je vous livre le secret des secrets . Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. COCTEAU, Jean. *Orphée: the play and the film*. Oxford: Basil Blackwell, 1976. p.27.

33 ORFEU. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1950].

34 O SANGUE de um poeta. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1930].

35 O TESTAMENTO de Orfeu. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1960].

Para saber mais sobre a obra cinematográfica de Jean Cocteau, ver: COSTA, Wellington Júnio. *Je(an) Cocteau - a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema*. 2013, 117 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte; e SILVA, Ava; SOARES, Leonardo Francisco. *Imagens de Orfeu no cinema de Jean Cocteau*. Revista Garrafa. Vol. 16, n. 46, p. 273 - 286. out-dez. 2018.

36 COSTA, Wellington Júnio. *Je(an) Cocteau - a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema*. 117 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 32.

37 "As criações cenográficas de Meyerhold foram consideradas as primeiras ma-

pequeno vilarejo norte-americano de forma realista, através de diferentes planos, formas e materiais, como a fachada de uma loja em vidro, balcão e bancos em madeira e uma escada em metal. A peça teatral foi adaptada duas vezes para o cinema, com os filmes *The Fugitive Kind* (1959)³⁸ e *Orpheus Descending* (1990)³⁹.



Figura 86 -
Encenação de *Orpheus Descending*,
Broadway, Nova York, 1957.

nifestações do construtivismo no teatro. Para o entendimento dessa nova forma teatral, também foram utilizadas as pesquisas de Meyerhold relativas à biomecânica e ao grotesco. [...] Portanto, o construtivismo entende a arte não mais como representativa, e sim como construída. Por isso, o movimento se articula também com a arquitetura. Em função disso, os artistas passaram a utilizar em suas criações materiais típicos da construção civil, como o ferro, a madeira e o vidro. Essa nova forma estética foi revolucionária, pois pela primeira vez tais tipos de materiais foram utilizados para a criação de uma obra de arte. [...] Nesse novo contexto social e político, a arte deveria integrar a vida cotidiana e estar acessível a todos. A ideologia revolucionária se torna visível na Rússia após a Revolução de 1917 e a nova sociedade mobiliza artistas para a nova arte que deveria ser, portanto, funcional e informativa. Vsévolod Meyerhold foi o artista pioneiro no desenvolvimento do construtivismo teatral. Ele desenvolveu a teoria da biomecânica, que era a aplicação das ideias construtivistas no teatro. A biomecânica foi um conjunto de exercícios criados por Meyerhold para o desenvolvimento corporal do ator, o que contribuiria para a interpretação dos novos espetáculos construtivistas." CAPPELLARI, Moara Feola. O construtivismo russo na cenografia do teatro de vanguarda: Uma análise do espetáculo "O cornudo magnífico". Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

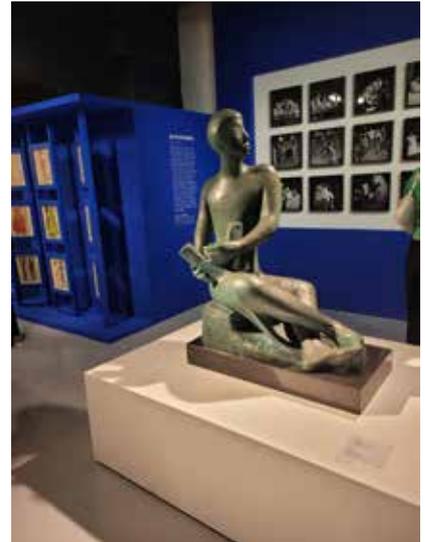
38 VIDAS em fuga. Direção: Sidney Lumet. Produção: Martin Jurov e Richard A. Sheperd. Estados Unidos: MGM Home Entertainment, 1960.

39 ORPHEUS Descending. Direção: Peter Hall. Produção: George Manasse. Estados Unidos: Nederlander Film; Turner Pictures, 1990.



Figura 87 - Escultura *Orpheus*,
Maria Martins, 1953.

Figura 88 e 89 - Escultura *Orfeu*,
Bruno Giorgi, 1958.



REPRESENTAÇÕES DO MITO DE ORFEU NO BRASIL

No contexto brasileiro, é possível mencionar esculturas que trataram o mito de Orfeu de forma abstrata. Para citar dois exemplos, Maria Martins (1894 - 1973) e Bruno Giorgi (1905 - 1993) realizaram esculturas relacionadas ao herói grego. Em 1953, Martins realizou a obra *Orpheus*, um emaranhado em bronze onde "Orpheus se confunde com o entorno emaranhado a que se integra, mal sendo possível discernir a figura humana, aqui já estilizada, presa ali no centro, fincada no solo como um tronco de árvore"⁴⁰. Já o *Orfeu*, de Giorgi, foi realizado em 1958, data posterior ao cenário da peça *Orfeu da Conceição*, mas próxima à concepção de *Os Candangos*, de 1959, elaborada para figurar na praça dos Três Poderes, em Brasília. Cabe destacar que estas duas esculturas foram expostas recentemente, de outubro de 2022 a fevereiro de 2023, no Farol Santander, em São Paulo, em uma exposição sobre a vida e obra de Vinicius de Moraes, intitulada *Vinicius de Moraes – por toda a minha vida*, em uma seção destinada à peça teatral *Orfeu da Conceição*.

Assim como a peça de Cocteau e Williams, a peça de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, também foi adaptada para o cinema. Em 1959, a história de Moraes foi adaptada para as telas pelo diretor francês Marcel Camus, com o longa-metragem premiado *Orphée Noir*. Como já mencionado, apesar de não agradar Vinicius de Moraes, por retratar o Rio de Janeiro e suas favelas de uma forma romantizada, o filme foi um sucesso internacional. Segundo o crítico de cinema Robert Stam: "durante décadas a expressão "cinema brasileiro" evocou, para muitos não-brasileiros,

40 STIGGER, Veronica. (org.) Maria Martins: Metamorfoses. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, 157 p. Catálogo de exposição, 2013. p. 30.

aquilo que era, na verdade, um filme francês⁴¹. O filme de Camus tem algumas divergências em relação à peça de Moraes, como o noivado de Orfeu com Mira, um mulher muito ciumenta, e o início da paixão por Eurídice, recém chegada à cidade do Rio em meio ao feriado de Carnaval. A figura da Morte é representada através de uma pessoa fantasiada no Carnaval, que persegue Eurídice nos desfiles das escolas de samba. O Inferno é representado, de forma infeliz, como um terreiro de candomblé, local onde Orfeu tenta encontrar sua amada. Para além da narrativa, o filme tem longas cenas que focam nas paisagens tropicais da cidade, no Carnaval, na figura da mulher brasileira e nas religiões de afro-brasileiras, o que reforça o olhar turístico do diretor. Inclusive, em uma das cenas, Eurídice cruza os pilotis do MES antes de se dirigir à favela, expondo, mesmo que rapidamente, um símbolo da arquitetura moderna brasileira.

A trilha sonora de *Orphée Noir* contava com diferentes estilos musicais: canções românticas, como *A Felicidade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e *Manhã de Carnaval*, de Luiz Bonfá e Antônio Maria; músicas de carnaval e músicas tradicionais afro-brasileiras.⁴² A pesquisadora francesa Anaïs Flechet afirma que apesar de não contar com canções do gênero "o filme é tradicionalmente visto como o ponto de partida da moda internacional da bossa nova na alvorada dos anos 1960 [...] flutuando entre o samba moderno pré-bossa nova e os pontos de macumba"⁴³. Para ela:

Orfeu Negro suscitou várias polêmicas na Europa e nas Américas, a inautenticidade sendo o tema mais frequentemente abordado pelos críticos. Entre 1959 e 2008, o filme teve uma recepção ambígua no meio artístico internacional: se por um lado deu um impulso fundamental à projeção da cultura brasileira no mundo, por outro lado foi sempre denunciado em nome da autenticidade da própria cultura brasileira.⁴⁴

Em 1999, foi a vez do diretor brasileiro Cacá Diegues adaptar a história de Vinicius de Moraes com o filme *Orfeu*. A visão de Diegues em relação ao filme de Camus vai ao encontro das críticas expostas por Flechet sobre uma inautenticidade da cultura brasileira:



Figura 90 - Edifício MES, 1945.

Fotografia de Marcel Gautherot.

Figura 91 - Edifício MES em *frame* do filme *Orphée Noir*.

(Marcel Camus, 1959).

41 STAM, Robert. A Favela: de Rio 40 Graus a Orfeu Negro, 1954-1959. In: Multiculturalismo tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro. São Paulo: Edusp, 2008. p. 247

42 FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). Significação, nº 32, 2009. p.52 - 53.

43 Ibid., p.53.

44 FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). Significação, nº 32, 2009. p.53.



Figura 92, 93, 94 e 95 - Frames do filme *Orphée Noir*. (Marcel Camus, 1959).

Em 1959, já tendo realizado alguns curtas-metragens, metido na sopa primal de pessoas e ideias que daria no futuro Cinema Novo, vi com muita decepção o filme *Orfeu negro*, produção francesa dirigida por Marcel Camus, baseado em *Orfeu da Conceição*. Apesar de seu sincero encantamento pela paisagem humana e geográfica do Rio de Janeiro, apesar mesmo de um certo carinho pelo que estava sendo filmado, o filme enveredava por uma visão exótica e turística que traía o sentido da peça e passava muito longe de suas fundamentais qualidades. Me senti, na verdade, pessoalmente ofendido, e passei desde então a sonhar com o filme que é hoje o nosso *Orfeu*.⁴⁵

Diegues começou a pensar no *Orfeu* brasileiro em 1980. Na ocasião, apresentou seu projeto de filme ao próprio Vinicius de Moraes, que "imediatamente cedeu os direitos da peça e dispôs-se a escrever o roteiro junto com o cineasta"⁴⁶. Entretanto, Moraes faleceu em julho do mesmo ano, o projeto foi interrompido, e retomado apenas dezenove anos mais tarde. Moraes deixou claro, no texto de sua peça, o desejo - ou ao menos, a permissão - para novas adaptações de *Orfeu da Conceição*, sugerindo que as gírias fossem sempre atualizadas "às suas novas condições"⁴⁷. Diegues apreciava a peça de Moraes desde a sua montagem original, quando assistiu à sua encenação, aos dezesseis anos:

Quando a cortina se abriu ao som da Valsa de Eurídice e, logo depois, um ator negro disse os versos apaixonados do Soneto do Corifeu, me vi diante de alguma coisa que me fez o coração disparar. E nunca mais fui o mesmo.⁴⁸

O roteiro do filme de Diegues é parecido com o do filme francês, contudo, o diretor brasileiro, expoente do Cinema Novo⁴⁹,

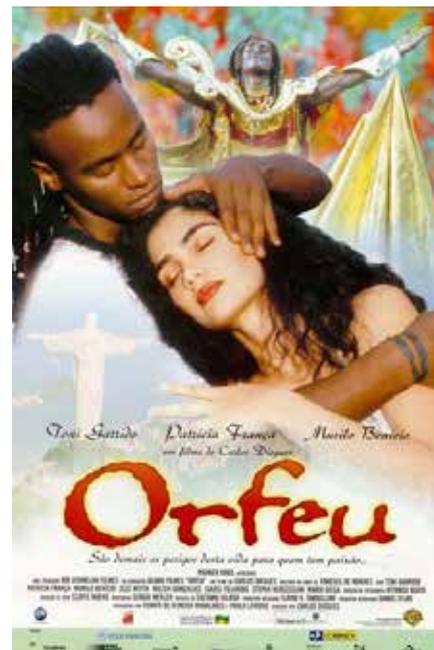


Figura 96 - Cartaz do filme *Orfeu*, de Cacá Diegues, 1999.

45 DIEGUES, Cacá. apud NAGIB, Lúcia. *Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues*. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 8, 15–24. 2018. p.16.

46 NAGIB, Lúcia. *Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues*. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 8, 15–24. 2018. p.16.

47 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.16.

48 DIEGUES, Cacá. *Pela vitória do amor e da arte*. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p.15.

49 "O Cinema Novo surgiu como uma resposta ao cinema tradicional que fazia sucesso nas bilheterias brasileiras no final da década de 1950, um cinema que basicamente se resumia a musicais, comédias e histórias épicas no estilo hollywoodiano, muitas vezes realizados com recursos de produtoras e distribuidoras estrangeiras. Nesse contexto, um grupo de jovens cineastas, sedentos de mudança e dispostos a combater o que eles caracterizavam como um cinema de mau gosto e "prostituído", adotou o lema "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" para atacar o industrialismo cultural e a alienação das populares chanchadas. O que eles buscavam era uma arte engajada, movida pelas preocupações sociais e enrai-



Figura 97, 98 e 99 - Encenação da ópera *Orfeu e Euridice*, Teatro da Vertigem, Praça das Artes, São Paulo, 2012.

buscou representar a realidade da favela carioca através de uma violência normalizada e da ausência do Estado, mas colocando a arte como uma possibilidade de ascensão. No filme, Orfeu é um músico de sucesso, que optou por não deixar a comunidade onde cresceu e seguir vivendo no ambiente da favela. Ele se apaixona por Eurídice, mas ela também é desejada por Lucinho, o chefe de tráfico do morro, que no longa-metragem representa o papel mitológico de Aristeu. Lucinho, ao atirar no chão para assustar Eurídice, acaba por matá-la. Orfeu, desolado sem sua amada, desperta o ciúme de Mira, que também termina por matá-lo, representando as Bacantes do mito grego. Além dos personagens contemporâneos da favela, Diegues também inseriu o estilo musical do *rap* na trilha sonora do filme, misturando-o com as músicas de Carnaval e a bossa nova.

A peça de Moraes também foi readaptada para os palcos. Haroldo Costa adaptou a peça em 1995, com cenário desenhado por Oscar Niemeyer, como já mencionado. Haroldo também organizou um concerto em homenagem à peça em 2007. Já o diretor Aderbal Freire-Filho adaptou a peça em 2010, com cenografia assinada por Marcos Flaksman. Os cenários para estas peças, com exceção do concerto de 2007, possuem certa relação com o cenário da montagem original e por isso serão tratados adiante neste trabalho.

Em 2012, a ópera de Gluck foi adaptada, no Brasil, pelo grupo paulistano Teatro da Vertigem, com direção musical e regência de Nicolau de Figueiredo. A montagem foi feita na Praça das Artes, edifício projetado pelo escritório Brasil Arquitetura, e que naquele momento, ainda estava em obras. A cenografia foi assinada por André Cortez, que incorporou elementos da construção civil, como tapumes e capacetes, à encenação, assim como figurinos modernos, carros, motocicletas e projeções da cidade, mostrando que o Inferno de Orfeu, descrito no mito grego original, poderia ser também o caos de uma grande metrópole.⁵⁰

zada na cultura brasileira. A chamada "estética da fome" surgiu, então, para representar os temas da miséria e da violência em função da construção de um projeto cinematográfico: o de um "cinema perigoso, divino e maravilhoso" – como definiu Glauber Rocha, usando a letra de uma canção de Gal Costa, no filme *O Vento do Leste* (1970), de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Aos poucos, o movimento foi se tornando cada vez mais politizado e sintonizado com a realidade das camadas populares, trabalhadoras, a ponto de ter sido considerado o cinema mais político da América Latina, naquele período." CINEMA Novo, Academia Internacional de Cinema. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

⁵⁰ Além do material disponível no webiste do grupo Teatro da Vertigem, também foi realizada uma vídeo-chamada pelo programa Zoom, no dia 3 de abril de 2023, com o arquiteto e cenógrafo André Cortez, para melhor compreender seu cenário para a ópera brasileira de *Orfeo e Euridice*.

ORFEO e Eurídice. Teatro da Vertigem. Disponível em <<https://www.teatrodaver->

O MITO DE ORFEU NA LITERATURA BRASILEIRA

Na seção anterior, destacamos representações do mito de Orfeu em pinturas, esculturas, filmes e cenários para ópera e teatro, por utilizarem imagens e formas no espaço como expressão. Contudo, o mito de Orfeu também está presente em diversas obras da literatura. Para citar, de forma breve, alguns exemplos de autores brasileiros que utilizaram o mito de Orfeu como inspiração em suas obras, temos Jorge Lima com *A Invenção de Orfeu*⁵¹, escrito em 1952. A obra mistura a história do próprio autor - identificado em algum grau com o herói grego - e a história do Brasil, através de cantos, que mesclam o lírico, o épico e o dramático. Outros nomes como Gregório de Matos, Olavo Bilac, Pedro Bloch e Carlos Drummond de Andrade também inspiraram-se no mito grego de Orfeu em suas produções.⁵²

No conjunto da obra de Vinicius de Moraes, além da peça *Orfeu da Conceição*, o herói grego é mencionado em mais duas ocasiões. A primeira menção foi no poema *Sombra e luz*, publicado em *Poemas, sonetos e baladas*, em 1946 - antes mesmo da peça teatral ser publicada, em 1953 - no qual Moraes faz uma associação da morte com Orfeu e a personagem Dama Negra (que aparece, posteriormente, em seu texto teatral):

Dança Deus!
Sacudindo o mundo
Desfigurando estrelas
Afogando o mundo
Na cinza dos céus
Sapateia, Deus
Negro na noite
Semeando brasas
No túmulo de Orfeu.
Dança, Deus! dança
Dança de horror
Que a faca que corta
Dá talho sem dor.
A dama Negra
A Rainha Euterpe
A Torre de Magdalen
E o Rio Jordão
Quebraram muros
Beberam absinto
Vomitaram bile
No meu coração. [...] ⁵³

tigem.com.br/orfeu-e-euridice>. Acesso em: 06 jun. 2022.

51 LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

52 PIRES, Antônio Donizetti. Orfeu na cena trágica brasileira. In: TOPA, Francisco.; SIQUEIRA, Joelma.; YOKOZAWA, Solange. (org.) *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*. Porto, CITCEM, 2017. p.117.

53 MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 100 - 101.

A segunda referência a Orfeu aconteceu em 1980 quando Moraes escreveu a canção *Gilda*, do disco *Um Pouco de Ilusão*, em homenagem a uma de suas ex-mulheres e comparou seu amor ao de Orfeu e Eurídice:

E depois, nós dois unidos como Eurídice e Orfeu
Fomos sendo conduzidos, Gilda e eu [...] ⁵⁴

Antes de nos aprofundarmos na peça teatral de Moraes, cabe abrir um parêntese para salientar a questão racial nas adaptações e representações do mito de Orfeu. Moraes não foi o primeiro a visualizar o herói grego Orfeu como um homem negro. A pesquisadora Marina Malka, em sua tese de doutorado *Orphée Noir: A pele negra de Orfeu na Literatura do século XX*⁵⁵, debruçou-se sobre a perspectiva racial nas adaptações literárias do mito grego. Ela destaca a primeira referência a um Orfeu negro, realizada pelo escritor francês Victor Hugo, no poema *Horreur Sacrée*, do livro *Quatre vents de l'esprit* (1889). Mas que, provavelmente, ainda não carregava em si uma conotação racial.

O poeta sereno contém o profeta obscuro
Orfeu é negro
Está em um brilho misterioso, feito
Amanhecer e entardecer. ⁵⁶

Possivelmente, a conotação racial passou a ser relacionada com o personagem Orfeu a partir do prefácio escrito por Jean-Paul Sartre, intitulado *Orphée Noir*, para a obra *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, organizada em 1948, por Léopold Sédar Senghor, escritor senegalês.⁵⁷ Para introduzir a obra, Sartre utilizou a descida de Orfeu ao Inferno como uma metáfora para o negro e sua "descida incansável em si mesmo"⁵⁸, aludindo à busca do poeta

54 MORAES, Vinicius de.; TOQUINHO. *Gilda*. Tonga Editora Musical LTDA, 1980. Disponível em: <<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/gilda>> Acesso em 01 ago. 2023.

55 MALKA, Marina Bonatto. *Orphée Noir: A pele negra de Orfeu na Literatura do século XX*. Orientador: Homero Vizeu Araújo. 171 p. 2022. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

56 Em francês no original (tradução livre): Le poète serein contient l'obscur prophète/ Orphée est noir / C'est dans une lueur mystérieuse, faite / D'aube et de soir. HUGO, Victor. apud MALKA, Marina Bonatto. *Orphée Noir: A pele negra de Orfeu na Literatura do século XX*. Orientador: Homero Vizeu Araújo. 171 p. 2022. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. p.27

57 MALKA, Marina Bonatto. *Orphée Noir: A pele negra de Orfeu na Literatura do século XX*. Orientador: Homero Vizeu Araújo. 171 p. 2022. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. p.100

58 Em francês no original (tradução livre): Et je nommerai ((orphique)) cette

negro pela sua poesia.

A peça de Vinicius de Moraes e suas adaptações para o cinema contribuíram para a associação do herói Orfeu com a raça negra. Moraes esteve, desde cedo, ligado à cultura do negro brasileiro, considerando-se, inclusive, "o branco mais preto do Brasil"⁵⁹:

A minha comunicação com a raça negra é imensa. Sinto atração por ela. A todo momento descubro sua vitalidade. A contribuição do negro à cultura é importantíssima. Mesmo falando só de música. Sem falar de Machado de Assis, de Lima Barreto, nada disso. Só a contribuição rítmica que eles trouxeram, a magia do mundo negro, isso já me liga a eles definitivamente. Superando todas as besteiras de cor, pigmentação.⁶⁰

A peça *Orfeu da Conceição* foi também uma homenagem do autor ao negro brasileiro.⁶¹ É justamente a transposição e adaptação do mito grego para uma favela carioca, ou para outros contextos, como os aqui expostos, que possibilita que um mito grego da Antiguidade Clássica siga presente nos dias de hoje, envolvendo novas culturas e gerações.

A PEÇA DE VINICIUS DE MORAES

Sempre que me perguntam como criei o Orfeu da Conceição, digo que fui antes o radar de uma ideia, que seu criador. Se eu não estivesse, num determinado instante, no lugar onde estava, nunca o Orfeu negro teria existido.⁶²

Vinicius de Moraes começou a escrever *Orfeu da Conceição* em 1942, ano anterior ao seu ingresso na carreira diplomática.⁶³ Neste ano, Moraes conheceu, em um coquetel oferecido pelo editor José Olympio, o escritor norte-americano Waldo Frank, que fazia

poésie parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton. SARTRE, Jean-Paul. Orphée Noir (préface). In: SENGHOR, Léopold Sédar. Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. França: PUF, 1985. p. 9-44. p.XVII

59 MORAES, Vinicius de. Em busca da simplicidade. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.132.

60 Ibid.

61 MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.10.

62 MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.7.

63 Moraes nasceu em 1913, no Rio de Janeiro, e compôs versos e músicas desde sua infância. Apesar do contato logo cedo com as artes, Vinicius de Moraes formou-se, no ano de 1933, em um curso tradicional, a Faculdade de Direito do Catete, porém não seguiu a profissão. Para saber mais, ver: CASTELLO, José. Vinicius de Moraes: o poeta da paixão - uma biografia. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.



Figura 100 - Retrato de Vinicius de Moraes, Cândido Portinari, 1938.

uma parada no Rio de Janeiro, antes de seguir para Buenos Aires.⁶⁴ Moraes foi o responsável por apresentar a cidade ao escritor, mas levou-o a lugares inusitados, fora da Zona Sul carioca, como a uma zona de prostituição, no Mangue. O local serviu de inspiração, naquela mesma madrugada, para Moraes compor a primeira versão de *Balada do Mangue*.⁶⁵ Dias depois, Frank quis conhecer uma favela carioca. Moraes levou-o à favela da Praia do Pinto⁶⁶, às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas e Leblon, onde ficaram até a madrugada ouvindo as músicas do morro. Lá, Frank fez um comentário que voltaria à mente de Vinicius de Moraes algum tempo depois: "Eles parecem gregos. Gregos antes da cultura grega"⁶⁷.

Waldo Frank seguiu sua viagem para Buenos Aires, onde, em razão de sua posição política, envolveu-se em uma briga e voltou ao Brasil, passando três meses internado em um hospital. Depois de recuperado, Frank decidiu viajar ao Norte e Nordeste do Brasil, mas, como conta Vinicius de Moraes:

[...] ele falou para o chanceler Oswaldo Aranha que precisava de um acompanhante, de uma espécie de secretário, que fosse ao mesmo tempo amigo dele. Ele queria que fosse eu.⁶⁸

Moraes acompanhou o escritor durante quarenta dias, passando por Bahia, Recife, Fortaleza, Belém e Manaus, cidades que o fizeram conhecer um outro lado do Brasil. A viagem influenciou a visão política do poeta brasileiro, que diz ter saído do Rio um homem de direita, e regressado de esquerda.⁶⁹ Além disso, proporcionou-lhe grandes amizades, a exemplo do poeta João Cabral de Melo Neto, que viria a ser seu colega no Itamaraty anos depois.

Ainda no ano de 1942, após a viagem com Frank pelo Brasil, Vinicius de Moraes passava uma noite na casa do amigo Carlos

64 CASTELLO, José. Vinicius de Moraes: o poeta da paixão - uma biografia. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994. p.124

65 Ibid.

66 A favela da Praia do Pinto localizava-se no bairro Leblon, próxima às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Em 1969, a favela sofreu um incêndio, cujas causas nunca foram explicadas, provocando grande tensão e gerando resistência de moradores e prisão de líderes comunitários. O fato acelerou a remoção da população para conjuntos habitacionais em Cordovil, Cidade de Deus, Cruzada São Sebastião e para abrigos da Fundação Leão XIII. PRAIA do Pinto, Dicionário de Favelas Marielle Franco, Wikifavelas. Disponível em: <https://wikifavelas.com.br/index.php/Praia_do_Pinto> Acesso em: 04 nov. 2023.

67 FRANK, Waldo. apud CASTELLO, José. Vinicius de Moraes: o poeta da paixão - uma biografia. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994. p.182.

68 MORAES, Vinicius de. Depoimento para o MIS. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.41.

69 CASTELLO, José. Vinicius de Moraes: o poeta da paixão - uma biografia. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994. p.125.

Leão⁷⁰, no Morro do Cavalão. O Carnaval estava próximo, e Moraes lia um livro de mitologia grega, conforme destacado anteriormente. Neste momento, a frase dita por Frank - relacionando os negros com os gregos - foi lembrada pelo poeta, e a junção dos fatos acabou resultando na criação de um Orfeu negro, como ele explica nesta passagem:

Curiosamente, nesse mesmo instante, em qualquer lugar do morro, moradores negros começaram uma infernal batucada, e o ritmo áspero de seus instrumentos - a cuíca, os tamborins, o surdo - chegava-me nostalgicamente, de envolta com ecos mais longínquos ainda do pranto de Orfeu chorando a sua bem amada morta. De súbito, as duas ideias ligaram-se no meu pensamento, e a vida do morro, com seus heróis negros tocando violão, e suas paixões, e suas escolas de samba que descem à grande cidade durante o Carnaval, e suas tragédias passionais, me pareceu tão semelhante à vida do divino músico negro, e à eterna lenda da sua paixão e morte, que comecei a sonhar com Orfeu Negro.⁷¹

Nessa mesma noite, "de um só fôlego"⁷², até o amanhecer - "a casa de Carlos Leão tinha uma vista linda sobre a baía de Guanabara"⁷³ - o poeta escreveu o primeiro ato da peça. Moraes transformou o monte grego em uma favela carioca, a lira helênica em um violão, mas preservou o aspecto trágico da narrativa e manteve o drama da paixão e da morte em seu texto. Passaram-se alguns anos até que Moraes retomasse o texto. Ele conta que: "não queria cair na coisa do mito grego, queria procurar uma solução mais realista para o problema da descida do Orfeu ao inferno. E não encontrava"⁷⁴. Apenas em 1948, quando morava em Los Angeles, seu primeiro posto no exterior da carreira diplomática, é que Moraes encontra uma solução e escreve o segundo e terceiro atos da peça:



Figura 101 - Varanda da casa do morro do Cavalão, aquarela de Carlos Leão.

Figura 102 - Carlos Leão em sua casa no morro do Cavalão, com vista para a baía de Guanabara, década de 1940.

70 Carlos Leão foi um arquiteto e artista brasileiro, amigo de Vinicius de Moraes. Moraes era frequentador assíduo na casa de Leão, pois foi casado com Tati, irmã de Ruth que era esposa de Leão. Além disso, Leão circulava entre o meio da arte e arquitetura: esteve envolvido no projeto do Ministério da Educação e Saúde (1945) junto de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e equipe, e também fazia parte do comitê de redação da Revista Módulo, organizada por Niemeyer em 1955. Para saber mais, ver: CZAJKOWSKI, Jorge; PINHEIRO, Cláudia; CONDURU, Roberto; DANOWSKI, Sula (orgs.). Carlos Leão: arquitetura. 1ª ed., Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2016.

71 MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.8.

72 Ibid.

73 MORAES, Vinicius de. Depoimento para o MIS. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.39.

74 Ibid.

O inferno do Orfeu negro seria o Carnaval carioca. Orfeu buscaria Eurídice em meio ao ritmo desencadeado das escolas de samba, dos passistas, dos mascarados em travesti, dos negros libertando-se de sua pobreza no luxo das fantasias compradas à custa de economias de um ano.⁷⁵

Entretanto, a peça ficou novamente incompleta pois Moraes perdeu o terceiro ato em uma viagem.⁷⁶ Em paralelo à sua carreira diplomática, Moraes nunca abandonou o contato com as artes, mantendo sua carreira de escritor e poeta, com a publicação de livros. Em Los Angeles, ele teve contato com Carmen Miranda e seu grupo musical Bando da Lua, além de músicos de jazz e o cinema norte-americano, através de um curso de cinema que fez na cidade. No Brasil, colaborou em alguns jornais, como crítico cinematográfico em *A Manhã* (1941), diretor em *O Jornal* (1944) e cronista no *Última Hora* (1951). Em 1951, após a temporada em Los Angeles, Moraes voltou ao Brasil, e passou a viver com sua segunda mulher, Lila Maria Bôscoli, irmã de Ronaldo Bôscoli, este último viria a atuar como compositor dentro do movimento da bossa nova.

Após regressar ao Brasil, Moraes procurou o amigo e poeta João Cabral de Melo Neto e contou-lhe sua ideia de um Orfeu Negro. João Cabral incentivou Moraes a reescrever o último ato que havia se perdido, e finalizar a peça, para assim conseguir participar do concurso de teatro, realizado em comemoração ao IV Centenário de São Paulo, em 1953. Foi João Cabral, inclusive, quem sugeriu o nome de "Orfeu da Conceição" para a peça.⁷⁷ Moraes conta:

Eu entrei no concurso e tive três prêmios. Foram prêmios divididos, entendeu. E fui um dos premiados. Mas aquilo não adiantou nada porque realmente não havia teatro negro no Brasil. Havia um arremedo, aquelas tentativas do Abdias do Nascimento.⁷⁸

Apesar do que Vinicius de Moraes chamou de "tentativas do Abdias do Nascimento" terem, de fato, construído um espaço para o negro no teatro, com o Teatro Experimental do Negro, atuante desde 1944, a peça *Orfeu da Conceição* não foi realizada na sequência da premiação do concurso. Mesmo com a peça fina-

75 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.8 - 9.

76 MORAES, Vinicius de. Depoimento para o MIS. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) *Vinicius de Moraes - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.40.

77 MORAES, Vinicius de. Depoimento para o MIS. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) *Vinicius de Moraes - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.43.

78 *Ibid.*, p.44.

lizada, premiada e publicada na revista *Anhembi*, o poeta a deixou guardada e partiu para Paris, seu segundo posto diplomático. Lá, em 1955, conheceu o produtor cinematográfico Sasha Gordine, que se interessou pela história de um Orfeu brasileiro e queria transformá-la em filme.

Nos jornais, a peça *Orfeu da Conceição* já era motivo de notícia antes mesmo de ser um projeto concreto. Em 4 de novembro de 1955, o jornal *Última Hora* publicava uma nota anunciando a chegada de Vinicius de Moraes ao Brasil, que vinha de Paris para passar suas férias no país. De acordo com correspondentes brasileiros na Europa, Moraes já havia acertado a realização de um filme sobre Orfeu Negro com o produtor francês Sacha Gordine.⁷⁹ A peça acabou sendo realizada antes do filme. Moraes precisava de uma quantia significativa de dinheiro para a montagem teatral, e já achava o projeto impossível quando um investidor apareceu, como conta na passagem de uma entrevista realizada para o jornal *Tribuna da Imprensa*:

Foi no dia 6 de maio, sábado, véspera do meu embarque para Paris, com a passagem já no bolso, numa reunião em casa, para as despedidas, que um amigo se prontificou a ajudar no financiamento da iniciativa. Contento e emocionado, fui ao Itamaraty, onde dei entrada num pedido de licença por seis meses. Daí para cá, felizmente, e com a ajuda de todo o elenco, consegui, num tempo recorde de 90 dias, montar o espetáculo.⁸⁰

Com o investimento, Moraes pôde começar a organização de sua peça, que estreou em setembro de 1956. *Orfeu da Conceição*, *tragédia carioca* foi inspirada na mitologia grega, mas como o próprio título exprime, foi transposta para a realidade do Rio de Janeiro. Para Luiz Tosta Paranhos, que analisa o texto da peça em uma publicação de 1980⁸¹, Moraes quis informar ao leitor que Orfeu poderia ser qualquer um através do sobrenome "Da Conceição", bastante comum no Brasil: "o problema é, basicamente, do ser humano de qualquer tempo e espaço"⁸². Assim como outros artistas citados anteriormente, o que Moraes fez foi um deslocamento do mito ancestral para a realidade do Rio de Janeiro. Contudo, ainda que os dramas de Orfeu sejam corriqueiros e o morro seja parte do cotidiano carioca, eles estão inseridos em uma obra de ficção e fantasia.

79 RONDA da Meia Noite: Ruth, Vinicius e "Orfeu Negro". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 04 de nov. de 1955. Segundo Caderno.

80 MORAES, Vinicius de. apud PRATA, Antonio. Autor de "Orfeu da Conceição" vai escrever uma nova peça. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 01 de out. de 1956.

81 PARANHOS, Luís Tosta. *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

82 *Ibid.*, p.38

A peça de Vinicius é organizada em três atos e respeita o gênero trágico em relação à estrutura.⁸³ O primeiro ato passa-se no morro e apresenta a origem do conflito, que neste caso é a morte de Eurídice. O segundo ato representa o conflito em si, quando Orfeu sofre sem sua amada e vai ao clube Maiorias do Inferno procurá-la. Já o terceiro e último ato traz o desfecho da história, que no caso da tragédia se revela sempre como uma catástrofe, e que para Orfeu acontece através de sua própria morte.

A estrutura da tragédia grega clássica⁸⁴ organizava-se em prólogo, episódios e epílogo, além da parte do coral, composta pelo párodo (entrada do coro) e estásimo (trechos cantados). As partes mencionadas retratam o percurso do herói grego que passa pela *hybris* (ação do herói), *páthos* (sofrimento causado pelo destino), *anagnorisis* (reconhecimento de um fato), peripécia (mudança nos acontecimentos, reviravolta), e culmina na catástrofe, um desenlace trágico, que relaciona a ação e o destino do personagem. Assim, a sensação de *cathársis* do espectador é esperada, isto é, uma grande descarga ou purificação de sentimentos e emoções, como terror e piedade, que faz com que ele se identifique com o herói trágico.⁸⁵

Este percurso é bem claro na mitologia grega de Orfeu, que começa com um herói feliz e apaixonado e culmina em sua ação - ou *hybris* - de olhar para trás, gerando o sofrimento e a catástrofe final. Contudo, existem algumas diferenças entre o mito e a adaptação de Moraes. A principal delas é justamente a ausência do gesto de olhar para trás em *Orfeu da Conceição*. Na peça de Vinicius de Moraes, Orfeu vai ao clube de samba Os Maiorais do Inferno procurar sua amada, porém nunca a encontra. Com isso, Orfeu não chega a ter a oportunidade de salvar sua amada após a morte, como acontece no mito grego. A responsabilidade sobre a morte de Eurídice, que no mito grego recai sobre Orfeu ao matá-la, de certa forma, pela segunda vez, com seu gesto de olhar para trás, na adaptação de Moraes recai sobre Aristeu, e Orfeu não se envolve diretamente na ação trágica. Para Paranhos, apesar das modificações realizadas por Vinicius de Moraes a essência do mito grego é preservada:

O que importa em termos de essência é que a morte de Eurídice faz Orfeu viver situações de crise e de tensão, o que configura o herói trágico; o emprego de personagens da mitologia, redivivas nos morros cariocas, demonstra o caráter de universalidade do protagonista e da própria tragédia.⁸⁶

83 Ibid., p.43.

84 ARISTÓTELES. Poética. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. p. 59.

85 Ibid.

86 PARANHOS, Luís Tosta. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p.39.

Além da ausência do icônico gesto, a morte de Eurídice também acontece de maneira distinta na adaptação de Moraes. No mito, Eurídice morre ao ser picada por uma serpente, já na adaptação, é Aristeu quem a mata com um punhal. Ainda assim, Moraes traz a figura da serpente de modo figurado em seu texto, nos versos do *Monólogo de Aristeu*:

Por que te fez tão belo a natureza
Para não a Aristeu, amar-te Eurídice?
Por que razão te dizes meu amigo
Orfeu, se praticaste a crueldade
De seres como és, e sendo Orfeu
Seres mais bem amado? Ah, desgraçado
Aristeu, pobre vendedor de mel
Do mel de Orfeu! Tu, Orfeu, deste a colmeia
Que um dia, entre as abelhas, de repente
Abriu na cera ao ninho da serpente
Que há de picar Eurídice no seio:
Negro seio que nunca há de dar leite...⁸⁷

O desfecho final de Orfeu também é modificado por Vinicius de Moraes. Na mitologia grega, ele é assassinado pelas Bacantes. Já na adaptação, Paranhos acredita que:

Moraes individualizou uma das bacantes mitológicas na figura de Mira de Tal. Será este, realmente, o móvel da desgraça de Orfeu da Conceição. Despeitada, vai excitar o ciúme de Aristeu, que matará a rival que ela odeia.⁸⁸

Vinicius de Moraes também individualizou a representação da Morte através da figura da Dama Negra, que vem buscar Eurídice no final do primeiro ato e volta no fim da peça para buscar Orfeu. Apesar das novas personagens, Moraes também preservou algumas características da tragédia clássica, como a presença do Corifeu, o chefe do Coro, "que deixa entrever, logo de início, o desfecho trágico"⁸⁹ da história, insinuando uma tensão ao declamar:

São demais os perigos desta vida
Para quem tem paixão, principalmente
Quando uma lua surge de repente
E se deixa no céu, como esquecida.
E se ao luar que atua desvairado
Vem se unir uma música qualquer
Aí então é preciso ter cuidado
Porque deve andar perto uma mulher. [...] ⁹⁰

87 MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.40 -41.

88 PARANHOS, Luís Tosta. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.p.40

89 Ibid., p.41

90 MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.19.



Bastidores da estreia de *Orfeu da Conceição*, 1956.
Fotografias José Medeiros.
Figura 103 - Tom Jobim.



Figura 104 - Vinícius de Moraes (segundo da esquerda para direita), Oscar Niemeyer (primeiro da direita para esquerda) e equipe.



Figura 105 - Oscar Niemeyer, Vinícius de Moraes e Carlos Scliar (em pé).

Figura 106 - Vinícius de Moraes e Léo Jusi.

Figura 107 - Vinícius de Moraes, Léo Jusi e Haroldo Costa.



Figura 108 - Vinícius de Moraes e Tom Jobim.



Paranhos ainda analisa a escolha da nomenclatura dos personagens. Para ele, Moraes "denominou-as arbitrariamente, no sentido de que não se ateuve às intrincadas relações dos seres da mitologia grega"⁹¹. Na mitologia grega, os pais de Orfeu são Apolo e Calíope. Moraes preserva a figura de Apolo, mas cria a personagem de Clio como mãe de Orfeu, que representa uma "dor materna universal"⁹², uma figura materna arquetípica. Já Plutão e Prosérpina, que na adaptação são os reis da escola de samba, são nomes provenientes da mitologia romana e representam os senhores do Inferno, ou seja, o nome muda, mas o sentido é preservado. Pode-se dizer ainda que a tragédia de Moraes não possui uma unidade temporal - a história não acontece em um só dia, há passagem de tempo entre os atos -, nem uma unidade espacial - visto que o primeiro e terceiro ato são no morro, e o segundo ato em um clube de samba na cidade.

A poesia e a música são elementos de destaque na peça escrita por Vinicius de Moraes. O primeiro e o terceiro ato foram escritos totalmente em versos, já o segundo ato foi escrito quase todo em prosa. A escolha por uma estrutura diferente, mesmo que sem intenção explícita do autor, reforça a narrativa e o contraste espacial entre os atos. A música também foi utilizada de forma a evidenciar a diferença espacial: nas cenas do morro a trilha sonora é o "som ameno e suave das cordas do violão de Orfeu (apolíneo)"⁹³ e nas cenas do clube, na cidade, é o "som infernal do batuque africano (dionisíaco)"⁹⁴. No texto de Moraes, é a cidade que assume papel caótico e infernal, ao contrário de representações usuais, onde a favela ainda é um espaço marginalizado e muitas vezes associado à balbúrdia.

Aliás, a música é, talvez, a ferramenta mais importante da narrativa. Vinicius de Moraes transformou o herói grego em um músico do morro, e substituiu a lira helênica pelo violão. O instrumento é carregado quase todo tempo por Orfeu, e através de seus sons expressa os sentimentos de amor e angústia do personagem, a exemplo da passagem: "Seu violão, como perdido, responde ao estado de alma que o toma em acordes lancinantemente dissonantes"⁹⁵. Há também uma forte relação de Orfeu com os sons da natureza e dos animais, característica que remonta a história clássica da mitologia grega. Vinicius de Moraes descreve, com frequência, os sons do ambiente e da natureza, como o som dos ventos, de pássaros e de cachorros uivando, e usa-os a favor da nar-

91 PARANHOS, Luís Tosta. op. cit., p.38.

92 Ibid., p.52.

93 PIREES, Antônio Donizetti. Orfeu na cena trágica brasileira. In: TOPA, Francisco.; SIQUEIRA, Joelma.; YOKOZAWA, Solange. (org.) Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias. Porto, CITCEM, 2017. p.119.

94 Ibid.

95 MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.27.

rativa, marcando passagens dramáticas e mudanças no decorrer da história.

As canções também têm papel importante na peça e estão amarradas à narrativa. A trilha sonora tem um total de cinco canções, escritas e musicadas por Vinicius de Moraes em parceria com Antonio Carlos Jobim. As músicas foram tocadas no Theatro Municipal por uma orquestra com 35 músicos sob regência do maestro Leo Peracchi, Luiz Bonfá no violão e Tom Jobim no piano. O texto de Moraes indica que deverá ser tocada logo no início da peça "obrigatoriamente, a valsa Eurídice"⁹⁶. No primeiro ato, Orfeu canta três músicas: *Um nome de mulher*, *Se todos fossem iguais à você* e *Mulher, sempre mulher*, além do *Monólogo de Orfeu* que ganhou uma melodia anos depois, na década de 70, composta por Toquinho. Todas são uma forma de Orfeu declarar seu amor por Eurídice. A partir do segundo ato, quando perde Eurídice, Orfeu não canta mais: "Morta Eurídice, morre-lhe a inspiração, o próprio motivo de vida e arte"⁹⁷. Ele utiliza o violão apenas para seduzir Cérbero, o cão de guarda do clube, e assim adentrar o clube Maiorais do Inferno. No terceiro ato, quando Orfeu volta ao morro, inconsolável sem sua amada, são seus vizinhos que protagonizam as canções. *Eu e o meu amor* é cantada por meninos engraxates e *Lamento no morro* é cantada por alguns moradores que, de certa forma, representam a tristeza de todos da vizinhança sem a música de Orfeu.

As músicas produzidas para *Orfeu da Conceição* foram o primeiro trabalho em conjunto da dupla Tom e Vinicius, como já mencionado. As canções da peça foram gravadas e comercializadas em outubro de 1956, em um LP de dez polegadas da Odeon, com Bonfá ao violão e Roberto Paiva na voz de Orfeu. Ruy Castro, autor do livro *Chega de Saudades*, conta que Vinicius de Moraes procurava alguém para inserir a melodia nos versos que havia escrito para sua peça. Mas "teria que ser alguém moderno"⁹⁸, então em uma noite, no bar Villarino, Lúcio Rangel, jornalista e produtor musical, sugeriu o nome de Antonio Carlos Jobim. Os dois já se conheciam, pelo menos de vista, pois frequentavam os mesmos bares e clubes da Zona Sul, como o Clube da Chave, no posto 6 de Copacabana. *Orfeu da Conceição* formalizou a chance de criarem algo juntos. Tom Jobim aceitou a proposta, e a trilha sonora da peça foi a origem dessa grande parceria. Em depoimento ao Museu de Imagem e Som, Moraes foi perguntado se a bossa nova teria nascido da trilha sonora de Orfeu. Ele respondeu:

96 Ibid., p.11.

97 PARANHOS, Luís Tosta. *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p. 53.

98 CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.114.

Ainda não! O que eu digo é o seguinte: eu tenho a impressão de que já havia na música de Tom elementos assim de renovação. Esse tipo de renovação que se processou a partir de 1952. Como aquela, digamos, parada que você ouve no samba brasileiro.⁹⁹

Já para Carrasco e Dias as músicas criadas para a peça "anunciavam o surgimento do novo gênero musical, com harmonias equilibradas e dissonantes, a articulação entre a música e a poesia e a parte instrumental reservada ao violão"¹⁰⁰. Apesar de a trilha sonora de *Orfeu* não ser considerada bossa nova, é possível dizer que a peça colocou Vinicius e Tom em um maior contato com o samba do morro, estilo musical que, junto com o jazz estadunidense, influenciou os músicos bossa-novistas.

Ainda sobre a parte musical da peça, Vinicius de Moraes também incluiu músicas folclóricas e populares em *Orfeu da Conceição*, como *Escravos de Jó* e *Cirandinha*, evidenciando a cultura popular do morro. A cultura popular também aparece na linguagem coloquial falada pelos personagens e associa-se ao cotidiano do morro carioca. Moraes mistura, em seu texto, o pronome de tratamento "tu" e "você" (algumas vezes transcrito na sua forma oral: "ocê"), emprega diversas vezes diminutivos afetivos (como "neguinho" e "sambinha") e usa frases feitas e expressões típicas (como "encher a cara").

A música aproximou Vinicius de Moraes - homem branco e morador da Zona Sul - dos morros cariocas. Não por acaso, a música e a voz de Orfeu são o veículo de sua eternização no mundo. Mesmo com sua morte no final da trama, Orfeu segue vivo através de sua arte, pois "tudo morre que nasce e que viveu, só não morre no mundo a voz de Orfeu"¹⁰¹. Para Paranhos, durante a peça é possível ver a voz de Orfeu passando de uma geração para outra, quando meninos engraxates entram em cena e decidem cantar uma música de Orfeu¹⁰²:

SEGUNDO MENINO (que parece o chefe do bando)
Não, essa não! Vamos cantar aquela
Outra de Orfeu, aquela que ele deu
Pra mim...¹⁰³

99 MORAES, Vinicius de. Depoimento para o MIS. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.48.

100 CARRASCO, Ney.; DIAS, Fabiana Quintana. Da ideia a criação de Vinicius de Moraes: uma análise da música original da peça "Orfeu da Conceição" (1956). Revista Científica/FAP (Curitiba. Impresso), v. 07, p. 99-118, 2011.p.105.

101 MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.84.

102 PARANHOS, Luís Tosta. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.p.41

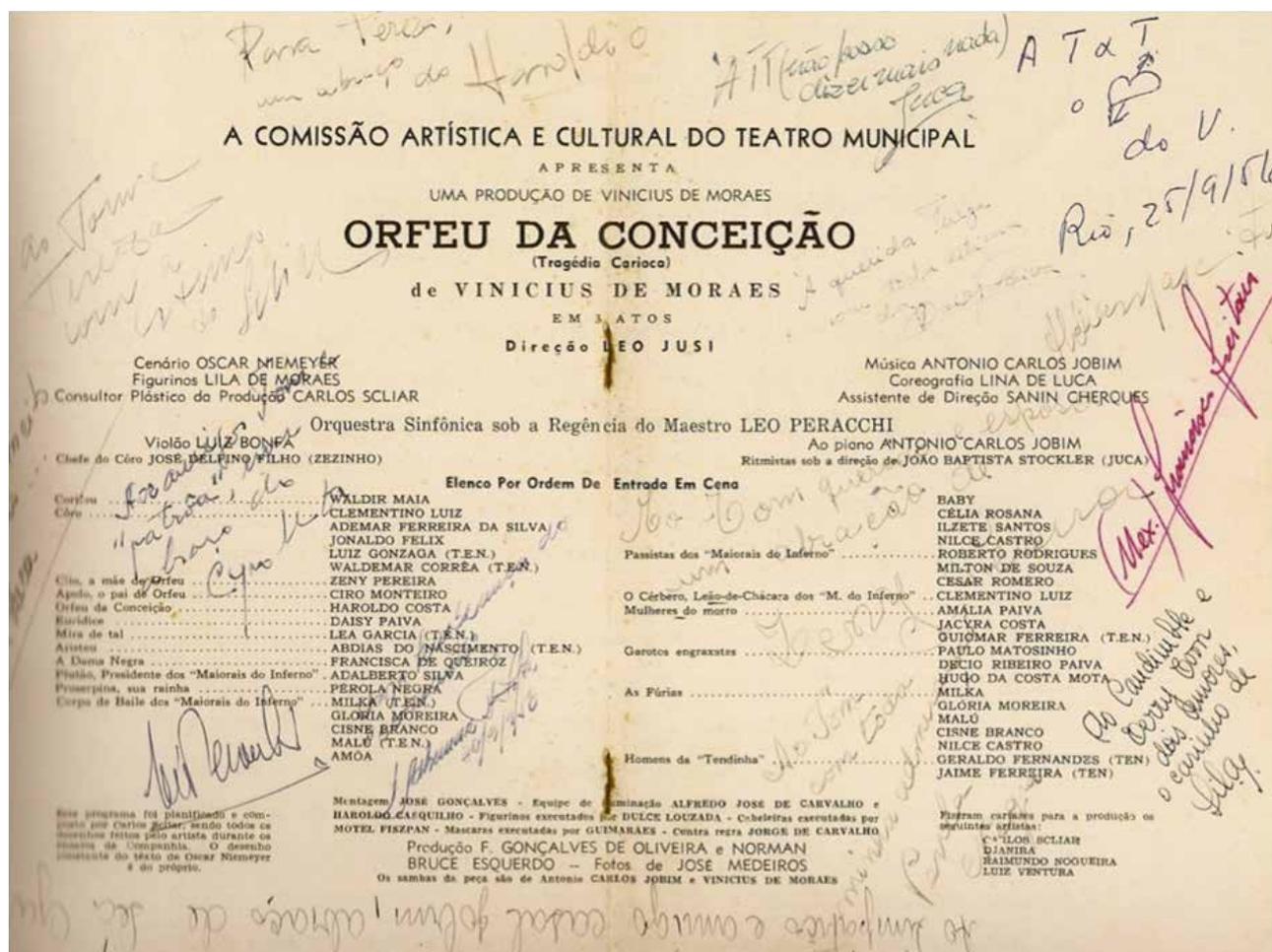
103 MORAES, Vinicius de. op. cit., p.76.

Por fim, elementos cenográficos e de iluminação também aparecem no texto da peça. As rubricas no início dos atos e na troca de cenas são responsáveis por fornecer descrições mais detalhadas dos espaços pretendidos por Vinicius de Moraes. Movimentações em cena como entradas e saídas de personagens aparecem ao longo do texto e nas falas dos atores, e esclarecem sua relação com o espaço. Veremos na próxima seção como Oscar Niemeyer serviu-se do texto para criar o cenário da peça, e o analisaremos ato a ato.

Figura 109 - Ingresso da pré-estreia da peça, 1956.



Figura 110 - Programa da peça com autógrafos da equipe, 1956.



O CENÁRIO DE ORFEU DA CONCEIÇÃO

Figura 111 - O teatro ganhou um nome famoso.
Jornal O Globo, 16/05/1956, p.1.

Figura 112 - Niemeyer ingressa no teatro.
Jornal Correio da Manhã, 15/05/1956, p.16.

O TEATRO GANHOU UM NOME FAMOSO...



A notícia é verdadeira: Oscar Niemeyer vai incursionar por um gênero que até agora lhe era estranho: o teatro. Não, porém, como poderia parecer à primeira vista, como autor de um projeto. Niemeyer estreará como cenarista. A peça "Orfeu e Conceição", que será exibida no Teatro Municipal, apresentará cenários do famoso arquiteto. Coube a Vinicius de Moraes, o autor, lançar Niemeyer no teatro. Mas a ideia, propriamente, é de Rubens Braga que, há tempos, conversando com Niemeyer, insistiu para que ele se dedicasse àquela forma artística de tanta movimentação e colorido. E o cronista ponderou:

— Suas construções são verdadeiros cenários, Niemeyer; cenários incomparáveis para as peças de maior sucesso e beleza.

NIEMEYER INGRESSA NO TEATRO

O arquiteto Oscar Niemeyer vai ingressar no teatro. Esta é a notícia algo sensacional que soube ontem. A estréia do conhecido arquiteto dar-se-á em "Orfeu da Conceição", do poeta Vinicius de Moraes, no Teatro Municipal, com música de Francisco Mignone. Niemeyer fará os cenários.

Orfeu da Conceição estreou em 25 de setembro de 1956, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde ficou em cartaz até o dia 30 do mesmo mês, com cinco noites de espetáculo. Em maio do mesmo ano, alguns jornais passaram a noticiar o nome de Oscar Niemeyer como o cenógrafo oficial da montagem.¹ Quando Moraes convidou Niemeyer para desenhar os cenários da peça, os dois já eram amigos - encontravam-se no Bar Amarelinho, na Cinelândia, Rio de Janeiro, com outros arquitetos, artistas e escritores. O arquiteto, que até então não possuía envolvimento com teatro, relata sua reação ao convite:

Minha primeira atitude foi de recusa, pois nunca trabalhei para teatro e o assunto era, portanto, novo e difícil para mim. [...] deliberei que o faria sem compromissos, atendendo somente às conveniências da marcação das cenas e ao sentido poético de que a peça se reveste. Daí a falta de elementos realistas e a leveza do cenário que visa manter o clima de lirismo e drama. [...] A peça que hoje se apresenta é de grande beleza e poesia. [...] Que o meu trabalho não a comprometa, é o que desejo.²

Niemeyer teve, então, cinco meses de trabalho entre o convite e a estreia da peça, sendo uma parte deste tempo destinada aos ensaios, no High Life Club, na Glória, realizados com um cenário improvisado. Para compreender a cenografia desenhada por Niemeyer é preciso, antes, atentar-se ao texto da peça, prin-

1 MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas - Niemeyer Ingressa no Teatro. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 mai 1956. 1º Caderno. p.16.

O TEATRO ganhou um nome famoso. O Globo, Rio de Janeiro, 16 de mai. de 1956. LOBO, Luiz. A Semana Passou Assim: Oscar Niemeyer no Teatro. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro. 19 e 20 mai 1956. p.1.

2 NIEMEYER, Oscar. Sobre o cenário. In: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p.91.

principalmente à primeira rubrica do texto. Na estrutura de uma peça teatral, a rubrica assume papel importante, pois dialoga com a "cena imaginária, virtual, projetada pelo autor, e a cena concreta, matéria tridimensional que ocupará espaço físico e desenvolver-se-á temporalmente diante de espectadores em um espetáculo"³. Vinicius de Moraes começa o texto do primeiro ato da peça *Orfeu da Conceição* com a seguinte passagem:

O morro, a cavaleiro da cidade, cujas luzes brilham ao longe. Platô de terra com casario ao fundo, junto ao barranco, defendido, à esquerda, por pequena amurada de pedra, em semicírculo, da qual desce um lance de degraus. Noite de lua, estática, perfeita. No barraco de Orfeu, ao centro, bruxuleiam lamparinas. Ao levantar o pano, a cena é deserta. Depois de prolongado silêncio, começa-se a ouvir, distante, o som de um violão plangendo uma valsa* que pouco a pouco se aproxima, num tocar divino, simples e direto como uma fala de amor. Surge o Corifeu.⁴

Assim, ao transpor os elementos sugeridos no texto - como o morro, o platô de terra, e a presença das luzes da cidade ao fundo - para o espaço, Niemeyer buscou preservar o "sentido poético" e o "clima de lirismo e drama". O resultado foi um cenário não realista mas carregado de simbolismo. No texto intitulado *Minha experiência teatral*, Vinicius de Moraes relata suas impressões acerca da criação cênica de Oscar Niemeyer:

Logo que vi a maquete do cenário de Oscar Niemeyer, senti a generosidade de sua criação. Em lugar de uma interpretação individualista das rubricas que na peça sugerem o cenário, ateuve-se ele mais à poesia do texto e, visando servi-la, levantou extraordinariamente o ambiente físico onde ela devia se desenrolar, contendo-lhe a ação, por si intensa e desgobernada, num jogo simples e extremamente harmonioso de duas rampas sinuosas, uma descendente e outra fugindo, que tinham como módulo um disco central a configurar o plano onde se situava o barracão de Orfeu. Esse barracão ele o sintetizou magistralmente, à maneira de um móbile, com dois elementos suspensos: um teto e uma moldura de janela, a metade da qual com a persiana abaixada. O ambiente sugerido, com jogar a ação contra o infinito, acrescentou de saída à peça uma dimensão nova. Sobre um cenário assim não importa que paixões, que tragédias, que violências poderiam ter lugar. Elas estariam dignificadas em sua projeção contra o ciclorama atrás, a abrir espaços infinito para a noite lunar. Num cenário assim os atores, mais do que atores no sentido stanislavskiano da palavra, seriam os portadores da palavra poética a enunciar um mundo de paixões à solta. A

3 RAMOS, Luiz Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. Sala Preta, São Paulo - v. 1, p. 9-22. 2001.p.9.

4 MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.19.

peça seria o que deveria sempre ter sido: um oratório a dis-
correr na penumbra lunar da noite, com as personagens sem
cara, sem silhueta, a declamar surda, doce ou violentamente
os seus maus desígnios, os seus amores, as suas cóleras.⁵

O resultado parece ter agradado Vinicius de Moraes. Para
ele, "Orfeu da Conceição foi [...] o encontro de um texto com o
seu verdadeiro cenário"⁶. Em seu depoimento, Moraes descreve,
com precisão, os elementos que compõem o cenário: duas rampas
sinuosas, conectadas a um disco central, no qual se insere o barracão
de Orfeu, parte central da narrativa e estruturada "à maneira de um
móvil", com telhado e janela suspensos.

As rampas e o platô central possibilitaram a criação de dois
novos níveis à cena, além do nível do palco. O nível mais alto é criado
pelo disco central, conectado ao piso do palco através de uma
rampa, posicionada à direita na caixa cênica. O nível intermediá-
rio situa-se dois degraus abaixo do platô, onde surge outra rampa,
que inicialmente é plana, configurando-se como um patamar, mas
que adiante segue em sentido de subida e termina solta no espaço,
sugerindo a continuação do ambiente para além da caixa cênica.

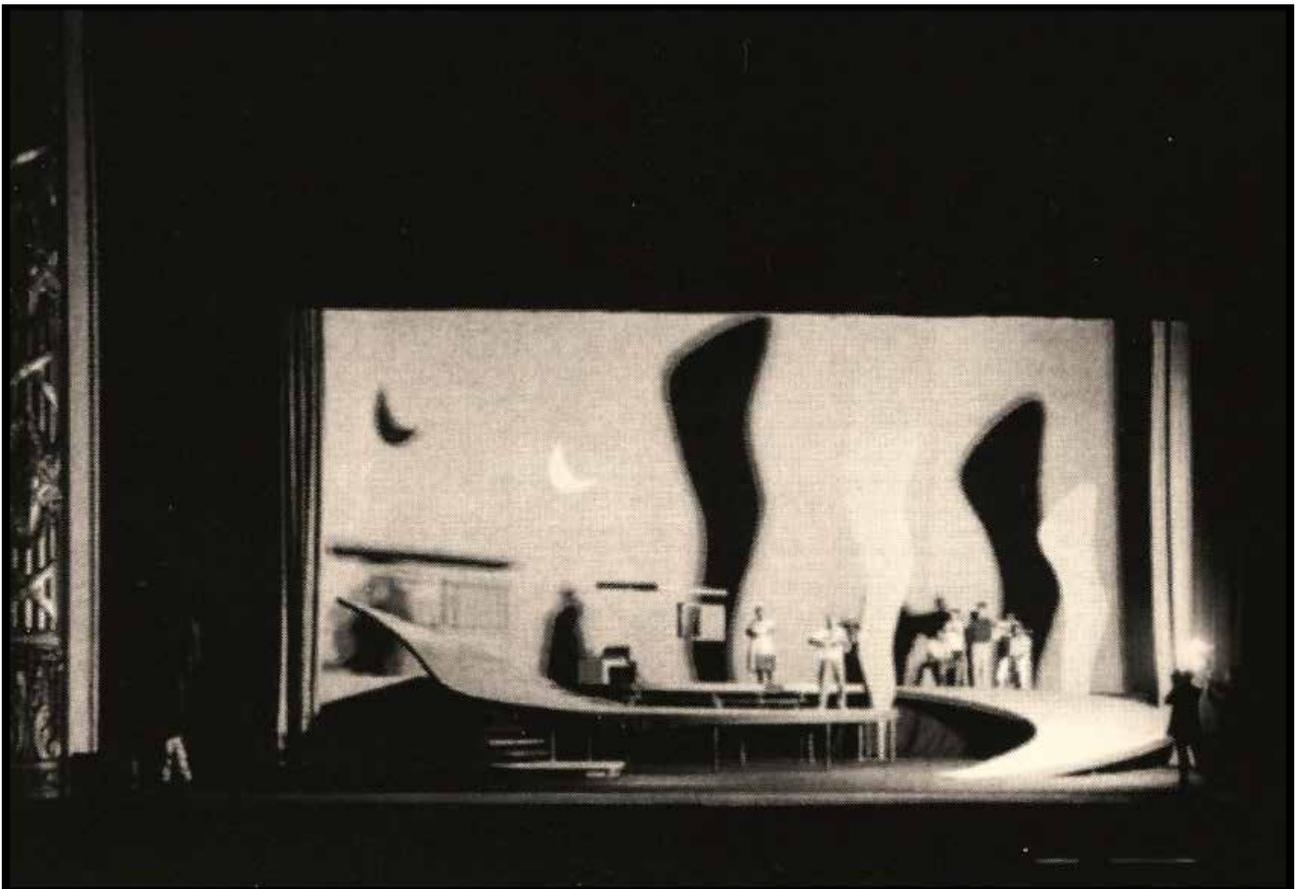


Figura 113 - Encenação de
Orfeu da Conceição, Teatro Municipal
do Rio de Janeiro, 1956.

5 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.97.

6 Ibid.

A partir desta segunda rampa, um lance de degraus, em curva, conecta-se ao solo. Através desse jogo de alturas, surge a representação do morro carioca, com suas ladeiras e seus caminhos, para cima e para baixo. Entre os caminhos, no centro, está um casario, o barraco de Orfeu.

Para o barraco de Orfeu, Niemeyer escolheu elementos que remetiam ao tradicional casebre do morro: o telhado e a janela, representados através de um plano horizontal e um vertical. Os elementos, mesmo suspensos, sugerem limites virtuais para este espaço. O plano horizontal, posicionado a uma altura acima do corpo dos atores, assemelha-se a uma cobertura de telha de zinco, material característico das paisagens dos morros cariocas, e o plano vertical, posicionado a uma altura de meio corpo dos atores, assume o papel de uma janela retangular, composta de duas folhas, com um lado aberto e outro fechado através de uma persiana. Embaixo do que configura o teto do barraco, no chão do palco, há um mobiliário solto que aparenta ser um sofá ou uma grande poltrona, com encosto. A união destes três elementos - telhado, janela e mobiliário- permite ao espectador a leitura de um espaço conhecido, com três planos - teto, parede e chão - e que, mesmo sintetizado, é compreendido, em parte, por toda uma iconografia que retratava as casas dos morros na época. À direita do barraco, pequenos cubos servem como bancos e contribuem para a leitura do que está dentro e o que está fora da casa.

Ainda na ordem da representação simbólica, o arquiteto inseriu duas árvores no cenário, uma na borda externa da primeira rampa e outra entre esta rampa e o platô. As árvores têm sua forma estilizada, com formato alongado e sinuoso, assemelhando-se, no plano real, a alguma espécie de pinheiro. Além das árvores, Niemeyer completou o cenário com uma lua crescente posicionada à esquerda do palco, suspensa no alto, pois como manda o texto na primeira rubrica da peça: "é noite de lua". O cenário evoca a presença da natureza no morro, com árvores e construções mais esparsas, sem a densidade que vemos hoje nas favelas. Contudo, antes de aprofundar nas escolhas de Niemeyer para sua arquitetura cênica, convém destacar os documentos disponíveis para esta análise.

DOCUMENTOS

Por se tratar de uma obra efêmera, a cenografia de *Orfeu da Conceição* existe, atualmente, apenas em registros iconográficos. Assim, a busca por reportagens, fotografias, e documentos que tratassem do cenário foi de extrema importância para possibilitar sua compreensão. As imagens realizadas por José Medeiros, fotógrafo

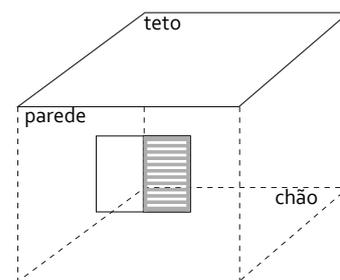


Figura 114 - Barraco de Orfeu com seus limites virtuais. Fonte: diagrama da autora.

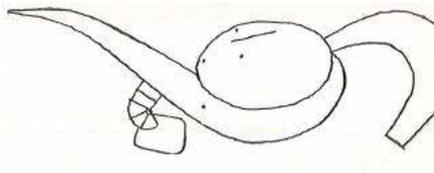
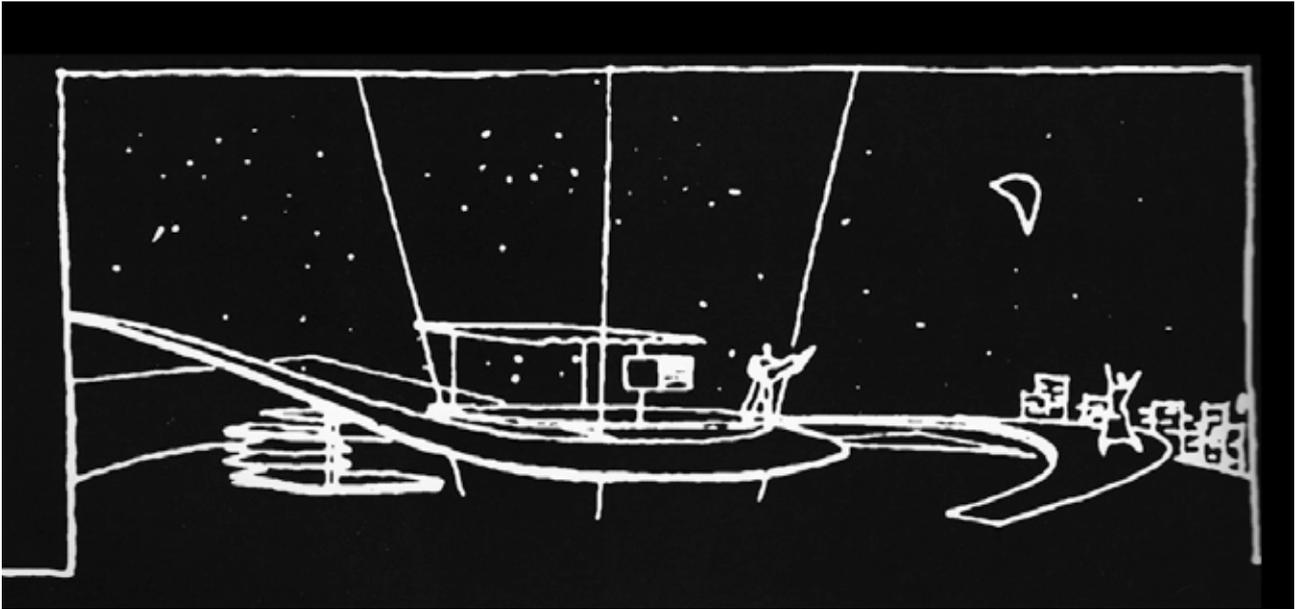


Figura 115 e 116 - Croquis de Oscar Niemeyer, para cenário de *Orfeu da Conceição*, 1956.

oficial da peça, serviram de base para a presente análise. Medeiros fotografou os ensaios finais e a noite de estreia de *Orfeu da Conceição*, permitindo avaliar os elementos que, de fato, foram utilizados nos dias da montagem. Através da junção destas fotografias com o texto da peça, foi possível reconstruir a encenação, de forma cronológica, conforme cada ato.

Além das fotografias oficiais da peça, croquis e maquetes também auxiliaram a compreensão deste processo criativo. Há dois croquis de Niemeyer publicados em uma edição especial do programa da peça.⁷ O primeiro croqui, publicado com fundo preto e linhas brancas, mostra o cenário através da perspectiva do observador, que estaria sentado na plateia do teatro, e que além do cenário também enxerga a boca de cena do palco. Os elementos desenhados são quase idênticos aos elementos do cenário construído. No croqui, as linhas que conectam o dispositivo central ao forro do teatro chamam atenção, e representam, possivelmente, tirantes presos às varas e ao piso do palco, sugerindo a suspensão da parte central do cenário. As árvores, que aparecem no cenário construído, não constam no desenho, mas Niemeyer incluiu figuras humanas, provavelmente Orfeu, próximo à janela do barraco com seu violão, e Eurídice, de vestido e braços para o alto, na rampa da direita. No fundo do desenho, o arquiteto adicionou uma lua minguante, um céu estrelado e pequenas construções. O segundo croqui, com fundo branco e linhas pretas, aparece em tamanho menor no programa, e parte de uma perspectiva mais elevada,

7 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição* (Tragédia Carioca), Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1956. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=-1&busca=orfeu%20da%20concei%E7%E30%201956%20&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1> Acesso em: 02 jun. 2022.



Figura 117 -O Globo nos Teatros. Charge desenhada por Lan Jornal O Globo. 25/08/1956.

realçando o desenho em espiral das rampas em volta da plataforma com o barraco de Orfeu, sinalizado através de uma linha.

Em uma charge do jornal *O Globo*, o cenário aparece ilustrado por Lan, no dia 25 de agosto de 1956⁸, um mês antes da estreia, quando provavelmente os ensaios em um cenário improvisado já aconteciam. O desenho de Lan já dava pistas de algumas características da criação de Niemeyer, como caminhos sinuosos, um barraco composto de telhado e janela, árvores estilizadas e tirantes estruturando os elementos. Lan ainda adicionou os morros cariocas, as ondas do mar e uma caricatura de Tom Jobim ao desenho.

Cabe destacar algumas fotografias de maquetes do cenário, que expõem possíveis versões do projeto. Em 1960, data posterior à peça, Papadaki publicou, em sua monografia sobre Niemeyer⁹, a imagem de uma maquete do cenário de *Orfeu da Conceição*. A maquete deste cenário apresenta algumas diferenças em relação ao que foi realmente construído anos antes, e que aparece nas fotografias de José Medeiros.

Na maquete, o platô central que abriga o barraco de Orfeu ganha destaque, pois as rampas que também compõem o cenário ficam posicionadas nas laterais do espaço, liberando a frente da plataforma. O desenho das rampas também é diferente da versão construída. Na maquete, a rampa da esquerda tem formato curvo em "S", enquanto o lado direito é ocupado com uma sobreposição de duas rampas: uma curva, e uma linear, no sentido longi-

8 O GLOBO nos Teatros. O Globo, Rio de Janeiro, 25 de ago. de 1956.

9 PAPADAKI, Stamo. The masters of world architecture series - Oscar Niemeyer. New York: George Braziller, 1960. p.112.

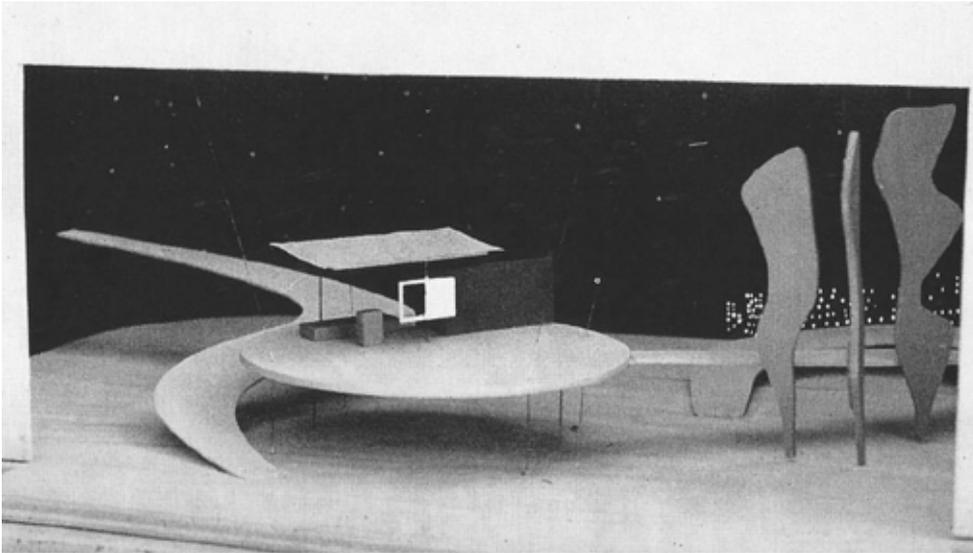


Figura 118 - Maquete do cenário de *Orfeu da Conceição*, publicada por Papadaki, em 1960.

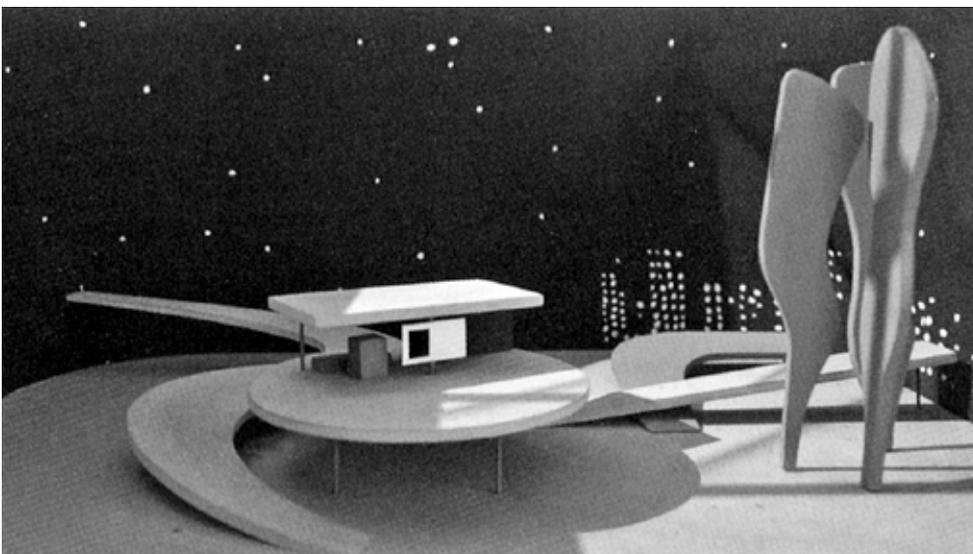


Figura 119 - Maquete do cenário de *Orfeu da Conceição*, publicada por Philippou, em 2008.

tudinal do palco. Três árvores, com formato alongado e sinuoso, também integram-se ao cenário, posicionadas à direita no palco. As rampas e platô central parecem estar estruturados através de hastes finas¹⁰, apoiadas no piso do palco. O plano horizontal, que representa o telhado do barraco, e a janela estruturam-se da mesma forma, conectados com o forro. Na fotografia publicada por Papadaki, os tirantes que sustentam o disco central do cenário também aparecem, mas de forma discreta se comparados ao croqui de Niemeyer, e independentes das hastes conectadas ao solo. Na maquete, além do telhado e janela, o barraco é composto

¹⁰ Na imagem publicada por Papadaki, a estrutura que conecta o cenário ao solo parece ter a mesma espessura que os tirantes que o ligam ao forro do teatro. Compreendemos que a maquete nem sempre representa o modelo a ser construído de forma precisa, e que os materiais escolhidos para simular o espaço nem sempre o retratam dentro das proporções. Assim, não fica claro, olhando para as imagens, se o material das hastes conectadas ao piso do palco é o mesmo das hastes conectadas ao forro.

por um plano vertical, que representa uma parede ou muro, mas de maneira abstrata: deslocado do centro, e sem sustentar a cobertura. A maquete, com seus planos soltos e descontraídos relaciona-se com a ideia de espaço da arquitetura moderna, que para o arquiteto e pesquisador catalão Josep Montaner é:

Um espaço livre, fluido, leve, contínuo, aberto, infinito, secularizado, transparente, abstrato, indiferenciado, newtoniano, em total contraposição ao espaço tradicional, que é diferenciado volumetricamente, possui forma identificável, é descontínuo, delimitado, específico, cartesiano e estático.¹¹

Um exemplo de espacialidade moderna é o Pavilhão de Barcelona, de Mies Van der Rohe, de 1929, composto por uma cobertura plana, paredes que modelam o espaço, mas sem se tocar, e planos envidraçados, criando um ambiente aberto e fluído. Apesar de se relacionar com a linguagem proposta para o barraco, o plano vertical que aparece na maquete não foi utilizado no projeto construído.

A mesma maquete, ou uma muito semelhante, também aparece no livro de Philippou¹², mas através de uma fotografia diferente, tirada de outro ângulo. Nesta segunda fotografia não se vê a boca de cena marcando as bordas do palco, e parece haver uma sutil diferença na maneira de estruturar o cenário, com postes mais robustos, em menor número e sem tirantes presos ao teto. Os ele-



Figura 120 e 121 - Pavilhão alemão para Exposição Internacional de Barcelona, Mies Van der Rohe, 1929.

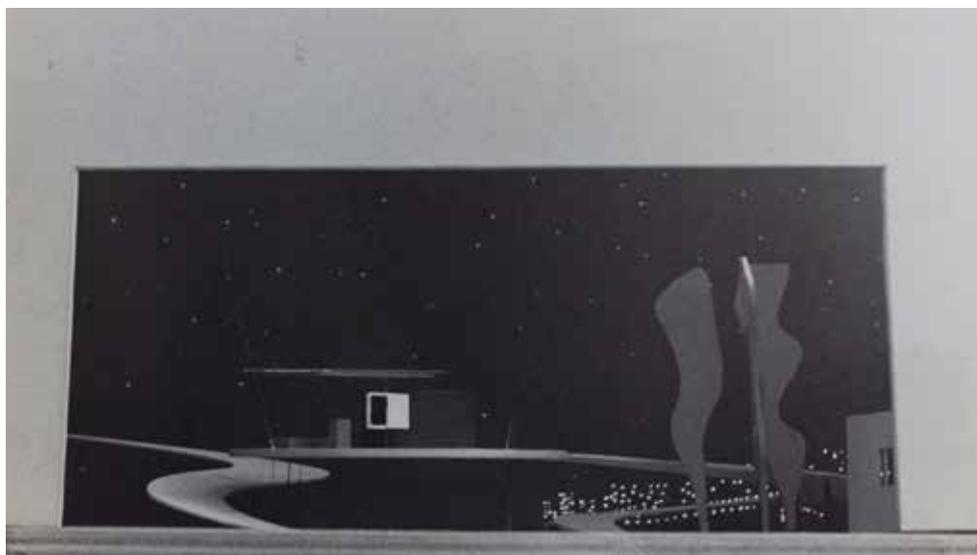


Figura 122 - Maquete do cenário de *Orfeu da Conceição*, Acervo Funarte.

11 MONTANER, Josep Maria. Espaço e antiespaço, lugar e não lugar na arquitetura moderna. In: A modernidade superada: ensaios sobre a arquitetura contemporânea. 1ª ed. São Paulo: Olhares, 2013. p. 26.

Sobre o espaço na arquitetura moderna, ver também: ROWE, Colin. Neo-"Classicism" and Modern Architecture II. In: The mathematics of the Ideal Villa and other essays. Cambridge: The MIT Press, 1989.

12 PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer. Curves of irreverence. New Haven, London: Yale University Press, 2008.

mentos do cenário parecem ser os mesmos, apenas com pequenas diferenças de posição e proporção, como o telhado do barraco, que na fotografia publicada por Philippou parece se mais espesso.

No banco de dados da Funarte, localizamos uma terceira fotografia da maquete de *Orfeu da Conceição*. Assim como o croqui de Niemeyer, o ângulo desta fotografia simula a perspectiva do observador, na qual a boca de cena ganha destaque e evidencia o limite do espaço a ser encenado. Nesta maquete, parece haver apenas uma rampa à direita do palco e em uma nova posição, conectada ao disco central. Porém, o ângulo mais baixo da foto não permite compreender o espaço com clareza. O que aparenta ser um segundo barraco aparece, em parte, no canto direito do palco, no nível do piso, representado através de uma parede e um vão de janela. A estruturação acontece da mesma maneira que na maquete publicada por Papadaki: com hastes conectadas ao piso do palco, e tirantes ligados às varas do forro do teatro.

Além do material iconográfico, textos e críticas da época foram importantes para uma compreensão geral do cenário. Através da reportagem de Edouard Bailby, no jornal *Última Hora*, foi possível ter uma noção aproximada das medidas do cenário. Bailby entrevistou Vinicius de Moraes em meio aos últimos ensaios da peça. Moraes ressaltou a grandiosidade da peça e de seu cenário:

Certamente - respondeu Vinicius de Moraes, Orfeu da Conceição exige espaço e em função disso Niemayer [sic] realizou um cenário de 16 metros por 14, que representa toda grandiosidade da tragédia transplantada para o morro. Aliás, devo acrescentar que a minha peça só poderá ser encenada em grandes palcos. Isso fará com que não a possamos apresentar nas pequenas cidades.¹³

O fato do cenário ter grandes dimensões influenciou a turnê da peça. Um mês após a temporada no Municipal, o espetáculo seguiu para o Teatro República, ainda no Rio de Janeiro. Como o palco do Teatro República era menor, o cenário de Niemeyer teve que ser adaptado e reduzido. A redução foi realizada pelo cenógrafo e cenotécnico do próprio Teatro República, Fernando Pamplona.¹⁴

13 MORAES, Vinicius de. apud BAILBY, Edouard. Tragédia: "Orfeu da Conceição" descerá o morro no dia 25! *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 set 1956. p.8.

14 AUGUSTO, Sérgio. Orpheus, Orphée, Orfeu. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p.43.

Há outra versão da história, publicada, em 1997, na biografia de Antônio Carlos Jobim, de Sérgio Cabral, na qual o autor conta que a redução foi necessária já na estreia da peça, para o palco do Municipal. Optamos por adotar a informação obtida no livro referência da obra de *Orfeu*, e não na biografia que tem outro enfoque, o músico Tom Jobim. CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2015.

Orfeu também seria encenada em São Paulo, todavia, a temporada na capital paulista nunca aconteceu. Há diferentes versões sobre a razão disso. Alguns, como Haroldo Costa, contam que, a caminho de São Paulo, o caminhão que levava o cenário sumiu, sem maiores explicações. Outros, como Sérgio Augusto, em texto do livro *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu* (2003)¹⁵, alegam que Moraes não encontrou uma sala de teatro adequada para que a peça pudesse seguir com sua temporada.

O CENÁRIO

O texto *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, começa situando o leitor sobre o local da ação; "um morro carioca"¹⁶; e o tempo; "o presente"¹⁷, além de listar os principais personagens da narrativa:

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 Maiorais do Inferno
PROSÉRPINA, sua rainha
O CÉRBERO
GENTE DO MORRO
OS MAIORAIS DO INFERNO
CORO e CORIFEU¹⁸

Por alguns segundos, antes que o Corifeu entrasse em cena, o cenário aparece vazio no palco, sem a movimentação de atores, permitindo ao público instantes de contemplação. Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Porto, escreveu para jornal *Última Hora*, de 2 de outubro de 1956:

Assim que acabou a "Overture" e o cenário de Oscar Niemeyer começou a tomar forma no palco, a plateia inteira (na noite de estreia) aplaudiu entusiasmadamente. Talvez tenha sido a primeira vez que, no Brasil, um cenário é aplaudido antes do início da peça.¹⁹

15 AUGUSTO, Sérgio. Orpheus, Orphée, Orfeu. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p.43.

16 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.17.

17 Ibid.

18 Ibid.

19 PONTE PRETA, Stanislaw. Reportagem de Bolso. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 02 out 1956. 2º Caderno. p. 3.

O fato de *Orfeu da Conceição* ter Oscar Niemeyer como cenógrafo contribuiu para uma grande expectativa do público em torno da peça. Niemeyer criou um cenário composto por diferentes elementos arquitetônicos, como rampas, escadas, janelas e telhados. Mas, por se tratar de uma peça teatral, estes elementos ganharam novos significados, atrelados à narrativa do texto de Moraes. As grandes rampas sinuosas transformaram-se no morro carioca, mas sem deixar de lembrar as construções do arquiteto, evidenciando sua assinatura no projeto. Além disso, a solução utilizada gerou uma série de possibilidades para as movimentações em cena.

As rampas e a escada criadas pelo arquiteto, por exemplo, marcam os acessos e a circulação dos atores no palco. A rampa à esquerda está conectada diretamente às coxias do teatro, permitindo a entrada dos atores já no nível intermediário do cenário. A rampa à direita, que leva diretamente ao nível do barraco, tem sua origem no nível do piso do palco, e fica próxima dos seus limites laterais. Para acessá-la os atores necessitam passar por um pequeno trajeto no nível do palco.

O espaço anterior à construção cenográfica, no nível do palco, também é usado para encenações - como na cena em que Aristeu mata Eurídice e na cena da Tendinha (exploradas adiante) -, com livre acesso pela esquerda e acesso pela direita acontecendo por baixo da rampa ou pela parte frontal das coxias. Uma escada helicoidal une o nível do palco ao primeiro patamar do cenário. A escada parece ser um meio de circulação secundário frente às rampas, dado sua posição e dimensão no cenário, com um aspecto mais funcional e menos dramático. A partir do primeiro patamar do cenário, dois degraus levam ao segundo patamar, onde se encontra o barraco de Orfeu. Os diagramas a seguir - um modelo virtual aproximado do cenário e uma planta baixa esquemática - ilustram as possibilidades de circulação pelo cenário.

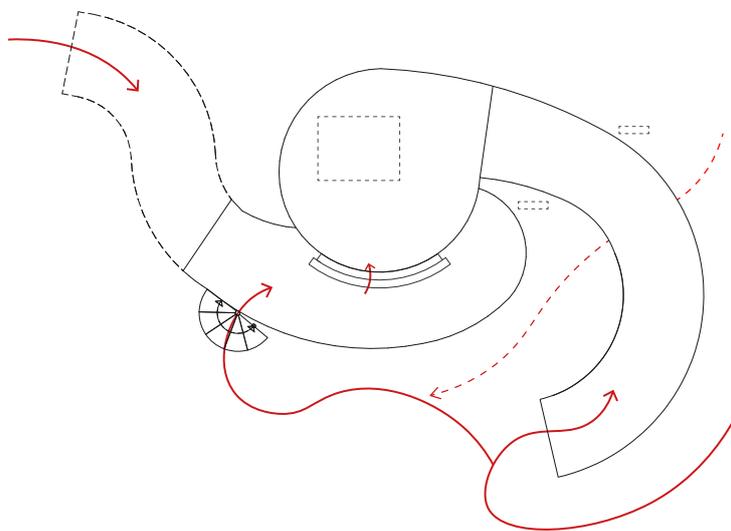
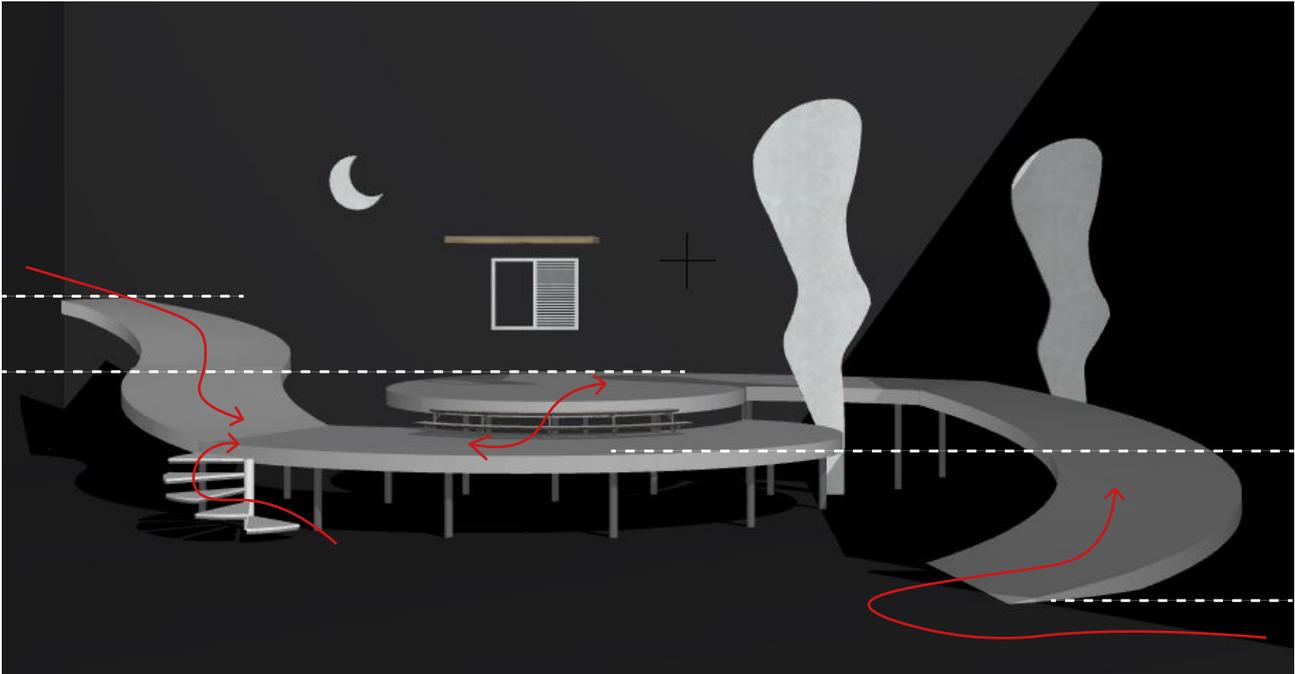


Figura 123 - Planta baixa esquemática do cenário, com destaque para formas de entrada e circulação. Fonte: diagrama da autora.



A solução estrutural do cenário construído assemelha-se aos estudos das maquetes. As rampas e o disco central são apoiadas no palco através de postes, e juntos formam um grande dispositivo cênico, autônomo e centralizado no espaço cênico. Esta estrutura é fixa, ou seja, permanece no palco durante todas as cenas. Já o telhado e a janela que compõem o barraco de Orfeu são suspensos, estruturados através de tirantes presos nas varas da caixa cênica, permitindo que sejam facilmente retiradas e recolocadas em cena através de seu içamento. A estratégia é usual no universo cenográfico e permite a troca dos ambientes durante a encenação. Os demais mobiliários parecem ter dimensões e pesos de fácil manuseio pelos atores ou contrarregas.

Através das fotografias de José Medeiros, é possível compreender, ainda que parcialmente, a materialidade do cenário. Nas fotos, a cenografia aparenta ter uniformidade na sua paleta cromática, com cores neutras e claras. Os elementos parecem lisos, sem muitas texturas ou estampas. A decisão visual acentua o conceito de síntese na representação do espaço do morro. Para alguns, como conta Haroldo Costa, o "estilo maquete" do cenário era motivo de críticas negativas.²⁰ De fato, a maquete concebida por Niemeyer e a construção final do cenário são similares.

Figura 124 - Reconstrução esquemática do cenário através de modelo 3D, com marcação dos diferentes níveis e possibilidades de circulação. Fonte: diagrama da autora.

20 A entrevista realizada com Haroldo Costa pode ser consultada na seção "Anexo A", na página 181 desta dissertação.

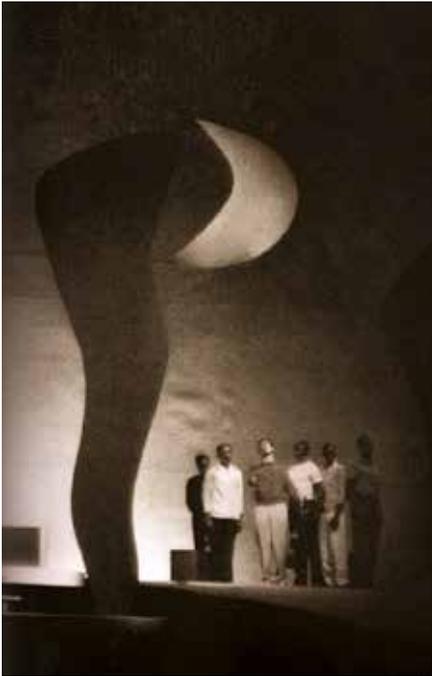


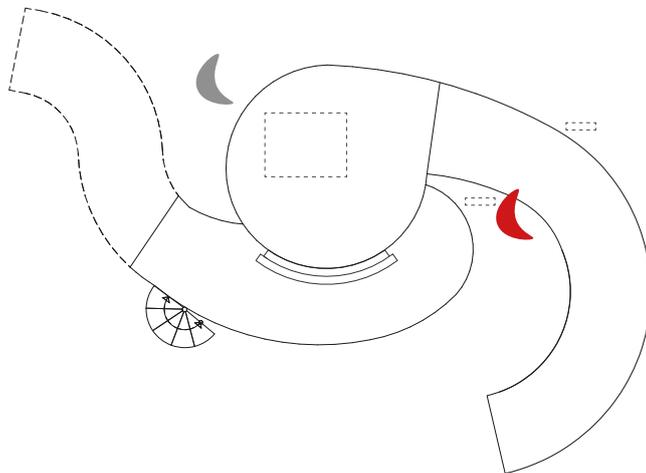
Figura 125 - Detalhe da lua no cenário de *Orfeu da Conceição*, 1956. Fotografia José Medeiros.

Figura 126 - Posicionamento esquemático em planta baixa da lua durante primeiro e terceiro ato de *Orfeu da Conceição*. Fonte: diagrama da autora.

Além da cenografia, a iluminação cênica compõe parte importante de uma peça teatral. Contudo, por se tratar de um recurso imaterial, muitas vezes não é possível recuperar e analisar o projeto de iluminação de peças teatrais encenadas no passado. As fotografias de Medeiros, apesar de estarem em preto e branco, expõem os efeitos de iluminação que atuavam intensamente sobre o cenário, criando situações de contraste, com luz e sombra, e modificando a percepção do cenário no palco.

A iluminação está presente em diversos trechos da peça de Moraes, que destaca a passagem do tempo através de elementos naturais, como a "noite de lua, estática, perfeita"²¹ do primeiro ato, ou "as sombras rubro-negras de refletores a insinuar a presença do fogo"²² no segundo ato e ainda o "crepúsculo"²³, do terceiro ato. Uma reportagem da *Revista do Globo*, de novembro de 1956, destaca uma mudança sutil no cenário aliada à iluminação:

Um cenário simples, muito bem solucionado, funcional; com uma única mudança, que passou quase despercebida à grande maioria, mas de um efeito poético extraordinário. No primeiro ato a lua prateada, bem de acordo com o estado de ânimo do personagem central; no segundo e no terceiro atos, a mesma lua, voltada porém para a platéia, vermelha. A lua de sangue, da tragédia...²⁴



21 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.19.

22 Ibid. p. 51.

23 Ibid. p. 65.

24 DAMATA, Gasparino. *Orfeu da Conceição*. A Tragédia Mitológica subiu a um morro carioca em elenco composto apenas de negros. Não foi algo de extraordinário mas uma curiosa experiência. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 3 nov 1956. p.26.

A mudança mencionada é visível através das fotografias do cenário, nas quais a lua aparece em diferentes locais. O diagrama da página anterior apresenta essa mudança de posicionamento em planta baixa. No primeiro ato, a lua aparece ao fundo e no terceiro ato, da morte de Orfeu, aparece mais à frente e à direita. Para compreender melhor o funcionamento do cenário, a próxima seção tem como objetivo reconstruir a narrativa e sua encenação cronologicamente, passando por cada ato e destacando algumas falas e movimentações que relacionam-se ao espaço construído e sua iluminação. O espetáculo vai começar:

PRIMEIRO ATO

Após a abertura das cortinas e alguns instantes de contemplação e silêncio, a *Valsa de Eurídice* começa a tocar com um som distante, e pouco a pouco, vai se aproximando. O Corifeu²⁵ entra em cena e declama suas primeiras falas, que apresentam um caráter poético e premonitório à narrativa, algo característico no gênero da tragédia, como já mencionado:

São demais os perigos desta vida
Para quem tem paixão, principalmente
Quando uma lua surge de repente
E se deixa no céu, como esquecida.
E se ao luar que atua desvairado
Vem se unir uma música qualquer
Aí então é preciso ter cuidado
Porque deve andar perto uma mulher.
Deve andar perto uma mulher que é feita
De música, luar e sentimento
E que a vida não quer, de tão perfeita.
Uma mulher que é como a própria Lua:
Tão linda que só espalha sofrimento
Tão cheia de pudor que vive nua.²⁶

A peça, então, começa apenas com o Corifeu em cena, que fica posicionado em um canto do cenário, junto ao Coro. Ouve-se vozes abafadas, que vem das coxias do palco, as vozes são de Clio e Apolo, os pais de Orfeu, que dormiam em seu barraco e acordam com os sons do violão do filho. Os dois vangloriam-se do talento de Orfeu para a música. As vozes abafadas criam um jogo de cena que opera entre o visível e o invisível, e auxiliam na compreensão de uma outra espacialidade sugerida, o barraco dos pais de Orfeu, que está localizado próximo ao barraco de Orfeu - é possível escutá-los, mas não é possível vê-los já que o barraco não aparece

25 Corifeu é o nome designado para o líder do Coro nos antigos teatros gregos.

26 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.19.



Figura 127 e 128 - Encenação de *Orfeu da Conceição*, 1956. Fotografias José Medeiros.

em cena. O fato reforça o ambiente do morro carioca dos anos 50, com casebres esparsos. O mesmo acontece com o som do violão de Orfeu, que se aproxima pouco a pouco, até que Orfeu entra em cena, após um efeito de luz. Assim, quando o público consegue enxergar novamente o cenário, Orfeu já se encontra no palco, no topo da escada, de acordo com o texto. Há uma escada presente no cenário de Oscar Niemeyer, mas não é possível afirmar que a encenação tenha utilizado-a como manda o texto, pois há outras formas de adentrar no cenário.

Orfeu toca seu violão e chama por Eurídice. Conforme o texto, Clio surge à porta, após ouvir um barulho dentro do barracão, e fica espiando o filho sem ser vista. Entretanto, não há portas no cenário desenhado por Niemeyer. O deslocamento de Clio, que antes estava nas coxias, e agora aparece em cena, pode ser considerado uma forma de "passar através de uma porta", pois sai de um espaço, invisível, para outro, visível. Apolo aparece em seguida, e os dois ficam contemplando Orfeu, que interrompe a música, sentindo-se observado. Orfeu, então, conta que está apaixonado e quer casar-se com Eurídice.

Enquanto Clio tenta convencê-lo a não casar, Orfeu segue volta a tocar seu instrumento, "como se discutisse com ela em sua música, às vezes com a maior doçura, às vezes irritado ao extremo"²⁷. Orfeu fica novamente sozinho em cena, "aproxima-se da amurada, voltado para as luzes da cidade"²⁸, chama por Eurídice e começa a cantar *Um Nome de Mulher*. Nos croquis de Niemeyer, a cidade e suas luzes aparecem ao fundo, atrás da plataforma. Assim, a amurada ou encosta, onde Orfeu posiciona-se no texto, poderia ser interpretada como o limite da rampa construída pelo arquiteto.

Eurídice entra em cena e o observa. Depois de um tempo ela vai ao encontro de Orfeu e os dois "se abraçam apaixonadamente"²⁹. A cena dura algum tempo, com o casal apaixonado que ora conversa, ora se beija. Anotece e Orfeu tenta avançar para além dos beijos, mas Eurídice o faz esperar: "Não, meu neguinho. Pelo amor de Deus. Ainda não! Ainda não!"³⁰. Quando a luz da lua volta a brilhar, Orfeu pede perdão e diz que vai esperar pela data de seu casamento, em dois dias. Eurídice se despede, mas antes Orfeu mostra-lhe um sambinha novo. "De repente retorna o vento, e os rumores estranhos da noite. O violão toca agitado por alguns instantes enquanto Eurídice se afasta"³¹. As luzes da cena mudam,

27 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.27.

28 Ibid.

29 Ibid., p.29.

30 Ibid., p.31.

31 Ibid., p.33.

"como se a intensidade do luar tivesse aumentado sobrenaturalmente"³² e ao olhar para Eurídice, toda branca, sob a luz do luar, Orfeu fica com a impressão de vê-la morta. Mas Eurídice o acalma e sai de cena. Nesta passagem, fica claro o desejo de Moraes de utilizar a iluminação cênica como instrumento narrativo. Algo que Niemeyer atentou na construção de seu cenário, ao colocar o elemento da lua presente no espaço, e também na escolha de tons neutros para os elementos construídos, destacando os contrastes entre luz e sombra.

O personagem de Orfeu, novamente sozinho em cena, declama o *Monólogo de Orfeu*, e canta em seguida a música *Se todos fossem iguais a você*. Mira aparece e provoca Orfeu, relembrando momentos de seu passado juntos. Orfeu a "agríde a bofetadas"³³, ela recua e deixa a cena. Ele segue tocando seu violão, com o samba *Mulher, sempre mulher* e também saí de cena. Um novo personagem surge no palco, Aristeu, um criador de abelhas, que se apresenta através de um monólogo e revela seu amor por Eurídice. Mira volta ao palco, passa um tempo escondida, observando Aristeu, e depois lhe conta, em sussurros, sobre os planos de casamento de Orfeu e Eurídice. Os dois "afastam-se rapidamente"³⁴, conforme o texto, e deixam o palco.

Orfeu reaparece, tocando um choro em seu violão. Tudo escurece e "do fundo da sombra, cresce uma voz soturna, enorme, como ecoando numa câmara de eco"³⁵. Ouve-se a voz da Dama Negra, "negra velha, esquelética, envolta até os pés num manto branco, e trazendo nas mãos um ramo de rosas vermelhas"³⁶, que surge da escada quando a cena clareia. Ela apresenta-se: "Eu sou a Dama Negra. Não me chamo. Vivo na escuridão. Vim porque ouvi alguém que me chamava"³⁷. Orfeu tenta mandá-la embora e "põe-se a tocar furiosamente em seu violão, em ritmos e batida violentos. Os sons, à medida que se avolumam, vão criando uma impressão formidável de magia negra, de macumba, de bruxedo"³⁸. A cena escurece e quando volta a clarear, Eurídice aparece no mesmo lugar em que estava a Dama Negra. Orfeu assusta-se e, confuso, acha que estava sonhando com a Morte. Os dois abraçam-se e Orfeu diz: "Se eu te perdesse eu iria te buscar fosse no Inferno,

32 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.33.

33 *Ibid.*, p.38.

34 *Ibid.*, p.41.

35 *Ibid.*, p.42.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p.44.

tanto que te quero!"³⁹. Uma rubrica interrompe a atmosfera romântica da cena, informando a chegada de Aristeu:

Mas logo surge de trás de um dos barracos o vulto de um negro alto e esguio, que se esgueira sorrateiramente e se vem plantar, num gesto dramático, em frente à casa dos dois amantes. Coincidindo com o seu gesto, e com uma nova música, patética, que vem dos ruídos da noite, a Dama Negra surge da sombra.⁴⁰

Aristeu e a Dama Negra conversam:

A DAMA NEGRA
Tarde vieste, Aristeu. A tua Eurídice
A tua Eurídice morreu! Naquela casa
Entre os braços do homem que a perdeu
Entre os braços de Orfeu, a tua Eurídice
A tua Eurídice morreu, Aristeu!
[...]

ARISTEU
Cala-te! Ela ainda não morreu!
Está viva, eu é que vou matar, sou eu!
Ou minha ou de ninguém!

A DAMA NEGRA
Qual, Aristeu...
Tudo o que a tua Eurídice guardava
Já entregou a Orfeu.⁴¹

Quando "a porta se entreabre para deixar passar Eurídice"⁴² e "Orfeu surge, a meio-corpo, apenas entre os umbrais"⁴³, Aristeu e a Dama Negra escondem-se, assistindo o casal se despedir. Novamente o elemento da porta aparece descrito nas rubricas da peça. Na passagem, a porta refere-se ao barraco de Orfeu, que Niemeyer materializou de forma abstrata, através da cobertura e da janela. O fato demonstra que, ainda que o texto sirva de referência para a criação do arquiteto, nem todos elementos inseridos no texto teatral foram transpostos de forma literal para o espaço. Já o esconderijo de Aristeu e Dama Negra poderia ser nas coxias do palco, saindo do campo de visão da plateia, ou ainda, embaixo da rampa à direita. Quando Eurídice saí do barraco, Aristeu surge do escuro, com um punhal na mão, e a mata. A cena escurece e a Dama Negra cobre o corpo de Eurídice com seu manto, enquanto cai o pano de boca, finalizando o primeiro ato da peça.

39 MORAES, Vinicius. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.46.

40 Ibid., p.47.

41 Ibid., p.48.

42 Ibid., p.49.

43 Ibid.



Figura 129 - Encenação de *Orfeu da Conceição*, 1956. Fotografia José Medeiros.

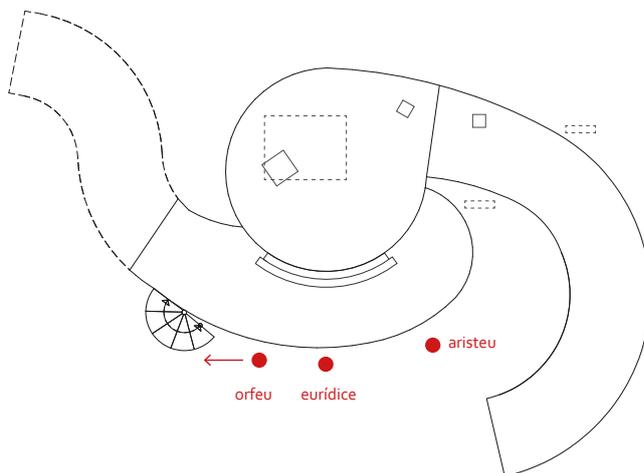


Figura 130 - Posicionamento esquemático em planta baixa da encenação do final do primeiro ato, com a morte de Eurídice. Fonte: diagrama da autora.

É possível ver em uma fotografia dos ensaios a reprodução da cena da morte de Eurídice, na qual Orfeu está localizado no canto esquerdo, de costas para a amada, assim não enxerga a aproximação de Aristeu, que vem do canto direito da foto, já com um punhal nas mãos. O posicionamento dos atores é representado em planta baixa em um diagrama acima.

Além de contribuir para a compreensão do funcionamento do cenário, as fotografias da peça também nos permitem analisar *Orfeu da Conceição* através de seus figurinos - assinados por Lila Bôscoli, mulher de Vinicius de Moraes na época. Os figurinos fazem parte da linguagem visual da peça. Seus croquis, assinados por Carlos Scliar aparecem publicados no livro *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu* (2003)⁴⁴, e permitem visualizar a coloração pretendi-

44 MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Mu-

Figura 131, 132 e 133 - Figurinos de *Orfeu da Conceição* (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (Orfeu, Eurídice e Dama Negra, da esquerda para direita).



Figura 134 - Frame do filme *O nosso Orfeu* (Silvio Tendler, 2015).

da para os trajes, já que todas fotografias da peça estão em preto e branco. Durante o primeiro ato, Orfeu aparece vestido de maneira simples: camisa de manga longa e calças, ambas na cor azul, de acordo com croquis. Eurídice usa um vestido acinturado, sem decote, na cor amarela. O corte de seu vestido reforça o ar romântico e ingênuo da personagem. Já a Dama Negra tem figurino mais lúdico, com uma grande capa presa aos braços e um capuz, estilo balaclava. Em uma fotografia que aparece nas mãos de Haroldo Costa, durante o documentário *O nosso Orfeu* (2015)⁴⁵, é possível identificar a personagem da Dama Negra através de seu manto. A forte maquiagem, visível na fotografia, reforça o caráter sombrio e imaginário da personagem.

SEGUNDO ATO

No segundo ato, a narrativa passa a acontecer no clube Os Maiores do Inferno. Assim, o cenário precisa adaptar-se ao novo espaço, e a rubrica que abre o ato fornece pistas para isto:

No interior do clube Os Maiores do Inferno, num fim de baile de terça-feira gorda. Cenário e ambiente característicos do nome, com grande margem para sugestão de um balé, sem prejuízo, no entanto, do equilíbrio clássico que deve ser mantido no decorrer da ação. Pares e indivíduos isolados dançam pelo salão sem música, entre as sombras rubro-negras de refletores a insinuar a presença do fogo. Todas as figuras secundárias, homens e mulheres, vestem-se com uniformes da sociedade carnavalesca, sendo que no caso destas últimas a indumentária faz lembrar vivamente Eurídice. Como nas orgias gregas, os homens perseguem as damas, que aceitam e refugam, ao sabor do movimento. Bebe-se fartamente, com unção, na boca das garrafas. Num trono diabólico, ao fundo, sentam-se Plutão e Prosérpina, com uma corte de mulheres à volta. Esse casal me-

sic, 2003. p.96 - 111.

45 O NOSSO Orfeu. Direção: Silvio Tendler. Produção: Ana Rosa Tendler. Rio de Janeiro, Brasil: Caliban Produções Cinematográficas e Fundação Palmares, 2015.

fistofélico deve se caracterizar pelo tamanho e gordura, gente gigantesca, risonha, desperdiçada, a aproximar comparsas solitários, a gritar, a beber, insinuando, criando a festa.⁴⁶

A reportagem da *Revista do Globo*, de 3 de novembro de 1956, já citada anteriormente, traz uma fotografia de José Medeiros que mostra um pouco do funcionamento do cenário neste segundo ato. De acordo com a legenda da imagem, Léo Jusi, diretor da peça, "dá instruções antes do pano levantar para o segundo ato da noite de



Figura 135 - Encenação de *Orfeu da Conceição*, 1956. Fotografia José Medeiros.

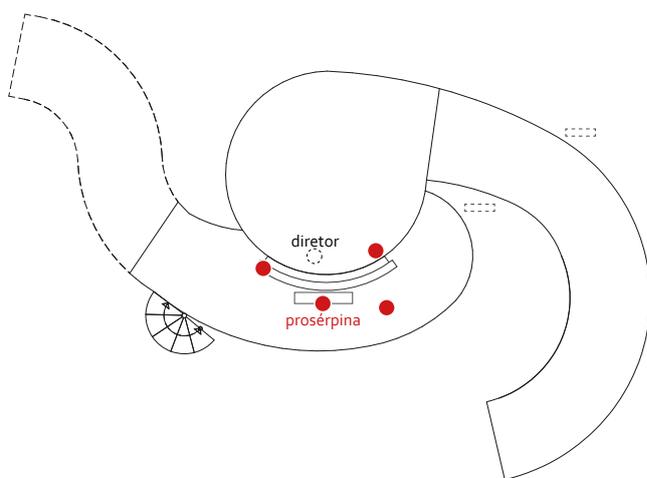


Figura 136 - Posicionamento esquemático em planta baixa da cena do segundo ato, trono dos reis do clube *Os Maiorais do Inferno*. Fonte: diagrama da autora.

46 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.51.



Figura 137 e 138 - Figurinos de *Orfeu da Conceição* (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (Prosérpina e Plutão).

estreia"⁴⁷. Na fotografia, que também se encontra no acervo do Instituto Moreira Salles, é possível ver que a estrutura central do cenário, com plataforma, rampas e escada, permanece no palco. Porém, os elementos suspensos e mobiliários que configuravam o barraco de Orfeu não aparecem, sugerindo uma nova espacialidade que não mais o morro carioca.

Imagina-se que os elementos do barraco, telhado e janela, tenham sido içados e recolhidos no urdimento durante este ato. Eles voltam à aparecer no terceiro ato da peça. Acreditamos que esta solução tenha sido empregada pois os elementos estavam suspensos através de tirantes presos nas varas de palco, facilitando este processo de movimentação vertical. Todavia, não é possível afirmar que essa tenha sido a estratégia adotada pela equipe, visto que os elementos podem ter sido retirados de cena de outras formas, ou ainda "apagados" através de recursos de iluminação cênica. Haroldo conta que neste ato eram utilizados efeitos de iluminação e o barraco ficava isolado. Ainda que o relato dele tenha contribuído muito com a pesquisa, algumas informações são vagas, misturando acontecimentos entre os atos, não permitindo conclusões.⁴⁸

No lugar do barraco, entra em cena um banco. Ainda que o cenário não traga o elemento de um "trono diabólico"⁴⁹ de maneira figurativa, o banco, com formato retangular e linhas arredondadas, cumpre este papel. O assento está centralizado em um dos patamares do cenário, evidenciando o objeto e sua importância. Na fotografia, a atriz Pérola Negra, intérprete de Prosérpina, rainha do clube de Carnaval, aparece sentada. Ao seu redor, bailarinas, que representam as passistas do clube, preenchem o espaço do palco com movimentos de dança, assinados pela coreógrafa Lina de Luca.

Neste ato, figurinos mais exuberantes aparecem e contribuem para a leitura da cena. A personagem de Prosérpina usa um vestido verde com saia rodada, plumas na barra e uma gola

47 DAMATA, Gasparino. Orfeu da Conceição. A Tragédia Mitológica subiu a um morro carioca em elenco composto apenas de negros. Não foi algo de extraordinário mas uma curiosa experiência. Revista do Globo, Porto Alegre, 3 nov 1956.

48 A entrevista realizada com Haroldo Costa pode ser consultada na seção "Anexo A", na página 181 desta dissertação. Abaixo, reproduzimos um trecho em que ele comenta sobre a encenação do segundo e terceiro atos:

"SC: Então o segundo ato, do Inferno, se desenvolvia fora das rampas?

HC: No Inferno ele desce, e aí entram os recursos de iluminação. O barracão ficava isolado, só aquela área ali era iluminada. Tinha uma "tendinha", onde as mulheres se reuniam. Era um mobiliário que entrava e saía, isso não aparece aqui (na foto). A tendinha aparece depois do Inferno, no terceiro ato eu acho, quando a Mira está insuflando a rapaziada... E as árvores, como se fossem uns ciprestes."

49 MORAES, Vinicius. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.51.



Figura 142 - Figurinos de *Orfeu da Conceição* (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (bailarinas do clube Os Maiorais do Inferno).

Figura 139, 140 e 141
- Bastidores da estreia de *Orfeu da Conceição* (1956), destaque para figurinos das bailarinas do clube Os Maiorais do Inferno. Fotografias José Medeiros.



Figura 143 - Cérbero, o cão de muitos braços e muitas cabeças, *Orfeu da Conceição*, 1956. Fotografia José Medeiros.

alta estruturada, também com plumas. O ar extravagante reforça seu papel de "rainha" da escola. As dançarinas aparecem vestidas todas da mesma maneira, com o uniforme do clube Os Maiorais do Inferno. É possível ver detalhes destes figurinos em algumas das fotografias. Elas vestem-se com uma espécie de macacão em malha que cobre todo corpo, braços e pernas. Na cintura, o macacão possui um volume em tule que se sobressai, com aparência de flor. Na cabeça, as dançarinas usam um adereço com pequenas tranças presas numa "rabo-de-cavalo".

A encenação deste ato começa a partir de uma longa passagem que retrata a festa e a folia do Carnaval, com gritos de "É o rei, é o rei"⁵⁰, e batucada de instrumentos, como tamborim, pandeiro, cuíca, agogô. Entre os sons dos instrumentos, a voz de Orfeu chama por Eurídice, e o coro de mulheres do clube passa a repetir o nome da amada. Plutão manda a festa continuar. Então, é encenado o plano de Cérbero, "o leão de chácara do clube, o grande cão de muitos braços e muitas cabeças"⁵¹. É ele quem protege a entrada do clube Os Maiorais do Inferno. De acordo com o texto, Orfeu aparece em cena, parado no limiar da porta de entrada. Ao tocar seu violão, seduz Cérbero com sua música e assim consegue entrar no clube, "todo de branco, o violão a tiracolo"⁵². Mais uma vez, o texto faz menção a uma porta. No cenário de Niemeyer não identificamos uma porta de entrada, mas os diferentes níveis do dispositivo cênico nos permitem supor que ao chegar no topo da plataforma, onde encontra-se o banco com Prosérpina, Orfeu teria "entrado" na escola de samba.

Uma imagem destaca o personagem Cérbero, interpretado por Clementino Luiz. Seu figurino é composto por três máscaras de cachorros, posicionados no peito sem camisa do ator, que veste, também, uma calça listrada. As máscaras representam a presença de suas muitas cabeças, mas de uma maneira bem literal, e até um pouco caricata, indo por um caminho visual bem diferente do proposto por Niemeyer para a cenografia.

De volta a narrativa, conforme Orfeu adentra o salão do clube, as mulheres o envolvem em passos de dança. Ele fala com Plutão, e pergunta por Eurídice. As dançarinas repetem, em coro: "Eu sou Eurídice. Eurídice sou eu. Quem foi que disse que eu não sou Eurídice?"⁵³ confundindo Orfeu. Ele tenta se explicar:

50 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.52.

51 *Ibid.*, p.56.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p.58.

Não sou daqui, sou do morro. Sou o músico do morro. No morro sou conhecido - sou a vida do morro. Eurídice morreu. Desci à cidade para buscar Eurídice, a mulher do meu coração. Há muitos dias busco Eurídice. Todo o mundo canta, todo o mundo bebe: ninguém sabe onde Eurídice está. Eu quero Eurídice, a minha noiva morta, a que morreu por amor de mim. Sem Eurídice não posso viver. Sem Eurídice não há Orfeu, não há música, não há nada. O morro parou, tudo se esqueceu. O que resta de vida é a esperança de Orfeu ver Eurídice, de ver Eurídice nem que seja pela última vez!⁵⁴

Na passagem, fica evidente que o espaço do clube Os Maiorias do Inferno não pertence ao morro carioca, mas sim ao ambiente da cidade. Fato já sugerido através das mudanças sutis do cenário. Orfeu externa sua confusão espacial com o local. Plutão se enfurece achando que Orfeu quer acabar com a festa:

PLUTÃO (a voz aguda)

Ninguém sai daqui sem ordem do rei! Aqui é o rei quem manda! Toca a música! Onde está a música? Cadê o bumbo o tamborim a cuíca o pandeiro o agogô? Toca o apito! Começa o samba! Não acabou o carnaval ainda não!⁵⁵

Orfeu, em meio ao caos do Carnaval, corre de uma mulher para a outra, procurando Eurídice e sofre ao não reencontrar sua amada, brandindo: "Eu sou o escravo da morte! Eu sou aquele que procura a morte! A morte é Eurídice! Vem comigo, morte..."⁵⁶. Ele passa a dedilhar seu violão, "por um momento os sons dulcíssimos dominam tudo e o movimento cessa totalmente, até que as mulheres, fascinadas, começam a seguir Orfeu [...]"⁵⁷. A batucada do Carnaval é retomada: "os dois sons coincidem por alguns instantes, enquanto as mulheres, indecisas, fluem e refluem ao sabor dos dois ritmos"⁵⁸. O dia começa a raiar, Orfeu distancia-se, "em direção à porta de saída"⁵⁹, lamentando a falta de Eurídice. Com a saída de Orfeu da cena, o segundo ato chega ao fim: "Ouve-se sempre a voz de Orfeu e seu violão, muito longe, em meio ao toque em pianíssimo da batucada. Depois cai lentamente o pano"⁶⁰.

No texto de Vinicius de Moraes, não fica claro se Orfeu tem consciência da morte de Eurídice, uma vez que ele não a vê morta no primeiro ato. Já no segundo ato, Orfeu sai em busca de sua

54 MORAES, Vinicius. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.58.

55 Ibid., p.59.

56 Ibid., p.62.

57 Ibid.

58 Ibid.

59 Ibid.

60 Ibid., p.63.

amada na cidade, dando a entender que ele acredita que ela esteja viva. Mas no final deste mesmo ato, ele parece se dar conta que Eurídice está morta e a associa com a Morte.

TERCEIRO ATO

O terceiro ato volta a ser encenado no ambiente do morro, durante o crepúsculo. "Em frente ao barracão de Orfeu veem-se agrupamentos de pessoas que conversam [...]"⁶¹. Os elementos do barraco - telhado, janela e móveis soltos - voltam a aparecer no palco, sobre a plataforma central. O coro entra em cena e comenta sobre Orfeu: "Desceu às trevas, e das grandes trevas ressurgiu à luz, e subiu ao morro onde está vagando como alma penada procurando por Eurídice..."⁶². A mãe de Orfeu, Clio, sofre, de dentro de seu barraco, com o sumiço e a loucura do filho após este ter ido à cidade procurar por Eurídice. Uma voz sugere chamar um médico para ajudar a mulher, mas outra voz responde: "É? Tem cada uma... Médico, aqui no morro..."⁶³, inserindo uma leve crítica social à peça. Então um velho declama:

Com Orfeu esse morro era outra coisa.
Havia paz. A música de Orfeu
Tinha um poder a bem dizer divino...⁶⁴

A fala é seguida de algumas movimentações em cena. "Do lance de degraus"⁶⁵ surge um grupo de mulheres, com latas de água nas cabeças, e passam a lamentar e comentar sobre Orfeu com os demais. Apolo, pai de Orfeu, "surge à porta"⁶⁶, queixando-se do desaparecimento do filho que já dura três dias. A agonia de Clio preocupa a todos. Uma mulher aconselha que "vá alguém lá embaixo ver se traz um socorro qualquer"⁶⁷. Um homem se pronuncia: "Uma ambulância! Tem o posto da praça. Eu dou um pulo"⁶⁸ e desce correndo. Seu movimento de descida, descrito na rubrica, enfatiza a diferença geográfica e social entre o morro e a cidade. As rampas, presentes no cenário, marcam este percurso. A diferença de nível também poderia ser representada por escadas, mas a escolha do arquiteto reforça a ideia de um caminho mais longo e sinuoso a ser percorrido, distanciando ainda mais os dois espaços.

61 MORAES, Vinicius. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.65.

62 Ibid., p.66.

63 Ibid., p.67.

64 Ibid., p.68.

65 Ibid.

66 Ibid.

67 Ibid., p.69.

68 Ibid.



Figura 144 - Ensaio de *Orfeu da Conceição* no High Life Club, 1956.

O grupo se pergunta por onde andará Orfeu, uma outra mulher responde que ele anda vagando pelo morro, e diz que seu filho o avistou na mata, "[...] todo de branco, como anda sempre, com violão no peito braços abertos, boca com um sorriso, como esperando alguém [...]"⁶⁹. Todos sentem falta de Orfeu, de sua música, e de sua generosidade com a vizinhança do morro. Os lamentos são interrompidos com a chegada da ambulância:

Ouve-se distante a sirene de uma ambulância
que pouco depois cessa. Logo em seguida entram os ruídos
longínquos de um bатуque batido sobre caixas e latas.
Esses ruídos devem se aproximar progressivamente
durante as cenas que seguem.
[...]
Entra.
O som do bатуque que sobe faz-se cada vez mais próximo.
Surge, esfalfado, o homem que desceu para chamar a
ambulância, acompanhado de um outro.
Trazem com eles uma maca.⁷⁰

Clio segue dentro de seu barracão, e grita, tentando resistir a Apolo e aos outros homens. Ela "surge à porta esfrangalhada. Seu aspecto é terrível"⁷¹ e exausta, acaba cedendo e é colocada na maca. Algumas fotografias retratam o que parece ser as cenas de lamento de Clio. Em uma delas, é possível ver Zeny Pereira, intérprete de Clio, ajoelhada no patamar abaixo do platô central, em

69 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.70.

70 *Ibid.*, p.72 -73.

71 *Ibid.*, p.74.

Figura 145 - Encenação de *Orfeu da Conceição*, 1956.

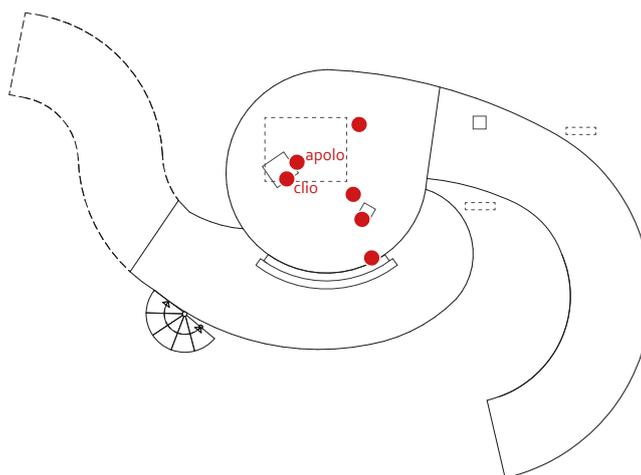


Figura 146 - Figurinos de *Orfeu da Conceição* (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (Clio, mãe de Orfeu).



Figura 147 - Posicionamento esquemático em planta baixa da cena do terceiro ato em que Clio sofre com o desaparecimento de Orfeu.

Fonte: diagrama da autora.



frente ao que seria o barraco de Orfeu. A foto foi realizada durante os ensaios, no High Life Club, pois mostra o pé direito baixo e forro texturizado do local, além do cenário estar sem acabamento e incompleto, sem os elementos suspensos do barraco.

Já em outra fotografia, vemos uma cena semelhante, mas com o cenário final e figurinos oficiais. Na foto, Clio aparece sentada "dentro" dos limites invisíveis do barraco de Orfeu, vestida com trajes semelhantes aos antigos trajes gregos, e os demais moradores do morro aparecem um pouco afastados, alguns em pé e outros sentados no patamar do cenário ou em bancos, marcando seu posicionamento externo ao barraco. Novamente o figurino assume uma linguagem literal, relacionando-se à origem do mito de Orfeu, na Grécia. Na foto, os efeitos da iluminação cênica ficam evidentes e destacam alguns pontos do cenário, onde os atores

estão posicionados. O foco da luz contribui para a leitura do espaço do barraco, pois seu entorno permanece escuro.

Após a cena de Clio, um grupo de meninos engraxates entra no palco, eles "[...] batem com as escovas em suas caixas e latas. Não dão muita atenção ao que se passa e vão se acomodar a um canto, sem parar de bater [...]"⁷². Eles cantam *Eu e meu amor*, música que Orfeu ensinou a um dos meninos do bando, insinuando uma possível sucessão para as músicas do herói do morro, como mencionado anteriormente na análise de Paranhos⁷³. Enquanto os meninos cantam, todos os demais moradores vão deixando a cena, com ar de tristeza.

Na sequência, é encenado o plano da Tendinha, espécie de bar, onde moradores do morro bebem e conversam ao entardecer, conforme as rubricas:

De longe chegam gritos bêbados de mulheres, gargalhadas perdidas, ecos melancólicos de uma orgia a se processar em algum lugar no morro. A noite cai rapidamente. Ao se acenderem as luzes da cidade ao longe, a cena escurece, surgindo, logo após, o plano da Tendinha.

[...]

Um pequeno bosque no alto do morro, de árvores esparsas, solitárias. Noite de lua cheia. Um barracão com uma tabuleta: "Tendinha". Ruído de conversas e gargalhadas de homens e mulheres no interior, com trechos ocasionais do samba anterior cantados agudamente. Algumas mulheres bêbadas saem para o terreiro em frente, entre as quais Mira.⁷⁴

A encenação da Tendinha também aparece nos registros fotográficos da peça. Uma primeira foto, sem autoria identificada, mostra o plano sendo ensaiado, no espaço do clube High Life, onde não havia um palco italiano tradicional e o espaço precisava ser adaptado. É possível ver, na imagem, a estrutura das rampas em primeiro plano. Em segundo plano, no piso do clube, uma mesa de madeira com bancos aparece posicionada, atores sentados seguram garrafas e copos de vidro, criando um ambiente de bar, alinhado à descrição da rubrica no texto. Ainda que os ensaios fossem realizados em um espaço improvisado, o posicionamento do cenário e dos atores nos leva a creer que a Tendinha era um espaço afastado da estrutura central das rampas. Nos dias oficiais do espetáculo, esta passagem era, provavelmente, encenada no nível do palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e não nos patamares do cenário.

72 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.75.

73 PARANHOS, Luís Tosta. *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.p.41.

74 MORAES, Vinicius. op.cit., p.77.



Figura 148 e 149 - Meninos engraxates, *Orfeu da Conceição*, 1956. Fotografias José Medeiros



Figura 150 - Ensaios de *Orfeu da Conceição*, plano do Tendinha, High Life Club, 1956.



Figura 151 - Encenação de *Orfeu da Conceição*, plano da Tendinha, 1956.

Figura 152 - Mira, *Orfeu da Conceição*, 1956. Fotografias José Medeiros.

Já nas imagens oficiais da peça, com autoria de José Medeiros, vemos uma mesa, que segue a linguagem do resto da cenografia, com tampo em uma cor clara e pé central. Ao fundo, é possível ver uma cobertura de telha metálica, semelhante à do barraco de Orfeu, só que com o apoio de um pilar circular. Embora a cobertura pareça ser a mesma do barraco de Orfeu, o pilar não aparece em outras fotografias do cenário, não sendo possível distinguir se a cobertura que vemos na fotografia é a mesma do barraco de Orfeu (só que mais baixa), ou se, para o plano da Tendinha, uma nova cobertura entrava em cena. Entre os atores presentes nas imagens, está Léa Garcia, que interpreta Mira.

O figurino da personagem Mira ganha destaque em outra fotografia, também de Medeiros. Ela usa um vestido com decote de um ombro só, lenço amarrado no pescoço e brincos de grandes argolas. As outras mulheres presentes na Tendinha vestem-se de maneira similar. A roupa exprime certa sensualidade, e contrasta com os figurinos desenhados para Eurídice, que possuíam um desenho menos ousado.

A passagem da Tendinha encaminha a peça para seu final. Na cena, Mira está com raiva, pois também sofre com a ausência de Orfeu, e provoca as mulheres e homens que bebem no bar. Ela envolve-se em uma briga com outras duas mulheres, rapidamente apartada. "Dentro em pouco, o ambiente dentro da Tendinha parece se ter [sic] restabelecido e logo se ouve um novo samba [...]"⁷⁵ Todos cantam *Lamento no morro*. A música transforma-se em um "chorinho macio ao cavaquinho"⁷⁶ e Orfeu entra em cena, "vem cauteloso, por entre as árvores, olhando para o alto com um ar perdido"⁷⁷, declamando seu monólogo. Mira o enxerga e diz: "Tá assim por minha causa...louco, louco..."⁷⁸, mas as mulheres ao redor não acreditam. Mira então, como para provar que estava certa, aproxima-se de Orfeu e "[...] sacode-o, depois num gesto arrebatado colhe-o pela cabeça e beija-o sobre a boca. Em meio a esse beijo, Orfeu, desperto, atira-a longe"⁷⁹. A reação de Orfeu revolta não apenas Mira, como todas mulheres presentes na Tendinha, que partem para cima dele com facas. Orfeu consegue fugir, mas fica muito ferido e coberto de sangue.

Os diagramas a seguir esboçam uma hipótese de posicionamento e movimentação durante as cenas finais da peça. O plano da Tendinha começa com os personagens sentados no bar e termina com a confusão entre Orfeu, Mira e suas amigas.



Figura 153 e 154 - Figurinos de *Orfeu da Conceição* (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (Eurídice e Mira).

75 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.78.

76 *Ibid.*, p.79.

77 *Ibid.*

78 *Ibid.*, p.81.

79 *Ibid.*, p.82.

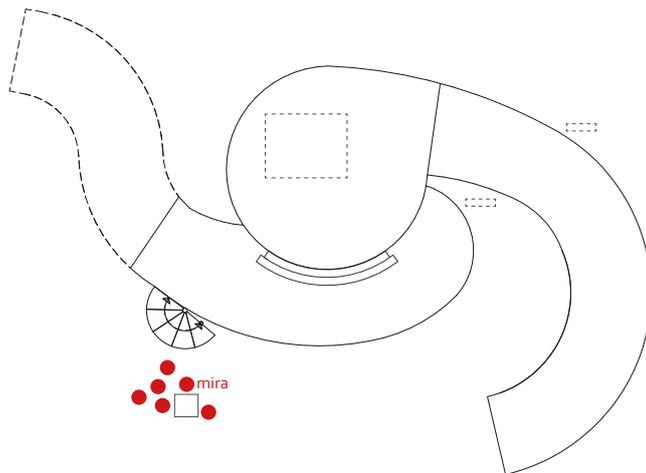


Figura 155 - Representação esquemática em planta baixa de cena do terceiro ato, plano da Tendinha. Fonte: diagrama da autora.

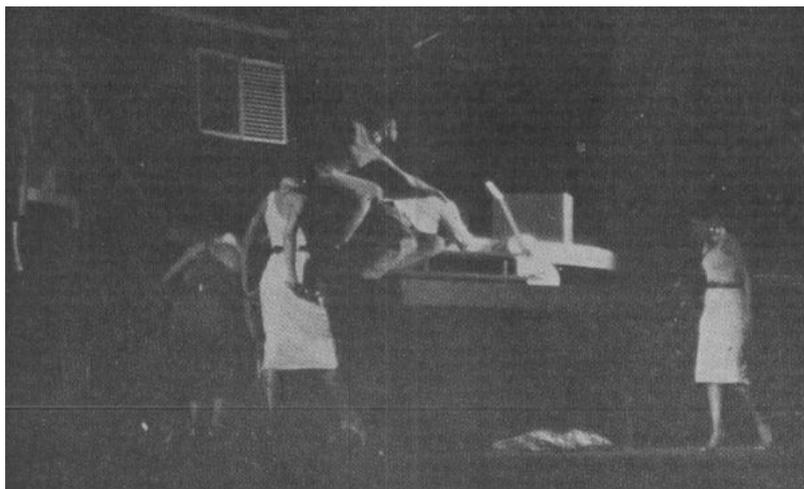


Figura 156 - Encenação de *Orfeu da Conceição*, penúltima cena da peça, quando as mulheres atacam Orfeu, 1956.

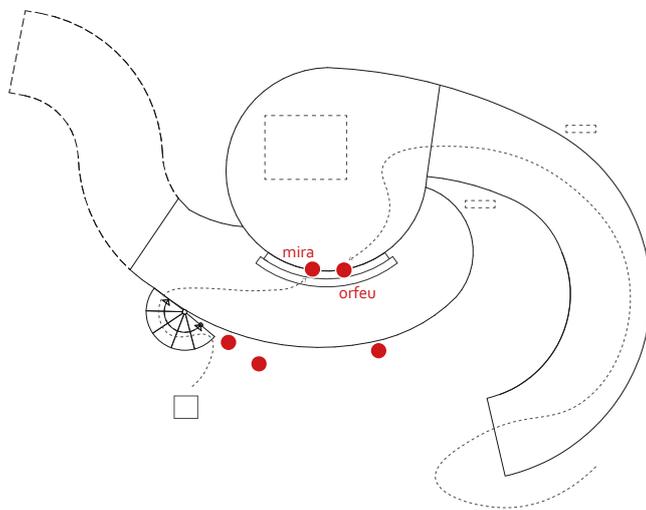


Figura 157 - Representação esquemática em planta baixa de cena do terceiro ato, plano da Tendinha, seqüência de movimentação. Fonte: diagrama da autora.

O plano final acontece no local do barraco de Orfeu, sob luar intenso e deserto. Orfeu, machucado, volta à cena, correndo e gritando por Eurídice. A Dama Negra aparece em meio às sombras e dirige-se a ele: "Aqui estou, meu Orfeu. Mais um segundo e tu serás eternamente meu"⁸⁰. As mulheres da Tendinha entram em cena e atacam-no novamente, como mostra a fotografia publicada na *Revista do Globo*. Mira levanta-se com o violão de Orfeu e o atira longe, uma música toca, assustando as mulheres que fogem da cena. A Dama Negra aproxima-se do corpo de Orfeu e o cobre com seu manto, ambos vão desaparecendo aos poucos, deixando o palco. O coro, posicionado entre o disco central e a rampa à direita⁸¹, declama os últimos versos da peça:

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.⁸²

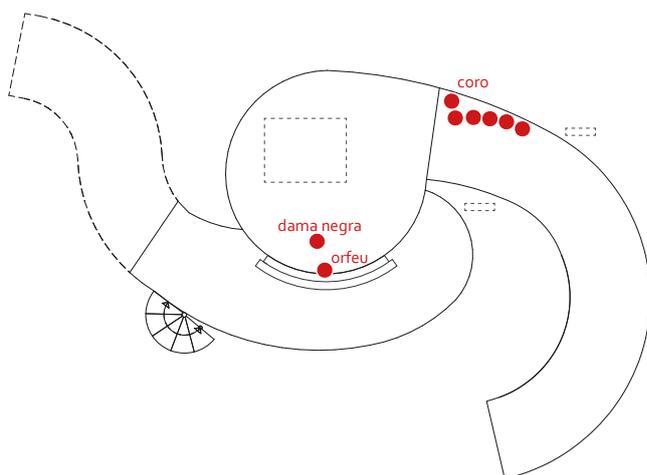


Figura 158 - Representação esquemática em planta baixa de cena do final terceiro ato, morte de Orfeu, destaque para posicionamento do Coro. Fonte: diagrama da autora.

80 MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.83.

81 Este local parece ser designado ao Coro durante toda a peça, pois há mais de uma fotografia, em diferentes momentos da encenação, em que os atores aparecem nesta posição.

82 *Ibid.*



Figura 159 - Encenação de *Orfeu da Conceição*, última cena da peça, morte de Orfeu, 1956.

Após a encenação de *Orfeu da Conceição*, Léo Jusi e Carlos Scliar, integrantes da equipe da peça, comentaram sobre o espetáculo em uma edição da *Revista para Todos*. A publicação também trazia em sua capa um desenho do cenário, assinado por Niemeyer. Para Léo Jusi, diretor da peça:

Vinicius de Moraes tomou a essência do mito e deu-lhe as características locais e temporais de um morro carioca. [...] Interpretamos a peça como um oratório, em que ao religioso é a paixão humana e adotamos, para a encenação, um tratamento que viesse a conjugar uma interpretação sincera - stanislavskiana - com uma apresentação brechtiana, assimiladas pelo temperamento brasileiro.⁸³

A declaração de Léo Jusi menciona a influência de dois personagens importantes para a história do teatro e com metodologias distintas. Constantin Stanislavski (1863 - 1938) foi um diretor e ator russo ligado ao movimento do Naturalismo. Stanislavski defendia uma encenação extremamente verdadeira, com uma atuação natural, como se não houvesse público. Suas teorias deram origem ao que chamamos de quarta parede, um plano invisível e opaco dividindo radicalmente público e plateia para que não houvesse nenhum tipo de interação. Stanislavski defendia também uma unidade na concepção de cada cena e do espetáculo, interligando elementos como atuação, cenário, iluminação, etc.⁸⁴

83 JUSI, Léo. Maravilhosa experiência humana. *Revista Para Todos*, Rio de Janeiro e São Paulo, 1ª quinzena de out. ano 1, n 10 p.9.

84 MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993. p.23.

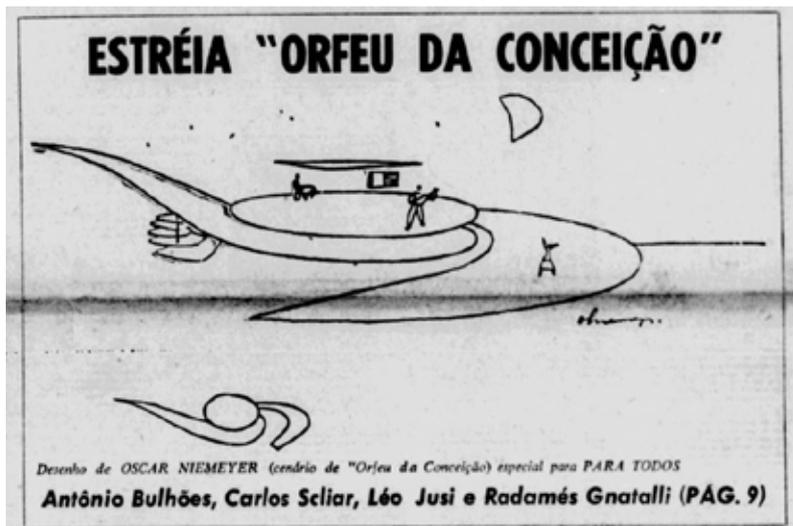


Figura 160 - Estreia "Orfeu da Conceição".
Desenho do cenário por Oscar Niemeyer.
Revista Para Todos, 1ª quinzena de out.
ano 1, n 10 p.9

Já Brecht foi um importante dramaturgo alemão. Criou um teatro com forte cunho político, em defesa dos trabalhadores e da luta de classes, um teatro didático, que fazia o espectador refletir e posicionar-se diante das questões sociais. Para tal, era necessário um distanciamento da narrativa, assim Brecht defendia que o teatro fosse visivelmente um teatro, sem ilusionismos, alegorias ou efeitos, com "gambiarras" e refletores aparecendo: um "teatro nu", que manteria o espectador sempre lúcido.⁸⁵ Assim, a mistura entre Brecht e Stanislavski, mencionada por Jusi, é interessante, pois ainda que o diretor buscasse uma atuação extremamente verdadeira dos atores, distanciada da plateia em uma espécie de "oratório", o cenário não literal revelava ao público que estava diante de um espetáculo: com árvores estilizadas, janelas suspensas e estruturas aparentes.

Destacamos, novamente, um trecho do texto publicado no livro *Orfeu da Conceição*, no qual Moraes avalia sua primeira experiência teatral e a cenografia da peça:

Num cenário assim os atores, mais do que atores no sentido stanislavskiano da palavra, seriam os portadores da palavra poética a enunciar um mundo de paixões à solta. A peça seria o que deveria sempre ter sido: um oratório a discorrer na penumbra lunar da noite, com as personagens sem cara, sem silhueta, a declamar surda, doce ou violentamente os seus maus desígnios, os seus amores, as suas cóleras.⁸⁶

Ele também faz uso de termos como "atores no sentido stanislavskiano da palavra" e considerou o cenário como "um oratório a discorrer na penumbra lunar da noite", o que demonstra que a

85 MANTOVANI, Anna. Cenografia. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993. p.67.

86 MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.97.

estratégia mencionada por Jusi na revista era um consenso entre escritor e diretor. Carlos Scliar também escreveu sobre a peça na *Revista para Todos*. Scliar era o responsável pelos desenhos do programa e na revista escreveu sobre o cenário de Niemeyer. Logo no início de seu texto ele destaca a "estilização de um morro", evidenciando o caráter simbólico do cenário:

A estilização de um morro, no qual se passa a ação dessa tragédia, encontrou uma solução cênica de tal ordem que no futuro dificilmente qualquer diretor deixará de considerar o que foi feito. A construção de 2 rampas e um disco central, que para o espectador funcionará como linhas ascendentes, sobre as quais grande parte da ação se desenvolve, trouxe à peça - como muito justamente observou Vinicius de Moraes - uma elevação que a mesma exigia e que, não sendo prevista pela marcação inicial não deixava de ser aquela que com mais simplicidade levasse seu texto ao público, com toda sua força dramática, que em nossa opinião, é uma contribuição e um marco para a nossa dramaturgia. [...] A peça, que classificamos como um oratório em tempo de samba, é dessas capazes de emocionar pela simples leitura. Niemeyer atirou a peça ao céu. Os personagens se desenvolvem numa elevação que resultou o morro num tratamento de tragédia grega. Foi uma chance extraordinária trabalhar com Niemeyer, acompanhar seu processo de trabalho, e sentir o quanto ele se deu a essa experiência nova a humildade com que tentava acertar, a precisão com que defendia a concepção do cenário, a lógica nos menores detalhes [...] Os problemas que o cenário apresentava, creio que foram resolvidos pela direção no tempo que se dispunha para a realização desse espetáculo. Do que o cenário tornou-se um fator decisivo, e que contribui para que o texto de Vinicius de Moraes chegue com toda sua força. De experimento, essa contribuição de Niemeyer passou a ser em nosso teatro uma das mais brilhantes contribuições à cenografia. Só o amor a um texto como esse da tragédia do sambista Orfeu, poderia ter levado a uma concepção que de tal maneira elevasse o homem do morro nos seus sentimentos. Quando me pediram para escrever algumas linhas dando minha opinião sobre o cenário de Oscar Niemeyer para "Orfeu da Conceição", fiquei com medo de não poder exprimir o entusiasmo que de início sua maquete me transmitira, por isso, não me preocupo muito que essas notas transmitam um conceito sobre teatro, mais do que propriamente sobre essa minha experiência de trabalho com o ilustre arquiteto. Niemeyer penetrava nos bastidores do Teatro Municipal com um encantamento de quem descobre novas faces da realidade, de uma realidade pressentida e a qual se reconstrói com elementos tão simples que se amontoam nos bastidores [...]⁸⁷

87 SCLIAR, Carlos. O Cenário de Oscar Niemeyer. *Revista Para Todos*, Rio de Janeiro e São Paulo, 1ª quinzena de out. ano 1, n 10 p.9.

RECEPÇÃO: literalidade vs. abstração

A edição seguinte da *Revista Para Todos* seguiu tratando da peça, mas passou a veicular sua recepção entre artistas e críticos teatrais. Miécio Tati destacou pontos positivos e negativos da montagem, e também do cenário de Niemeyer:

Sobre "Orfeu da Conceição" tenho ouvido os mais desencontrados comentários, que se resumem às incertezas de um "gostei e não gostei", à primeira vista paradoxal, mas que se explica. Quando surge a favela estilizada de Oscar Niemeyer, a impressão de beleza se fica, o espectador sofrerá os efeitos do impacto por um tempo que não se pode precisar quando termina, mas que afinal se esgota, como tudo, até que se compreenda que de uma esfarrapada e miserável favela carioca o que Oscar Niemeyer conseguiu transmitir foi tão somente a sensação poética da altura, da ascensão, da escalada do céu, num esquema romântico, de harmonia de linhas espantosa. Grande parte do início da peça beneficia-se da influência harmônica dessas linhas. Passado esse encantamento, sente-se falta de um pouco de lama e de zinco, e de vida real, para quebra necessária do equilíbrio de tão rara geometria. [...] O texto de Vinicius de Moraes é sobretudo poesia lírica. Sua peça é mais isto - poesia lírica - do que teatro de tragédia propriamente. [...] Nada tem de realista, é uma estilização. Nem a música, que é boa, é de morro, nem as letras dos sambas cantados, que são muito interessantes, são de morro; nem aquela tendinha de rameiras é tendinha de morro; nem no morro as mulheres rameiras são chamadas de "rameiras", como as qualifica o poeta. Veja-se, apenas, poesia no "Orfeu da Conceição" que é poesia e muito boa.⁸⁸

O incômodo de Miécio Tati parece ser referente à falta de realismo do cenário criado por Oscar Niemeyer, assim como do texto de Vinicius, que para o crítico é apenas - muito boa - poesia. Para Mário Cabral, colunista da *Tribuna da Imprensa*, *Orfeu da Conceição* agitou a crítica, causando controvérsias vistas até então apenas na estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943.⁸⁹

Vestido de Noiva, com direção de Ziembinski e cenografia de Santa Rosa, foi o marco inaugural do modernismo no teatro brasileiro.⁹⁰ O texto de Nelson Rodrigues, que alternava entre realidade, memória e alucinação da personagem Alaíde, já era bastante

88 TATI, Miécio. Poesia lírica, sobretudo. *Revista Para Todos*, Rio de Janeiro e São Paulo, 2ª quinzena de out. ano 1, n 11 p.12.

89 CABRAL, Mário. "Orfeu da Conceição" - Música de Branco. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 18 out 1956, p. 8.

90 SERRONI, José Carlos. *Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Sesc SP, 2013. p.55.

inovador. Mas foi sua encenação que tornou a peça uma referência para a história, pois "pela primeira vez a ação passava da intimidade de uma sala de estar burguesa para outro espaço, muito mais radical, o da "mente" de uma personagem"⁹¹. A cenografia de Santa Rosa teve papel estruturador na montagem da peça, separando as três dimensões do texto (realidade, memória e alucinação) em três planos construídos em cima do palco. A iluminação ajudava a compor o cenário, pois, pela primeira vez, passou a ser usada de forma poética e dramática.⁹²

Para enfatizar a diferença entre os planos ficcionais, Santa Rosa trabalhou com desníveis em cima do palco, criando um dispositivo cênico com patamares centrais e escadas laterais. Assim, o cenógrafo setorizou os três planos: o primeiro plano era o da alucinação, situado em uma plataforma quase no nível do palco; o segundo plano era o da memória, situado dois degraus acima do nível anterior; e o terceiro plano, o da realidade, ficava localizado em uma plataforma elevada, com acesso pelas escadas laterais.⁹³

Até então, a cenografia brasileira buscava representar a realidade tal como era, através da reconstrução de ambientes, em sua maioria domésticos. Os cenários eram compostos de materialidades reais, como revestimentos em madeira, mobiliários estofados, tapeçaria, cortinas, etc. *Vestido de Noiva* rompeu com esta literalidade do espaço, e recriou o texto de Nelson Rodrigues de forma abstrata, com planos e níveis.

Pode-se dizer que o mesmo se deu no cenário de *Orfeu da Conceição*. Os espaços do morro e do barraco foram recriados por Niemeyer, mas de forma sugestiva, com elementos alternativos aos reais. A subjetividade do cenário foi motivo de crítica daqueles que esperavam ver a realidade do morro carioca, "com lama e zinco", como dito por Miécio Tati.⁹⁴ Outro ponto criticado foi a funcionalidade do cenário proposto pelo arquiteto. O crítico de teatro João Augusto, escreveu, em sua coluna do dia 6 e 7 de outubro de 1956, no jornal *Tribuna da Imprensa*:

91 MASSA, Clóvis Dias. *Vestido de Noiva: Revolução em Processo*. Cena. UFRGS, Porto Alegre, v. 2, p. 07-14, 2001. p.8.

92 Para saber mais sobre a iluminação cênica de *Vestido de Noiva*, ver: TEIXEIRA, Eduardo de Souza. *VESTIDO DE NOIVA (1943): a luz na gênese do moderno teatro brasileiro*. Orientador: Robson Corrêa de Camargo. 221 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020. p.109.

93 ANCHIETA, José de. *Cenograficamente: da cenografia ao figurino*. São Paulo: Edições Sesc, 2015. p. 169.

94 Cabe destacar a proximidade temporal da peça *Orfeu da Conceição*, de 1956, com o movimento neorrealista italiano, dos anos 40, e com o Cinema Novo brasileiro, nos anos 60. Portanto, ainda que a crítica aponte uma falta de realidade, é possível que a realidade esperada por quem critica estivesse mais alinhada a esses movimentos, do que ao realismo do séc. XIX.



Figura 161, 162 e 163 - Encenação da peça *Vestido de Noiva*, cenário de Santa Rosa, 1943.

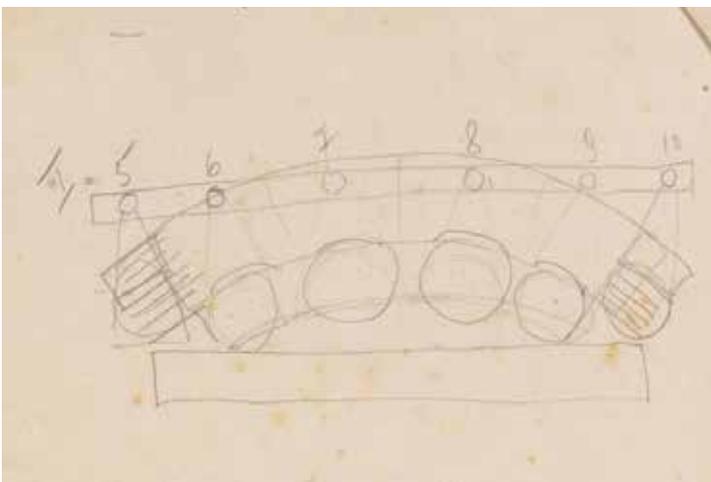


Figura 164 - Rascunho do projeto de iluminação de cena, *Vestido de Noiva*, 1943.

Se como peça "Orfeu da Conceição" exige soluções difíceis, como realização criou problemas apenas contornados pelo diretor. Um deles, a nosso ver (e o céu se desabará sobre nós), é o cenário de Oscar Niemeyer, muito bonito, sem dúvida (embora pessoalmente não gostemos daquelas árvores recortadas e da parte central, apoiada numa espécie de pilotis) mas que, ao invés de ajudar a peça, pareceu-nos a toda hora contra ela. A desproporção do telhado do barracão de Orfeu com os atores (que acabam como se tivessem um tabuleiro na cabeça), a grande rampa, à esquerda, baixa, sem utilidade e sentido teatral (pode ser plástico), a parte central, arredondada, demasiadamente baixa (que obriga os atores a se curvarem para passar por ela. Saída de Mira e Aristeu) são alguns dos senões que sentimos no trabalho de Niemeyer. A direção pareceu-nos obedecer o cenário, presa a ele todo o tempo, sem conseguir libertar-se.⁹⁵

João Augusto ressaltou pontos importantes na dinâmica de um cenário teatral, como a proporção dos elementos e as movimentações dos atores em cena. Contudo, a proporção esperada por ele entre o telhado do barracão e os personagens, talvez não existisse nem mesmo no morro real. A baixa altura reforça a ideia de casebre, de um espaço pequeno. O jornalista também comenta sobre a falta de uma utilidade ou sentido para a rampa da esquerda no cenário, considerando-a meramente plástica. Augusto parece não entender a utilidade simbólica da criação com duas rampas: uma rampa que "desce" e outra que "sobe", representando, com isso, as múltiplas ladeiras dos morros.

É bem provável que a cenografia de Niemeyer, estreante no campo teatral, tivesse falhas. Contudo, muitas das críticas apontadas ao cenário de *Orfeu da Conceição* relacionam-se à questão de seu funcionalismo e não-realismo. O arquiteto recebeu críticas similares no campo arquitetônico, como as de Max Bill. O escultor e arquiteto suíço veio ao Brasil em 1953 e manifestou suas opiniões em duas ocasiões. A primeira, em uma entrevista para a *Revista Manchete*, e a segunda em uma conferência para um grupo profissional reduzido, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU USP)⁹⁶. Na entrevista para *Manchete*, Bill comenta que:

[...] a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha não se levou

95 AUGUSTO, João. Teatro: "Orfeu da Conceição" - Música de Branco. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro. 6 e 7 out 1956, p. 7.

96 CABRAL, Claudia. La revista como escudo: Módulo y Oscar Niemeyer. In: TORRENT, Horacio. (Ed.). Revistas de Arquitectura: Representaciones urbanas y paradigmas disciplinares. Santiago de Chile: T6 Ediciones, 2011.p.50.

em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence a arquitetura nem a escultura. Afirmo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata. Um arquiteto deve ser capaz de defender seu projeto até nos seus menores detalhes. Deve saber responder porque colocou uma porta em tal lugar, porque pintou tal parede de azul, porque empregou determinado tipo de janela.⁹⁷

As críticas de Max Bill geraram polêmica no ambiente arquitetônico brasileiro. A *Revista Habitat*⁹⁸ republicou suas declarações entre setembro de 1953 e fevereiro de 1954, impulsionando ainda mais o debate sobre os limites do funcionalismo.⁹⁹ Ainda que seja uma discussão relevante, no campo cenográfico muitas vezes os objetos inseridos em um cenário cumprirão sua função apenas na imaginação do espectador. É o caso das rampas de Niemeyer, no cenário de *Orfeu*, que sugerem uma ladeira, mas cabe ao público imaginá-las e compreendê-las como tal.

A relação entre o cenário de Oscar Niemeyer e sua arquitetura foi pontuada por Peter, no jornal *Tribuna da Imprensa*, de 29 e 30 de setembro de 1956. Ele elogiou a criação do arquiteto: "Perfeito o cenário de Oscar Niemeyer que, no Teatro, continuou fiel à Arquitetura"¹⁰⁰. Destacamos, também, uma reportagem da revista especializada *Teatro Ilustrado*, intitulada "O ciclo do malandro no morro", com autoria de Sérgio Kautzmann.¹⁰¹ O texto, publicado em 1959, três anos após a montagem de *Orfeu da Conceição*, reúne outras peças que também tiveram como temática a favela, como *Pedro Mico* (1958), de Antonio Callado, na qual "encontramos o malandro do morro autêntico"¹⁰², e *Gimba Presidente dos Valentes* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, onde o morro aparece em cena, "com

97 BILL, Max. Max Bill critica nossa moderna arquitetura. Entrevista concedida a Flávio de Aquino. Revista Manchete, Rio de Janeiro, nº60, 13 de jun. de 1953. pp. 38-39.

98 A Revista Habitat, revista das artes no Brasil, era organizada pelo casal Lina Bo e Pietro Bardi em São Paulo.

99 CABRAL, Claudia. La revista como escudo: Módulo y Oscar Niemeyer. In: TORRENT, Horacio. (Ed.). Revistas de Arquitectura: Representaciones urbanas y paradigmas disciplinares. Santiago de Chile: T6 Ediciones, 2011. p.66.

100 PETER. Alto Giro: A semana foi principalmente de bom gosto. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro. 29 e 30 set 1956. p.16.

101 KAUTZMANN, Sérgio. O ciclo do malandro no morro. Revista Teatro Ilustrado. Rio de Janeiro. nov 1959, p. 32-33.

102 Ibid.

sua fome, sua miséria, sua poesia"¹⁰³. Para Kautzmann, Vinicius de Moraes anteviu o sucesso da temática do malandro e do morro no teatro, que depois transformou-se em um teatro de crítica social, contra a pobreza das favelas, mostrando que o malandro também é vítima, e nem sempre é criminoso. Kautzmann explica que em *Orfeu*, o morro ainda aparecia como fator secundário:

Em "Orfeu da Conceição", todavia, não encontramos o malandro propriamente dito. Orfeu é apenas a reencarnação do eterno poeta, cantando suas dores ao som do violão. O cenário de Oscar Niemeyer dera ao drama um ritmo surreal, que mais ainda auxiliava essa impressão. O Morro em "Orfeu da Conceição" figurava apenas como cenário, como pretexto. O tema que é universal não necessita de geografia para permanecer.¹⁰⁴

Kautzmann parece compreender que *Orfeu da Conceição* não buscava representar a veracidade da vida no morro carioca, tampouco fazer de Orfeu um personagem real. O morro era apenas um "pretexto", uma maneira de recontar o mito grego. Além de tudo, Vinicius de Moraes conhecia a arquitetura de Niemeyer, seu apreço pelas curvas, pela beleza e "sensualidade" das formas. O cenário criado pelo arquiteto parece ter contribuído para dar o tom poético, atemporal e universal pretendido por Moraes para sua peça.

INTERPRETAÇÃO: aspectos simbólicos

O cenário criado por Oscar Niemeyer para *Orfeu da Conceição* é, de fato, uma estilização, como considerado por Scliar ou Tati em reportagens mencionadas anteriormente. Essa estilização acontece através de elementos arquitetônicos, que deslocados de seu campo usual ganham novas possibilidades de interpretação e significados. Pode-se dizer que Niemeyer, através de seu cenário, procurou sintetizar o morro carioca, reduzindo-o somente aos seus elementos fundamentais: não há morro sem ladeira e não há casa sem telhado.

A síntese também acontece através da materialidade da cenografia, suas rampas e os mobiliários soltos são construídos sem textura, em um tom claro, criando uma espacialidade quase que "genérica", incompreensível se retirada de seu contexto cênico. Os únicos elementos que parecem "reais" dentro do cenário são o telhado e a janela, contudo essa realidade é subvertida no momento em que Niemeyer os posiciona suspensos. Com isso,

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ KAUTZMANN, Sérgio. O ciclo do malandro no morro. Revista Teatro Ilustrado. Rio de Janeiro. nov 1959, p. 32-33.



Figura 165 e 166 - Reconstrução esquemática do cenário através de modelo 3D.
Fonte: diagrama da autora.

cada componente presente no cenário assume uma importante carga simbólica, que analisaremos nesta seção. Na entrevista realizada com Haroldo Costa, intérprete de Orfeu na montagem de 1956, ele comenta a decisão do arquiteto:

Eu acho que ele (Niemeyer) não pretendeu uma reprodução da favela, mas ele tem presente os elementos básicos. Essa rampa é a ladeira do morro. Os morros só são atingidos através de ladeiras. E o barraco é o símbolo. Eu acho que com esses elementos ele sintetizou o ambiente do morro.¹⁰⁵

A RAMPA QUE É LADEIRA

Na década de 50, a paisagem do Rio de Janeiro já era marcada pelo desenvolvimento de comunidades nos morros e a construção de casas em suas encostas. O texto de Vinicius de Moraes menciona o morro como cenário para a narrativa. Contudo, a solução de representá-lo através de rampas curvas partiu do arquiteto. Ao invés de representar as montanhas como grandes blocos maciços, como são na realidade, o arquiteto optou por inserir planos curvos e in-

¹⁰⁵ A entrevista realizada com Haroldo Costa pode ser consultada na seção "Anexo A", na página 181 desta dissertação.

clinados, apoiados sobre pilares, criando a impressão de estarem flutuando no espaço, e contornando um morro invisível.

A solução da rampa curva já havia aparecido em seus projetos arquitetônicos anteriores à peça. Porém, inserida no espaço cênico, ela passou a ter um novo significado. A diferença de nível entre as rampas e o piso do palco retoma a topografia da paisagem carioca. O desenho das rampas é equilibrado, com uma rampa ascendente e outra descendente. A rampa ascendente, posicionada à esquerda do palco, conecta-se às coxias do teatro, mas já em uma altura acima do nível do palco. Através da encenação, fica implícito que esta rampa leva os personagens para outros espaços do morro. Já a rampa que conecta a plataforma central ao piso do palco simula o movimento de descida, que remete à descida dos moradores à cidade e ao clube de samba. Assim, a estrutura pode ser lida como uma grande espiral, com uma continuidade sugerida.

O percurso dos atores, com movimentos de subida e descida, também se assemelha aos percursos cotidianos dos moradores dos morros. No universo arquitetônico, a rampa costuma atuar como um espaço de transição, conectando um lugar a outro. O mesmo acontece no cenário, onde a rampa conecta o espaço de "fora do morro" com o espaço central da história; o ponto da encosta que abriga o barraco de Orfeu. Além disso, ela ordena o movimento, inerente ao teatro, de entrada e saída de cena, criando diferentes possibilidades de acesso ao barraco de Orfeu, núcleo central da dramaturgia. Para Recena, a rampa é um objeto coreográfico¹⁰⁶, gerador de movimento:

Elemento chave da arquitetura moderna, a rampa articula, de forma contundente, relações espaciais que pressupõem o movimento como amálgama de perspectivas que vão se constituindo – e simultaneamente vão se dissolvendo – ao longo da *promenade architecturale*.¹⁰⁷

A sinuosidade da rampa, que auxilia a superar a inclinação do morro, também prolonga o caminho, e cria uma ideia de percurso, de *promenade architecturale*. As rampas se transformam em um lugar para se "estar" dentro do cenário, de encenação, com parada dos atores e declamação de versos. As duas rampas fazem parte da estrutura principal do cenário, formado também por uma escada, a uma plataforma em formato circular. O conjunto pode

106 "um objeto coreográfico não é um substituto para o corpo, mas antes, um lugar alternativo onde reside a compreensão e a capacidade de instigação e de organização da ação." FORSYTHE, William. apud RECENA, Maria Paula Piazza. Notações arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições. Orientador: Rogério de Castro Oliveira. 2013, 201 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. p.102.

107 Ibid., p.134.

ser lido como um grande dispositivo cênico, um objeto autônomo, que ocupa o centro do palco, mas não o preenche, deixando alguns espaços vazios na cena, que nos lembram que estamos diante de um espetáculo, de uma apresentação brechtiana.

Pode-se traçar um paralelo com a arquitetura de Oscar Niemeyer e seus conjuntos arquitetônicos, muitas vezes considerados "soltos no espaço aberto"¹⁰⁸. Essa forma de compor o espaço urbano foi alvo de muitas críticas, como analisa Mahfuz:

[...] nos casos de programas menores, abrigados em edifícios únicos, encontram-se objetos pontuais, soltos no espaço aberto, sem gerar espaços bem definidos. Nos casos de programas maiores, persistem os problemas de indefinição tridimensional do espaço aberto, aos quais acrescidos problemas de escala, causados pelas distâncias e pelo próprio tamanho de certos elementos.¹⁰⁹

Contudo, grande parte da arquitetura de Niemeyer se desenvolve plenamente quando ele tem espaço à sua volta. Nos casos de Pampulha, Ibirapuera e Brasília, por exemplo, os edifícios assumem um caráter de objeto em meio à escala urbana, e permitem que o "fundo" apareça, seja ele uma lagoa, um parque ou um traçado urbano, como se a paisagem se transformasse em palco e as construções arquitetônicas em objetos cenográficos. É este espaço ao redor dos elementos construídos que realça seus contornos e permite diferentes ângulos de contemplação e experimentação.

Podemos comparar a solução cenográfica adotada por Niemeyer, mais objetual, com o cenário de Adolphe Appia para *Orpheus and Eurydice*, em 1912. Appia utiliza todo o espaço do palco para construir o elemento da escada. Assim, o cenário torna-se uma paisagem, uma espécie de fundo que serve ao espetáculo.

Ainda que os dois cenários partam de estratégias opostas, com ocupações de palco distintas, ambos utilizaram o desnível para evocar o mito de Orfeu, que desce ao Inferno. Na Grécia antiga, berço do mito, o contraponto do Inferno eram os Campos Elíseos, representados no mundo terrestre pelas montanhas. Por serem os locais mais próximos do céu, as montanhas, tornaram-se, no imaginário popular, o local de morada dos deuses, e do encontro entre os seres divinos e os seres humanos.¹¹⁰ Deste modo, justifica-se a

Figura 167 - *Orpheus and Eurydice*, cenário de Adolphe Appia, 1912.

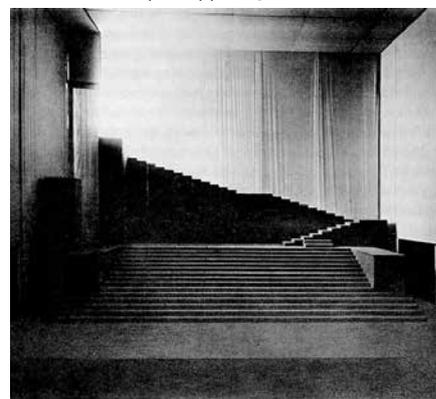


Figura 168 - *Orfeu da Conceição*, cenário de Oscar Niemeyer, 1956.

108 MAHFUZ, Edson. O clássico, o poético e o erótico: método contexto e programa na obra de Oscar Niemeyer. In: GUERRA, Abilio. (org.) Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira: v.2. São Paulo: Romano Guerra, 2010. p.291.

109 Ibid.

110 Para saber mais sobre o simbolismo das montanhas, ver: CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998. p.616.

construção de templos no topo de montanhas, como o Partenon (séc. V a.C), em Atenas, Grécia.

No caso de *Orfeu da Conceição*, o morro também assume o papel de lugar sublime e de Céu, em contraponto ao Inferno e ao Carnaval para o qual Orfeu "desce" em busca de sua amada. Assim, pode haver um duplo significado nas rampas de Niemeyer. Elas representam, sem dúvida, os desníveis da favela, mas também reforçam os movimentos de subida e descida - aos Céus e ao Inferno - presentes na tradição do mito grego. O paralelo com a cultura grega foi observado por Waldo Frank e Vinicius de Moraes em suas visitas e festejos nos morros cariocas, antes mesmo de Moraes escrever sua peça:

Conversa vai, criou-se subitamente em nós, através de um processo por associação caótica, o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia; 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.¹¹¹

ERA UMA CASA MUITO ENGRAÇADA...

O poema *A Casa* de Vinicius de Moraes descreve uma casa peculiar, sem paredes, teto ou chão.¹¹² A casa, pensada por Niemeyer, para o cenário de *Orfeu da Conceição* também não possuía paredes, mas o arquiteto escolheu dois elementos fundamentais na arquitetura doméstica, um telhado e uma janela, para representá-la.

Os elementos, aliados a toda uma iconografia que retratava os barracos dos morros na época, permitiram ao público a compreensão de "casa". O barraco de Orfeu relaciona-se ao conceito de abrigo, de cabana primitiva, que remonta ao período do tratado *De Architectura Libri Decem* (séc. I a.C), de Vitruvius.¹¹³ No final do século XVIII, com os ideias iluministas, Marc-Antoine Laugier apre-

111 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.7.

112 Era uma casa / Muito engraçada / Não tinha teto / Não tinha nada / Ninguém podia / Entrar nela, não / Porque na casa / Não tinha chão / Ninguém podia / Dormir na rede / Porque na casa / Não tinha parede / Ninguém podia / Fazer pipi / Porque penico / Não tinha ali / Mas era feita / Com muito esmero / Na Rua dos Bobos / Número zero. MORAES, Vinicius de. *A casa*. Rio de Janeiro, 1970. Disponível em: <<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/casa#:~:text=Rio%20de%20Janeiro%20%2C%201970>> Acesso em 01 ago. 2023.

113 MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. *Casa e lar: a essência da Arquitetura*. Arquitectos, São Paulo, ano 03, n.029.11, Vitruvius, out. 2002. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746Turismo>>. Acesso em: 04 jul. 2023.

sentou sua teoria para a origem da arquitetura, na qual a cabana primitiva destacava-se:

Após tentativas de ocupação de cavernas e abrigos naturais, nos quais variadas inconveniências não lhe davam a proteção e satisfação desejadas, decide ele mesmo construir um abrigo. Recolhe quatro fortes troncos encontrados no solo, ergue-os perpendicularmente e os dispõe em uma espécie de quadrado. Sobre o topo ele coloca mais quatro troncos horizontalmente e em seguida ergue um telhado, formado de peças inclinadas e reunidas em um ponto e coberto com folhas, de modo a se proteger tanto do sol quanto da chuva.¹¹⁴

Para Laugier, a cabana primitiva tem origem através de uma cobertura estruturada, pois é o telhado de uma casa que delimita seu espaço. Oscar Niemeyer parece compreender isso, e escolhe este elemento para dar forma ao barraco de Orfeu. Mesmo suspenso, sem paredes que o suportam, é através do telhado que fazemos a leitura da forma e dos limites do barraco. A cobertura retangular suspensa do chão cria uma projeção de sombra no piso e apresenta-se como uma forma geométrica virtual, que apesar de invisível, está presente na imaginação do espectador que enxerga o cenário. No universo arquitetônico, Niemeyer utilizou estratégia similar ao criar a marquise do Ibirapuera, uma grande cobertura em concreto armado que interliga os edifícios do parque, mas mais que isso, cria um lugar abrigado de passeio e estar, sem precisar criar limites físicos verticais como paredes, apenas através de dois planos: piso e teto.

Ao olharmos para trás, a vida doméstica dos negros e escravos no Brasil, foi, por muito tempo, representada através da figura do barraco, como na pintura de Johann Moritz Rugendas, *Viagem pitoresca através do Brasil* (1827-1835). A noção de casa foi evoluindo e ganhando novos símbolos, além do telhado, a casa passou a ser lembrada como uma construção com paredes, portas e janelas. As casas nos morros cariocas tornaram-se um símbolo da paisagem do Rio de Janeiro, e foram muitas vezes representadas nas artes.

O primeiro filme com a temática é datado de 1935, *Favela dos meus amores*¹¹⁵, dirigido por Humberto Mauro. A película foi perdida em um incêndio, porém, conforme críticas da época, trazia uma visão idealizada do ambiente do morro¹¹⁶. Quase do mesmo



Figura 169 - *Viagem pitoresca através do Brasil*, Johann Moritz Rugendas, 1835.

Figura 170, 171 e 172 - Frames do filme *Rio 40°*. (Nelson Pereira dos Santos, 1955).



114 VIANA, Alice de Oliveira. Em busca da casa perdida: a cabana primitiva segundo Laugier e Semper. *arq.Urb*, (28), p. 10–25, 2020. p. 15.

115 MAURO, Humberto. *Favela dos meus amores*. Produção: Carmen Santos. Rio de Janeiro, Brasil, 1935.

116 NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H. Mauro, 1935). *Significação: Revista de Cultura*

período, de 1937, a canção *Chão de Estrelas*, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, resgata elementos como o telhado de zinco (furado), a porta sem trinco e o violão também de forma romantizada:

A porta do barraco era sem trinco
Mas a lua furando nosso zinco
Salpicava de estrelas nosso chão
Tu pisavas nos astros distraída
Sem saber que a alegria desta vida
É a cabrocha, o luar e o violão¹¹⁷

A realidade dura do morro foi exposta pela primeira vez através do filme *Rio 40º* (1955), que mostrou "a beleza do Rio de Janeiro num domingo de muito calor; mas quem conduzia a visão do espectador era a realidade de uma cidade abatida socialmente pela miséria e brutalidade"¹¹⁸. O filme, que estreou um ano antes da peça *Orfeu da Conceição*, mostra um morro com casarios em taipa e madeira, chão de terra batida, pedras soltas, vegetação presente e construções ainda esparsas. Uma espacialidade que vai ao encontro da que Niemeyer trouxe para o cenário de *Orfeu*, com a representação de apenas um barraco em todo o cenário, a presença de árvores e espaços vazios a serem percorridos através das rampas. As pinturas de Cândido Portinari e de Di Cavalcanti também retratam, ainda que de modo alegórico, o morro carioca neste período. Nas obras de Di Cavalcanti, intituladas *Morro*, é possível ver a transformação do espaço, que em 1948 possuía um aspecto de área rural, e que em 1957 começava a viver um processo de adensamento e urbanização.

Fugindo de uma representação realista, Niemeyer criou uma casa sem paredes ou portas, apenas com o telhado e janela. A escolha trouxe permeabilidade e transparência ao cenário e permitiu ao público enxergar o interior do barraco, como se estivesse enxergando através de uma parede, neste caso, inexistente, artifício comum na representação de espaços domésticos no teatro. Contudo, apesar da ausência de paredes, a presença da janela lembra o espectador de que ele não está no interior do barraco e funciona como uma limite virtual, "fechando", de certa forma, este espaço doméstico, e criando uma divisão entre espaço privado do e espaço público.

Figura 173 - *Favela*, Cândido Portinari, 1948.

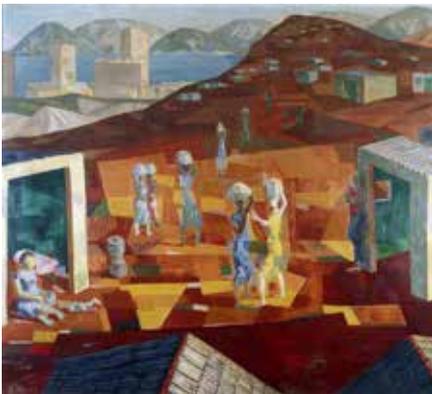


Figura 174 - *Favela*, Cândido Portinari, 1957.

Audiovisual, [S. l.], v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009.

117 BARBOSA, Orestes.; CALDAS, Sílvio. *Chão de Estrelas*. Gravadora Odeon, 1937. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34311/chao-de-estrelas>>. Acesso em 13 nov. 2023.

118 SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 419.

Com o elemento da janela, Oscar Niemeyer consegue criar um cenário completamente exposto, mas também apartado do público. Assim, a esquadria também serve como uma quarta parede, pois está posicionada paralela à boca de cena, e lembra o espectador que ele assiste a um espetáculo mas está de fora, sem fazer parte da narrativa. O arquiteto João Mendes Ribeiro avalia o enquadramento da boca de cena no universo cenográfico:

Tal como na fotografia, um espetáculo é sempre visto a partir de um único ponto de vista, normalmente, enquadrado pela boca de cena que cria uma tensão entre o que é visível e o que apenas se oferece ao desejo. Esta emolduração, ou framing, mais não é do que um ponto de vista, que ao ser trespassado pela inteligência sensível do cenógrafo, transforma a sensibilidade inteligente de quem olha. Neste contexto, a cenografia, embora possa ser tridimensional, funciona como uma espécie de projecção na quarta parede, sugerida pelo arco de proscénio.¹¹⁹

Dessa maneira, Niemeyer trabalhou dois enquadramentos no cenário de *Orfeu*. O primeiro é a boca de cena, que enquadra todo espaço do palco, e o segunda é a janela, que também atua como uma moldura, suspensa no centro de todo o cenário. Ela enquadra a ação dos atores, quando estes estão "dentro" do casario. Além de sua simbologia arquitetônica, a janela também se torna um dispositivo imagético, ou ainda na linguagem cinematográfica um *frame*, que naturalmente atrai o olho do espectador por estar no ponto central do palco, mas também por ser o único elemento retangular (além da cobertura, que é vista na horizontal, então aparece como uma linha). Tiago Mestre aborda essa relação, de janela e moldura, em sua dissertação:

Esta "equivalência" entre janela e a moldura advém da consideração de que estes dispositivos são simultaneamente objeto e pensamento, e que ocupam um espaço teórico fundamental na cultura ocidental enquanto lugares de enunciação, de apresentação e de representação. Ao mesmo tempo que a janela é um elemento estruturante da gramática construtiva da arquitetura, ela pode ser entendida como metáfora para a moldura na pintura e, nesse sentido, este par conceitual encontra-se na base da formulação da visualidade e da espacialidade na cultura ocidental.¹²⁰

119 RIBEIRO, João Mendes. *Arquitetura e Espaço Cénico: Um percurso biográfico*. Orientador: Mário Júlio Teixeira Krüger. 2008, 902 p. Tese (Doutorado) - Universidade de Coimbra, Portugal, 2008. p. 356.

120 MESTRE, Tiago Alexandre Teixeira. *A janela e a moldura - O espaço e o enquadramento nas obras de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez*. Orientador: Agnaldo Farias. 267p. Dissertação (Mestrado). FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p.25.

Para Luís Antônio Jorge, o aspecto mais importante da natureza ambígua da janela é o seu potencial poético:

A ambiguidade do vê-la ou ver através, do ver por dentro ou por fora, o abrir e fechar para a luz, a inversão de visibilidade entre o dia e a noite, a transparência e a reflexão do vidro, o pessoal e o comum, o íntimo e o público, o individual e o coletivo, o aqui e o ali, o foco e a evasão, a convergência e a divergência, não são apenas pares de conceitos antitéticos. Eles compõem a complexidade da janela.¹²¹

Através destes significados ocultos no elemento da janela, Niemeyer, talvez sem tal pretensão, conseguiu criar uma espacialidade para além da que se vê. Apesar de no texto de Moraes, o elemento da porta aparecer diversas vezes, como forma de melhor descrever o movimento dos personagens, Niemeyer optou por não inserir nenhuma porta em seu cenário. Assim, os movimentos de entrada e saída do barraco de Orfeu aconteciam virtualmente, e eram reforçados pelos limites impostos pela cobertura.

O barraco dos pais de Orfeu, que também aparece no texto da peça, não aparece no cenário. Neste caso, há um jogo visível e invisível, pois no teatro mesmo o que é invisível ao público pode existir no campo da imaginação, ou desejo, como mencionado na passagem anterior por Mendes Ribeiro. Assim, quando a cena se passava no barraco de Clio e Apolo, ela era "encenada" fora do campo visual do público, um espaço inexistente, sem cenário, que passa a existir somente na imaginação da plateia. Quando o texto diz que Clio e Apolo saem de seu barraco, eles ultrapassam essa barreira imaginária, saem do invisível e tornam-se visíveis no palco do teatro. O limite entre palco e coxias passa a funcionar como porta. Mendes Ribeiro também comenta, em sua tese que relaciona arquitetura e cenografia, sobre o elemento da porta, que tem seu significado alterado quando deslocada do campo arquitetônico para o teatral:

Uma porta, por exemplo, é para a arquitetura uma ideia de transferência, de articulação entre dois espaços, dentro uma mesma realidade. No teatro, uma porta é indício de passagem para o que está fora da realidade do espetáculo, para o nada: é o lugar daquilo que não se vê, mas que se subentende. Estes elementos resultam no contexto de uma arquitetura disfuncional em que, não obstante a sua aparente verosimilhança, não cumprem qualquer função.¹²²

121 JORGE, Luís Antônio. O desenho da janela. Selo Universidade, volume 37. São Paulo, Annablume, 1995. p.102.

122 RIBEIRO, João Mendes. Arquitetura e Espaço Cênico: Um percurso biográfico. Orientador: Mário Júlio Teixeira Krüger. 2008, 902 p. Tese (Doutorado) - Universidade de Coimbra, Portugal, 2008. p. 170.

Oscar Niemeyer parece ter compreendido esse jogo entre o real e imaginário utilizado no teatro. O arquiteto inseriu elementos arquitetônicos de forma pontual no cenário, deixando espaço para que algumas ações fossem realizadas de forma lúdica, como o entrar e sair pelas portas.

OUTROS CENÁRIOS PARA ORFEU

Em 1995, Haroldo Costa, intérprete de Orfeu na montagem original de 1956, dirigiu uma nova montagem da peça *Orfeu da Conceição*. A remontagem fez parte das comemorações do tricentenário de Zumbi dos Palmares e foi encenada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro entre os dias 17 e 19 de outubro. Norton Nascimento e Camila Pitanga interpretaram a dupla Orfeu e Eurídice. Haroldo Costa condensou os três atos de Vinicius de Moraes em dois. Além disso, para modernizar a peça alterou o *Soneto de Corifeu*, transformando-o em um *rap*, e acrescentou músicas do filme *Orphée Noir* na trilha sonora da peça, conforme reportagem do jornal *O Globo*, de 15 de setembro de 1995¹²³.

Em reportagem de 19 de outubro de 1995, Barbara Heliodora fez duras críticas à remontagem:

A própria ideia de remontar a obra é infeliz, inclusive porque o poeta Vinicius de Moraes não dominava a forma dramática e, depois que o teatro brasileiro já caminhou mais de 40 anos, a fragilidade do texto fica constrangedoramente exposta [...] Essa desastrosa remontagem presta um grande desserviço aos criadores do "Orfeu": montada no contexto de há 40 anos, o espetáculo ficara na memória do teatro brasileiro como um momento importante – mas na atual encenação o sonho é desfeito, com prejuízo para todos, de ambos os lados da cortina.¹²⁴

Haroldo Costa conta que procurou Oscar Niemeyer, convidando-o para desenhar novamente os cenários da peça.¹²⁵ O arquiteto aceitou o convite, e realizou uma nova cenografia para *Orfeu da Conceição*, com algumas mudanças. Não foram localizadas fotografias deste novo cenário nos palcos ou com atores em cena, mas é possível vê-lo em um modelo virtual, localizada no acervo de Gilberto Antunes¹²⁶, maquetista de Niemeyer por mais de quatro

Figura 175 - Maquete do cenário, pertencente ao acervo pessoal de Haroldo Costa, realizado por Oscar Niemeyer para adaptação de *Orfeu da Conceição* (1995)



123 SUKMAN, Hugo. Orfeu da Conceição: Fiel remontagem da peça de Vinicius expõe seus dons divinatórios. *O Globo*, Rio de Janeiro. 15 set 1995, Segundo Caderno.

124 HELIODORA, Barbara. Do morro para o Municipal: Remontagem desfaz encanto do original. *O Globo*, Rio de Janeiro. 19 out 1995, p. 3.

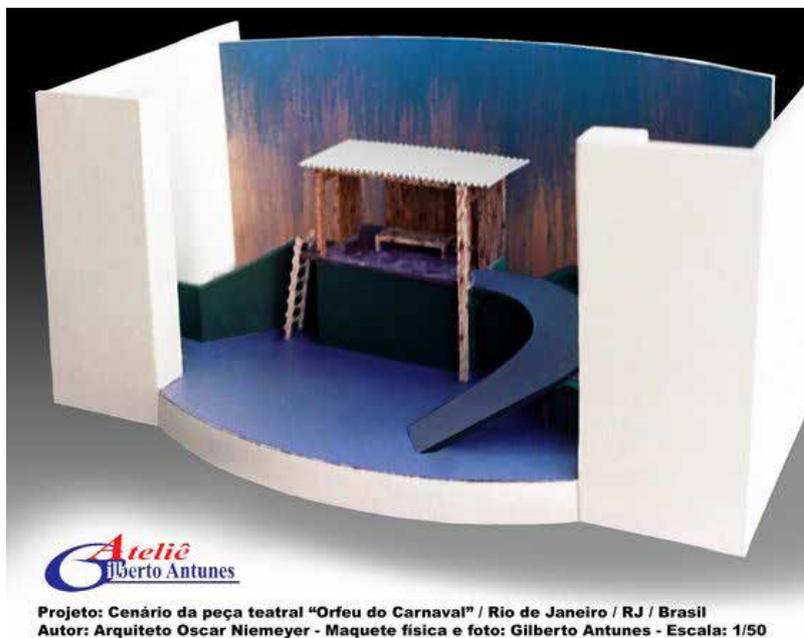
125 A entrevista realizada com Haroldo Costa pode ser consultada na seção "Anexo A", na página 181 desta dissertação.

126 PROJETO: Cenário da peça teatral "Orfeu do Carnaval" Disponível em: <ht-

Figura 176 - Maquete do cenário, pertencente ao acervo pessoal de Haroldo Costa, realizado por Oscar Niemeyer para adaptação de *Orfeu da Conceição* (1995)



Figura 177 - Modelo virtual do cenário para adaptação de *Orfeu da Conceição* (1995), acervo de Gilberto Antunes, maquetista de Oscar Niemeyer.



décadas. O modelo virtual assemelha-se à maquete física localizada no acervo pessoal de Haroldo Costa.

Em ambas, vemos que o barraco de Orfeu fica posicionado em um patamar elevado, construído no fundo do espaço do palco, representando a encosta de um morro. O barraco fica no centro do cenário, e possui um telhado em zinco, apoiado por três paredes de madeira. As paredes possuem aberturas em dimensões que remetem a portas e janelas, e a parte frontal do casario é completamente aberta, permitindo que o público visualize seu interior. Para acessar o barraco, é possível subir uma rampa curva, posicionada à direita, ou uma escada "estilo marinheiro" (que aparece apenas

no modelo virtual), apoiada ao lado esquerdo desta plataforma elevada.

Diferente do primeiro cenário para *Orfeu da Conceição*, desenhado por Niemeyer em 1956, o cenário de 1995 possui elementos pintados em cores vibrantes. Tanto no modelo virtual como na maquete física, a plataforma elevada aparece pintada em verde. O ciclorama aparece pintado em azul, com detalhes em laranja no modelo virtual e todo em laranja na maquete física, assumindo um grande protagonismo.

Há, ainda, um croqui de estudos, com a inscrição *Orfeo*, emoldurado e pendurado na parede da casa de Haroldo Costa, local onde a entrevista foi realizada. O croqui é um esquema do cenário da remontagem. No esboço, vemos um desenho da planta baixa, com uma linha grossa e tracejada em preto, uma linha de chamada esclarece que se trata de um muro. Neste mesmo desenho, a escada aparece com um patamar, é mais robusta do que a que vemos nas maquetes, e o barraco parece ser angulado. Uma medida de "14,50" consta no desenho, mas não fica claro a que ela se refere. Na mesma prancha, acima da planta baixa, vemos alguns rascunhos, como a perspectiva de um retângulo com uma escada, que parece ser a plataforma que abriga o barraco, com altura de 160, sem unidade de medidas especificadas. Ao lado, há um desenho esquemático da vista frontal do barraco, com uma cobertura em telha ondulada e a medida de "160", correspondendo ao peitoril da casa. O documento, que de acordo com Haroldo, é de autoria de Oscar Niemeyer, não esclarece novos aspectos sobre sua cenografia.

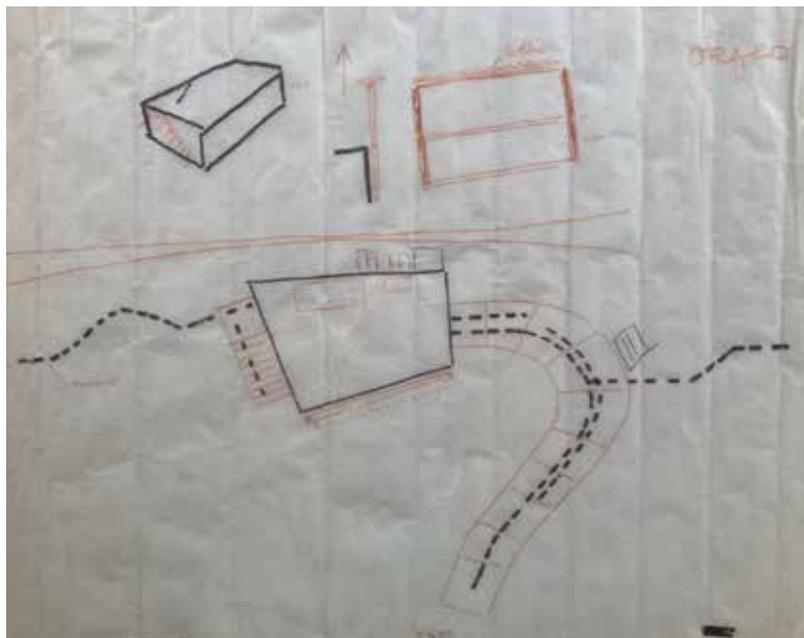
No programa da peça de 1995, Oscar Niemeyer explica o cenário em poucas palavras:

O cenário compreende o barraco de Orfeu e Eurídice, a rampa onde eles se encontram, o terreiro dos desfiles e a escada que leva à casa da mãe de Eurídice. Fazê-lo simples, leve e poético foi a nossa intenção.¹²⁷

O terreiro dos desfiles, mencionado por Niemeyer, é uma novidade na peça. No texto original de Moraes, havia passagens dentro de um clube de escola de samba. Haroldo transformou o clube de samba em uma espécie de sambódromo, necessitando de mais espaço livre no palco. Niemeyer parece ter comprimido o cenário original, tornando-o mais estreito e mais alto. Para isso, o

127 NIEMEYER, Oscar. apud MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*, uma tragédia carioca de Vinicius de Moraes, em dois atos. Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=-1&busca=orfeu%20da%20concei%E7%E3o%201995&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1> Acesso em: 02 jun. 2022.

Figura 178 - Croquis de Oscar Niemeyer para cenário da adaptação de *Orfeu* de 1995, emoldurado na casa de Haroldo Costa.



arquiteto retirou o patamar intermediário e o substituiu por uma escada "estilo marinho". Ele preservou apenas uma rampa, à direita, com desenho curvo semelhante ao original, mas com maior inclinação para vencer o patamar mais alto. O barraco também foi transformado. Antes era composto de elementos soltos que sugeriam janela e telhado, agora aparece de maneira literal, com paredes em madeira que apoiam uma cobertura com telhas de zinco. No seu interior um banco, também em madeira.

Uma nota no jornal *O Globo* destaca o envolvimento de Oscar Niemeyer com a peça. A reportagem do dia 6 de outubro de 1995, conta que, ao lado de Haroldo Costa e Leonel Katz, secretário estadual de Cultura, Niemeyer visitou a Central Técnica de Inhaúma, onde construíam o cenário, antes de ser levado ao palco do Teatro Municipal. Na ocasião, o arquiteto "decidiu recolher alguns de seus esboços para fazer um estudo de cores em seu escritório"¹²⁸. Em reportagem, já mencionada, Bárbara Heliadora também criticou a transformação do cenário:

O cenário original de Oscar Niemeyer perdeu uma rampa e tem a estrutura do suposto barraco reduzida a duas colunas ligadas por um telhadinho, com uma luz de proporções assustadoras em lugar da discreta meia lua sugerida no croqui do cenógrafo. Tudo isso é arbitrariamente iluminado por Jorginho de Carvalho. A luz sobe, desce e muda de cor sem qualquer justificativa e a toda hora [...] ¹²⁹

128 TARTAGLIA, Cesar.; NEVES, Tânia. Pessoas: De olho na criação. *O Globo*, Rio de Janeiro. 6 out 1995.

129 HELIADORA, Barbara. Do morro para o Municipal: Remontagem desfaz encanto do original. *O Globo*, Rio de Janeiro. 19 out 1995, p. 3.

Além da remontagem de 1995, houve uma homenagem em formato de concerto à peça *Orfeu da Conceição, 2007: Orfeu Vive! Um tributo a Tom, Vinicius e Niemeyer*, também com a direção de Haroldo. Ele conta que para esta montagem, por se tratar de um concerto, a cenografia era mais decorativa:

Teve cenário, mas foi diferente, porque era uma homenagem de 100 anos do Oscar, e um tributo ao Tom e Vinicius. Aí não era peça, foi um musical, com o cenário de um moço... como chama.. Marcelo. [...] Tinha na abertura, tinha um... a exibição de algumas coisas do cenário enquanto eu situava... aí contava essa história... quem passasse pelo teatro na hora que estava começando a peça e ouvisse os aplausos ia pensar que a peça tinha acabado, mas estava mal começando. Tinha uma orquestra, um cenário que lembrava, com várias rampas, onde ficava os naipes, tinha uma iluminação por trás para parecer um morro e... e ele foi (Niemeyer), ele foi a estreia, aí fizemos uma homenagem a ele.¹³⁰

Em 2010, o diretor Aderbal Freire-Filho dirigiu uma nova montagem de *Orfeu da Conceição*, cujo título transformou-se em apenas *Orfeu*. A peça foi apresentada em seis capitais do país: Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Goiânia, Porto Alegre e Curitiba. A estreia foi na capital carioca, no Canecão, no dia 9 de setembro de 2010.

Freire-Filho fez adaptações pontuais no texto original, de Vinicius de Moraes. Ele adicionou alguns personagens, como um poeta, que também assumia papel de narrador e carregava o nome de Vinicius, uma homenagem ao autor da peça. Vinicius (personagem) aparecia acompanhado de alguns amigos na nova montagem, mas para Freire-Filho esse recurso não alterou a estrutura da peça, pois o personagem narrador apresentava-se como Corifeu, e seus amigos formavam o Coro, análogo ao arranjo da montagem de 1956. Aderbal Freire-Filho explica sua decisão:

Vinicius (de Moraes) destaca a natureza clássica de seu texto e pretendi preservar essa natureza. Toda a dramaturgia foi criada aqui em torno da história central, nas suas margens, como moldura para a peça.¹³¹

130 A entrevista realizada com Haroldo Costa pode ser consultada na seção "Anexo A", na página 181 desta dissertação.

131 FREIRE-FILHO, Aderbal. Razões, critérios... In: MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição. Tragédia Carioca*. Instituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro. s/d. Texto escrito por Aderbal Freire-Filho para o que parece ser uma introdução ao texto original da peça, documento consultado e fotografado no Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim, no Jardim Botânico, Rio de Janeiro, durante uma visita mediada por José Staneck, em março de 2022.



Figura 179, 180 e 181 -
Encenação da peça *Orfeu*, cenário de
Marcos Flaksman, 2012.



Figura 182, 183 e 184 - Encenação da peça *Orfeu*, cenário de Marcos Flaksman, 2012.

A narrativa também adequou-se ao novo contexto histórico e social do Rio de Janeiro. Bandidos, policiais e dançarinas de *funk* foram acrescentados à narrativa, mas de forma a preservar a estrutura da peça. Freire-Filho comenta:

Fala-se que o morro, lugar onde se passa a história de Orfeu, não é mais como era na época em que Vinicius escreveu a peça. Não tive a intenção de fazer uma atualização, colocar a violência dos morros atuais como cenário que modificasse a estrutura da peça. O que fiz foi um pequeno jogo de cruzar dois tempos, incluir personagens de hoje que passassem fora da história e, convidados pelo autor, representassem personagens da peça. Uma espécie de meta-teatro, enfim, é o que mais caracteriza esta "dramaturgia".¹³²

A trilha sonora da peça também foi modificada. As canções originais foram preservadas, mas algumas canções posteriores à montagem de 1956 foram adicionadas, dado sua relevância na trajetória da parceria de Vinicius e Tom, entre elas *Água de Beber*, *Samba do Avião*, *Chega de Saudade* e *A felicidade*, esta última composta pela dupla para o filme *Orphée Noir*. Jaques Morelenbaum e Jaime Alem, responsáveis pela direção musical, também fizeram parte da banda, que formada por outros cinco integrantes, permaneceu em cima do palco durante a encenação, integrando-se à narrativa. O elenco era composto por 16 atores negros, alguns ligados ao grupo baiano Bando de Teatro Olodum, como o ator Érico Brás, que interpretou Orfeu, e Aline Nepomuceno que fez o papel de Eurídice.

132 FREIRE-FILHO, Aderbal. Razões, critérios... In: MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. Tragédia Carioca. Instituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro. s/d.

A produção ficou sob responsabilidade de Gil Lopes, Carlinhos de Jesus foi o coreógrafo, Maneco Quinderé assinou a iluminação, e Marcos Flaksman desenhou os cenários. Dentro das adaptações realizadas para a montagem de 2010, a cenografia de Flaksman é o que mais interessa para este trabalho. Marcos Flaksman é arquiteto, formado pela UFRJ, mas desde sua juventude esteve ligado ao teatro. Atua, até hoje, como cenógrafo e diretor de arte em obras teatrais e audiovisuais. Na década de 1980, Flaksman voltou sua produção para a arquitetura de edifícios cênicos, desenvolvendo algumas salas para o SESC, a casa de shows Palace, em São Paulo, e a reforma das salas de cinema do Cine Belas Artes, no Rio de Janeiro.¹³³

Em entrevista realizada para esta pesquisa, Flaksman comenta que para realizar os cenários de *Orfeu*, de Freire-Filho, olhou a cenografia original, de 1956, realizada para Oscar Niemeyer:

O que o Niemeyer fez, ele fez uma coisa que eu achei que qualquer cenógrafo inteligente faria. Ou seja, fazer uma rampa, fazer uma subida, porque a história se passa em cima do morro. Então, as pessoas, em grande parte da vida delas, dos encontros sociais, por exemplo, eles estão em pisos rampeados. [...] o Niemeyer se deu ao trabalho de botar uma casinha lá em cima, para ser mais explícito. E isso, é, eu acho que isso é o lado arquiteto dele que fez [...] ¹³⁴

Flaksman também criou um cenário elevado, mas optou por fazer esta subida com o elemento da escada, e não da rampa. Assim, projetou duas escadas, com estrutura metálica e degraus em chapas de madeira. Uma escada ficava posicionada à direita do palco, com um único lance de degraus, que terminava em um patamar retangular, com guarda-corpo também em estrutura metálica, formado de uma única barra. A outra escada, à esquerda, possuía um formato com ângulo de 90 graus, com duas partes de subida, ambas ligando-se a um único patamar também com guarda-corpo de barra metálica. Além das escadas, mobiliários soltos ocupavam o centro do palco, mesas e cadeiras, também de materialidade metálica e amadeirada, criavam uma ambientação de bar. A montagem, realizada em um palco sem coxias, com araras de figurinos expostas junto aos cenários, colocou em evidência a ideia de "meta-teatro" proposta por Aderbal Freire-Filho.

Com poucos elementos, Flaksman recriou o espaço do morro, ele conta que e a ideia era preservar o espaço livre do palco:

133 SERRONI, José Carlos. Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo. São Paulo: Sesc SP, 2013. p.223.

134 A entrevista realizada com Marcos Flaksman pode ser consultada na seção "Anexo B", na página 191 desta dissertação.



Figura 185 - Maquete do painel para o cenário de *Orfeu*, assinado por Marcos Flaksman, 2012.

De acordo com o Aderbal, nós teríamos pouquíssimos elementos em cena, entendeu? Uma pista livre, porque era um espetáculo lindo, um espetáculo todo dançado, com coreografia espetacular. Então, você tinha.... eu queria que subisse. Tinha uma outra peça de cenário que eu não me lembro mais, sinceramente. Mas em princípio era essa escada, que dava para os dois lados, em 90 graus. E, é... eu queria favela.¹³⁵

Para além dos elementos posicionados no palco, Marcos Flaksman quis trazer a presença do morro através de um painel posicionado junto ao ciclorama, e elevado em relação ao nível do piso. O painel em relevo era composto por cubos, de diferentes tamanhos, construídos em madeira, criando uma percepção de volume e continuidade. Flaksman conta que inicialmente a ideia era projetar a imagem de alguma favela no painel, assim as imagens dos barracos se misturariam aos cubos de madeira tridimensionais, recriando a paisagem carioca. A ideia foi abandonada, como conta o cenógrafo:

Mas aí a gente acabou decidindo, por questões financeiras, de não fazer isso. Porque tinha um custo alto para fazer as imagens... se você projeta imagem de uma favela em cima dessa escultura... o efeito é inacreditável, você não acredita, é uma coisa pictórica! Mas dá pra existir sem isso, só o volume... foi o que nós fizemos.¹³⁶

135 A entrevista realizada com Marcos Flaksman pode ser consultada na seção "Anexo B", na página 191 desta dissertação.

136 Ibid.

Flaksman ainda guarda a maquete do painel em seu acervo pessoal. O cenário final foi construído assim como o modelo de estudos: um painel branco, sem projeção de imagens, mas que com a iluminação cênica ganhava certo movimento com efeitos de luz e sombra. Assim, de maneira inesperada, Flaksman também criou uma reprodução sintética e abstrata da favela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de analisar o cenário de *Orfeu da Conceição*, projetado por Oscar Niemeyer, partiu de uma curiosidade pessoal em relação à sobreposição de dois universos: arquitetônico e cênico. O objeto de estudo escolhido apresentou-se como um ponto de conexão interessante entre estes dois mundos e relevante para a cultura brasileira. No âmbito teatral, a peça teve destaque devido ao texto de Vinicius de Moraes, que transpôs um antigo mito grego para a realidade do morro carioca nos anos 50, com um elenco inteiramente negro e músicas que prenunciavam a bossa nova.

Do ponto de vista arquitetônico, Oscar Niemeyer assinou o projeto cenográfico, algo inédito, até então, em sua carreira. A data da peça, setembro de 1956, também se sobressai, com a criação da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil) no dia 19 do mesmo mês¹, marcando o início do processo de construção de Brasília, com uma sequência de projetos assinados pelo arquiteto. A pesquisa foi conduzida dentro do PROPAR, um programa de pesquisa e pós-graduação em arquitetura. Dessa forma, o objetivo principal do trabalho, ao situar um cenário teatral no centro do problema, foi contribuir com um olhar arquitetônico sobre o mesmo.

Com este intuito, antes de analisar o cenário, foi fundamental examinar brevemente algumas obras de Oscar Niemeyer, anteriores ou próximas da data de estreia da peça. Os projetos abordados evidenciaram a presença de aspectos comuns ao universo cênico, como uma preocupação em criar não apenas espaços funcionais, mas também envolver as sensações dos usuários e causar impacto. Para isso, Niemeyer explora os percursos externos e internos dos edifícios, tornando-os um passeio, estuda enquadramentos e visuais, elabora transições espaciais graduais e repentinas, joga

¹ A NOVACAP. Disponível em: <<https://www.novacap.df.gov.br/a-novacap>> Acesso em: 08 nov. 2023

com planos translúcidos e opacos, retas e ângulos, e dessa forma dramatiza o espaço arquitetônico.² Na passagem abaixo, o arquiteto comenta sobre seu processo criativo:

Um dia, contei como as projetava [as colunas], como ao desenhá-las me via a circular entre elas e os edifícios, imaginando as formas que teriam, os pontos de vista possíveis de variar, etc..Meu intuito era mostrar como o problema plástico era laboriosamente pensado e como nele nos detínhamos com carinho.³

Ao analisar o cenário de *Orfeu da Conceição*, a dramatização do espaço é ainda mais evidente. Niemeyer utiliza seu repertório arquitetônico e insere elementos como rampas e escadas para sugerir uma topografia no palco. No entanto, ele sugere a presença do morro através do movimento, não recria sua forma completa, preservando, também, vazios na caixa cênica. A estrutura rampeada desempenha uma dupla função: simboliza o morro carioca, mas também oferece suporte ao movimento dos atores, permitindo que se elevem sobre o palco.

O arquiteto também faz uso de elementos como o telhado de zinco, típico da paisagem do Rio de Janeiro, e uma janela retangular, presente em toda arquitetura doméstica. O telhado e a janela tem função literal no cenário, isto é, estão colocados ali para representar o que de fato são. Marcos Flaksman comentou sobre o cenário em entrevista a essa pesquisa e considerou Niemeyer explícito, pois ele "se deu ao trabalho de botar uma casinha lá em cima"⁴. Contudo, a forma como o arquiteto insere estes dois elementos no espaço é singular, suspendendo-os. Não há limites físicos, como paredes ou portas, mas sim limites virtuais, insinuados pela projeção do telhado e pela presença do plano vertical da janela. O público compreende a noção de casa, mas ela não é construída de forma real.

Oscar Niemeyer moldou o espaço cênico através da inserção de elementos de maneira pontual no palco, e soube jogar com o vazio, deixando para o espectador a tarefa de imaginar a completude do espaço proposto. A ausência de barreiras físicas no cenário vai ao encontro da "dissolução do tradicional espaço fechado, delimitado por paredes"⁵ que marcou a criação de um nova modalidade

2 O arquiteto e cenógrafo J.C. Serroni conceitua a cenografia como uma a dramatização do espaço. SERRONI, José Carlos. apud HOWARD, Pamela. O que é cenografia? Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p.19.

3 NIEMEYER, Oscar. A forma na arquitetura. 5ª ed. Rio de Janeiro: Revan. 2013

4 A entrevista realizada com Marcos Flaksman pode ser consultada na seção "Anexo B", na página 191 desta dissertação.

5 MONTANER, Josep Maria. Espaço e antiespaço, lugar e não lugar na arquitetura moderna. In: A modernidade superada: ensaios sobre a arquitetura contempo-

espacial, moderna, considerada por alguns como um "antiespaço"⁶. Josep Montaner comenta sobre a concepção deste espaço moderno no capítulo *Espaço e Antiespaço*, de seu livro *A modernidade superada*:

Tudo isso culminará em um passo transcendental na evolução da arquitetura: a concepção internacional do espaço conformado sobre um plano horizontal livre e fachada transparente. O vazio fluido gira em torno dos elementos pontuais e verticais dos pilares de concreto armado ou aço e é dinamizado por planos recortados que não fecham recintos octogonais e muitas vezes não chegam até o teto.⁷

Apesar de não ser uma construção arquitetônica, com pilares de concreto ou fachada em vidro, o cenário de Niemeyer, assim como o espaço moderno, é constituído de um vazio fluido e elementos pontuais. Tampouco há recintos fechados, o espaço é construído de forma aberta e permeável. A decisão é conveniente para um cenário teatral, que permite ao espectador visualizar espaços como o "interior" do barraco, e o "exterior" do morro simultaneamente. Ademais, os limites entre interior e exterior divergem em relação ao texto da peça e cenário construído. No texto de Moraes, há, diversas menções aos movimentos de "entrar e sair" através de portas, ou de "dentro e fora" do barraco de Orfeu, sugerindo barreiras físicas que não foram transpostas para o espaço cênico desenhado pelo arquiteto.

Ao analisar o texto da peça teatral juntamente com o cenário, fica evidente a liberdade projetual de Niemeyer. Vinicius de Moraes não descreve os espaços em maiores detalhes, ele apenas situa o leitor, ao mencionar, por exemplo, um "platô de terra com casario ao fundo"⁸ ou um "barracão com uma tabuleta: Tendinha"⁹. Coube ao arquiteto espacializar a narrativa, ao que tudo indica sem maiores instruções.

O resultado agradou Vinicius de Moraes, que declarou seu apreço pela interpretação poética de Niemeyer, "em lugar de uma interpretação individualista das rubricas que na peça sugerem o cenário"¹⁰. O arquiteto fez um uso equilibrado da abstração e da literalidade, misturando elementos concretos (telhado e janela) com

rânea. 1ª ed. São Paulo: Olhares, 2013. p. 27.

6 PETERSON, Steven Kent. apud MONTANER, Josep Maria. Espaço e antiespaço, lugar e não lugar na arquitetura moderna. In: *A modernidade superada: ensaios sobre a arquitetura contemporânea*. 1ª ed. São Paulo: Olhares, 2013. p. 27.

7 Ibid., p.28.

8 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.19.

9 Ibid., p.77.

10 Ibid., p.97.

a insinuação de espaços através dos vazios e das movimentações de cena. Para Recena, "o espaço modernista, heterotópico, ou de relações [...] requer como forma de conhecimento e apreensão, o movimento"¹¹. No cenário de *Orfeu da Conceição*, a movimentação também se faz necessária para a compreensão da narrativa e do espaço proposto.

Na entrevista realizada com Marcos Flaksman, ele comentou sobre a relação da arquitetura com a cenografia. Embora tenha se formado como arquiteto, Flaksman atua há muitos anos no campo cenográfico. Para ele, "a arquitetura instrumentaliza a pessoa de maneira mais consistente [...] para que a pessoa possa pensar no espaço"¹², mas destaca a importância da imaginação para pensar na dramaturgia da peça:

A imaginação está ligada à dramaturgia. O que é a dramaturgia? Essa coisa misteriosa... É a história, e principalmente, as emoções [...] como essa história repercute em você. Isto vem na frente, obrigatoriamente.¹³

Niemeyer também projetou um barraco de favela para o filme *Pedro Mico*, de 1985, contudo, o arquiteto utilizou uma linguagem literal, projetando um barraco idêntico à realidade, com paredes, portas e estrutura em madeira. O fato reforça a diferença entre a linguagem do teatro e do cinema, esta última extremamente visual, e com menos espaço para a imaginação.

A subjetividade da cenografia de *Orfeu da Conceição* parece ter partido do próprio Oscar Niemeyer, que demonstrou ter compreendido o universo teatral, unindo as ferramentas da prática arquitetônica, com o lado lúdico da dramaturgia e da imaginação. Retomamos um trecho da declaração de Carlos Scliar sobre a peça e seu cenário, publicado na revista *Para Todos*, que sintetiza isto:

Niemeyer penetrava nos bastidores do Teatro Municipal com um encantamento de quem descobre novas faces da realidade, de uma realidade pressentida e a qual se reconstrói com elementos tão simples que se amontoam nos bastidores [...]¹⁴

11 RECENA, Maria Paula Piazza. Notações arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições. Orientador: Rogério de Castro Oliveira. 2013, 201 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. p.42.

12 A entrevista realizada com Marcos Flaksman pode ser consultada na seção "Anexo B", na página 191 desta dissertação.

13 Ibid.

14 SCLIAR, Carlos. O Cenário de Oscar Niemeyer. Revista Para Todos, Rio de Janeiro e São Paulo, 1ª quinzena de out. ano 1, n 10 p.9.

Cabe destacar o simbolismo na história do mito de Orfeu. Tanto no mito grego quanto na adaptação de Moraes, apesar de morrer, Orfeu segue "vivo" através de sua voz, de sua arte e do impacto de suas músicas. Vinicius de Moraes encerra a peça teatral com os seguintes versos:

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.¹⁵

De fato, o mito de Orfeu segue sendo contado e recontado, através de diferentes pontos de vista e expressões artísticas. Analisar o cenário de *Orfeu da Conceição* é também uma forma de não deixar "morrer" sua cenografia, que por natureza possui um caráter breve e efêmero. Ao observar de forma conjunta as obras arquitetônicas de Niemeyer e seu cenário para *Orfeu da Conceição* fica evidente a existência de uma relação entre arquitetura e cenografia. As duas matérias operam sobre o espaço, seja ele real ou imaginário. O deslocamento de outros arquitetos para o universo cenográfico corrobora isso. Este trabalho buscou contribuir com o fortalecimento deste campo comum.

No que diz respeito à produção de Oscar Niemeyer, *Orfeu da Conceição* é uma obra pontual dentro de sua longa trajetória. Não se pode afirmar que o projeto para o cenário de *Orfeu da Conceição* tenha tido algum tipo de influência sobre a carreira do arquiteto e seu modo de projetar, mas é certo que ao debruçar-se sobre este cenário, novas interpretações e um ponto de vista ampliado surgem, contribuindo com a sua historiografia dentro da pesquisa acadêmica.

15 MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.84.

REFERÊNCIAS

ACERVOS PESQUISADOS:

ACERVO Digital Vinicius de Moraes. Disponível em: <<http://acervo.viniciusdemoraes.com.br/>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

BIBLIOTECA Jenny Klabin Segall Disponível em: <<http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=111141>> Acesso em: 02 jun. 2022.

CENTRO de Documentação Funarte (CEDOC Funarte)

CENTRO de Documentação Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC/ FTM -RJ)

CENTRO de Pesquisa Museu da Imagem e do Som - RJ

FUNDAÇÃO Oscar Niemeyer. Disponível em: <<http://niemeyer.org.br/obras>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

INSTITUTO Antônio Carlos Jobim. Disponível em: <<https://www.jobim.org/jobim/>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

INSTITUTO Moreira Salles. Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateld=73>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

LIVROS E CATÁLOGOS:

ANCHIETA, José de. Cenograficamente: da cenografia ao figurino. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

APPIA, Adolphe. A obra de arte viva. Lisboa: Arcadia, [s.d.].

ARISTÓTELES. Poética. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BOTEY, Josep M. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

CABRAL, Sérgio. Antônio Carlos Jobim: uma biografia. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2015.

CASTELLO, José. Vinicius de Moraes: o poeta da paixão - uma biografia. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy. Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

COCTEAU, Jean. Orphée: the play and the film. Oxford: Basil Blackwell, 1976.

CZAJKOWSKI, Jorge; PINHEIRO, Claudia; CONDURU, Roberto; DANOWSKI, Sula (orgs.). Carlos Leão: arquitetura. 1ª ed., Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2016.

FLÉCHET. Anais. Madureira Chorou...em Paris: A Música Popular Brasileira na França do Século XX. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. 3ª ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

GOODWIN, Philip Lippincott. Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942. 1ª ed. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943. 217 p. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2304_300061982.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2022.

HOWARD, Pamela. O que é cenografia? Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

JORGE, Luís Antônio. O desenho da janela. Selo Universidade, volume 37. São Paulo, Annablume, 1995.

KATZ, Renina; HAMBURGUER, Amélia (orgs.). Flávio Império - Artistas Brasileiros. São Paulo. Edição EDUSP/FAPESP: 1999.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. Oeuvre Complète Volume 1, 1910-1929. Basel: Birkhäuser, 2006.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck.; MONTEIRO, Cássia Maria. Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

LIMA, Jorge de. Invenção de Orfeu. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LOPES, Nei.; SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da história social do Samba. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MACEDO, Danilo Matoso. Da Matéria à Invenção, As Obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1955. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008. 528 p. Disponível em: <<https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/9914>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

MAGALDI, Sábato. Moderna Dramaturgia Brasileira. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.

MANTOVANI, Anna. Cenografia. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

MÉROT, Alain. Poussin, 1594 -1665. Abbeville Press Publisher, Nova York, 1990.

MEUNIER, Mario. A legenda Dourada, Nova mitologia clássica. Tradução: Alcântara Silveira. São Paulo, SP: IBRASA - Instituição Brasileira de Difusão Cultural S.A. 1961.

MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

MORAES, Vinicius de. Poemas, sonetos e baladas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Orfeu da Conceição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

NIEMEYER, Oscar. As curvas do tempo: memórias. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. Minha Experiência em Brasília. 4ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

_____. A forma na arquitetura. 5ª ed. Rio de Janeiro: Revan. 2013

PAPADAKI, Stamo. The masters of world architecture series - Oscar Niemeyer. New York: George Braziller, 1960.

PARANHOS, Luiz Tosta. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer. Curves of irreverence. New Haven, London: Yale University Press, 2008.

PONTES, Ipojuca. Pedro Mico: uma lição de malandragem: roteiro extraído da peça de Antônio Callado. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. Brasil: uma biografia. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SERRONI, José Carlos. Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo. São Paulo: Sesc SP, 2013.

STIGGER, Veronica. (org.) Maria Martins: Metamorfoses. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, 157 p. Catálogo de exposição, 2013.

CAPÍTULOS DE LIVROS:

AUGUSTO, Sérgio. Orpheus, Orphée, Orfeu. In: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

CABRAL, Claudia. La revista como escudo: Módulo y Oscar Niemeyer. In: TORRENT, Horacio. (Ed.). Revistas de Arquitectura: Representaciones urbanas y paradigmas disciplinares. Santiago de Chile: T6 Ediciones, 2011.

DIEGUES, Cacá. Pela vitória do amor e da arte. In: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

MAHFUZ, Edson. O clássico, o poético e o erótico: método contexto e programa na obra de Oscar Niemeyer. In: GUERRA, Abilio. (org.) Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira: v.2. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

MONTANER, Josep Maria. Espaço e antiespaço, lugar e não lugar na arquitetura moderna. In: A modernidade superada: ensaios sobre a arquitetura contemporânea. 1ª ed. São Paulo: Olhares, 2013.

MORAES, Vinicius de. "A poesia e a canção são parte de um todo". In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

_____. Depoimento para o MIS. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

_____. Em busca da simplicidade. In: CAMPOS, Simone.; COHN, Sergio. (orgs.) Vinicius de Moraes - Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

NIEMEYER, Oscar. Sobre o cenário. In: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

PIRES, Antônio Donizetti. Orfeu na cena trágica brasileira. In: TOPA, Francisco.; SIQUEIRA, Joelma.; YOKOZAWA, Solange. (org.) Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias. Porto, CITCEM, 2017.

ROWE, Colin. Neo-"Classicism" and Modern Architecture II. In: The mathematics of the Ideal Villa and other essays. Cambridge: The MIT Press, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. Orphée Noir (prefácio). In: SENGHOR, Léopold Sédar. Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. França: PUF, 1985. p. 9-44. p.XVII

STAM, Robert. A Favela: de Rio 40 Graus a Orfeu Negro, 1954-1959. In: STAM, Robert. Multiculturalismo tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro. São Paulo: Edusp, 2008.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS E ANAIS DE CONGRESSO:

BESSA, Robson. Orfeu o mito, e a ópera. *Modus: Revista da Escola de Música da UEMG*, Belo Horizonte, v. 13. p. 25-33. nov. 2013.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. Arquitetura moderna e escultura figurativa: a representação naturalista no espaço moderno. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 117.00, Vitruvius, fev. 2010. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.117/3376>>. Acesso em: 29 mai. 2022.

CARRASCO, Ney.; DIAS, Fabiana Quintana. Da ideia a criação de Vinicius de Moraes: uma análise da música original da peça "Orfeu da Conceição" (1956). *Revista Científica/FAP (Curitiba. Impresso)*, v. 07, p. 99-118, 2011.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. O Cassino de Niemeyer e os Delitos da Arquitetura Brasileira. *Arqtexto*. n. 10/11. Porto Alegre, 2007, p. 20-41.

_____. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. *Arqtexto*. n. 16. Porto Alegre, 2010, p. 56-97.

COMAS. Carlos Eduardo Dias; PEIXOTO, Marta. Sonhos Americanos Casa Canoas, Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro / Casa Cueva, Juan O'Gorman, Ciudad de México. *Arquitextos*, São Paulo, ano 20, n.231.00, Vitruvius, ago. 2019. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/20.231/7506>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

CRUZ, Cláudio Celso Alano da. O bonde de Orfeu: considerações sobre um enguiço. *Revista da Anpoll, Florianópolis*, n. 35, p. 309-339, jul./dez. 2013.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, v. 12, p. 100-122, 2007.

FREIRE-FILHO, Aderbal. Razões, critérios... In: MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição. Tragédia Carioca*. Instituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro. s/d.

LÓPEZ DEL RIO, Alberto. Una noche de luna en un cerro carioca. La escenografía de Oscar Niemeyer para Orfeu da Conceição. *Revista rita*, 19, 2023. p.192-209. Disponível em: <<https://revistarita.com/una-noche-de-luna-en-un-cerro-carioca/>> Acesso em: 30 out. 2023.

MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 6 n. 1, p.9-36.1999.

MASSA, Clóvis Dias. Vestido de Noiva: Revolução em Processo. *Cena. UFRGS, Porto Alegre*, v. 2, p. 07-14, 2001.

MICHELIS, Marco De; BILENKER, Vicki. Modernity and Reform, Heinrich Tessenow and the Institut Dalcroze at Hellerau. *Perspecta, Theater, Theatricality and architecture*, v. 26, p. 143-170, 1990.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. Casa e lar: a essência da Arquitetura. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n.029.11, Vitruvius, out. 2002. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746Turismo>>. Acesso em: 04 jul. 2023.

MIZIOLEK Jerzy. Orpheus and Eurydice: Three Spalliera Panels by Jacopo del Sellaio. *I Tatti studies, essays in the Renaissance*, vol. 12, pp. 117-148, 2009.

NAGIB, Lúcia. Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 8, 15-24. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935). *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009.

NIEMEYER, Oscar. A catedral de Brasília. *Módulo*, v.2, n.11, p.8-9, dez.1958.

OLIVEIRA, Marina de. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo. *Navegações*, 5(2), 2012, p. 143-148.

RAMOS, Luiz Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. *Sala Preta, São Paulo - v. 1*, p. 9-22. 2001.p.9.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70) (1). *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n.106.02, Vitruvius, mar. 2009. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/65>>. Acesso em: 04 jul. 2023.

SILVA, Ava; SOARES, Leonardo Francisco. Imagens de Orfeu no cinema de Jean Cocteau. *Revista Garrafa*. Vol. 16, n. 46, p. 273 - 286. out-dez. 2018.

TALLON, Mary Elizabeth. Appia's Theatre at Hellerau. *Theatre Journal*, v. 36, n. 4, p. 495-504, dez. 1984.

URI, Fernanda Araújo.; CANAS, Adriano Tomitão. Ibirapuera, um projeto inacabado: as vicissitudes do parque e seus pavilhões publicadas nas revistas de arquitetura. In: *13º Seminário do Docomomo Brasil, 2019, Salvador - BA. Anais do 13º Seminário do Docomomo Brasil, 2019*. p. 1-19.

VIANA, Alice de Oliveira. Em busca da casa perdida: a cabana primitiva segundo Laugier e Semper. *arq.Urb*, (28), p. 10-25, 2020.

ZEIN, Ruth Verde. Insinuações: Uma velha e respeitável Senhora. In: *Revista Summa +*, #126. Argentina, janeiro de 2013, p.134- 135.

TESES E DISSERTAÇÕES:

BITTENCOURT, Matheus Hendges de. NIEMEYER - PERETTI: RELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E ARTE. Orientador: Cláudia Piantá da Costa Cabral. 261p. Dissertação (Mestrado). PROPARG, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/233123>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

CAPPELLARI, Moara Feola. O construtivismo russo na cenografia do teatro de vanguarda: Uma análise do espetáculo "O cornudo magnífico". Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

COSTA, Wellington Júnio. Je(an) Cocteau - a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema. 2013, 117 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GURIAN, Eduardo Pereira. Marquise do Ibirapuera: Suporte ao Uso Indeterminado. Orientador: Helena Aparecida Ayoub Silva. 312 p. Dissertação (Mestrado), FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MACHADO, Rogério Marcondes. A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. Revista arq.Urb, (21), 127-146, 2018. Disponível em <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

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

_____. Vinicius e Orfeu: um estudo sobre Orfeu da Conceição e Orphée Noir. Orientador: Homero Vizeu Araújo. 163 p. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

_____. Orphée Noir: A pele negra de Orfeu na Literatura do século XX. Orientador: Homero Vizeu Araújo. 171 p. 2022. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

MATSUDA, Karen Akemi. Um palácio em formação: estudos sobre o desenvolvimento do Palácio Itamaraty entre 1959 e 1970. Orientador: Tatiana Sakurai. 245 p. Dissertação (Mestrado), FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MESTRE, Tiago Alexandre Teixeira. A janela e a moldura - O espaço e o enquadramento nas obras de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez. Orientador: Agnaldo Farias. 267p. Dissertação (Mestrado). FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Marina de. O espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960. 2010. 280 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

QUEIROZ, Rodrigo. Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros. Orientador: Lucio Gomes Machado. 2007, 457 p. Tese (Doutorado) FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RECENA, Maria Paula Piazza. Notações arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições. Orientador: Rogério de Castro Oliveira. 2013, 201 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013

RIBEIRO, João Mendes. Arquitectura e Espaço Cénico: Um percurso biográfico. Orientador: Mário Júlio Teixeira Krüger. 2008, 902 p. Tese (Doutorado) - Universidade de Coimbra, Portugal, 2008.

SILVA, José Nazareno da. Os dois Orfeus, representações da paisagem favela no cinema: o olhar estrangeiro e o olhar de pertencimento. 2009. 122 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TEIXEIRA, Eduardo de Souza. VESTIDO DE NOIVA (1943): a luz na gênese do moderno teatro brasileiro. Orientador: Robson Corrêa de Camargo. 221 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

VASCONCELLOS, Mariana Garcia. Linha e cor na pintura tardia de Gustave Moreau (1826- 1898) : um simbolismo da forma. Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes. 2021, 221 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

SILVA, Mateus Bertone da. Lina Bo Bardi – arquitetura cênica. Orientador: Renato Luiz Sobral Anelli. 383p. Dissertação (Mestrado). IAU-USP, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

LEONELLI, Carolina. Lina Bo Bardi [experiências] – entre arquitetura, artes plásticas e teatro. Orientador: Luciano Migliaccio. 208 p. Dissertação (Mestrado), FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FERREIRA, Fernanda Silva. Mire Veja! A cenografia de Paulo Mendes da Rocha em sete atos. Orientadora Maria Isabel Villac. Dissertação (Mestrado). 154 p. FAU-Mackenzie, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

MACHADO, Rogério Marcondes. Flávio Império teatro e arquitetura 1960- 1977: as relações interdisciplinares. Orientador: Ricardo Marques de Azevedo. 559 p. Tese (Doutorado). FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PUBLICAÇÕES EM JORNAIS, REVISTAS, WEBSITES E FORMATO DE VÍDEO:

A NOVACAP. Disponível em: <<https://www.novacap.df.gov.br/a-novacap>> Acesso em: 08 nov. 2023

AUGUSTO, João. Teatro: "Orfeu da Conceição" - Música de Branco. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro. 6 e 7 out 1956, p. 7.

BAILBY, Eduardo. Tragédia: "Orfeu da Conceição" Descerá do Morro no dia 25! Última Hora, Rio de Janeiro. 22 set. de 1956. p.7.

BARBOSA, Orestes.; CALDAS, Silvio. Chão de Estrelas. Gravadora Odeon, 1937. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/34311/chao-de-estrelas>>. Acesso em 13 nov. 2023.

BILL, Max. Max Bill critica nossa moderna arquitetura. Entrevista concedida a Flávio de Aquino. Revista Manchete, Rio de Janeiro, n60, 13 de jun. de 1953. pp. 38-39.

CABRAL, Mário. "Orfeu da Conceição" - Música de Branco. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro. 18 out 1956, p. 8.

CINEMA Novo, Academia Internacional de Cinema. Disponível em:<<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

DAMATA, Gasparino. Orfeu da Conceição. A Tragédia Mitológica subiu a um morro carioca em elenco composto apenas de negros. Não foi algo de extraordinário mas uma curiosa experiência. Revista do Globo, Porto Alegre, 3 nov 1956.

DÉCOR de Jean Hugo. Le fonds Cocteau de Montpellier. Disponível em<<https://cocteau.scdi-montpellier.fr/xdocument/decor-de-jean-hugo/>>. Acesso em: 08 jun.2022.

HELIODORA, Barbara. Do morro para o Municipal: Remontagem desfaz encanto do original. O Globo, Rio de Janeiro. 19 out 1995, p. 3.

JUSI, Léo. Maravilhosa experiência humana. Revista Para Todos, Rio de Janeiro e São Paulo, 1ª quinzena de out. ano 1, n 10 p.9.

KAUTZMANN, Sérgio. O ciclo do malandro no morro. Revista Teatro Ilustrado. Rio de Janeiro. nov 1959, p. 32-33.

LOBO, Luiz. A Semana Passou Assim: Oscar Niemeyer no Teatro. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro. 19 e 20 mai 1956. p.1.

MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas: Niemeyer Ingressa no Teatro. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 mai 1956. 1º Caderno. p.16.

_____. Itinerário das Artes Plásticas: Niemeyer Prossegue com Cenários. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 de jun. 1957. 1º Caderno, p. 18.

TARTAGLIA, Cesar.; NEVES, Tânia. Pessoas: De olho na criação. O Globo, Rio de Janeiro. 6 out 1995.

TATI, Miécio. Poesia lírica, sobretudo. Revista Para Todos, Rio de Janeiro e São Paulo, 2ª quinzena de out. ano 1, n 11 p.12.

PROGRAMA DE PEÇAS TEATRAIS:

CALLADO, Antonio. Pedro Mico [Rio de Janeiro, Teatro República] set. - dez. 1957. Disponível em: <<http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=111141>> Acesso em: 02 jun. 2022.

COSTA, Haroldo. Orfeu Vive! Um tributo a Tom, Vinícius e Niemeyer.Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: < http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=0&busca=orfeu%202007&operador=and&museu=todos&num_interno=2&flag=1 > Acesso em: 02 jun. 2022.

MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição, uma tragédia carioca de Vinicius de Moraes, em dois atos. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=-1&busca=orfeu%20da%20concei%E7%E3o%201995&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1> Acesso em: 02 jun. 2022.

_____. Orfeu da Conceição (Tragédia Carioca), Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1956. Disponível em: < http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=-1&busca=orfeu%20da%20concei%E7%E3o%201956%20&operador=and&museu=11&num_interno=1&flag=1 > Acesso em: 02 jun. 2022.

FILMES:

MAURO, Humberto. Favela dos meus amores. Produção: Carmen Santos. Rio de Janeiro, Brasil, 1935.

O NOSSO Orfeu. Direção: Silvio Tendler. Produção: Ana Rosa Tendler. Rio de Janeiro, Brasil: Caliban Produções Cinematográficas e Fundação Palmares, 2015.

ORFEU Negro. Direção: Marcel Camus. Produção: Sasha Gordine. Rio de Janeiro, Brasil, Paris, França: Dispat Films, Gemma Cinematográfica, Tupan Filmes, 1959.

ORFEU. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1950].

ORFEU. Direção: Cacá Diegues. Produção: Daniel Filho, Paula Lavigne. Rio de Janeiro: Warner Bros, 1999.

ORPHEUS Descending. Direção: Peter Hall. Produção: George Manasse. Estados Unidos: Nederlander Film; Turner Pictures, 1990

O SANGUE de um poeta. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video,s.d. [1930].

O TESTAMENTO de Orfeu. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1960].

PEDRO Mico. Direção: Ipojuca Pontes. Produção: Ipojuca Pontes, Produções, T.R. Produções, José Carlos Escalero, Reynaldo Cozer. Rio de Janeiro, Brasil; Embrafilme, 1985.

RIO 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mário Barroso, Ciro Freire Cúri, Louis-Henri Guitton, Pedro Kosinski, Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: 1955.

VIDAS em fuga Direção: Sidney Lumet. Produção: Martin Jurow e Richard A. Sheperd. Estados Unidos: MGM Home Entertainment, 1960.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vinicius de Moraes, Léo Jusi e parte do elenco.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia José Medeiros

Figura 2 - Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer, Tom Jobim e Lila Bôscoli. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia José Medeiros

Figura 3 - Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer e Carlos Scliar nos bastidores da estreia da peça, 1956.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia José Medeiros

Figura 4 - Estudo para cartaz da peça realizado por Djanira, 1956. Fonte: Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-o-cartaz-da-pe%C3%A7a-teatral-orfeu-da-concei%C3%A7%C3%A3o-de-vinicius-de-moraes-djanira/iwGPPECC545Uxg>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 5 - Estudo para cartaz da peça realizado por Djanira, 1956. Fonte: Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-o-cartaz-da-pe%C3%A7a-teatral-orfeu-da-concei%C3%A7%C3%A3o-de-vin%C3%ADcius-de-moraes-djanira/DgGdy87tRTPoHw>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 6, Figura 7 e Figura 8 - Cartazes da peça realizados pelos artistas Carlos Scliar, Luiz Ventura e Djanira. Fonte: Disponível em: <<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao>> Acesso em: 25 ago. 2022

Figura 9 - Quadro Morro da Favela, Tarsila do Amaral, 1924.
Fonte: Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/tarsila-popular>> Acesso em: 02 ago. 2022.

Figura 10 e Figura 11 - Frames do filme Rio 40º. (Nelson Pereira dos Santos, 1955). Fonte: Captura de tela do filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V81QK-zSNulo>> Acesso em: 02 ago. 2022

Figura 12 - Vinicius de Moraes e Ismael Silva
Fonte: Coleção Sérgio Cabral | Acervo Museu da Imagem e do Som (MIS) Disponível em: <https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1760456830659156&id=193524637352391> Acesso em: 02 ago. 2022

Figura 13 - Dois poetas cantam Brasília.
Fonte: Revista Manchete n.440, 24 set.1960.
Fotografia Jäder Neves

Figura 14 e Figura 15 - Tom Jobim e Oscar Niemeyer em Brasília, 1960. Fonte: Acervo Instituto Antonio Carlos Jobim

Figura 16 - Capa do livro Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu, de 2003. Fonte: Disponível em: <<https://www.travessa.com.br/cancioneiro-vinicius-de-moraes-orfeu-1-ed-2003/artigo/5d426c7e-9666-435e-90a8-667a1750eege>> Acesso em: 05 ago. 2022.

Figura 17 - Fotografia da maquete do cenário de Niemeyer para Orfeu da Conceição (1956) publicada no livro de Papadaki (1960). Fonte: PAPADAKI, Stamo. The masters of world architecture series - Oscar Niemeyer. New York: George Braziller, 1960. p.112.

Figura 18 - Haroldo Costa, intérprete de Orfeu em 1956 em sua casa no Rio de Janeiro, 2022.
Fonte: Fotografia da autora.

Figura 19 - Programa original de Orfeu da Conceição, edição especial, 1956. Fonte: Acervo pessoal Haroldo Costa.
Fotografia da autora.

Figura 20 - Croquis de Oscar Niemeyer para cenário da adaptação de Orfeu da Conceição de 1995.
Fonte: Acervo pessoal Haroldo Costa.
Fotografia da autora.

Figura 21, Figura 22 e Figura 23 - Partituras originais de Tom Jobim para Orfeu da Conceição, 1956.
Fonte: Acervo Instituto Antônio Carlos Jobim
Fotografia da autora.

Figura 24 - Fotografia do programa de Pedro Mico, Teatro Nacional da Comédia, Rio de Janeiro, 1957.
Fonte: Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall.

Figura 25 e Figura 26 - Desenhos de Oscar Niemeyer para o cenário de Pedro Mico.
Fonte: PONTES, Ipojuca. Pedro Mico: uma lição de malandragem: roteiro extraído da peça de Antonio Callado. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. p.18 e 19.

Figura 27 - Fotografia da encenação de Pedro Mico, Teatro Nacional da Comédia, Rio de Janeiro, 1957.

Fonte: Acervo CEDOC Funarte
Fotografia Carlos Moskovicz

Figura 28 - Cartaz de divulgação do filme Pedro Mico, uma lição de malandragem, 1985.

Fonte: Disponível em: <<http://www.bcc.gov.br/fotos/831581>>
Acesso em: 18 out. 2023

Figura 29, Figura 30 e Figura 31 - Ministério da Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro, 1936.

Fonte: Disponível em: <<http://www.nelsonkon.com.br/mes/>>
Acesso em: 05 ago. 2022
Fotografias Nelson Kon.

Figura 32 - Pavilhão de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1939. Fonte: Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.009/3235>> Acesso em: 05 ago. 2022

Figura 33 - Pavilhão de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1939. Fonte: Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/615845/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-nova-york-1939-lucio-costa-e-oscar-niemeyer>> Acesso em: 05 ago. 2022

Figura 34 - Pavilhão de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1939. Fonte: Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/615845/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-nova-york-1939-lucio-costa-e-oscar-niemeyer>> Acesso em: 05 ago. 2022

Figura 35 - Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940, planta-baixa e seção. Fonte: COMAS, Carlos Eduardo Dias. O Cassino de Niemeyer e os Delitos da Arquitetura Brasileira. Arqtexto. n. 10/11. Porto Alegre, 2007, p. 20-41. p.21.

Figura 36, Figura 37 e Figura 38 - Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940. Fonte: Disponível em: <<https://arquiteturafalada.wordpress.com/2018/12/01/jogatina-moderna-museu-de-arte-da-pampulha/>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 39 e Figura 40 - Casa do Baile, Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940. Fonte: Disponível em: <<https://horizontesarquitetura.com.br/casa-do-baile-restauracao>> Acesso em: 05 ago. 2022
Fotografia Marcelo Palhares Santiago.

Figura 41 - Interior da Igreja da Pampulha (1940), com pintura de Cândido Portinari, São Francisco se Despojando das Vestes, 1945. Fonte: Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/925850/igreja-da-pampulha-e-reaberta-ao-publico-apos-um-ano-de-restauro/5d94cbco284dd1088e000f9-igreja-da-pampulha-e-reaberta-ao-publico-apos-um-ano-de-restauro-imagemr>> Acesso em: 05 ago. 2022.

Figura 42 e Figura 43 - Exterior da Igreja da Pampulha (1940) com mural de Cândido Portinari, São Francisco de Assis, 1945. Fonte: Fotografia da autora, 2016.

Figura 44, Figura 45 e Figura 46 - Palácio das Indústrias, Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer, 1951. Fonte: Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-14551/classicos-da-arquitetura-pavilhao-ciccillo-matarazzo-oscar-niemeyer/14551_15136?next_project=no> Acesso em: 05 ago. 2022.
Fotografia Andrés Otero.

Figura 47 - Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer, 1951.

Fonte: Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/oca-palacio-das-artes/>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 48 - Escultura Voluta Ascendente, Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer. Fonte: Disponível em: <<http://demonumenta.fau.usp.br/aspical-do-iv-centenario-de-sao-paulo/>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 49 - Cartaz de divulgação do IV Centenário de São Paulo, 1954. Fonte: Disponível em: <<http://demonumenta.fau.usp.br/aspical-do-iv-centenario-de-sao-paulo/>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 50, Figura 51 e Figura 52 - Casa das Canoas, Oscar Niemeyer, 1953. Fonte: Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/casa-das-canoas/>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografias Nelson Kon.

Figura 53 - Casa das Canoas, Oscar Niemeyer, 1953, seção e croquis. Fonte: Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 54, Figura 55, Figura 56 e Figura 57 - Brasília, ainda em construção, 1960. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia Marcel Gautherot

Figura 58 - Palácio do Planalto, Oscar Niemeyer, 1958. Fonte: Disponível em: <<https://www.archdaily.com/938140/from-utopia-to-reality-brasilias-60th-anniversary/5e9f0bd-4b357652a3c000e0be-from-utopia-to-reality-brasilias-60th-anniversary-photo>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia Joana França.

Figura 59 - JK indo discursar na inauguração de Brasília no Parlamento do Palácio do Planalto.

Fonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/historias-debsb/photos/a.294529840729133/657597101089070/?type=3>>
Acesso em: 18 out. 2023

Figura 60 - Cerimônia da posse presidencial de Lula em 2023. Lula subiu a rampa do Palácio do Planalto acompanhado de cidadãos brasileiros, reforçando o simbolismo deste movimento no espaço arquitetônico.

Fonte: Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/politica/noticia/2023/01/lula-sobe-rampa-do-planalto-acompanhado-de-catadora-metalurgico-pessoa-com-deficiencia-e-indigena-saiba-quem-sao.ghmt>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 61 - Rampa do Palácio do Planalto, Brasília, Oscar Niemeyer, 1958. Fonte: Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CbUNaAWMFIH/?igshid=Y2ZmNzgoYzQ%63D>> Acesso em: 06 ago. 2022.

Figura 62 - Rampa do Palácio do Planalto, Brasília, Oscar Niemeyer, 1958.

Fonte: Disponível em: <<https://divisare.com/projects/308171-oscar-niemeyer-gonzalo-viramonte-palacio-do-planalto-1960>> Acesso em: 06 ago. 2022.
Fotografia Gonzalo Viramonte.

Figura 63 - Palácio do Itamaraty, Oscar Niemeyer, 1962.

Fonte: Disponível em: <<https://divisare.com/projects/308176-oscar-niemeyer-gonzalo-viramonte-palacio-do-itamaraty-1970>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia Gonzalo Viramonte.

Figura 64 - Palácio do Itamaraty, Oscar Niemeyer, 1962.
Fonte: Disponível em: <<https://divisare.com/projects/308176-oscar-niemeyer-gonzalo-viramonte-palacio-do-itamaraty-1970>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia Gonzalo Viramonte.

Figura 65 - Palácio do Itamaraty, Oscar Niemeyer, 1962.
Fonte: Disponível em: <<https://tlmagazine.com/vincent-fourrier-brasilia-modernist-utopias/>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia Vincent Fournier

Figura 66 - Palácio do Itamaraty, Oscar Niemeyer, 1962.
Fonte: Disponível em: <<https://divisare.com/projects/308176-oscar-niemeyer-gonzalo-viramonte-palacio-do-itamaraty-1970>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia Gonzalo Viramonte.

Figura 67 e Figura 68 - Catedral de Brasília, Oscar Niemeyer, 1958. Fonte: Disponível em: <<https://divisare.com/projects/306858-oscar-niemeyer-gonzalo-viramonte-catedral-metropolitana-nossa-senhora-aparecida-1970>> Acesso em: 18 out. 2023. Fotografia Gonzalo Viramonte.

Figura 69 e Figura 70 - Catedral de Brasília, Oscar Niemeyer, ainda em construção nos anos 60.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia de Marcel Gautherot.

Figura 71 - Catedral de Brasília, Oscar Niemeyer, 1958.
Fonte: Disponível em: <<https://divisare.com/projects/306858-oscar-niemeyer-gonzalo-viramonte-catedral-metropolitana-nossa-senhora-aparecida-1970>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia Gonzalo Viramonte.

Figura 72 - Catedral de Brasília, Oscar Niemeyer, 1958, croquis.
Fonte: Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-14553/classicos-da-arquitetura-catedral-de-brasilia-oscar-niemeyer/14553_15286> Acesso em: 18 out. 2023

LINHA DO TEMPO:

a - Edifício Ministério da Educação e Saúde (MES), Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, 1936 - 1945. Fonte: Disponível em: <<http://www.nelsonkon.com.br/mes/>> Acesso em: 05 ago. 2022
Fotografia de Nelson Kon.

b - Obra do Berço, Oscar Niemeyer, 1937. Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/31736372348470809/>> Acesso em: 05 ago. 2022
Fotografia de Nelson Kon.

c - Residência Oswald de Andrade, 1938.
Fonte: Disponível em: <<https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/proo06>> Acesso em: 18 out. 2023

d - Pavilhão de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1939
Fonte: COMAS, Carlos Eduardo Dias. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. Arqtexto. Porto Alegre, RS. n.16 (2010), p. 56-97.

e - Grande Hotel de Ouro Preto, Oscar Niemeyer, 1938.
Fonte: Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3486>> Acesso em: 18 out. 2023

f - Conjunto da Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940 - 1943.
Fonte: Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/799922/como-a-pampulha-se-tornou-patrimonio-cultural-da-humanidade>> Acesso em: 18 out. 2023

g - Residência do arquiteto na Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer, 1942. Fonte: Disponível em: <<https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/proo12>> Acesso em: 18 out. 2023

h - Sede do Banco Boavista, Oscar Niemeyer, 1946.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia de Carlos Moskovics.

i - Sede da ONU em NY, Oscar Niemeyer e Le Corbusier, 1947.
Fonte: Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-83027/a-reforma-da-iconica-sede-da-onu/83027_83028> Acesso em: 18 out. 2023

j - Centro Técnico de Aeronáutica, Oscar Niemeyer, 1947.
Fonte: Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/995594/classicos-da-arquitetura-centro-tecnico-de-aeronautica-oscar-niemeyer>> Acesso em: 18 out. 2023

k - Residência do arquiteto em Mendes, Oscar Niemeyer, 1949.
Fonte: Disponível em: <<https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/proo34>> Acesso em: 18 out. 2023

l - Clube dos 500, Oscar Niemeyer, 1950.
Fonte: Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/clube-dos-500/>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia de Nelson Kon.

m - Edifício Montreal, Oscar Niemeyer, 1950.
Fonte: Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/edificio-montreal/>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia de Nelson Kon.

n - Edifício Copan, Oscar Niemeyer, 1950.
Fonte: Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/edificio-copan/>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia de Nelson Kon.

o - Conjunto Ibirapuera, Oscar Niemeyer, 1951.
Fonte: Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/oscar-niemeyer/>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia de Nelson Kon.

p - Edifício Califórnia, Oscar Niemeyer, 1951.
Fonte: Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/edificio-california/>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia de Nelson Kon.

q - Casa das Canoas, residência do arquiteto, Oscar Niemeyer, 1953. Fonte: Disponível em: <<https://www.themodernhouse.com/journal/house-day-casa-das-canoas-oscar-niemeyer/>> Acesso em: 18 out. 2023

r - Edifício Eiffel, Oscar Niemeyer, 1955.
Fonte: Disponível em: <<https://www.nelsonkon.com.br/edificio-eiffel/>> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia de Nelson Kon.

s - Interbau, Oscar Niemeyer, 1955. Fonte: Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/929654/bloco-de-apartamentos-da-interbau-de-oscar-niemeyer-pelas-lentes-de-bahaa-ghoussainy/5de78ab83312fdcf55000139-interbau-apartment-house-through-the-lens-of-bahaa-ghoussainy-photo?next_project=no> Acesso em: 18 out. 2023

t - Cenário para Orfeu da Conceição, Oscar Niemeyer, 1956.
Fonte: BOTTEY, Josep M. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. p.210.

u - Módulo, n. 6, 1956, capa.
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

v - Palácio da Alvorada, Brasília, Oscar Niemeyer, 1957. Fonte: Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/777831/o-palacio-da-alvorada-nas-lentes-de-joana-franca/56562322e58ece-15330001ac-o-palacio-da-alvorada-nas-lentes-de-joana-franca-foto?next_project=no> Acesso em: 18 out. 2023
Fotografia de Joana França.

Figura 73, Figura 74 e Figura 75 - Painéis de Orfeu e Eurídice, Jacopo del Sellaio, aprox. 1480. Fonte: MIZIOLEK Jerzy. Orpheus and Eurydice: Three Spalliera Panels by Jacopo del Sellaio. *I Tatti studies, essays in the Renaissance*, vol. 12, pp. 117–148, 2009

Figura 76 - Quadro Orphée et Eurydice, Nicolas Poussin, 1648. Fonte: Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/010062443>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 77 - Escultura Orpheus and Eurydice, Antonio Canova, 1775. Fonte: Disponível em: <<https://arteeartistas.com.br/antonio-canova/>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 78 - Quadro Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée, Gustave Moreau, 1865. Fonte: Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/orphee-1091>> Acesso em: 18 out. 2023

Figura 79 - Arquibancada e forro translúcido do teatro do Instituto Hellerau, do arquiteto Heinrich Tessenow, 1912. Fonte: MACHADO, Rogério Marcondes. A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. *Revista arq. Urb.* (21), 127–146, 2018. Disponível em <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Figura 80 - Encenação da ópera Orpheus and Eurydice, Instituto Hellerau, 1912. Fonte: Disponível em: <<https://www.researchgate.net/profile/Rachel-Hann-2/publication/261666981/figure/fig1/AS:677264664576002@1538483887573/Festspielhaus-Hellerau-1913-with-calico-walls-and-Appias-design-for-Glucks-Orpheus.ppm>> Acesso em: 03 ago. 2022

Figura 81 - Encenação da ópera Orpheus and Eurydice, Instituto Hellerau, 1912. Fonte: Disponível em: <<https://www.researchgate.net/profile/Rachel-Hann-2/publication/261666981/figure/fig1/AS:677264664576002@1538483887573/Festspielhaus-Hellerau-1913-with-calico-walls-and-Appias-design-for-Glucks-Orpheus.ppm>> Acesso em: 03 ago. 2022

Figura 82 e Figura 83 - Desenhos de Jean Hugo para cenário de Orphée, de Jean Cocteau, 1926. Fonte: Disponível em: <<https://cocteau.scdi-montpellier.fr/document/decor-de-jean-hugo/>> Acesso em: 23 out. 2023

Figura 84 e Figura 85 - Encenação de Orphée, Théâtre des Arts, Paris, 1926. Fonte: Disponível em: <<https://cocteau.scdi-montpellier.fr/document/decor-de-jean-hugo/>> Acesso em: 23 out. 2023

Figura 86 - Encenação de Orpheus Descending, Broadway, Nova York, 1957. Fonte: Disponível em: <<https://playbill.com/article/6-times-orpheus-and-eurydice-took-the-stage-before-hadestown>> Acesso em: 23 out. 2023

Figura 87 - Escultura Orpheus, Maria Martins, 1953. Fonte: VINICIUS de Moraes – por toda a minha vida, São Paulo: Farol Santander, 2023. curadoria de Helena Severo e Eucanaã Ferraz. Fotografia: Coral Lopes

Figura 88 e Figura 89 - Escultura Orfeu, Bruno Giorgi, 1958. Fonte: VINICIUS de Moraes – por toda a minha vida, São Paulo: Farol Santander, 2023. curadoria de Helena Severo e Eucanaã Ferraz. Fotografia: Coral Lopes

Figura 90 - Edifício Ministério da Educação e Saúde (MES), 1945. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia de Marcel Gautherot.

Figura 91 - Edifício MES em frame do filme Orphée Noir. (Marcel Camus, 1959). Fonte: Captura de tela do filme disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/oQOMSF1R2IMSQUZF9HLHLM772M/ref=atv_hm_hom_1_c_cjm7wb_2_1> Acesso em: 06 ago. 2022.

Figura 92, Figura 93, Figura 94 e Figura 95 - Frames do filme Orphée Noir. (Marcel Camus, 1959). Fonte: Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/35916786@N05/with/4538055528/>> Acesso em: 11 set. 2022

Figura 96 - Cartaz do filme Orfeu, de Cacá Diegues, 1999. Fonte: Disponível em: <<https://globofilmes.globo.com/filmografia/drama/filme/orfeu.ghtml>> Acesso em: 23 out. 2023

Figura 97, Figura 98 e Figura 99 - Encenação da ópera Orfeu e Eurídice, Teatro da Vertigem, Praça das Artes, São Paulo, 2012. Fonte: Disponível em: <<https://www.teatrodavertigem.com.br/orfeu-e-euridice>> Acesso em: 23 out. 2023

Figura 100 - Retrato de Vinicius de Moraes por Cândido Portinari, 1938. Fonte: Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2263>> Acesso em: 12 set. 2022.

Figura 101 - Varanda da casa do morro do Cavalão, aquarela de Carlos Leão. Fonte: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 24.

Figura 102 - Carlos Leão em sua casa no morro do Cavalão, com vista para a baía de Guanabara, década de 1940. Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. *Carlos Leão: Arquitetura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016. p.2.

Figura 103, Figura 104, Figura 105, Figura 106, Figura 107 e Figura 108 - Bastidores da estreia de Orfeu da Conceição. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia José Medeiros

Figura 109 - Ingresso pré-estreia da peça, 1956. Fonte: Acervo Vinicius de Moraes. Disponível em: <http://acervo.viniciusdemoraes.com.br/acervo/2101/orfeu-da-conceicao?busca=&titulo=&autor=&local=&obra=®istro=VMP1309_9&resumo=&ano_de=&ano_ate=> Acesso em: 02 ago. 2022.

Figura 110 - Programa da peça com autógrafos da equipe, 1956. Fonte: Disponível em: <<http://www.beaudouin-architectes.fr/2011/05/pampuhla/>> Acesso em: 06 ago. 2022.

Figura 111 - O TEATRO ganhou um nome famoso. O Globo, Rio de Janeiro, 16 de mai. de 1956. Fonte: Acervo O Globo

Figura 112 - MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas - Niemeyer Ingressa no Teatro. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 mai 1956. 1º Caderno. p.16. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 113 - Encenação de Orfeu da Conceição, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1956. Fonte: BOTHEY, Josep M. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. p.210.

Figura 114 - Barraco de Orfeu com seus limites virtuais. Fonte: diagrama da autora.

Figura 115 e Figura 116 - Croquis de Oscar Niemeyer, para cenário de Orfeu da Conceição, 1956. Fonte: Disponível em: <<http://www.beaudouin-architectes.fr/2011/05/pampuhla/>> Acesso em: 06 ago. 2022.

Figura 117 - O Globo nos Teatros. Charge desenhada por Lan. Fonte: O GLOBO nos Teatros. O Globo, Rio de Janeiro, 25 de ago. de 1956.

Figura 118 - Maquete do cenário de Orfeu da Conceição, publicada por Papadaki, em 1960. Fonte: PAPANAKI, Stamo. The masters of world architecture series - Oscar Niemeyer. New York: George Braziller, 1960. p.112.

Figura 119 - Maquete do cenário de Orfeu da Conceição, publicada por Philippou, em 2008. Fonte: PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer. Curves of irreverence. New Haven, London: Yale University Press, 2008.

Figura 120 e Figura 121 - Pavilhão alemão para Exposição Internacional de Barcelona, Mies Van der Rohe, 1929. Fonte: <https://miesbcn.com/es/el-pabellon/imagenes/>

Figura 122 - Maquete do cenário de Orfeu da Conceição, Acervo Funarte. Fonte: Acervo CEDOC Funarte

Figura 123 - Planta baixa esquemática do cenário, com destaque para formas de entrada e circulação. Fonte: diagrama da autora.

Figura 124 - Reconstrução esquemática do cenário através de modelo 3D, com marcação dos diferentes níveis e possibilidades de circulação. Fonte: diagrama da autora.

Figura 125 - Detalhe da lua no cenário de Orfeu da Conceição, 1956. Fonte: Disponível em: <<http://www.beaudouin-architectes.fr/2011/05/pampuhla/>> Acesso em: 06 ago. 2022.

Figura 126 - Posicionamento esquemático em planta baixa da lua durante primeiro e terceiro ato de Orfeu da Conceição. Fonte: diagrama da autora.

Figura 127 - Encenação de Orfeu da Conceição, 1956. Fonte: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 51.

Figura 128 - Encenação de Orfeu da Conceição, 1956. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles Fotografia José Medeiros

Figura 129 - Encenação de Orfeu da Conceição, 1956. Fonte: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 53.

Figura 130 - Posicionamento esquemático em planta baixa da encenação do final do primeiro ato, com a morte de Eurídice. Fonte: diagrama da autora.

Figura 131, Figura 132 e Figura 133 - Figurinos de Orfeu da Conceição (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (Orfeu, Eurídice e Dama Negra). Fonte: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 96 - 106.

Figura 134 - Frame do filme O nosso Orfeu (Silvio Tendler, 2015) Fonte: Captura de tela do filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EngarYiX_Sk> Acesso em: 24 out. 2023

Figura 135 - Encenação de Orfeu da Conceição, 1956. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles Fotografia José Medeiros

Figura 136 - Posicionamento esquemático em planta baixa da cena do segundo ato, trono dos reis do clube Os Maiorais do Inferno. Fonte: diagrama da autora.

Figura 137 e Figura 138 - Figurinos de Orfeu da Conceição (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (Prosérpina e Plutão). Fonte: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p.110 -111.

Figura 139, Figura 140 e Figura 141 - Bastidores da estreia de Orfeu da Conceição (1956), destaque para figurinos das bailarinas do clube Os Maiorais do Inferno. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles Fotografia José Medeiros

Figura 142 - Figurinos de Orfeu da Conceição (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (dançarinas do clube Os Maiorais do Inferno).Fonte: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p.102.

Figura 143 - Cérbero, o cão de muitos braços e muitas cabeças, Orfeu da Conceição, 1956. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles Fotografia José Medeiros

Figura 144 - Ensaio de Orfeu da Conceição no High Life Club, 1956. Fonte: Acervo CEDOC Funarte

Figura 145 - Encenação de Orfeu da Conceição, 1956. Fonte: Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/orfeu-e-euridice-sobem-o-morro>> Acesso em: 06 ago. 2022.

Figura 146 - Figurinos de Orfeu da Conceição (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (Clio, mãe de Orfeu). Fonte: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p.109.

Figura 147 - Posicionamento esquemático em planta baixa da cena do terceiro ato em que Clio sofre com o desaparecimento de Orfeu. Fonte: diagrama da autora.

Figura 148 - Meninos engraxates, Orfeu da Conceição, 1956.
Fonte: Acervo CEDOC Funarte

Figura 149 - Meninos engraxates Orfeu da Conceição, 1956.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia José Medeiros

Figura 150 - Encenação do terceiro ato de Orfeu da Conceição, plano da Tendinha, em ensaio no High Life Club, 1956.
Fonte: Acervo CEDOC Funarte

Figura 151 - Encenação do terceiro ato de Orfeu da Conceição, plano da Tendinha, 1956.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia José Medeiros

Figura 152 - Mira, Orfeu da Conceição, 1956.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotografia José Medeiros

Figura 153 e Figura 154 - Figurinos de Orfeu da Conceição (1956), desenhados por Lila Bôscoli. (Eurídice e Mira).
Fonte: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p.109.

Figura 155 - Representação esquemática em planta baixa de cena do terceiro ato, plano da Tendinha.
Fonte: diagrama da autora.

Figura 156 - Encenação de Orfeu da Conceição, penúltima cena da peça, quando as mulheres atacam Orfeu.
Fonte: DAMATA, Gasparino. Orfeu da Conceição. A Tragédia Mitológica subiu a um morro carioca em elenco composto apenas de negros. Não foi algo de extraordinário mas uma curiosa experiência. Revista do Globo, Porto Alegre, 3 nov 1956. p.26.

Figura 157 - Representação esquemática em planta baixa de cena do terceiro ato, plano da Tendinha, sequência de movimentação. Fonte: diagrama da autora.

Figura 158 - Representação esquemática de cena do final terceiro ato, morte de Orfeu, destaque para posicionamento do Coro.
Fonte: diagrama da autora.

Figura 159 - Encenação de Orfeu da Conceição, última cena da peça, morte de Orfeu, 1956.
Fonte: MORAES, Vinicius de. Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 92

Figura 160 - Estreia "Orfeu da Conceição". Desenho do cenário por Oscar Niemeyer. Revista Para Todos, 1ª quinzena de out. ano 1, n 10 p.9. Fonte: SCLiar, Carlos. O Cenário de Oscar Niemeyer. Revista Para Todos, Rio de Janeiro e São Paulo, 1ª quinzena de out. ano 1, n 10 p.9.

Figura 161, Figura 162 e Figura 163 - Vestido de Noiva, cenário de Santa Rosa, 1943.
Fonte: Acervo CEDOC Funarte

Figura 164 - Rascunho do projeto de iluminação de cena, Vestido de Noiva, 1943. Fonte: Acervo CEDOC Funarte In: TEIXEIRA, Eduardo de Souza. Vestido de Noiva (1943): a luz na gênese do moderno teatro brasileiro. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022. 258 p.

Figura 165 e Figura 166 - Reconstrução esquemática do cenário através de modelo 3D. Fonte: diagrama da autora.

Figura 167 - Orpheus and Eurydice, cenário de Adolphe Appia, 1912. Fonte: Disponível em: <<https://www.researchgate.net/profile/Rachel-Hann-2/publication/261666981/figure/fig1/AS:677264664576002@1538483887573/Festspielhaus-Hellerau-1913-with-calico-walls-and-Appias-design-for-Glucks-Orpheus.ppm>> Acesso em: 03 ago. 2022

Figura 168 - Orfeu da Conceição, cenário de Oscar Niemeyer, 1956. Fonte: BOTTEY, Josep M. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. p.210.

Figura 169 - Viagem pitoresca através do Brasil, Johann Moritz Rugendas, 1835. Fonte: Disponível em: <<https://www.leilao-dearte.com/leilao/2014/junho/16/johann-moritz-rugendas-habitations-de-negres-3307/>> Acesso em: 07 ago. 2022.

Figura 170, Figura 171 e Figura 172 - Frames do filme Rio 40º. (Nelson Pereira dos Santos, 1955).
Fonte: Captura de tela do filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V81QK2SNulo>> Acesso em: 02 ago. 2022

Figura 173 - Favela, Cândido Portinari, 1948.
Fonte: Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4464>> Acesso em: 25 out. 2023.

Figura 174 - Favela, Cândido Portinari, 1957.
Fonte: Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2627>> Acesso em: 25 out. 2023.

Figura 175 e Figura 176 - Maquete do cenário realizado por Oscar Niemeyer para adaptação de Orfeu da Conceição, de 1995.
Fonte: Acervo pessoal Haroldo Costa.
Fotografia da autora.

Figura 177 - Modelo virtual do cenário para adaptação de Orfeu da Conceição (1995), acervo de Gilberto Antunes, maquetista de Oscar Niemeyer. Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/521995413064642520/>> Acesso em: 25 out. 2023.

Figura 178 - Croquis de Oscar Niemeyer para cenário da adaptação de Orfeu de 1995, emoldurado na casa de Haroldo Costa.
Fonte: Acervo pessoal Haroldo Costa.
Fotografia da autora.

Figura 179, Figura 180, Figura 181, Figura 182, Figura 183 e Figura 184 - Orfeu, de Aderbal Freire-Filho, com cenário de Marcos Flaksman, 2012.
Fonte: Acervo Marcos Flaksman.

Figura 185 - Maquete do painel para o cenário de Orfeu, assinado por Marcos Flaksman, 2012.
Fonte: Acervo Marcos Flaksman.

ANEXO A

ENTREVISTA COM HAROLDO COSTA

15h, 4 de março de 2022

Gávea, Rio de Janeiro

SC: Como começou a amizade com o Vinicius de Moraes e a aproximação com a peça *Orfeu da Conceição*?

HC: Eu o conheci em Paris, é notória essa história. Ele era ali do "Cultural" e nos ajudou muito, não só com o prestígio pessoal dele, como também através de muitos amigos e por acaso, é naquele momento, isso foi em maio de 1955, um bocado de tempo, eu acho que nem eu era nascido (risos)... mas em todo caso, mas aí o Brasil estava muito na moda em Paris naquele momento, porque estava havendo uma exposição do acervo do MASP. E então estavam todos lá, muitos paulistas, gaúchos, cariocas, muita gente lá. E por acaso ele caiu na hora certa lá, porque aí a "brasileirada" juntou-se. Fizemos até um evento na UNESCO. Aí Vinicius ficou meu amigo e foi na feijoada de despedida que ele me mostrou a peça que havia sido premiada em um concurso do IV Centenário de São Paulo. Mas aí então, é...nessa despedida, nós íamos para a Holanda, porque nós fomos vindo..., estávamos viajando, fazia 3 ou 4 anos, pelo mundo e daí nós íamos seguir¹. Paris foi uma surpresa agradabilíssima porque nós fomos para fazer 1 mês no teatro e ficamos 3 meses! E aí foi ótimo, porque nós vimos muita coisa, aprendemos muita coisa. E aí eu li... ele me chamou lá, estava na festa comendo e ele: "vem cá que eu quero te mostrar uma coisa". Aí eu fui lá no escritório dele e ele: "dá uma lida aí". Aí eu li e era o primeiro ato de *Orfeu*, eu fiquei extasiado. "Pô que beleza, que maravilha, e tal...". Aí ele veio, uns dois anos depois eu acho, ele veio ao Brasil, com o Sasha Gordine, que era um produtor de cinema e queria fazer a peça, a peça não, queria fazer o filme. Já tinha até, como se diz em cinema?, o primeiro tratamento, o roteiro inicial. Mas aí não rolou porque o dinheiro não apareceu. Ninguém quis. Aí em uma outra feijoada, porque

¹ Viajavam em turnê com a companhia de teatro Brasileira.

o Vinicius era o rei da feijoada, de despedida, porque ele ia voltar para Paris, ele estava de férias no Brasil. Estivemos juntos várias vezes, na casa dele. E aí, no meio, do nada, tinha um namorado de uma amiga-irmã da Lila Bôscoli, que era casada nessa época com o Vinicius, e a amiga dela, Jerusa Carvalho, namorava um cara, que era marroquino, que tinha muita grana. Aí o cara disse: "o filme é um investimento muito grande, mas se for pra montar a peça, eu faço!". Aí foi um "abre-te sésamo", aí o Vinicius já se animou, já cancelou a volta para Paris. Aí começou a agitação, aí ele começou a convocar as pessoas. O Vinicius tinha um poder de sedução inacreditável, ninguém dizia não para ele... Aí foi Jorge Amado, foi Carlos Scliar, que fez as ilustrações... Para fazer os cartazes ele chamou apenas o Scliar, o Di Cavalcanti, a Djanira e Raimundo Nogueira.² Aí a montagem do *Orfeu* passou a ser um momento, uma agitação cultural. Todo mundo se mexendo. O Jorge Amado tinha uma revista quinzenal que se chamava *Para Todos*, que abriu as páginas todas... até eu escrevi no jornal. Aí a coisa fervia de tal maneira... Nesse meio tempo aconteceu o célebre encontro entre o Vinicius e o Tom, no bar Villarino. Aí foi quando ele convidou o Oscar para fazer, Oscar muito amigo dele e tal, todos eram amigos dele né, uma patota, uma turma. Aí o Oscar fez o cenário, não só fez o cenário, como a réplica do cenário para a gente poder ensaiar. Essa foto aqui era em um ensaio no High Life (mostra uma foto em uma página de jornal que está enquadrada e pendurada na parede). E... aí foi, ele fez o cenário. O cenário claro foi uma coisa surpreendente, foi antes de Brasília. O Tom não regeu a orquestra porque ficou com medo, ele foi pianista, então no fosso da orquestra tinha o Tom como pianista, o Leo Peracchi como maestro e o Luiz Bonfá, era todas as passagens de melodia que eu fingia em cena, era ele.³ Então houve a cena de *Overture*, com a cortina fechada como acontece né, quando a cortina abriu, o teatro em peso aplaudiu, mas aplaudiu, não foi aquele aplauso formal não, foi aquele aplauso como se a peça tivesse terminado já, foi um susto!

SC: Já havia sido divulgado que o cenário era de Oscar Niemeyer?

HC: Realmente, se falava "Niemeyer vai fazer o cenário...", mas ele nunca tinha feito, que eu saiba ele nunca tinha feito. Aí quando surgiu foi uau... Essa impressão é o que ficou, foi o que simbolizou esse momento, foi mágico.

SC: Eu imagino, eu queria ter estado nessa platéia...

HC: Eu também, eu estava no palco! (risos)

SC: Antes então de falarmos mais sobre o cenário, eu tenho uma pergunta... Você foi um participante bem ativo do Teatro Experimental do

2 Localizamos apenas cartazes de Djanira, Carlos Scliar e Luiz Ventura.

3 As passagens de violão eram realizadas por Luiz Bonfá.

Negro (TEN), de toda essa questão do movimento negro... Queria saber mais sobre a relação do Vinicius com o TEN, porque ele escolheu fazer a peça só com atores negros.

HC: "Eventualmente pode ser representada por brancos"⁴. O Vinicius era um poeta, é..., definir o Vinicius não é possível. Mas a gente pode ver os reflexos... ele foi um poeta muito ligado às expressões populares, os poemas dele iam do lírico ao panfletário, *O Operário em Construção*, ele define bem isso né? E o *Soneto da Infidelidade* também. Então ele percorreu esse caminho né, era um cara muito popular, no sentido que andava com o povo, estava com o povo, amigo do Pixinguinha, do Ciro Monteiro, que fez até o pai de Orfeu, e ele era um cara muito ligado à música popular, não era um compositor ainda né, começou a ser compositor a partir daí. Mas ele foi um poeta que bebeu das fontes populares, né? Um poeta engajado. Bebia de todas as fontes, sem esforço. O *Orfeu* foi resultado de tudo isso, porque ele pegou o mito, a história do Orfeu, e transpôs para o morro, ele podia ter posto em Copacabana, podia ter posto na Rua da Praia. Não, ele botou no morro carioca. Era uma história mesmo de pobre e de negro. Pra mostrar que os sentimentos permeiam tudo, qualquer pessoa, de qualquer raça... O amor, o ódio, são sentimentos que as pessoas tem, independente a cor de pele.

SC: Você lembra como se deu a escolha por Niemeyer como cenógrafo?

HC: Eu me lembro já do fato consumado. Mas agora... ele conhecia o Niemeyer, se conheciam de velha data, porque ele também frequentava o Villarino, se bem que o que ele gostava mais (o Niemeyer) era um outro, num hotel, na Rua Senador Dantas, porque ia mais o pessoal da arquitetura, tinha o Flávio Aquino, que escrevia sobre arquitetura. O pessoal da arquitetura ia mais no bar Amarelinho, porque lá no Villarino era radialista, jornalista, poetas, atores, era essa turma. Mas como o Oscar ia muito ao Villarino também, eu acho que tinha essa amizade... acho que foi lá. Ele também queria o Vadico como autor das músicas, eram amigos de longa data, trabalhou com a Carmen Miranda, mas aí o Vadico teve um problema de saúde que impediu. Foi aí que o Lúcio Rangel mudou o rumo do Brasil, simplesmente... porque apresentou Tom a ele.

4 Haroldo cita o próprio Vinicius de Moraes, que no texto da peça faz uma nota orientando para *Orfeu da Conceição* seja encenada preferencialmente por atores negros: "Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos. Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições. As letras dos sambas constantes da peça, com música de Antônio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível". MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013. p.16.

SC: Os ensaios da peça duraram alguns meses no clube High Life. Esses ensaios foram realizados em algum tipo de cenário improvisado?

HC: O Niemeyer fez uma réplica, que tinha aqui (mostrando na foto). A ação se desenvolvia muito nessa outra rampa aqui (rampa da esquerda), a morte surgia daqui, o primeiro ato, o pai e mãe estão falando daqui... O Inferno é aqui...

SC: Então o segundo ato, do Inferno, se desenvolvia fora das rampas?

HC: No Inferno ele desce, e aí entram os recursos de iluminação. O barracão ficava isolado, só aquela área ali era iluminada. Tinha uma "tendinha", onde as mulheres se reuniam. Era um mobiliário que entrava e saía, isso não aparece aqui (na foto). A tendinha aparece depois do Inferno, no terceiro ato eu acho, quando a Mira está insuflando a rapaziada... E as árvores, como se fossem uns ciprestes.

SC: Esse cenário do ensaio, era com materiais diferentes?

HC: Na verdade só tinham as rampas, um ensaio para a movimentação. Eram feitas de compensado.

SC: E o original?

HC: Aí era um material mais forte...

SC: A primeira temporada foram cinco dias no Theatro Municipal, já li algumas pessoas dizendo sobre a redução do cenário, por Fernando Pamplona, para caber no palco do Municipal...

HC: É, é verdade... A boca de cena do Teatro República era menor do que o Municipal. No Municipal o cenário coube certo, foi feito em função do palco de lá. Quando o cenário foi para o Teatro República, aí teve que diminuir o que não cabia. O Fernando Pamplona era cenotécnico do teatro, e fez a iluminação também.

SC: Sobre o cenário original, o que você lembra? de cor, materialidade...

HC: Olha, que eu me lembre era um cinza, cinza claro, não era branco. Era um material forte, acho que tinha uns pilotis embaixo para segurar o barracão, não estou certo... O barracão tinha uma cama, e nada mais.

SC: Como foi a atuação e movimentação em cima dessas rampas?

HC: O cenário foi bom porque ensaiamos muito, então transitamos à vontade. As cenas de rampa eram feitas por mim e Eurídice... No Inferno tinha o Cérbero que ficava embaixo e eu, Orfeu, descia aqui, entrando no Clube do Maiorais do Inferno.

SC: O cenário recebeu algumas críticas...

HC: O que alguns críticos fizeram, eles diziam, os maldosos, que o cenário era uma maquete, e que queria ocupar todos os centímetros do palco, o que é verdade, e por isso teve que ser reduzido pro Teatro República. Em matéria de referência, só me lembro disso.

SC: E você lembra como foi essa redução do cenário para o Teatro República?

HC: Eles só cortaram uma parte do cenário.

SC: E o Niemeyer acompanhou esse processo?

HC: Acompanhou, autorizou e tudo.

SC: Você lembra quem eram estes personagens (mostrei uma foto)?

HC: Eram uns garotos, que cantavam um samba nas proximidades do barracão do Orfeu.⁵

SC: Qual sua opinião sobre o cenário? Você acha que Niemeyer conseguiu representar a favela?

HC: Eu acho que ele (Niemeyer) não pretendeu uma reprodução da favela, mas ele tem presente os elementos básicos. Essa rampa é a ladeira do morro. Os morros só são atingidos através de ladeiras. E o barraco é o símbolo. Eu acho que com esses elementos ele sintetizou o ambiente do morro.

SC: O Vinicius de Moraes tinha uma certa intimidade com a favela?

HC: Tinha, tinha, tinha... Ele não era... Tinha uma favela que era na Lagoa Rodrigo de Freitas⁶ que ele morava, não sei onde ele morava nessa época, eu não conhecia, mas ele conta que ele tinha muito acesso àquele ambiente.

SC: E o Niemeyer?

HC: Ele era um bom comunista, né? Mas eu não me lembro... Eu fiquei amigo do Niemeyer, e mantivemos essa amizade, volta e meia eu encontrava ele em algum lugar, ia no atelier dele, em Copacabana, na praia. O elo era o *Orfeu*. Ele se deu o trabalho de sair do atelier dele, para ir na fábrica, em Inhaúma, onde tinha a central técnica, onde eram construídos os figurinos e os cenários. Ele foi lá, não precisava ter ido, podia ter mandado alguém, mas eu me lembro que ele foi lá.

SC: Isso na remontagem que você dirigiu?

HC: Isso, na remontagem, em 1995. Nós fomos lá, para ele dar uma

5 Fotografia dos meninos engraxates, página 124.

6 A favela Praia do Pinto ficava próxima à Lagoa Rodrigo de Freitas, foi onde Vinicius de Moraes levou o escritor Waldo Frank.

olhada no cenário.

SC: Você lembra como foi a recepção da peça e do cenário, em 1956?

HC: Foi bastante falada, especialmente por causa da música. Uma das músicas tema da peça é *Se todos fossem iguais à você*, e foi gravado logo depois e foi um sucesso, de norte ao sul do país. Aí começou a esteira de sucessos da dupla Tom e Vinicius. Então, o *Orfeu*, ele prosseguiu o caminho dele através das músicas, aí as coisas começaram a acontecer... Primeiro porque tinham todos esses nomes de peso envolvidos, e segundo porque foi um acontecimento.

SC: Mesmo assim o Vinicius de Moraes teve problemas financeiros com a peça, não é?

HC: Teve, teve...porque foi... ele saiu endividado, tudo isso é verdade. Não tinha patrocínio naquela época, ele botou dinheiro do bolso dele, conseguiu dinheiro, mas chegou uma hora que não deu... Mas ele encarou bem, ele reuniu o elenco, explicou a situação, teve muita gente que concordou, teve gente que não concordou, o que é natural.

SC: Tem uma história do Abdias do Nascimento, que teria saído no meio da peça, é isso?

HC: É, é, o Abdias ele saiu... mas eu não sei se foi por causa do dinheiro, eu não sei. Não, ele fez até o final, não teve substituto.

SC: Ele não foi substituído por Chico Feitosa, que atuou com *black-face*?⁷

HC: Foi, isso aconteceu, foi no Republica. A escolha do Chico Feitosa não foi feita porque ele era branco ou não era branco, mas porque ele conhecia a peça, e estava lá na hora certa. Ele estava de namorico com a Daisy⁸, e era muito amigo do Vinicius porque antes ele era muito amigo do Ronaldo Bôscoli, cunhado do Vinicius, então esse grupo vivia sempre junto. Então quando houve essa necessidade, então o Chico fez o papel. Mas não foi uma coisa evidente, da cara pintada de preto, era um detalhe que eu nem lembrava...

SC: O que você acha da frase "sou o branco mais preto", dita por Vinicius?

HC: Na época, não havia esse cancelamento, então as coisas aconteciam normalmente. A peça era uma peça, como eu disse... O prefácio da peça dizia que essa peça podia ser interpretada eventualmente por brancos... então eu acho que isso define tudo. E o Vinicius estava longe

7 Prática teatral que consiste em pintar o rosto e corpo de atores brancos, para que estes representem personagens negros.

8 Daisy Paiva, intérprete de Eurídice.

de qualquer...é...atitude ou declaração ou impressão que pudesse comprometer a biografia dele. Quando ele disse "sou o branco mais preto" foi a maior verdade que ele disse, filho direto na linha de Xangô. Ele adotou o candomblé como religião. E depois casou na religião, casou no candomblé. E passou a ser filho de Oxalá.

SC: Depois do Municipal vocês ficaram, então, 1 mês no República...O Niemeyer era presente nos bastidores?

HC: Nos ensaios ele ia sempre, sempre estava lá. No Teatro ele ia uma vez ou outra, foi algumas vezes no República.

SC: Depois da temporada no República, vocês iriam para São Paulo, certo?

HC: Sim, que é um mistério insondável! Parece uma coisa que está mais pro.. como que chama... buraco negro... triângulo das bermudas. Porque o cenário saiu do Rio de Janeiro e nunca chegou em São Paulo, desapareceu. Íamos encenar, eu acho, no Theatro Municipal de São Paulo. Uma coisa misteriosa, que nunca foi bem explicada... foi de caminhão e aí sumiu.

SC: Depois de terminada as encenações, vocês mantiveram contato, você, Vinicius, Tom, Oscar?

HC: Sim, sempre, mantivemos contato, fazíamos vários encontros, no Villarino, em casa...

SC: Então, anos mais tarde, você decidiu que faria a remontagem da peça, como foi esse processo?

HC: Era um sonho permanente meu dirigir *Orfeu*, o Vinicius sabia... Eu tinha certas críticas a direção do Léo Jusi, críticas mais estéticas...Eu achei que tinha coisa que poderia ser melhor aproveitada, como o Inferno. Eu discordava de algumas coisas e queria ousar fazer a direção, e briguei por isso durante muito tempo. Fizemos na televisão, quando a TV *Continental* foi inaugurada, o primeiro programa no dia seguinte da inauguração, foi uma interpretação de *Orfeu da Conceição*. Quem fez a Eurídice foi a Teresinha Maio, eu fiz o Orfeu, e agora não lembro mais ninguém... Eu dirigi também. Aí depois é que nasceu esse *Orfeu* do Teatro, ele nasceu em função do...Deixa eu me lembrar como é que foi. Ah, foi através de... tinha um amigo meu, Leonel Kaz, que foi Secretário de Cultura durante o período do prefeito Marcelo Alencar, e ele sabia dessa minha obsessão, aí ele conseguiu da Petrobrás uma grana para montar o *Orfeu*, aí foi assim que eu montei. Eu tinha também, um outro amigo, Joel Rufino dos Santos, que foi presidente da Palmares, aí consegui uma verba através dele também. E da prefeitura eu consegui também um dinheirinho, aí foi isso que fez possível a montagem. Aí fizemos a montagem, e depois íamos para São Paulo, mas demorou a beça para ir para São Paulo... mudou o

elenco, porque nessa altura o Orfeu foi feito por outro ator, não mais pelo Norton.⁹

SC: E como foi a escolha do cenário?

HC: Eu pedi ao Niemeyer que... eu queria fazer a peça, aí perguntei a ele se ele queria fazer um trabalho em cima do que estava feito, ou fazer um outro. Aí ele..."não, eu acho que vou fazer outro". Aí ele fez, as coisas parecem coisas complicadas, mas são simples. Daí ele deu uma enxugada em muita coisa, aí esse aqui (mostra maquete) foi o que foi feito para essa montagem. Os ensaios foram num palco italiano, no Liceu de Artes e Ofício, aqui no Rio. A leitura eu fiz numa sala do Flamengo, no clube Regatas Flamengo. Aí depois a gente foi para o palco.

SC: O Niemeyer assistiu a essas também?

HC: Foi, várias vezes, ele ia sempre! Aí teve um terceiro, que foi o *Orfeu Vive*, em 2007. Teve cenário, mas foi diferente, porque era uma homenagem de 100 anos do Oscar, e um tributo ao Tom e Vinicius. Aí não era peça, foi um musical, com o cenário de um moço... como chama.. Marcelo. Bom, não deu para fazer a peça, até foi aquele negócio: há males que vem para o bem, porque ia ser um trabalho terrível, e não sei se a gente ia ter fôlego para tanto, em matéria de dinheiro. Mas a Susana Moraes tinha assinado um contrato de intenção com um cara em Nova York, de montar o *Orfeu* na Broadway, então isso impedia qualquer montagem aqui

SC: E no musical de 2007 tinha uma réplica do cenário?

HC: [...] Tinha na abertura, tinha um... a exibição de algumas coisas do cenário enquanto eu situava... aí contava essa história... quem passasse pelo teatro na hora que estava começando a peça e ouvisse os aplausos ia pensar que a peça tinha acabado, mas estava mal começando. Tinha uma orquestra, um cenário que lembrava, com várias rampas, onde ficava os naipes, tinha uma iluminação por trás para parecer um morro e... e ele foi (Niemeyer), ele foi a estreia, aí fizemos uma homenagem a ele.

SC: Como foi a recepção da mídia sobre a remontagem de 1995? Eu não encontrei muito material na mídia, poucas fotos...

HC: Foi bem, foi bem...Você não encontrou? A temporada foi boa, lotou no Rio. Em São Paulo, o Teatro era muito longe... chamado Paulo Eiró, aí foi bem, mas as pessoas não tinham tanto o hábito de ir até lá.

SC: O Niemeyer chegou a comentar algo com você sobre fazer outros cenários? Ele aparece como o cenógrafo de *Pedro Mico*.

9 A montagem de 1995 foi encenada por Norton Nascimento no papel de Orfeu e Camila Pitanga no papel de Eurídice, no Rio de Janeiro. A temporada paulista da peça aconteceu apenas em 1997, por isso foram necessárias adaptações do elenco. Taís Araújo Atuou como Eurídice e Kadu Carneiro como Orfeu.

HC: Do Callado né? Eu acho que ele fez foi o cenário de teatro. Mas não sei. Não sei mesmo. Teve uma época que eu estava fora do Rio, então não sei.

SC: E sobre a adaptação de *Orfeu* para o cinema...¹⁰

HC: Foi um sucesso, né? O Vinicius não gostava... da folclorização.

SC: E quando vocês estavam em Paris antes da peça, como era a visão do Brasil?

HC: Os franceses sempre adoraram o Brasil, Orfeu ajudou, botou o Brasil na boca do povo...

10 ORFEU Negro. Direção: Marcel Camus. Produção: Sasha Gordine. Rio de Janeiro, Brasil, Paris, França: Dispat Films, Gemma Cinematográfica, Tupan Filmes, 1959; e ORFEU. Direção: Cacá Diegues. Produção: Daniel Filho, Paula Lavigne. Rio de Janeiro: Warner Bros, 1999.

ANEXO B

ENTREVISTA COM MARCOS FLAKSMAN

16h, 28 de fevereiro de 2023

Vídeo-chamada

SC: Oi Marcos, tudo bem?

MF: Tudo bom, você é formada pela?

SC: Eu sou formada pela UFRGS, e atualmente estou fazendo mestrado na UFRGS mesmo, sou formada em Arquitetura.

MF: Ah, é?! Eu também fui formado em arquitetura, aliás, sou formado.

SC: Pois eu sei! E isso me interessa muito, porque na verdade, eu acho que a cenografia dialoga muito com a arquitetura, e é por isso que eu estou estudando no mestrado o cenário que o Oscar Niemeyer fez para o *Orfeu da Conceição*, e eu acho que tem muito da arquitetura nesse cenário, e aí eu fui pesquisando e cheguei nessa outra adaptação do Aderbal (Freire-Filho), e aí eu vi que você fez esse cenário. E eu estou abrindo um pouco o leque no meu recorte da pesquisa para falar de outros "Orfeus", outras adaptações, porque como foi uma história muito adaptada, tanto para o cinema como para o teatro, eu acho que cabe falar de outros cenários realizados para a história de *Orfeu da Conceição*, para poder entender o importante da história e como cada um passou ela para o espaço. Então queria escutar de ti como foi esse processo.

MF: Eu não vou poder te ajudar com o filme *Orfeu*, de Cacá Diegues porque esse eu não vi. Agora, eu posso falar um pouquinho do que eu conheço, eu não sou pesquisador, não fiz tese, eu sou... eu não sou doutor, entendeu? Pelo fato da insistência, porque eu faço isso há mais de 55 anos, e continuo fazendo, e pelo fator idade, que eu já alcancei, e que é espantosa, isso, é, me dá uma perspectiva sobre essas montagens, entendeu? Eu vi, evidentemente, poucas imagens que existem na internet

sobre o *Orfeu* original. Tem o cartaz, que é bastante conhecido, eu acho, e é lindo o cartaz, é maravilhoso, E você tem umas fotos do Vinicius com o Niemeyer, com o Haroldo, que era o cara que fazia o Orfeu e é um ator maravilhoso, e que está vivo ainda. Era um negro lindo e grande, era teatro né, teatro tem isso, diferente de cinema, muito diferente. Então, é, a primeira montagem tinha ele. Quem está na foto também era a Lila Bôscoli, a Lila era casada com o Vinicius, parece que ela participou do roteiro.¹¹ Mas eu vi, eu procurei, quando eu fiz os desenhos para esse espetáculo do Aderbal, eu procurei o projeto, eu acho que eu vi mais do que aparece normalmente, mas era basicamente uma rampa, com o estilo do Niemeyer, que eu me lembre, e lá em cima tinha alguma coisa, eu não me lembro mais. Não me lembro o que era, o que era?

SC: O cenário era formado por duas rampas, e aí no meio tinha um platô e em cima tinha uma janela e um telhado suspensos para imitar um barraco.

MF: Ah é, pois é. O que acontece é o seguinte, é, na cenografia de teatro, principalmente...eu acho que a minha origem é o teatro, para tudo, eu fiz muitos filmes, fiz mais de 50 longas-metragens, e eu adoro cinema também, mas, é, o teatro é o xodó, eu até hoje se perguntar o que eu sou, o que eu acabei fazendo na minha vida inteira, eu tinha um atelier onde eu fazia arquitetura inclusive, eu fiz pouca, mas fazia... fazíamos de tudo, eu tinha dois sócios, o Vergara e o Carlos Cezar Pini, o Pini já faleceu, e o Vergara tá aí, tá firme. Nós tínhamos lá um atelier múltiplo, porque o Vergara é artista plástico, o Pini tinha a mesma formação que eu, de arquiteto, mas ele não tinha nada a ver com as artes cênicas. E eu, na verdade, fui me desviando, e desviando minha rota, e eu realmente acabei vivendo nas artes cênicas, vivendo no teatro, e no cinema. Daí era *full time*, fiz coisas grandes no cinema, e coisas grandes no teatro também. E aí quando eu vi o desenho do Niemeyer, ele me evocou uma porção de coisas, questões que sempre me... que eu devo ter me questionado em algum momento, mas que foi muito fugitivo, eu nunca levei a sério isso. Eu não acho que arquitetura seja uma matéria irmã da cenografia, como muitas pessoas dizem. Não é, não é. Antes da arquitetura vem a dramaturgia. Antes da arquitetura vem a dramaturgia, isso é um *statement* que eu estou fazendo. Isso é o que eu penso. E o espaço acaba sendo, na mão de qualquer cenógrafo, não importa se você considere ele bom, ruim, só não pode ser uma pessoa cega, que não tenha ideia do que está fazendo. Eu estou falando de cenógrafos, né, jovens, mais velhos, é, ele vai pegar essa matéria, que na verdade vem de uma leitura, pode ser uma leitura com os atores, e da pesquisa que você queira fazer a respeito, e você cria um formato para o seu espetáculo, obrigatoriamente. Você tem essa tarefa, você está contratado para isso, contratado. Eu tenho 5

11 Lila Bôscoli assinou os figurinos da peça *Orfeu da Conceição*, de 1956.

filhos, eu criei os meus 5 filhos fazendo cenografia. Eu me lembro que na minha família, quando eu era garoto, eu não sei qual é sua idade, você tem cara de bem garota. Quando eu era garoto, eu acreditava muito mais nessa coisa de você seguir a sua, o seu instinto. Instinto é uma palavra péssima, porque instinto é uma palavra usada para animais, mas então seguir o seu impulso, eu diria, mais do que instinto. Ou seja, você ler... você tem os seus colegas todos, que você vai acabar levando em consideração, o pensamento de todos eles, vão estar do seu lado, vocês estão fazendo uma obra conjunta. O teatro, o cinema muito mais que o teatro ainda, no cinema, o cinema é uma arte coletiva, obrigatoriamente. Eu não conheço ninguém, em nenhum lugar do mundo, na história do cinema que tenha feito um filme sozinho, porque o cara não sabe fazer tudo, hoje você precisa saber menos, tudo aplicativo, tecnológico... eu acho chato. Eu tenho um filho editor, um filho diretor de arte que trabalha sem parar. É uma família que tem um desvio grande pro cinema, pro teatro não, pro teatro fui eu sozinho, e eu adoro teatro.

Então, voltando à vaca fria... O *Orfeu*... O que que o Niemeyer fez, ele fez uma coisa que eu achei que qualquer cenógrafo inteligente faria. Ou seja, fazer uma rampa, fazer uma subida, porque a história se passa em cima do morro. Então, as pessoas, em grande parte da vida delas, dos encontros sociais, por exemplo, eles estão em pisos rampeados. Você descendo, não sei se você já foi a uma favela, que é maravilhoso, é um passeio absolutamente recomendado de fazer, porque parece a Grécia, as pessoas não falam nisso. É claro que na Grécia não tem esgoto a céu aberto, mas isso são coisas que dá para consertar com dinheiro, com investimento público. Mas, é, então, uma descida de uma favela, é...o Niemeyer se deu ao trabalho de botar uma casinha lá em cima, para ser mais explícito. E isso, é, eu acho que isso é o lado arquiteto dele que fez, porque ele não tá se importando... não tá pensando na dramaturgia... contam pra ele a história: "ah, é assim... se passa nesse lugar... é assado...", entendeu? É diferente.

Aí quando eu fiz, a solução... deixa eu te mostrar uma coisa. A situação foi a seguinte: eu queria que subisse também, porque eu também não nasci ontem. Não precisava ser uma rampa, podia ser uma escada. Então, eu fiz um elemento, falei que ia fazer pouco... De acordo com o Aderbal, nós teríamos pouquíssimos elementos em cena, entendeu? Uma pista livre, porque era um espetáculo lindo, um espetáculo todo dançado, com coreografia espetacular. Então, você tinha... eu queria que subisse. Tinha uma outra peça de cenário que eu não me lembro mais, sinceramente. Mas em princípio era essa escada, que dava para os dois lados, em 90 graus. E, é... eu queria favela. Aí a favela, deixa eu te mostrar uma coisa aqui: (vira a câmera do celular e mostra uma maquete).

Isso aqui...isso aqui, tá vendo? Eu até, depois, fiz uma caixinha de acrílico para guardar, porque eu tinha muitas maquetes e não guardei quase nada, mas isso aqui eu guardei. Tá vendo? É uma montagem de

cubos, feita em madeira, não era virtual, era feita, física, que tinha, eu não me lembro mais, uns 4 metros... 3, 4 metros.

Então, é... fiz isso aqui. O projeto do cenário era que em cima destas caixas você tivesse uma imagem, então isso tinha... eu devo ter os desenhos, as imagens, eu tenho algumas... Mas aí a gente acabou decidindo, por questões financeiras de não fazer isso. Porque tinha um custo alto para fazer as imagens... se você projeta imagem de uma favela em cima dessa escultura... o efeito é inacreditável, você não acredita, é uma coisa pictórica! Mas dá pra existir sem isso, só o volume... foi o que nós fizemos. Aí basicamente era isso, o cenário. Se não me engano, tinha uma marcação no piso, de uma espécie de uma pista, onde se dava o espetáculo. Você podia sair daquela linha e não estar participando daquelas cenas.

SC: Você tem fotografias ou desenhos deste cenário?

MF: O Gil morreu, o dono da produtora morreu, então o site com as fotos saiu do ar, onde tinha várias fotos. Eu não sei se tenho tantas fotos assim, mas posso ver. Mas eu lembro dos objetos, das escadas... Uma delas era uma escada a 90 graus, de mais ou menos, 1,50 ou 1,20 metros de escadaria, era um L. A outra eu não me lembro, eu lembro que tinha mais uma, mais um elemento, mas não me lembro se era uma escada, ou uma plataforma lisa. Mas era uma plataforma alta, era uma coisa da cena, provavelmente. Então a gente criou uns objetos, o mínimo possível, para poder ter um efeito cenográfico. E a luz foi importantíssima. A luz era espetacular, era muito agradável, muito bom de ver. E com a música do Tom, né. A música do Tom, e o texto do... Eu fiz uma versão, só para você saber... Você sabe que o Orfeu tem duas partes, o *Orfeu da Conceição*, tem duas partes. Todo mundo só monta a primeira parte, depois ele vai para o Inferno, e aí a segunda parte toda é no Inferno. Quando a gente filmou *Vinicius* (2005) eu fiz um documentário com o Miguel Faria, que foi um sucesso na época do lançamento, até há alguns anos. E tinha essa coisa do ... da memória do espetáculo mesmo, e aí eu... quando fui filmar *Vinicius*, tinha no roteiro, um trecho desse segundo ato, e eu, então, fiz um "cenário". O cenário foi montado em estúdio para filmar, entendeu? que era uma espécie de uma casa noturna, e aí tinha uma cortina no fundo, tinha uma espécie de uma boca de cena, grande, e uma cortina que se abria, e abria para esse cenário de um espetáculo dentro dessa boate. Mas isso foi abandonado, foi filmado e abandonado. Ninguém monta porque é muito...

SC: Mas uma pergunta... nesse espetáculo do Aderbal, se montou só o primeiro ato? Não teve essa descida ao Inferno do Orfeu?

MF: Não, só o primeiro ato.

SC: Ah... o original teve. Até achei uma foto, recentemente, desse mesmo cenário com a rampa, mas sem os elementos do barraco, e aí entra

em cena um banco e os personagens que são os reis da escola de samba, que é onde é o Inferno. Mas foi encenado os três atos na verdade. A peça é no morro, no Inferno e volta para o morro. Mas então esse que você fez era só o morro? Então as escadas eram fixas no cenário?

MF: O do meu cenário? Eu acho que são fixas... São fixas sim. Essa que eu me lembro, ela ficava no fundo, no vértice do quadrado que não é encostado no final do palco, era um pouco mais para dentro, ficava no vértice... Um L, com uma perna paralela a boca de cena, e outra perna em direção a boca de cena, 90 graus, era isso. A outra eu não me lembro, não me lembro mesmo. Eu tenho os desenhos, mas aí é o seguinte, você não sabe a encrenca que é achar esses desenhos... é possível, mas é uma encrenca.

SC: Claro, imagino. Se tiveres mais fotos do cenário, desenhos, fotografias da maquete...

MF: Vou tentar achar sim, se eu achar algum... olhando assim por cima, você não sabe a zona que é...aí eu te mando fotos. Eu tive... eu não sei aonde é que estão essas fotos, vou ter que procurar. Eu tive fotos que me foram enviadas pela produção, eu devo ter, que dizer... deveria ter.

SC: É, eu cheguei a ver algumas imagens no site da produtora, mas na época não dei muita bola, pois meu recorte, meu foco era mais o cenário do Oscar Niemeyer. Mas na minha banca de qualificação, a professora Marta Bogéa, de São Paulo, sugeriu olhar mais para outras montagens de Orfeu, uma montagem do Teatro da Vertigem também. Então, eu estou pesquisando, para entender como Orfeu se manifestou aí, de diferentes formas...

MF: Ótimo, ótimo...

SC: Mas então eu queria te escutar mais sobre esse deslocamento entre arquitetura e cenografia, já que você é formado em arquitetura. E eu achei interessante isso que você falou, que cenografia não é arquitetura, que antes vem a dramaturgia, então eu gostaria de te escutar mais sobre isso.

MF: Sim, não é à toa que você quer escutar sobre isso. Isso é o mais importante. A meu ver, né? Embora eu não seja um teórico, eu queria... eu não estou preparado para fazer uma tese sobre isso, é meu ponto de vista. Mas o que acontece é o seguinte: o que nós fazemos, no teatro e no cinema, nós, cenógrafos, eu fiz muita coisa no cinema, eu dirigi cinema, eu fui ator de cinema, eu só não fiz câmera, eu tenho uma filha que é câmera. Então, na verdade, essa coisa de você ver a cenografia tendo a arquitetura como... eu considero que a pessoa que tem uma boa formação em arquitetura, quer dizer, que se interessou pela visualização espacial, se você não se interessa por isso, você não tem como ser arquiteto, vai fazer outra coisa... Agora, se você é uma pessoa interessada em espaços,

evidentemente que tem relação... Qual é a relação da cenografia com a arquitetura, para mim? Para mim, a relação é simplesmente a seguinte: a arquitetura instrumentaliza a pessoa de maneira mais consistente, eu acho muito consistente, para que a pessoa possa pensar no espaço, sem aquela história... vou abrir um parênteses aqui, se eu me perder, depois você me fala.

É o seguinte, eu geralmente, para os meus alunos eu comparo assim: imagina se você é um músico, talentosíssimos, então já entra em cena bem na foto, porque é muito talentoso, aí você está com seus amigos, com seu grupo de amigos, e você fala "pô olha essa música", e canta a música, e é uma música maravilhosa, mas para que essa música possa ser executada, essa música tem que ser escrita, porque senão como é que... aí tu vai levar em cada lugar que tu quer tocar a música...você vai levar o cara para fazer "lararara" (cantarola). Não é possível, não é assim, não precisa de "lararara". Escreve a música... Existem, inclusive, pessoas profissionais que escrevem a música para você, tudo bem.

Voltando à vaca fria... Eu acho que a arquitetura te municia, com ferramentas que são indiscutíveis, maravilhosas e se você souber usar, você pode soltar a sua imaginação. A sua imaginação, na verdade, não está ligada à arquitetura, é uma ferramenta. A sua imaginação está ligada à dramaturgia. O que é a dramaturgia? Essa coisa misteriosa... É a história, e principalmente, as emoções do que... como essa história repercute em você. Isto vem na frente, obrigatoriamente. O que não é o caso da arquitetura, muitas vezes ele te dá um rebote. Eu já tive ideias de que eu tinha dúvida de como fazer, de como poderiam ser realizadas, se estavam corretas, se estavam em uma escala adequada, porque você não tem nada, você trabalha no escuro, palco com luz apagada. Então você precisa acender a luz, botar as coisas no palco e poder avaliar, até aí, digamos que você tenha ido maravilhosamente bem. Aí você precisa transmitir essas ideias para que sejam executadas por várias outras pessoas envolvidas, entre elas, o seu próprio assistente eventualmente. Eu nunca tive assistente, eu comecei com 18 anos de idade, quem é que ia ser assistente de um garoto de 18 anos de idade? ninguém... eu estava aprendendo, ai eu fui aprendendo. Eu tive a sorte de cruzar com mestres absolutamente inacreditáveis, isso foi uma sorte, que eram o que? O que a gente chamava de maquinistas, que na verdade é um cenotécnico, um cenotécnico que mexia em maquinaria teatral, da pesada. Grande parte desses caras vieram importados da Itália e de Portugal, na época do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que botou dinheiro no teatro, a burguesia de São Paulo que botou dinheiro no teatro, porque não queria ter que ser obrigada a viajar para Europa pra ver teatro, isso é uma história recente... dos anos 50, aqui em São Paulo. Para mim... anos 50, eu já tinha nascido, eu já tinha nascido quando isso aconteceu. Então quando eu fiz 18 anos e não sei porque mistérios eu acabei batendo no teatro, eu na verdade bati no teatro com 15 anos, eu não conhecia ninguém de teatro, nunca tinha

cruzado com ninguém de teatro, nunca tinha sentado com ninguém que falasse de teatro, até que em determinado momento um grupo de amigos, da minha idade, um pouquinho mais velhos, de 16 e 17 anos, estavam interessados em teatro também. E aí, daí para diante eu não larguei mais o rabo do foguete, segurei e estou até hoje indo, entendeu?

E aí, essa coisa da dramaturgia que é o que... você não tem como escapar, o problema é você focar... quer dizer, no caso da cenografia você está focando numa parte do espetáculo que no teatro, principalmente, é importantíssimo, porque você está sentado numa cadeira virada para um lado no teatro, apagam a luz, se você fala, falam "Shhhh", para você não falar. Todo mundo, 800 pessoas, 1200 pessoas, 400 pessoas, 300 pessoas, seja qual for, estão todos com a atenção voltada para uma abertura de boca de cena, quando é teatro italiano, que é o teatro de ópera, Teatro Municipal, por exemplo. Ou você está, que existe muito hoje, e eu gosto muito disso também, ou você está nesses teatros mais modernos, são teatros de shoppings, que tem dois pés direitos na verdade, 5m e pouco de altura, e você não tem manobras e então esse é o teatro que eu diferencio dizendo que esse é um teatro de um teto só, em que você está sob o mesmo teto do espetáculo, porque no teatro à italiana, você não está sob o mesmo teto, tem uma caixa mágica lá que você não vê, porque é escondida de você, funciona em cima da boca de cena, e você tem, os teatros bem equipados, tem coisas do arco da velha, tem elevadores, pontes, tem tudo..., ou você entra num teatro que é um teatro que é um galpão, digamos assim, espero que tenha ar condicionado, deve ser isolado acusticamente do lado exterior, deve ter ar condicionado para você não morrer de calor, com cadeiras colocados num ângulo que favoreçam... que você não tenha que se esforçar para ver o que está acontecendo na área cênica, então são teatros muito simples, teatros rudimentares, que é de um teto só. Quais são as vantagens? O ator vem a um palmo de você, se você está na primeira fila. Se você não tomar cuidado, o ator pisa no seu pé, tem um tabladinho para evitar isso né... eu tive colegas que já morreram, que eram muito talentosos, que um deles, no teatro Opinião, falava e cuspiam quando falava, então ele ficava exaltado, eram peças... eram espetáculos maravilhosos aqui no Teatro de Arena, aquele que existia, acho que não existe mais, num shopping ali na Siqueira Campos, era Teatro Opinião, famoso Teatro Opinião, eu fiz lá espetáculos também. Mas aí, se o cara se empolga, ele cospe em você, se você está na primeira fila, nas quatro primeiras filas você pode levar um chuveiro, e isso é maravilhoso, não é possível ver um ator mais de perto, a não ser que seja casado com o ator.

Então, na verdade, a cenografia tem de levar tudo isso em consideração, ela leva tudo isso em consideração porque nesse espetáculo em semi-arena, por exemplo, tem uma coisa que eu adoro, que eu falo sempre, que é uma coisa que óbvia que vai acontecer nesse espaço e não vai acontecer nos outros, a menos que você projete, que é você ver a ação, a ação tá na sua frente, não importa onde você sente, você vê a ação, e

you see the reaction from the other side, a person sitting on the other side. But seeing the same thing that you are seeing, that is marvelous, spectacular, besides that, in these cases, in these theaters, with the audience that involves the stage area, the audience is "self-utilized" as a sound absorber, so he does not let the sound echo. Incredible, right? The business is the following, the Greek arena was not invented by a *rapper* in Nova Iguaçu, it was invented by the Greeks, the Greeks invented this, years ago, and there are studies that are incredible about the propagation. I was there, it is incredible, good... this is another conversation.

SC: Another question, about the scenarios that are very figurative, literal, and here, because I saw this scenario of *Orfeu*, that you did for Aderbal, he is more abstract, he does not bring here the favela. I wanted to hear about this.

MF: Yes... no, I know that there are scenographers who do, and they are influenced a little by this from time to time, because they are not exclusive decisions of the scenographers, he is also working. The director suggests, suggests strongly. I think that, yes... when you, if you call a scenographer to work on a play, and it is a musical play, that one, that is his name... a man... a bunch of people working on the play, all professionals *top* of the line, and the people wanted to do a very simple thing, so the pictorial that I wanted to increase was not increasing, and I accepted calmly, because I thought it was necessary. But yes, the scenario of Niemeyer, he has something that I think that is a pity, to use the more convenient expression, with relation to scenography. When you solve technically, although he has found something, this thing of being a ramp, although it is a suggestion that is obvious, but between us, when you are doing it from the top of the hill, the possibility of you thinking of taking people out of the ground is enormous, right? But he had this perception that was important, the result of the pictorial composition of the scenario, I think... I think that you had a attempt to do this more, but I don't know, this is difficult to say, right? I like more of you (laughs), I love the architecture of Niemeyer, some things I love, but of the scenario, I prefer mine, obviously, right? Any scenographer will tell you the same thing about him.

SC: But you used to work escaping from this figurativeness then?

MF: I worked with figurativeness, I worked in various ways, including with drawings, in *Dr. Knock*, by Jules Romains, directed by Paulo Autran, you already heard of Paulo Autran? They existed, they were men, who only did and produced theater, they did this their whole life, all intellectuals and who went to theater in their special way. The only thing that made me become their friend, was that they went to theater like I went. For me, theater is a quasi-religious space, right? Like if it was a portal to the magical world, and it is not only about the stage,

quando você está trabalhando no teatro, tudo. Você passa da porta da rua e entra no teatro, você está em outro mundo, e esse mundo que que é? Esse mundo é o seguinte: é o mundo da imaginação, é o mundo irreal, tudo é irreal, o tempo é irreal, você conta a história de uma vida: um cara que viveu 80 anos e teve uma vida complexíssima, você conta em uma hora, em um tiro de longa-metragem, você corta o que não te interessa, e na verdade é um filme, uma distração. O teatro é muito mais profundo, porque exige a presença do intérprete, o grande astro do teatro não é a cenografia, também tem isso, o grande astro do teatro não é o diretor, o grande astro do teatro é o ator. O teatro sem ator não existe, pode ter todo resto, pode ter um diretor criativíssimo, eu tenho um pouco de horror dos diretores muito criativos, porque eu tenho visto aí umas coisas de arrepiar, bom isso não interessa...

E eu acho que o que faz com que você dê o pontapé inicial de um projeto como esse é essa primeira impressão mesmo, um impulso que você tem, em uma determinada direção, e esse impulso inclui tudo, a luminosidade, a proximidade, os volumes, os resultados dos volumes, o fato de você não ter uma coxa, como não tinha nesse cenário (de *Orfeu*, 2010). Isso é um fato relevante, era feito para poder ser montado em palco à italiana, você não tinha pernas laterais. Ele estreou lá no Canecão, que já tinha tido uma primeira reforma, eu fiz muitos espetáculos lá no Canecão, uns que eu não tenho imagem, que eu fico chorando... Eu fiz um show com a (Maria) Bethânia, que o cenário, a ideia era uma espécie de ovni no fundo, que tinha uma escada que dava em uma porta, era praticamente um cenário da Xuxa (risos), só que não era, porque esse ovni tinha um formato triangular estranhíssimo e ela entrava por essa porta e eu fiz passarelas que iam por cima da plateia e iam até o fundo, então ela podia sair e passear, andar para um dos lados, dar a volta no fundo, no fundo da plateia, porque tinha muita gente, eram 4000 espectadores, mesas e mesas, com cadeiras, ela dava a volta e voltava pro palco, em cima dessa passarela tinha uma revoada de pássaros, feitos de papelão, e era uma revoada que tomava o teto inteiro, era espetacular! Não tem foto, tem matéria...

O que está acontecendo agora é que estamos na era da imagem, né? Todo mundo faz imagem, mas o teatro é a mãe de todos, ouve o que estou te dizendo, o teatro é mãe de todos, inclusive temporalmente, historicamente. O teatro grego, desenharam tudo isso, antes de Cristo, provavelmente mais. A moral cristã é, para mim, inteiramente superada pelo teatro. O pensamento cristão, judaico, ocidental, é um pensamento que fica muito aquém do que é o pensamento do teatro. No teatro você trabalha em uma folha em branco, aliás, uma folha em preto, uma folha preta, e você tem que criar tudo, e você tem que fazer com que a pessoa que vê, veja como você quer, enfim... Eu continuo fazendo teatro.

ANEXO C

Diagrama Cenário x Palco

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro sofreu algumas modificações desde a estreia da peça, em 1956. Ainda assim, para fins de compreensão da escala e proporção do cenário, apresentamos o diagrama ao lado, que mostra o cenário de Niemeyer inserido no palco do teatro, através do arquivo de planta baixa, de 2017, disponibilizado pelo CEDOC/FTMRJ¹. A cenografia foi inserida com dimensões de 16 metros por 14, conforme citado em uma reportagem por Vinicius de Moraes.²

1 Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro – CEDOC/FTMRJ.

2 BAILBY, Eduardo. Tragédia: "Orfeu da Conceição" Descerá do Morro no dia 25! Última Hora, Rio de Janeiro. 22 set. de 1956. p.7.

