

# *Entre a história e o mito:*

## *Orfeu na América, segundo Sidney Lumet*



Morte de Orfeu pelas mulheres trácias (detalhe).

### *Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho*

Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Estudos Pós-graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem e da Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão (COGEAE) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). [ceciliamiranda@usp.br](mailto:ceciliamiranda@usp.br)

## Entre a história e o mito: Orfeu na América, segundo Sidney Lumet

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho

### RESUMO

Ao examinar alguns aspectos do filme *Vidas em fuga* (*The fugitive kind*, 1959), de Sidney Lumet, baseado na peça de Tennessee Williams, *Orpheus descending* (1957), discuto a adaptação do mito de Orfeu, investigando como ele foi transposto para a sociedade norte-americana a fim de explorar questões éticas, principalmente a intolerância racial e cultural. Busco mostrar a importância de conhecermos estas versões, para entendermos melhor as adaptações do mito na sociedade brasileira: *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, e *Orfeu do carnaval* (1958), de Marcel Camus, ambas baseadas na peça *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius de Moraes. Esta comparação pode permitir-nos ainda observar os significados de alterações na assimilação da tradição clássica greco-romana pela literatura e cinema americanos, a partir das especificidades do seu contexto histórico

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica cinematográfica; racismo; recepção de mitos gregos.

### ABSTRACT

In examining some aspects of the film *The fugitive kind* (1959), by Sidney Lumet, based on the play based on Tennessee Williams' *Orpheus descending* (1957/8), I address issues on the adaptation of *Orpheus' myth*, investigating how it was transposed to North American society to explore ethical subjects, mainly cultural and racial intolerance. I want to show the importance of knowing these two versions to understand better the adaptations of the myth in the Brazilian society: *Orfeu* (1999), by Carlos Diegues, and *Black Orpheus* (1958), by Marcel Camus, both of them based on the play *Orfeu da Conceição* (1956), by Vinícius de Moraes. By comparison, this may enable us to understand certain features of the assimilation of classical tradition in American literature and cinema, in its dialog with our historical context.

**KEYWORDS:** film criticism; racism; reception of Greek myths.



*Alguns filmes contam uma história e nos deixam com uma impressão. Alguns contam uma história e nos deixam com uma impressão e nos dão uma idéia. Outros contam uma história, nos deixam com uma impressão, nos dão uma idéia e revelam alguma coisa sobre nós mesmos e os outros. E certamente o modo como se conta a história deve relacionar-se de alguma forma com o que a história é.*

Sidney Lumet

*O negro é a negação do grego, a negação de Orfeu. É o antiapolíneo, o seu fáustico por excelência.*

Gláucio Gil

No capítulo intitulado *Estilo*, no pequeno e instigante livro de Sidney Lumet que descreve seu trabalho como diretor de cinema, encontramos a afirmação que utilizei como uma das epígrafes deste artigo<sup>1</sup>. Creio ser ela bastante adequada ao espírito deste texto e à obra de Lumet *Vidas em Fuga* (*The fugitive kind*, 1959), objeto principal de análise neste artigo. Este filme, além de seu valor estético, reflete as idéias de um artista que pensa de maneira perspicaz, por meio do cinema, sobre os conflitos sociais de seu tempo e de como eles mostram a historicidade da nossa percepção do outro. O filme proporciona, ainda, uma reflexão muito rica sobre a presença do mito de Orfeu na produção artística nas Américas, indicando que, como em outros filmes e peças do período, o famoso mito é evocado no contexto das discussões estéticas e históricas sobre a intolerância racial e cultural no Brasil e nos Estados Unidos.

Baseado na peça *A descida de Orfeu* (*Orpheus descending*, 1957), de Tennessee Williams, que, aliás, participou da elaboração do roteiro ao lado de Meade Roberts, o filme é pouco conhecido, apesar de ter no elenco atores renomados, como Ana Magnani, Marlon Brando, Maureen Stapleton e Joanne Woodward (premiada por sua atuação como melhor atriz no festival de San Sebastian), trabalhando sob a direção do jovem, mas já destacado diretor de *Doze homens e uma sentença* (*12 Angry men*, 1957), um clássico da filmografia americana. Se pesquisarmos os estudos relativos aos filmes de Lumet, veremos que pouco se escreveu sobre *The fugitive kind*. Na maioria dos textos que tratam do mito de Orfeu no cinema, este filme não é lembrado e, em artigos sobre as peças de Tennessee Williams, o filme é citado, *en passant*. A relação entre o filme e o mito de Orfeu não é explícita, como aquela do famoso filme de Marcel Camus, *Orfeu negro*, também dos anos cinqüenta, mas, a meu ver, é justamente a releitura indireta operada por Williams/Lumet o que torna esta obra tão interessante.

O fato de o filme ser uma adaptação de peça teatral poderia conduzir a uma discussão sobre relações entre palco e tela. Não é meu objetivo, nesse momento, trazer questões teóricas sobre as características e peculiaridades dos dois meios, e alguns comentários comparativos que farei, aqui, têm o intuito de esclarecer aspectos de minha análise do filme, bem como de entender a recorrência da utilização deste mito nas sociedades norte-americana e brasileira. A peça *Orpheus descending* é uma reelaboração de uma peça mais antiga, *Battle of angels*, de 1940, um fracasso de bilheteria e crítica, cujo argumento narra a chegada de um atraente forasteiro a uma conservadora cidade do sul dos Estados Unidos<sup>2</sup>. O título que foi dado ao filme, *The fugitive kind*, é, por sua vez, aquele de outra peça de Williams, encenada em 1936, mas que não é ligada diretamente a *Battle of angels* ou a *Orpheus descending*, embora houvesse naquela peça mais antiga um personagem secundário que era um violonista nômade. Feitas estas considerações, passemos ao filme de Lumet.<sup>3</sup> À medida que a análise e comentário forem feitos, virão à luz as cenas relativas ao racismo e à intolerância racial. Naturalmente, minha

<sup>1</sup> Ver LUMET, Sidney. *Fazendo filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 53.

<sup>2</sup> Cf. WILLIAMS, Tennessee. *In the winter of cities*. New York: New Directions, 1964.

<sup>3</sup> A cópia utilizada para análise foi gravada em janeiro de 2001, a partir de exibição na TV a cabo. LUMET, Sidney. *Vidas em fuga*, 119 min, P&B, legendado, 1959, Produção da Metro Goldwyn Mayer.

<sup>4</sup> Lembremos que no filme *Orfeu negro*, de Marcel Camus (1957) o violão também estava penhorado.

<sup>5</sup> Em 1925, sete anos após ser preso, acusado de assassinato, e condenado a trinta anos de trabalhos forçados na Texas' Shaw State Prison Farmele, Leadbelly foi solto, após o governador Pat Neff ouvi-lo tocar.

<sup>6</sup> Não há problemas na alteração de mitos (os gregos já faziam isso, principalmente Eurípides) e ocorre, por exemplo, no famoso *Orfeu* de Cocteau. No entanto, o final feliz deste filme, selado com um abraço de Orfeu e Eurídice, grávida e sorridente, tem um tom bastante irônico, pois nesta bela releitura da lenda, a paixão de Orfeu era, na verdade, pela princesa/morte, que o faz descer ao inferno e, paradoxalmente, lhe dá a vida e o eterniza como poeta.

<sup>7</sup> *Orpheus descending* foi encenada como ópera em 1994, em Chicago, com libretto de J. D. McClatchy e música de B. Saylor. Aliás, lembremos que a ópera surge sob o signo de Orfeu. A primeira ópera conhecida é *Euridice*, de Jacopo Peri (1600), depois temos *Orfeu*, de Monteverdi (1607) e *Orfeu e Euridice*, de Gluck, (1762) e entre estas duas últimas, a própria consolidação da forma operística.

formação acadêmica em estudos da antigüidade grega direciona meu olhar a partir de (ou em busca de) temas de minha área, e tendo assistido ao filme pela primeira vez na televisão, atraída pelo diretor e elenco, assim que vi, na abertura, os créditos à peça *Orpheus descending*, tive alguma expectativa em relação a uma releitura do mito. Posteriormente, todas as vezes que revi o filme, meu olhar já estava condicionado a esta perspectiva clássica. Talvez, com isso eu tenha, qual Orfeu, perdido algo, ao tentar rever tantas vezes as cenas (literalmente, ao usar tanto o *rewind* para voltar às cenas); mas todos temos uma Eurídice a perder.

## O mito no cinema: entre a música, a literatura e o teatro

*Let's start at the very beginning. A very good place to start*  
Maria, *The Sound of Music*

A cena inicial é um longo plano seqüência, em que Val Xavier (Marlon Brando) é retirado de uma cela que divide com outros homens em um tribunal e levado a um interrogatório. Pelo diálogo o espectador é logo informado de que não é a primeira vez que ele está ali, nem é ele desconhecido do juiz, que se lembra do famoso “pele de cobra”, alusão à jaqueta que ele usa e que, no momento, está jogada em seu ombro esquerdo. Contrastando com sua aparência (do porte à “segunda pele” que o identifica), sua voz é doce, calma e subserviente. Ao contrário do que é sugerido – pelas palavras do interrogante, de quem só ouvimos a voz, pois nada dele é mostrado –, Val não está bêbado, apenas cansado. Revela ao juiz que não quer mais participar de determinadas festas, mas somente tirar seu violão da loja de penhores<sup>4</sup>, pois nunca se afastou deste precioso companheiro, que lhe foi dado pelo famoso músico Leadbelly. Nos quase seis minutos desta cena, a câmera vai se aproximando de Val, até terminar em um primeiríssimo plano. Quando a cena é interrompida, temos não apenas algumas informações básicas sobre este jovem músico, mas simpatia por seu belo olhar súplice. Assim como Leadbelly, condenado por assassinato, conseguiu o perdão do governador do Texas ao cantar e tocar seu violão de doze cordas para ele<sup>5</sup>, Val consegue tocar os sentimentos do juiz e de nós, espectadores tão próximos como se estivéssemos ali, testemunhando suas boas intenções. Pela posição da câmera, ao lado do juiz, e pelo olhar de Val – fugindo, ainda que isso pareça acidental, da regra do cinema clássico de não se olhar para a câmera – o espectador parece ser convidado a entrar nessa história, atraído pelo personagem com sua “pele de cobra”, seu violão e um passado de trabalho e companhias suspeitos. Se, no início do interrogatório, o vemos de cima, no final (a câmera em *contra-plongée*), ele se eleva sobre nosso olhar.

Com a cena seguinte – uma estrada bucólica sobrevoada por alguns pássaros – entram os créditos e uma música suave. Ali aparecem duas referências a T. Williams: a primeira, como autor de *The fugitive kind*; a segunda, como roteirista e autor da peça na qual o filme foi baseado, *Orpheus descending*. Neste momento, qualquer espectador com um mínimo de contato com a tradição clássica ocidental sabe que uma história sobre Orfeu tem um roteiro pronto há séculos, no qual o herói é derrotado<sup>6</sup>. Sabe-se também que a música tem um papel de destaque nesta trama<sup>7</sup>. Ainda na cena da estrada, vemos um carro se aproximando.

Um pouco depois, a música começa a mudar, tem início a chuva, e, em seguida, o carro enguiça. O chofer, Val, sai e o empurra, passando em frente a uma placa meio tosca, onde lemos “MISSISSIPPI LAW. STOP”. Instantaneamente, a música ganha um tom grave. Empurrando o carro com dificuldade, Val chega a um declive e a música já é, agora, amedrontadora, entremeada por trovões e raios ameaçadores.

Se estamos no universo do mito de Orfeu, este é um modo interessante de mostrar uma catábase a um lugar sombrio. A cena seguinte reforçará este ambiente desconfortável, pois Val pedirá abrigo justamente em uma construção onde funciona a cadeia. Ali, enquanto conversa com a mulher do xerife, a bondosa Vee Talbott (Maureen Stapleton), em frente a uma cela, algo semelhante àquela na qual ele estava na cena inicial do filme, ouve-se ao longe o barulho de cães latindo, seguido de tiros e da reação atônita de Vee. Trata-se de uma perseguição do xerife e seus auxiliares a um jovem que escapou da cela, que, agora vazia, é oferecida a Val como abrigo noturno – um gesto solidário de Vee, protegendo-o da chuva. Fatalidade trágica: liberto de uma cela, ele vai dormir em outra. A cena também sugere uma cidade de onde sair se mostra mais difícil que chegar – escapar dos “Cérberos” do xerife Talbott não parece possível. A cena com Vee introduz não apenas o ambiente da cidade controlada por seu marido, mas também sua fuga (metafórica) deste ambiente hostil, por meio da pintura simbolista que ela faz. Por este diálogo, ela também dá informações sobre Jabe (Victor Jory) e Lady Torrance (Anna Magnani), donos de uma loja onde Val poderá conseguir um emprego, já que, por um lado, ele quer, a partir deste dia em que completa 30 anos, mudar de vida e abandonar a errância das festas e clubes; por outro, com a doença de Jabe, Lady necessitará de um ajudante para trabalhar como balconista.

Nas duas cenas seguintes, praticamente todos os outros personagens do filme são introduzidos, bem como seus traços de caráter apresentados. Na primeira, o xerife (L.G. Armstrong) fraudando, com seus auxiliares Pee Wee (Joe Brown Jr.) e Dog (Ben Yaffee), o relatório sobre a morte do fugitivo, no qual atiraram sumariamente, e debochando, ao mesmo tempo, do bom coração e ingenuidade de sua mulher. Na segunda cena, mais longa, a chegada do casal Torrance, recepcionados na loja ao retornarem de Memphis, onde Jabe havia sido operado. Estavam reunidas ali algumas senhoras da cidade, que pelo seu comportamento conservador e bisbilhoteiro, destacar-se-ão das três mulheres importantes do filme: Vee, Lady e Carol. Vee, com sua evidente boa-vontade, acompanha Val para apresentá-lo a Lady, cuja expressão amarga e sofrida torna-se clara desde sua primeira imagem – é a última a sair do carro, sem ninguém lhe dar importância. Nesta cena também é de se notar que Jabe sobe para o segundo andar, onde está seu quarto – que já sabemos não ser o mesmo de Lady, conforme as bisbilhoteiras haviam comentado, como se fossem figuras de um coro grego, antes de eles chegarem. Logo depois, ouvimos batidas de bengala no chão, ao que Lady diz, submissa, que o marido a chama.

A terceira mulher de destaque em cena é Carol Cutrere (Joanne Woodward), uma jovem rica, rebelde e ousada (nas idéias e na aparência), que, ao chegar à loja, recebe a ajuda de um velho negro, Uncle Pleasant (Emory Richardson), para sair de seu carro, o que ela agradece

com um olhar carinhoso, que mostra a proximidade entre estes dois personagens *outsiders*. Carol e Val também já se conhecem das noites de New Orleans, e, ao longo do filme, ela receberá dele uma atenção especial, alertando-o, por outro lado, para o preconceito e hipocrisia da cidade, na qual ela tem uma liberdade controlada. Como uma bacante, seu erotismo é perturbador, bem como sua proximidade com Uncle Pleasant. É com ele que ela protagoniza duas cenas muito importantes. A primeira acontece nesta recepção inicial. A figura do velho negro assusta outras mulheres, em particular uma que, grávida, teme que os amuletos carregados por ele façam mal a seu bebê. Carol se aproxima de Uncle Pleasant e ao ver o que ele carrega, diz “Oh, it’s a bone of some kind...Leave it on a bare rock in the rain and the sun till every sign of corruption is burned and washed away from it, and then it will be a good charm”.

Embora na segunda cena estivessem todos no mesmo ambiente, Lady e Val não foram apresentados. Após ela subir ao quarto do marido, Val sai de carro para levar Carol, proibida de dirigir no condado. Ao pararem em um bar de estrada, é introduzido mais um personagem importante, David, o infeliz e embriagado irmão de Carol, com quem ela arma uma confusão antes de pegar novamente a estrada com Val. Nesse percurso, Carol contará a Val sua atuação política fracassada ao tentar defender os direitos dos negros, e a conseqüente prisão que sofreu, acusada de ser uma vadia obscena (*lewd vagrancy*); agora ela não é mais uma “reformista ou exibicionista benigna” (*church-bitten reformer*), apenas uma vadia obscena. Antes de Val retornar à loja para tentar falar com Lady, há uma bela cena em um cemitério, na qual a recusa de Val a fazer amor com Carol mostra não apenas sua resistência, qual Orfeu, aos apelos eróticos de outras mulheres, como também a proximidade de temas relativos ao mundo dos mortos, ao qual alusões mais indiretas já haviam sido feitas. A própria Carol, vestida de branco, com seus olhos pintados de negro e tão magra que não suportaria a força de um homem que a apertasse contra si, como afirma Val, parece, em certos momentos, uma personificação da morte a atrair Orfeu/Val. Terminadas estas cenas, temos o longo encontro entre Val e Lady (uma cena de quinze minutos com falas muito líricas e utilização recorrente de *closes*) e o início de um envolvimento que desencadeará alguns conflitos e a solução final.

Até o encontro entre Val e Lady foram trinta e cinco minutos de filme, em que os personagens foram apresentados e caracterizados em linhas básicas. Embora Sidney Lumet seguisse bastante o texto da peça, muitas cenas foram alteradas na sua ordem de aparição, em função da própria narrativa cinematográfica permitindo uma variação espacial que não está ao alcance do teatro, como as cenas nas estrada e, em seguida, no cemitério. Apesar de um desfecho que, em linhas gerais, já é esperado, formatado numa visão teleológica da narrativa clássica, o filme guarda certas surpresas. Comentando sobre estruturas de roteiros, Lumet escreveu, “penso que a inevitabilidade é a chave...e contudo a inevitabilidade não deve eliminar a surpresa ...[e] não significa previsibilidade.”<sup>8</sup> Sua maestria em tomar uma velha história e uma peça recém-encenada imprimindo-lhes seu estilo, manifesta-se já na primeira tomada.

A única cena que não existe na peça é a inicial, de Val diante do juiz. É interessante que Lumet a tenha colocado antes dos créditos, como

se, de algum modo, a estivesse separando a fim de não interferir naquilo que considerava “sagrado”: o trabalho do escritor<sup>9</sup>. Mas esta cena serve também, creio, para enfatizar a personagem de Val, que na peça divide sua importância com a de Lady. Um índice desta prerrogativa dada a Val é, a meu ver, uma mudança muito sutil da peça para o filme, e que acho importante esclarecer. Na peça, após se envolverem sexualmente, Lady fica grávida e, no momento em que sabe disso, logo após a declaração de Val de que precisa deixar a cidade, pois fora ameaçado pelo xerife, Lady, que antes se recusava a aceitar que ele partisse sem ela, lhe diz: “Take your pay out of cashbox, you can go. Go, go, take the keys to my car....You’ve done what ou came here to do.” E quando ele insiste em saber se a gravidez é real, ela repete: “You have given me life, you can go”<sup>10</sup>. Esta autonomia feminina e o modo como Val é dispensado após ter cumprido o papel de dar-lhe um filho não serão mantidos no filme. Não creio que tenha sido apenas uma concessão ao público e a uma visão patriarcal. Na tela, a caracterização de Val é mais heróica e trágica.

Acrescente-se a estas informações que podemos inferir do próprio filme e de sua comparação com a peça, uma informação dada pelo diretor ao falar das lentes que usou para filmar Lady e Val. Certamente, se são bem conhecidos os efeitos de lentes, pode-se identificar a mudança ao longo do filme; caso contrário, o comentário do diretor nos auxilia nesta análise; para o personagem de Val, Lumet usou, do início ao fim, o mesmo tipo de lente longa, que dá “suavidade e delicadeza” a seu rosto (desnecessário destacar o uso constante de *close* nas cenas entre Val e Lady). Já a lente usada para Lady muda ao longo do filme; para expressar sua dureza e amargura, Lumet optou por não usar lente longa no início, porém a medida que seu envolvimento com Val se intensifica, as lentes mudam, e, ao final, o mesmo tamanho de lente é utilizado para os dois, “pois ele mudou a vida dela”.<sup>11</sup>

Voltando ao primeiro diálogo entre Val e Lady, estabelecido, a princípio como uma relação solidária entre dois adultos confiantes no apoio que podem receber um do outro, temos, a partir dele, a formação do par em torno do qual as adversidades e vilanias irão circular. O filme tem tonalidades melodramáticas, em momentos de grandes revelações, como a de que David Cutrere e Lady foram namorados, e ela, por ser de família de emigrantes italianos, acabou sendo preterida por ele, que se casou com uma jovem de família rica e tradicional, após o incêndio em que o pai de Lady morreu, tentando salvar seu vinhedo, onde ela e David, como outros jovens apaixonados, costumavam se encontrar. Mais avassaladoras são as revelações de Lady ao ex-namorado, de que ela ficou grávida dele, e a de Jabe a Lady, de que ele foi um dos homens da “Mystic Crew” (certamente uma referência aos *Mystic Knights*, da Ku Klux Klan) que, encapuzados, colocaram fogo no pomar do pai dela, por ele ter vendido bebida a negros. O fato de todas estas revelações serem presenciadas por Val fortalece sua simpatia por Lady, mostrando, ao mesmo tempo, o inferno onde foi parar, o que já havia sido sugerido pela música ameaçadora, assim que ele cruzou os limites do condado, na cena de abertura.

<sup>9</sup> Ele explica seu cuidado com o texto, em parte, por ter vindo, também, do teatro. Cf. LUMET, *op. cit.*, p. 34.

<sup>10</sup> WILLIAMS, Tennessee. *Orpheus descending*. New York: Penguin, 1968, p. 140.

<sup>11</sup> Cf. LUMET, Sidney, *op. cit.*, p. 81.

## Desde a antigüidade, uma questão de intolerância e sacrifícios

*There's a certain county I know of which has a big sign at the county line that says, "Nigger, don't let the sun go down on you in this county" ...it doesn't threaten nothing, it just says [...] Well son! You ain't a nigger and this is not that county, but son I want you just imagine that you seen a sign that said to you: "Boy, don't let the sun rise on you in this county."*

Xerife Talbott a Val Xavier

Esta fala do xerife, tão representativa do espírito de intolerância da cidade, é dita após Val ter ajudado Vee Talboot a se levantar, no momento em que ela, devido a uma de suas visões, caiu na rua. Esta ajuda de Val é interpretada pelo xerife e por seus homens como uma oportunidade de Val "tocar" Vee, "bolinar" a mulher alheia (David Cutrere já havia tido a mesma reação ao ver Val segurar Carol para retirá-la de um bar). O padrão de suspeita puritana dos homens do condado é o mesmo e, no desenvolvimento do filme, mistura-se aos preconceitos contra os negros (ou os imigrantes italianos, como Lady). As reações de algumas mulheres a estes comportamentos são variadas. Como o próprio Val diz a Vee, para suportar os "linchamentos, espancamentos e muitas coisas que foram vistas em Two Rivers County, na poltrona da frente", pela mulher do xerife, ela pinta, e suas pinturas dão um sentido a sua existência; Carol reage com agressividade, e Lady, com o empenho em construir uma confeitaria, decorada como um vinhedo artificial, e à qual as pessoas possam ir, "depois do cinema". Ela quer recriar o paraíso de seu pai em *Moon Lake*, que fora queimado, construindo naquela cidade tão sombria, um "pomar na primavera".

A partir do momento em que se envolve eroticamente com Val, o projeto de Lady será mais difícil de ser realizado, pois desde a noite em que ela dorme com ele no quarto dos fundos da loja, que ela mesma lhe havia oferecido, sua expressão de felicidade e renascimento é evidente. Neste quarto, separado da loja por uma cortina onde há pássaros e ramos estampados, há uma imagem importante, que sintetiza e potencializa o tema do preconceito e da intolerância no filme. Val havia ficado reticente em aceitar o convite de Lady, duvidando das intenções dela, que, de início, são comentadas indiretamente por meio da afirmação de que para ele seria difícil dormir tendo uma mulher nua acima dele. Além de ser uma referência à reprodução do famoso quadro *Manhã de setembro* (*September morn*), pendurado na parede e focalizado duas vezes, em *close*, podemos interpretá-la, também, como alusão a Lady, cujo quarto fica no piso superior.

A imagem deste quadro (que também está na peça) é, a meu ver, uma importante chave de interpretação do filme, mas que, hoje, depende de um comentário à parte. *Matinée de septembre*, de Paul Chabas, foi concluída em 1912 e comprada por uma galeria americana. Apesar de não ser considerada boa pintura, tornou-se famosa quando, ao ser exibida, despertou o olhar de Anthony Comstock, membro da *Young Men's Christian Association* (YMCA), fundador, em 1873, da *New York Society for the Suppression of Vice* e autor, dentre outras obras, de *Morals Versus Art*. Alega-se que, na verdade, foi a própria galeria que atraiu o escândalo por razões de mercado e, curiosamente, esta pintura francesa (que

está hoje no Metropolitan Museum de Nova York) foi reproduzida por todo o território americano em calendários, caixas de fósforos, postais, justamente pela repercussão da crítica de Comstock. Em sua atuação política e social, promovendo a censura ao que considerava material obscuro: de panfletos com informações sobre educação sexual e controle de natalidade até transporte de livros de anatomia pelo correio, Comstock não apenas perseguiu sufragistas, artistas, intelectuais de esquerda, como se vangloriava de ter levado milhares de pessoas à prisão e mais de uma dezena ao suicídio. Por sua influência (mesmo após sua morte) houve censura a uma peça de Bernard Shaw e ao lançamento de *Ulysses*, de James Joyce, devido a cenas relativas a atividades sexuais.

Todas estas informações sobre a *Manhã de setembro*, imagem tão popular na cultura americana, associada a um puritanismo tão atuante e que fazia tantas vítimas nos Estados Unidos, ajudam-nos a entender o significado tão importante de um “simples” quadro<sup>12</sup>. Embora não tenha visto nenhum comentador destacar a presença desta pintura (seja falando do filme ou da peça), não creio que ela esteja ali por acaso. Tennessee Williams a colocou nesta peça que ele considerava tanto em sua dramaturgia e que reviu e burilou durante tantos anos.<sup>13</sup> Lady e Val fazem amor sob o signo da censura. A cena parece indicar que a ação de homens tão poderosos, como Comstock, está estreitamente ligada à de homens comuns, como o Xerife ou Jabe. Por outro lado, em termos narrativos, o filme mantém a proximidade entre Jabe/Hades e o casal, já que sua onipresença se manifesta pelo som da batida de sua bengala no piso superior. A edição de Lumet é clássica na construção de relações de causa e efeito: à pergunta de Val a Lady “Quem colocou fogo no vinhedo?”, quando conversam no andar de baixo, Lumet “responde” com um corte para o andar de cima, com Jabe batendo a bengala para chamar Lady – eis a famosa ironia trágica em curso.

Na chave do melodrama, Lady, Carol e Vee não deixam de representar uma inocência virginal ameaçada pela brutalidade de figuras masculinas cheias de vileza e na trama, pode-se ainda separar a autenticidade da hipocrisia. Mas, ao mesmo tempo, a pintura de Chabas, assim como as referências a Leadbelly, Bessy Smith, Willie McCoy<sup>14</sup>, indicam o caráter realista do filme, ao evidenciar os conflitos raciais e outros problemas da sociedade americana. O terceiro vértice deste triângulo é a tonalidade trágica. Mesmo que a história de Orfeu não tenha sido objeto de nenhuma tragédia clássica supérstite, ela pode ser narrada na esfera do trágico.

Em relação ao contexto histórico do filme, é interessante fazer uma alusão à recorrência do tratamento da figura de Orfeu no âmbito do teatro e do cinema. Em um período de aproximadamente quarenta anos, temos um grande número de adaptações do mito. A seguinte cronologia é indicativa deste interesse de artistas do século vinte no famoso personagem e na sua amada Eurídice.

1926 Encenada a peça *Orphée*, de Jean Cocteau.

1930 Lançado *Le sang d'un poète*, filme de Cocteau, em que há várias alusões ao mito de Orfeu.

1940 Encenada *Battle of angels*, sendo publicada apenas em 1945. Esta peça será reformulada por 17 anos, sendo denominada, posteriormente, *Orpheus Descending*.

<sup>12</sup> Curiosamente, aqui nos trópicos, Chabas foi considerado por Monteiro Lobato, no ataque que este fez aos pintores modernistas brasileiros, um exemplo de grande pintor a ser imitado pelos artistas locais. Cf. LOBATO, Monteiro. *Paranóia ou mistificação?* Disponível em <www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos>. Acesso em 28 jun. 2007

<sup>13</sup> Cf. *The past, the present and the Perhaps*. In: WILLIAMS, Tennessee. *Four Plays*. New York: Penguin, 1976, p.vii. *Battle of Angels* foi reescrita ao longo de 17 anos, e o título *Orpheus descending* aparecerá apenas em 1953. Cf. AUBREY, Brian. “Critical Essay on *Orpheus Descending*”. *Drama for Students*, 17, 2003, The Gale Group.

<sup>14</sup> Na peça, a referência é a Willie McGee, acusado de estupro de uma mulher branca, apesar de terem vivido juntos por quatro anos. Ele foi sentenciado à morte, em 1951, e teve como advogada de defesa Bella Abzug, que viajou para Jackson, Mississippi, a fim de apelar ao governador pela clemência. Devido à pressão da comunidade branca local, Bella não foi recebida em nenhum hotel, passando a noite acordada (estava grávida de seis meses), em um banheiro de rodoviária, para evitar ser vítima da Ku Klux Klan. O nome fictício no filme não é estranho; mesmo que para outros personagens tenham sido mantidos os nomes verdadeiros, a opção pela mudança, neste caso, pode ter sido para evitar represálias ou censura.

<sup>15</sup> Sobre o tema, veja MAIA, Guilherme. Orfeu e Orfeu: a música nas favelas, de Marcel Camus a Cacá Diegues. *Art-Cultura*, v. 7, n. 10, 2005, p. 95-109.

<sup>16</sup> Sobre o mito de Orfeu e o orfismo e suas releituras desde a literatura clássica greco-romana, veja WARDEN, J. (Ed.) *Orpheus: the metamorphosis of a myth*. Toronto: U.P., 1982, e SEGAL, C. *Orpheus: the myth and the poet*, John Hopkins UP, 1989.

<sup>17</sup> O texto é um prefácio de SENHOR, Leopold. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. PUF, 1977.

<sup>18</sup> Cf. WILLIAMS, Tennessee. *Memoirs*, New York: Double Days, 1975, p. 68, 69, 149.

<sup>19</sup> Cf. site oficial do filme, disponível em < [www.geocities.com/Hollywood/9400/index.html](http://www.geocities.com/Hollywood/9400/index.html)>. Acesso em 20 jun. 2007.

<sup>20</sup> Para uma noção do preconceito do pensamento oficial brasileiro relativo à cultura negra, vejamos o comentário de SALGADO, Álvaro "O samba que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: Não repudiamos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos, lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social". Radiodifusão, fator social. *Cultura Política*, Ano I, n. 6, 1941, p. 90.

1941 Encenada *Eurydice*, peça de Jean Anouilh, adaptada para o ambiente social provocado pela segunda guerra, no interior da França.

1948 Lançada na França uma coletânea de poesia de afrodescendentes, *Orphée noir*, com prefácio do filósofo J-P. Sartre.

1950 Lançado *Orphée*, filme de Jean Cocteau.

1954 *Orfeu da Conceição*, texto da peça de Vinícius de Moraes, é premiado em São Paulo.

1956 A peça *Orfeu da Conceição* é encenada no Rio de Janeiro.

1957 Encenada *Orpheus descending*, de Tennessee Williams, publicada no ano seguinte.

1959 *Orphée noir/Orfeu do carnaval*, de Marcel Camus, ganha a Palma de Ouro em Cannes, em abril, e é lançado em 21 de dezembro.

1959 *The fugitive kind*, de Sidney Lumet, lançado em 1º de dezembro.

1960 Lançado *Le testament d'Orphée*, filme de Jean Cocteau.

Em várias dessas obras destaca-se a releitura do mito de Orfeu no contexto da música e da cultura de matriz africana<sup>15</sup>. Williams, Sartre, Camus, Vinícius de Moraes e Lumet irão, todos, discutir a questão do negro por meio de seus trabalhos, em geral remetendo diretamente ou não às fontes clássicas<sup>16</sup>. No caso do ensaio de Jean Paul Sartre, *Orphée noir*<sup>17</sup>, não seria difícil defender sua influência sobre Williams, leitor da obra do filósofo francês, bem como a influência de Cocteau, com quem, em suas temporadas na França, o dramaturgo se encontrou, como ele afirma em sua autobiografia<sup>18</sup>. Há um dado comum em todas as obras. O texto de Sartre é o de um homem branco prefaciando uma coletânea de poesia de negros africanos, e poderíamos dizer que isso não deixa de ser um expediente para conferir autoridade e valor à voz destes poetas. No caso das peças e filmes temos, também, autores e diretores brancos tratando da questão negra, expondo e discutindo os problemas enfrentados pelas comunidades negras, ainda que tentando, como no caso do texto de Vinícius de Moraes, fazê-lo por meio da preservação da língua daquela comunidade e da exigência de que sua peça fosse encenada por atores negros.

Um aspecto interessante desta presença de Orfeu nas Américas (aqui parafraseio uma informação dada por Cacá Diegues<sup>19</sup>) é o de que a idéia de transpor o mito do poeta e músico grego para uma favela carioca nasceu de uma conversa de Vinicius de Moraes com o escritor americano Waldo Frank sobre a Grécia e os negros brasileiros, quando este visitou o Rio de Janeiro no início de 1942<sup>20</sup>. Vinicius, posteriormente, ao reler o mito de Orfeu, na casa do arquiteto Carlos Leão, traçou as linhas gerais da peça, cujo título lhe havia sido sugerido pelo poeta João Cabral de Melo Neto. Os três atos foram desenvolvidos no Brasil e nos EUA, durante o período em que Vinicius serviu no consulado do Brasil em Los Angeles, e arrematados em Paris, em outra missão diplomática. No âmbito desse movimento de reflexão e de produção artística direcionadas a manifestações artísticas, culturais e sociais de grupos até então relegados, por meio de um cruzamento de matrizes culturais africanas e greco-romanas (européias), é pertinente trazer uma informação sobre o famoso Teatro Experimental do Negro.

Escrevendo sobre a história do grupo teatral criado por ele em 1944, no Rio de Janeiro, Abdias do Nascimento narra um episódio interessante que contribui significativamente para conhecermos melhor o contexto social e político da releitura da tradição clássica nas Américas<sup>21</sup>. Trata-se do veto do governo à participação do Teatro Experimental do Negro no Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, em Dacar, em 1966, cidade que, naquele momento, era a capital da négritude, movimento político-estético protagonizado pelos poetas Aimée Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor, também presidente do Senegal. O evento na África, patrocinado pela UNESCO, dependia da aprovação por cada país das delegações que iria enviar, e no caso do Brasil, o Ministério do Exterior não incluiu o grupo de Abdias na delegação, que foi liderada pelo capoeirista Pastinha. Curiosamente, a peça que o grupo havia ensaiado era *Além do Rio (Medea)*, de Agostinho Olavo, publicada pela primeira vez em 1957, um ano após a encenação de Orfeu da Conceição. Como a peça de Vinícius, esta obra transportava para o Brasil o mito grego, adaptando-o, porém, ao contexto do tráfico de escravos no século XVII. Uma questão chama-me a atenção neste episódio: por que a peça de Olavo, um autor branco, que seguia o cânone do teatro clássico (uma tragédia de Eurípides) foi escolhida para representar uma experiência artística e social tão inovadora? O grupo teatral de Abdias possuía na bagagem uma experiência estética variada, indo de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, a *Sortilégio*, do próprio Abdias do Nascimento, passando por outros títulos como *Otelo*, de Shakespeare e *O Anjo negro*, de Nelson Rodrigues. Ainda assim, a escolha de *Além do Rio* parece contradizer uma opinião que, se não foi expressa por um integrante do grupo, foi acatada por todo ele – trata-se da uma opinião do autor do programa da peça *Sortilégio* (encenada em 1963), Gláucio Gil, que escreveu: “o negro é a negação do grego, a negação de Orfeu. É o antiapolíneo, o seu fáustico por excelência. Abdias do Nascimento foi buscar, nas entranhas da raça, a teofania do Fausto, reino da poesia absoluta.”<sup>22</sup> Esta afirmação (que citei parcialmente como a segunda epígrafe neste artigo) indica claramente uma resistência à utilização de mitos que não fossem o da matriz africana. Podem ser muitos os motivos de tal aversão, dentre os quais, uma reação ao sucesso do filme de Camus, por sua representação exótica e romantizada da imagem dos negros no Brasil.

A escolha de *Além do Rio* teria sido uma concessão, isto é, uma tentativa do grupo de evitar a censura, lançando mão de uma peça que remetia ao repertório “clássico grego”? Não esqueçamos de que ainda hoje esta expressão é associada por muitos (equivocadamente, desnecessário dizer) a uma erudição aristocrática, remetendo a um passado longínquo e desvinculado de nossos problemas sociais mais imediatos. À razão da escolha poderíamos acrescentar, talvez, a de seu autor ser um dramaturgo branco, embora, como podemos ler na antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*, para Abdias, Agostinho Olavo e outros autores, cujas peças são ali reproduzidas “talvez não sejam rigorosamente brancos”. Acredito que o valor estético desta peça e sua capacidade de dialogar com a matriz clássica grega, sem se subordinar a ela, foram a razão principal de ter sido escolhida, mostrando o quanto Abdias estava aberto (sem “preconceito ao inverso”, de que fora acusado) a um diálogo entre duas matrizes culturais, superando as palavras de Gláucio

<sup>21</sup> Ver NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. O texto foi publicado novamente em 2004, na *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, USP, v. 18, n. 50, p. 209-224. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a19v1850.pdf>>. Acesso em 30 jun. 2007.

<sup>22</sup> *Apud* NASCIMENTO, Abdias do, *op. cit.*, p. 22

<sup>23</sup> Para uma análise da cultura negra e dos simbolismos a ela ligados, veja COS-TELLO, Donald. "Tennessee Williams 'conjure man' in script and screen". *Literature Film Quarterly*, 27(4), 1999, p. 263-270.

<sup>24</sup> BRANDÃO, Jacyntho Lins. Orfismo no mundo helenístico. In: CARVALHO, Maria Sílvia (org.). *Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos*. Araraquara: Ed. Unesp, 1990, p. 25.

Gil. De qualquer maneira, este episódio serve para mostrar a recorrência a mitos gregos como meios para se fazer uma reflexão sobre problemas sociais como o racismo e suas raízes históricas.

Voltando ao filme de Lumet, se ele se insere neste contexto, também se destaca por certas opções peculiares. Embora o diretor se mostrasse sensível ao problema do racismo contra negros e descendentes de italianos, não seria fácil, no contexto americano daquele momento do *star system*, Lumet colocar como ator um Orfeu negro, como fez Camus (os dois foram lançados no mesmo ano). Nem mesmo o papel de Uncle Pleasant tem, no filme, o destaque que possui na peça, pois o velho negro é uma figura muda, embora guardião de um significativo talismã, tendo como oráculo a jovem Carol, que interpreta seus sinais. Aliás, na peça *Battle of angels*, o nome de Carol era Cassandra – homônima da profetisa de Apolo, que, em transes báquicos, previa o futuro, embora ninguém lhe desse crédito. No entanto, mesmo que Lumet tenha minimizado o papel de Uncle Pleasant e toda a riqueza da tradição afro-americana sulista que ele representa, por meio de seus objetos e rituais, a questão racial não é minimizada com esta opção. Talvez, com o propósito de não deixar que o filme explorasse de maneira folclórica e exótica (como alegoria ou metonímia) a figura do negro, o diretor tenha conseguido justamente um resultado mais forte ao transformar Val Xavier também neste objeto de intolerância, mostrando que a raiva contra os "niggers", tão clara na ameaça do xerife, não atinge apenas os negros. Curiosamente, as peças de Vinícius e de Williams foram relidas, nos anos noventa, por Cacá Diegues e Peter Hall, respectivamente, com ênfase no tratamento da questão da cultura negra, mas creio que, ao não folclorizar o personagem negro, Lumet tenha obtido um resultado mais interessante que Camus.<sup>23</sup>

Para finalizar esta parte, gostaria de aludir à pertinência de retomarmos o mito (e, também, a repressão ao orfismo) na Grécia para tratarmos de questões éticas do século XX, globalizado, em parte, pelo cinema. Sabemos que o maior número de informações literárias a respeito de Orfeu e do orfismo vem de autores helenísticos, em parte porque "os ensinamentos de Orfeu, no ambiente da *pólis* clássica, teriam sido os de uma seita marginal contra a religião oficial, pois ele era um trácio, que difundira na Grécia uma doutrina centrada no culto de um deus também trácio, Dioniso. No contexto da *pólis* ele era visto como algo exótico"<sup>24</sup>. Sabemos que, a partir do século IV, com o helenismo, a língua e a cultura gregas foram difundidas, sem anular, porém, as culturas dos até então povos bárbaros (na ótica do grego). De certo ponto de vista, na condição pouco definida de colonizados, são ainda povos que se consideraram marginais, como o próprio orfismo era na *pólis*. Dando um salto para o século XX, temos, também, retratado no filme de Lumet, o conflito entre grupos sociais que vivem à margem, como o próprio título do filme indica – *The fugitive kind* – são os nômades, os desajustados, às vezes justamente por não se encaixarem nos padrões da cultura dominante, que, não respeitando o outro, em momentos de crise, não chega nem mesmo a tolerá-lo. Val "Snakeskin" Xavier sente na pele esta intolerância e simboliza, como bode expiatório – mas na chave heróica –, o sofrimento do grupo marginal.

## A história e a hermenêutica de um olhar

*A Orfeu, filho de Eagro, eles o fizeram voltar sem seu objetivo...por lhes parecer que ele se acovardava...e não ousava morrer por seu amor como Alceste, mas maquinava um meio de penetrar vivo no Hades.*

Platão, Banquete, 179d-e

Talvez o que chame mais a atenção neste filme sobre Orfeu seja o fato de Lumet manter a opção de Williams de não fazer nenhuma referência direta ou explícita ao mito de Orfeu, diferentemente do realismo mágico de Cocteau ou do exotismo de Camus-Vinícius. Esta falta de singularidade dos personagens parece dar mais força à lenda grega, que paradoxalmente, por ser historicizada e regionalizada, ganha universalidade mítica.

Orfeu encontrando Cassandra ou Mira, no sul do Mississippi, seria talvez assaz inverossímil, e isso o próprio Williams já havia percebido. Assim como o nome Cassandra foi substituído por Carol, Mira, que era o nome de Lady Torrance na peça *Battle of angels*, foi abandonado. Na mitologia grega, Mira (ou Myrrha) carrega consigo o excesso de erotismo e sexualidade desenfreada, pois chegou a seduzir seu próprio pai, gerando Adonis<sup>25</sup>, e se o nome tivesse sido mantido, levaria a outra caracterização da personagem. Na cena em que Val mostra a Lady seu “companheiro inseparável”, o violão onde estão os autógrafos de grande mestres da música negra sulista, que naquele momento já haviam morrido, tendo seus nomes “gravados nas estrelas”, a alusão ao mítico (mesmo que se desconheça o mito da lira de Orfeu transformada em constelação) já é assimilada pelo espectador, envolvido tão proximamente nesta longa cena feita de *closes* e também de um diálogo de olhares em campo e contra-campo, entre Val e Lady.

Esta troca de olhares reaparecerá de maneira vigorosa no final do filme – o famoso “olhar para trás” de Orfeu, que, na leitura, digamos, platônica de Lumet, tem um sentido mais responsável e é, também, desdobrado em dois momentos. No primeiro, Orfeu sabia que, ao ceder ao pedido de Lady para ficar na abertura da confeitaria, esta recriação do paraíso, estava condenado ao inferno, sem poder atravessar os limites de *Two rivers county*. No segundo, assim que Lady tem a confirmação de que dará à luz, sobrepujando a esterilidade qual a figueira dos jardins de seu pai, ela abraça Val. No entanto, o momento de celebração é fugaz, pois, do piso superior Jabe, pela janela, incendeia o teto da confeitaria. Em dois minutos temos a corrida de Lady, mostrada na perspectiva pervertida e invertida de Jabe (e da câmera), subindo as escadas para impedir Hades de matar novamente. Porém, sua anábase é interrompida pelo tiro de Jabe, que a atinge no ventre. Val, apesar dos gritos de Carol, que de fora vê a cena (e presente o resto), pedindo a ele para não “voltar”, corre ao interior da loja apenas para cruzar olhares com sua Eurídice quase morta, pois o xerife e seus acompanhantes (alertados também pelos gritos de Jabe de que o balconista roubou a loja e a incendiou), impedem-no de chegar até Lady. Jatos de água são lançados, empurrando seu corpo para trás até cair, abatido, dentro do cômodo onde seria aberta a confeitaria, e que, como o vinhal do pai de Lady, que cometeu o “erro” de vender bebida a negros, já arde em chamas. Se compararmos

<sup>25</sup> Vinícius incluiu a personagem como a fogosa namorada de Orfeu. Ovídio relata a história no livro X das *Metamorfoses*.

<sup>26</sup> Como herói civilizador, Orfeu, como outros heróis da tradição clássica, também tem traços de bárbaro. Sobre o papel destes heróis no cinema, em particular no filme Orfeu, de Cacá Diegues, veja XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. *Sinopse*, v.10, 2004, p. 6-15.

com os vasos gregos que mostram Orfeu sendo morto pelas mulheres com seus tirsos, como se fossem lanças (cena, aliás, muito bem adaptada no filme de Cacá Diegues), veremos quão adequados são aqui os fatais jatos d'água.

Água e fogo. No cinema Lumet consegue, numa solução imageticamente magistral, dar forma às palavras iniciais de Carol sobre o osso que deveria ser purificado pela chuva e o sol para se tornar um bom taslimã (há algo de teológico no filme, como na peça). O final infeliz não é em vão; na perspectiva moral ele é catártico, e dentro da narrativa clássica ele nos ensina algo. Lumet consegue conciliar o registro do melodramático e do trágico, e, apesar de seu denso lirismo, construir uma história realista sobre a intolerância e o preconceito na sociedade americana. Mais que a peça, o filme consegue se equilibrar num ponto equidistante dos vértices (o melodrama, a tragédia e o realismo). Ademais, para um herói, ainda que seja algo moderno, já um *outsider* violento e jogador, que chega até a olhar para a câmera, não caberia a covardia, se aceitarmos a leitura platônica, no *Banquete*, diálogo que analisa justamente o amor. Na chave clássica, o herói tem de ser digno deste nome e de suas heroínas e espectadores<sup>26</sup>.

Quando esta cena termina, em meio à fumaça aparece Uncle Pleasant, saindo justamente do quarto onde Val e Lady se encontravam. Ele se dirige, atravessando os destroços, ao espaço da confeitaria, onde está Carol. Aí ele encontra a jaqueta de Val e a entrega a ela, que, segurando-a ternamente, dá-lhe em troca seu anel de ouro, dizendo "Wild things leave skins behind them, they leave clean skins and teeth and white bones, and these are tokens passed from one to another, so that the fugitive kind can follow their kind". Em seguida ela entra em seu carro – a música tem uma tonalidade gloriosa – e sai, enquadrada em um plano geral, composto por um pássaro pousado em ramos que se fecham sobre seu carro ao longe. Ramos de árvore no céu haviam aparecido antes, em destaque, no momento em que Lady retornava da igreja, aliás, de uma missa de Domingo de Ramos, após sua primeira noite com Val. Além da imagem da revoada de pássaros na segunda cena do filme, que já descrevemos, há um longo e lírico mito contado por Val a respeito de um pequeno pássaro sem pernas, que não desce do céu nem para dormir "They sleep on the wind and never light on this earth but one time when they die!" – lembremos que a etimologia da palavra Orfeu está ligada a mesma raiz da palavra *órfão*, o que, aqui, ganha um significado especial, embora nem precisemos de etimologia para compreendermos que a descida à terra (o inferno não é nenhum lugar especial, transcendente) é fatal.

Assim, o ciclo e o filme se fecham. Há uma estrada que vemos do alto (ao contrário da estrada do início do filme, filmada de baixo). O ponto de vista (da câmera) é como se fosse o de outro pássaro, ao lado deste solitário que aparece na tela. Testemunhamos, agora, esta bacante moderna, no seu carro branco, saindo purificada e protegida pela pele de cobra, deixando os limites do condado sombrio. Talvez Carol seja mais bem recebida em outras cidades... falta pouco para os anos sessenta, quando bacantes, músicos, *fugitive kinds*, *rolling stones* e outros nômades já não serão tão assustadores e poderão viver em "paz e amor". Infelizmente, o idílio e o sonho, como sabemos, foram breves, exigindo a

volta de outros Orfeus<sup>27</sup>. Somos condenados a ser animais que praticam sacrifícios.<sup>28</sup> Mesmo vicariamente, necessitamos dos rituais, a Dioniso ou ao Leão da Metro.



*Artigo recebido em setembro de 2007. Aprovado em março de 2008.*

<sup>27</sup> Além das peças de Williams e Vinícius terem sido refilmadas por Peter Hall (*Orpheus descending*, 1990) e Cacá Diegues (*Orfeu*, 1999), respectivamente, também em 1990 apareceu o filme *Aventura radical (Shredder Orpheus)* de R. McGinley, uma produção muito interessante (em parte, pela crítica ao governo Reagan), com a participação de Stephen "Jesse" Bernstein, artista ícone da contracultura. Em 2000, Salman Rushdie publicou o romance *The ground beneath her feet*, adaptando o mito ao ambiente do *rock-and-roll* e do mundo globalizado. Em junho de 2007, o livro foi encenado como ópera, na Inglaterra.

<sup>28</sup> Ver BURKERT, Walter. *Homo Necans – The anthropology of ancient Greek Sacrificial ritual and Myth*. Los Angeles: UCLA Press, 1982.