

## Vinicius de Moraes, Orfeo y las ambigüedades de la música\*

Vinicius de Moraes, Orfeo and the Ambivalence of Music

**Fernando Pérez Villalón**

Universidad Alberto Hurtado

fperez@uahurtado.cl

El presente ensayo aborda la obra *Orfeu da conceição* (1956), de Vinicius de Moraes (1913-1980) a partir de la ambigüedad de la representación de la música en la obra, centrándose en particular en los paratextos e indicaciones escénicas. Se propone que la música sintomatiza de manera particularmente importante algunas de las tensiones binarias que subyacen a la escritura de la obra, y que corresponden a oposiciones no resueltas de la modernidad brasileña y del proyecto poético de su autor.

**Palabras clave:** *Orfeu da conceição*, Vinicius de Moraes, poesía y música, Brasil.

The present essay proposes an interpretation of the play *Orfeu da conceição* (1956), by Vinicius de Moraes (1913-1980), focusing on the ambiguity of its representation of music, specifically in the play's performance indications and paratextual materials. The essay argues that the representation of music functions as a symptom of some of the binary oppositions that articulate the play, and that correspond to some unresolved tensions in the general context of Brazilian modernity and in Vinicius's literary project.

**Keywords:** *Orfeu da conceição*, Vinicius de Moraes, Brazil, Music and Poetry.

Recibido 16/09/2013

Aceptado 16/12/2013

---

\* El presente ensayo fue elaborado como parte del proyecto Fondecyt 11100266, "El ojo y la oreja: sobre algunos motivos en la poesía y poética brasileña del siglo XX" del que el autor es investigador responsable.

La figura de Vinicius de Moraes (1913-1980) se ha ido convirtiendo en un mito en Brasil, Latinoamérica y el mundo, en un emblema del poeta hedonista, bohemio y seductor, irresistiblemente simpático y al mismo tiempo desgarrado por los impulsos antagónicos de la pasión y de la muerte. Es esta la imagen que consagran biografías como la de José Castello (*Vinicius de Moraes: O poeta da paixão*, 1994), antologías como la recientemente editada y traducida por Cristian De Nápoli (*Antología sustancial de poemas y canciones*, 2013), que tiene por otra parte el indudable mérito de ampliar considerablemente la diversidad de textos disponibles en castellano, o el exitoso documental *Vinicius de Moraes*, de Miguel Faria Jr. (2005). Parte importante de este mito tiene que ver con la capacidad de este autor de reconciliar armónicamente alta cultura, cultura de masas y cultura popular en su obra como poeta, dramaturgo, cronista y letrista de la *bossa nova*, capacidad que le ganó el sobrenombre, cariñoso aunque también a veces depreciativo, de *poetinha*.

En este sentido, podría afirmarse que Vinicius consigue llevar a cabo lo que los modernistas de los años 20 se habían propuesto sin llegar a realizarlo plenamente<sup>1</sup> Esto sucede, paradójicamente, a pesar de que forma parte de una generación que privilegia un cierto clasicismo y formalismo en el uso del lenguaje y en los temas como reacción contra el predominio del *poema-piada* (poema humorístico), el antitradicionalismo y el coloquialismo que definieron al modernismo y a los que el propio Mário de Andrade, uno de los protagonistas del movimiento, criticó en los años 40<sup>2</sup>. Me interesa proponer aquí que esta reconciliación no se produce sin conflictos ni complicaciones, sino que por el contrario es altamente compleja y contradictoria.

Queda todavía mucho por hacer en la lectura de la obra de Vinicius para problematizar la imagen un tanto fácil y simplista que ha prevalecido de su obra, y que él mismo contribuyó a construir. Un lugar interesante para hacerlo es la "tragedia carioca" *Orfeu da concepção*, escrita entre 1942 y 1953, estrenada en 1956, adaptada al cine por Marcel Camus el 59 y por Carlos Diegues el 99 y remontada como musical el 2010 ([http://www.showbras.com.br/orfeu/orfeu\\_ABERTURA.html](http://www.showbras.com.br/orfeu/orfeu_ABERTURA.html)). Se trata de una obra conocida sobre todo en la versión cinematográfica de Camus, que contribuyó muchísimo a dar a conocer la *bossa nova* mundialmente, pero que ha sido con frecuencia criticada por su manera simplista y estereotipada de representar la realidad brasileña<sup>3</sup>. Tal vez sea por lo mismo que el texto mismo de la versión teatral no ha sido suficientemente comentado: gran parte de los ensayos dedicados

---

<sup>1</sup> Para una discusión de la relación entre el modernismo de la semana de 1922 y la cultura de masas, ver mi propio texto "'Discos a todos os preços': modernismo, música y mercancía de Oswald de Andrade a Carmen Miranda", <http://www.revistalaboratorioc/2012/06/'discos-a-todos-os-precos'-modernismo-musica-y-mercancia-de-oswald-de-andrade-a-carmen-miranda/>

<sup>2</sup> Ver su texto "O movimento modernista", de 1942.

<sup>3</sup> Caetano Veloso resume bien las críticas en un pasaje de su *Verdade tropical*: "Eu e toda a plateia ríamos e nos envergonhávamos das descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de exotismo fascinante" (252). Ver también una revisión ecuánime de las críticas y méritos de la película en Robert Stam, *Tropical Multiculturalism* 167-178.

a la obra se centran en las versiones cinematográficas de Camus y Diegues<sup>4</sup>. *Orfeu da conceição* es una obra que pone en escena una serie de oposiciones no resueltas que se vinculan de manera interesante a algunas de las contradicciones de la modernidad brasileña y del proyecto literario de Vinicius. La obra articula estas oposiciones, sin llegar a ningún tipo de síntesis, sino que exponiendo esas tensiones como constitutivas de la realidad a la que la obra alude y en la que se inscribe<sup>5</sup>. El presente ensayo aborda algunas de estas oposiciones a partir del hilo de la ambigüedad de la representación de la música en la obra, centrándose en particular en los paratextos e indicaciones escénicas, o sea, textos destinados al lector y no al espectador de la versión teatral, textos (y esto no es casualidad) para ser leídos en silencio y no dramatizados en voz alta.

\*\*\*

Desde su título se oponen en la obra el mundo griego antiguo del que proviene el mito en el que se basa el argumento y el Brasil moderno, socialmente marginal, en que la obra tiene lugar: *Orfeu da Conceição, tragedia carioca*. Este título coloca lado a lado el mito de Orfeo y el morro de la Concepción, la tragedia griega y Río de Janeiro, realidades que se superponen sin fundirse nunca totalmente. Por otra parte, el propio mundo griego no es unívoco: es al mismo tiempo el mundo de la Grecia clásica, un mundo de orden y armonía atemporales, apolíneos, opuesto al desorden de la cultura afrobrasileña y a la cotidianidad de la vida en el morro, y el mundo arcaico del desorden dionisiaco, del trance, de los ritos primitivos que dieron origen a la tragedia, lo que desarma la polaridad obvia entre lo clásico y lo contemporáneo, lo griego y lo afrobrasileño, que parece sugerir el inicio del filme, en el que una

---

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo, los textos de Charles Perrone, que se centra en la recepción internacional de la película de Camus ("Myth, Melopoeia and Mimesis"); Marijia Scaff Rocha Ribeiro, que compara las dos versiones fílmicas a partir de su tratamiento de la figura de Orfeo ("Variations on the Brazilian Orpheus Theme"); Jonathon Grasse, que se centra específicamente en el rol de la música en las versiones fílmicas de la obra ("Conflation and Conflict in Brazilian Popular Music"); Jared Banks, que estudia desde un punto de vista formalista la adaptación de la obra teatral al cine ("Cinematic Adaptation: Orfeu Negro da Conceição") y Edwin Murillo, que propone una defensa de los méritos de la versión fílmica ("Orfeu Carioca: Reassessing Orphic Mythology in Rio de Janeiro"). Varios otros estudios abordan la obra desde la perspectiva de su adaptación del mito de Orfeo: ejemplos de este enfoque son los textos de Celso de Oliveira ("*Orfeu da conceição*: Variations on a Classical Myth"), Germán Campos-Muñoz ("Contrapuntos órficos: mitografía brasileña y el mito de Orfeo"). La tesis doctoral de Maria Claudete de Souza Oliveira (*Presenças de Orfeu*) adopta este enfoque, pero sí contiene un comentario detallado de varios aspectos de la obra. Una excepción al enfoque centrado en las versiones cinematográficas es el trabajo de Victor H. Adler Pereira "O negro e o pobre na construção do 'homem novo'-revendo o mito de Orfeu", que sí propone una lectura detallada de algunos pasajes de la obra a partir del contexto del *Estado Novo* y sus discursos sobre raza. Volvemos más adelante sobre algunos aspectos importantes de esta interpretación.

<sup>5</sup> La tesis de licenciatura de Kathica Moscoso (*Las (bi)polaridades de Orfeu da Conceição: una aproximación a la tragedia de Vinicius de Moraes a partir de su deconstrucción en elementos binarios*), realizada en el marco de este proyecto de investigación y guiada por mí, aborda la obra desde la perspectiva de su relación con lo trágico y desde estas oposiciones no resueltas. Aprovecho aquí de agradecer a la autora, dado que las conversaciones sostenidas con ella durante la elaboración de su tesis aportaron mucho a la escritura de este trabajo.

batucada de negros irrumpe en escena trizando literalmente un bajorrelieve de piedra blanca que representa a Orfeo y Eurídice. Varios textos críticos han recordado las declaraciones de Vinicius respecto de cómo la obra fue concebida en el momento en que, leyendo una versión francesa del mito de Orfeo, escuchó una batucada de negros, o su afirmación de que con ella se proponía “pensar en la vida de los negros de los *morros* y helenizar sus vidas” (Mello 59, citado en Murillo 5), o su conclusión, luego de una conversación con Waldo Frank, de que el negro carioca era “um grego en ganga”<sup>6</sup>. Como ha analizado muy bien Victor H. Adler Pereira, la oposición, superposición e identificación entre lo griego y lo africano implica entonces un complejo juego en el que se conjugan el rescate de lo negro, la problemática de su representación por parte de un escritor blanco, discursos e ideologías racistas propios de los años en que fue escrita la obra, y una identificación de lo negro con lo bárbaro, lo incivilizado y primitivo, pero también con lo dionisiaco en oposición a lo apolíneo.

Algo semejante ocurre en el curso de la obra con otras oposiciones que la articulan, como la de vida y muerte, música y lenguaje, sonido y silencio, cristianismo y paganismo, masculino y femenino, arcaico y moderno, docto y popular, blanco y negro, ritmo y armonía, morro y ciudad, que se plantean en ella para desestabilizarse de inmediato al superponerse a otras sin que las piezas se combinen nunca en una síntesis estable. Si ya en el título de la obra podemos distinguir la inscripción de algunas de las oposiciones que la articulan, antes de que la obra propiamente tal comience aparecen una serie de elementos paratextuales excluidos de la puesta en escena, pero de gran importancia para su comprensión: se trata de dos epígrafes y una serie de indicaciones escénicas en cuyo análisis me centraré en las páginas siguientes.

Los dos epígrafes, uno de John Dryden y otro de Pablo Neruda, prolongan las tensiones que el título había anunciado. Si el primero remite al mundo del mito griego como un ámbito elevado, digno y solemne, el segundo (que no comentaré en detalle) vincula la figura de Orfeo con la injusticia social y con el ámbito de lo popular latinoamericano. El epígrafe de Dryden proviene de su poema “Alexander’s Feast, or the Power of Music”, de 1697 (citado por el subtítulo, “An Ode in Honour of St. Cecilia’s Day”). El poema de Dryden evoca la anécdota de cómo Timoteo, un músico legendario, consiguió conmover al emperador Alejandro durante el banquete en el que este celebraba su conquista de Persépolis, inspirándole sucesivamente un orgullo exaltado (al cantar acerca de Júpiter y sus hazañas y acerca de Baco y los placeres de la embriaguez), tristeza (al referirse a la muerte de su adversario Darío como un destino digno de compasión), amor (al cantar alabando a su amante Thais) y furia. Es precisamente la estrofa que narra el paso de la excitación erótica a la furia la que cita Vinicius:

Now strike the golden lyre again:  
A louder yet, and yet a louder strain.  
Break his hands of sleep asunder,

---

<sup>6</sup> “Un griego en ganga”. Ganga es la “Materia que acompaña a los minerales y que se separa de ellos como inútil”, según la RAE.

And rouse him, like a rattling peal of thunder,  
Hark, hark! the horrid sound  
Has raised up his head;  
As awaked from the dead,  
And amazed, he stares around.

(John Dryden, "Ode in Honour of  
St. Cecilia's Day", citado en Moraes, *Orfeu*, s/p)<sup>7</sup>.

Este poema sobre el poder de la música remite a un tópico clásico del mito, la literatura y la teoría musical (baste recordar las reflexiones sobre los modos en la *República* de Platón o en la *Política* de Aristóteles), la capacidad de la música de afectar el ánimo de quien la escucha, de inspirar deseo erótico, furia, tristeza o locura, de temperar o exacerbar los afectos. El pasaje citado parece enfatizar la relación de la música con la exaltación maníaca explorada por John Hamilton en su *Music, Madness, and the Unworking of Language*,<sup>8</sup> pero alude también a la muerte y la resurrección, dos motivos que no tienen demasiada importancia en el texto de Dryden, pero que sí la tienen en el de Vinicius, como veremos más adelante.

El poema de Dryden no menciona a la figura mítica de Orfeo, que sí aparece, sin embargo, en otro texto suyo con el mismo título, "Ode in Honour to St. Cecilia's day", de 1687, que me parece relevante citar porque alude a otro *topos* clásico respecto de la naturaleza de la música que es relevante para la obra de Vinicius, su capacidad de calmar a los animales y su relación con la armonía cósmica. Escribe Dryden, en la séptima estrofa de este poema:

Orpheus could lead the savage race,  
And trees unrooted left their place,  
Sequacious of the lyre;  
But bright Cecilia raised the wonder higher:  
When to her organ vocal breath was given,  
An angel heard, and straight appeared—  
Mistaking earth for heaven.

(John Dryden, "A Song For  
St. Cecilia's Day", *Selected Poems* 83)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> "Ahora tañe de nuevo la lira: / con un sonido cada vez más potente, / Aleja sus manos del sueño, / y lo despierta, como un estrepitoso fragor de trueno, / ¡Oíd, oíd! El horroroso sonido / lo ha hecho alzar la cabeza / como si despertara de entre los muertos, / Y asombrado, mira en torno suyo" (traducción mía).

<sup>8</sup> El texto de Hamilton se pregunta por el modo en que la "desarticulación [unworking] del lenguaje comienza a indicar el modo en que la música y la locura pueden desarticular el discurso representacional, al mismo tiempo que el lenguaje inhabilita los dispositivos que intentan evadirlo" (Hamilton xvii, traducción mía). Aunque esta obra se centra sobre todo en escritores europeos, su trabajo sobre escritores que intentan aprehender órficamente un objeto evanescente por medio del lenguaje resuena poderosamente con el tratamiento que propone Vinicius de la figura del músico tracio.

<sup>9</sup> "Orfeo podía someter a la raza salvaje, / Y los árboles, desenraizándose, abandonaban su sitio, / siguiendo el sonido de su lira; / pero la brillante Cecilia llevó más lejos el milagro:

No deja de ser significativo que esta estrofa oponga el poder de Orfeo, figura mítica de la antigüedad pagana, al poder superior de Santa Cecilia, mártir cristiana y patrona de la música (pero también patrona de los ciegos y de los poetas). La estrofa alude a la capacidad de Orfeo de dominar a la naturaleza con su música (calmando a las bestias salvajes y, en este caso, haciendo caminar a los árboles), pero se inscribe también en el tópico que exalta la relación de la música con el cosmos a través de la armonía, como ha señalado John Hollander en su notable *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*, un detallado comentario de la tradición en que se inscribe este poema. Si la cita que utiliza Vinicius como epígrafe evoca la capacidad de la música de afectar las emociones, asociándola más bien a la exaltación dionisiaca y destacando sus aspectos violentos, ruidosos, agresivos, el segundo texto de Dryden se centra en la capacidad de la música de Orfeo de domesticar a los animales salvajes y de dominar la naturaleza (ambos vinculados a sus aspectos más apolíneos), y asocia este poder benéfico de la música a la noción cristiana de *harmonia mundi*, una concepción de la música humana, audible, como vinculada a la música mundana, cósmica, divina e inteligible, que desarrolla Joscelyn Godwin en *La cadena áurea de Orfeo*<sup>10</sup>. Veamos cómo estos tópicos aparecen en la obra de Vinicius.

\*\*\*

Al inicio de la pieza, cuando el telón se levanta y revela una escena nocturna, lo primero que se oye, tras un prolongado silencio, es la música de Orfeo: "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..." (Moraes, *Orfeu*, s/p)<sup>11</sup>. Luego de un soneto introductorio recitado por un corifeo, aparecen Apolo y Clío, padres de Orfeo en esta versión, conversando en lenguaje coloquial acerca de su hijo y de la música que toca. Sus parlamentos articulan algunos de los lugares comunes ya mencionados acerca de la capacidad de la música de conmover ("que beleza! Que agonia!", declara Clío, "Me dá uma vontade de chorar") y de su relación con el orden cósmico ("Toca muito o meu filho, até parece / Não um homem, mas voz da natureza... / Se uma estrela falasse, assim dizia", dice Apolo<sup>12</sup>), la cual implica también un cierto riesgo

---

/ cuando se le dio aliento sonoro a su órgano / se oyó a un ángel, que luego apareció / y que tomó la tierra por el cielo" (La traducción es mía).

<sup>10</sup> Escribe Godwin al inicio de su ensayo: "El esoterismo musical gira en torno al hecho de que no toda música se escucha solamente con los oídos. Hay otra música del alma y de las esferas, que da su razón de ser a la música audible, aquella que es cantada por voces o interpretada con instrumentos. Esta idea posee sus raíces en las épocas míticas de la más insondable antigüedad: los tiempos en que tocaban la lira dioses como Hermes, Apolo y su hijo espiritual, Orfeo" (11).

<sup>11</sup> "Luego de prolongado silencio, se comienza a oír, distante, un tañer de guitarra plañendo un vals que a poco se aproxima, en un tocar divino, simple y directo como un habla de amor" (*Orfeo* 19). Citaré la traducción de Ferrer cuando no altera de manera significativa el sentido del texto original. En los casos en los que lo hace, proporcionaré mis propias traducciones o enmendaré la suya.

<sup>12</sup> "CLÍO ¡qué hermoso, qué agonía! / Si me dan unas ganas de llorar... / APOLO Cómo toca, Señor, este hijo mío, / ¡es una voz de la naturaleza! Si la estrella hablara, así hablaría" (*Orfeo* 21).

("Até ofende a Deus / Tocar dessa maneira"<sup>13</sup>), lo que se ve confirmado con la arrogante declaración con la que Orfeo entra en escena: "Toda a música é minha, eu sou Orfeu"<sup>14</sup>, un claro ejemplo de *hybris* trágica.

El argumento del primer acto puede resumirse del siguiente modo: luego de la conversación entre sus padres, Orfeo le describe a su madre su amor por Eurídice, conversa con ella intentando convencerla de que se le entregue antes de casarse, discute con Mira, una antigua amante desechada, se enfrenta a la Dama Negra, una figura ominosa que anuncia la muerte de alguien, y finalmente consuma físicamente su amor con Eurídice, quien a continuación es apuñalada por Aristeu a causa de los celos. Como ya señalamos, la entrada en escena de Orfeo es anunciada antes de que se lo vea por el sonido de su guitarra, y la primera escena aborda algunos aspectos tradicionales característicos del personaje mítico y de la exaltación de la música como tema literario. La primera descripción de la música, citada más arriba, se refiere a ella como un tocar "divino, simple y directo como un habla de amor" (*Orfeo* 19). Además del carácter sobrehumano de la música, es interesante destacar su caracterización como simple, lo que correspondería al carácter popular que se supone que tenga (el vals que Orfeo tocaba en la puesta en escena original era el "Vals de Eurídice", compuesto por el propio Vinicius). Por otra parte, su comparación con una declaración ("*fala*") de amor no solo remite a su relación con los impulsos eróticos, sino también a una relación con el lenguaje, con el habla, que se explorará reiteradamente en el curso del primer acto: Apolo sugiere que la música de Orfeo es como el lenguaje de las estrellas, mientras que la madre lo hace callar porque "andar de charla cuando nuestro Orfeo / está tocando, ¡hasta pecado es!" (*Orfeo* 21). Todavía antes de que aparezca en escena Orfeo, se nos dice que

A música, em acordes, desenrola-se solta, cada vez mais próxima. Já agora ritmos de samba começam a marcá-la, aqui e ali, ritmos saudosos que enchem a noite. Às vezes chegam de longe sons, um cantar agudo de mulher, uma voz de homem que chama, pedaços soltos de um ensaio de batucada. Mas o violão cristalino predomina sempre<sup>15</sup>.

Es interesante cómo este pasaje marca el paso del vals inicial (una danza de origen europeo y de carácter burgués) al samba, un género en el que se destaca un mayor predominio del ritmo. Puede verse en la cita también cómo la guitarra interactúa con los sonidos ambientales (incluyendo los ritmos de un ensayo de batucada) y sin embargo prevalece por sobre ellos, como si

<sup>13</sup> "Hasta ofende a Dios / tocar de esa manera..." (La traducción es mía).

<sup>14</sup> "Toda música es mía, ¡soy Orfeo!" (*Orfeo* 22).

<sup>15</sup> "La música, en acordes, se desarrolla libremente, cada vez más próxima. Ritmos de samba comienzan a marcarla aquí y allá, ritmos nostálgicos que llenan la noche. A veces llegan, de lejos, sonidos: un canto agudo de mujer, la voz de un hombre que llama, trozos sueltos de un ensayo de batucada. [Pero la guitarra cristalina predomina siempre]" (*Orfeo* 22, la frase entre corchetes es omitida en la versión en castellano, la agregó en mi traducción).

este acercamiento al ritmo, a la tradición musical afrobrasileña y a lo popular estuviera controlado por un carácter clásico, cristalino, apolíneo<sup>16</sup>.

La música tiene además durante el desarrollo de la obra la función de expresar el estado de ánimo de Orfeo: por ejemplo, cuando su madre hace enojar a Apolo, su padre, Orfeo antes de reprenderla "se pone a tocar despacio, en acordes nerviosos" (*Orfeu s/p*, traducción mía). Mientras continúa la conversación con ella, Orfeo sigue "dedilhando soavemente" ("punteando suavemente") la guitarra, y cuando le faltan las palabras declara que siente por Eurídice "un gusto sin palabras, como solo / la música puede saber..." (*Orfeu, s/p*, traducción mía). Luego "Puntea la guitarra, como buscando la expresión que le falta" (*Orfeu, s/p*, traducción mía). Este rol de la música como complemento del lenguaje se mantiene a lo largo de toda la escena. Más adelante, cuando su madre lo deja solo luego de instigarlo a que no se case con su amada, las indicaciones explican que la guitarra de Orfeo "responde al estado del alma que lo toma en acordes lancinantemente disonantes" (*Orfeu, s/p*, traducción mía).

Esta función expresiva de la música, sin embargo, parece estar acompañada de una función terapéutica: la angustia de Orfeo se calma cuando invoca el nombre de la amada y de él comienza a surgir una música, primero una melodía punteada en la guitarra (transposición musical de ese nombre) y luego poco a poco una canción, el samba "Um nome de mulher". Luego de cantar este samba, Orfeo "Repite la melodía algunas veces, cantando entre dientes y dando unos pasos de samba. Cuando acaba se ríe solo". Una dinámica parecida ocurre luego de la discusión con Mira, que deja alterado a Orfeo, quien una vez que ella se va se serena tocando guitarra.

Comentábamos al inicio que el sonido cristalino de la guitarra de Orfeo predomina por sobre el ruido de fondo de la vida cotidiana del morro, que persiste a lo largo de todo el primer acto, en varios casos teñido de presagios funestos (por ejemplo en el aullar de perros, el piar patético de pájaros en sus nidos, el sonido informe del viento y los rumores extraños de la noche). Pareciera como si la organización del ruido en sonido, en armonía, en música, tuviera también la función de mantener a raya una dimensión siniestra del sonido, un caos destructor, al que más adelante se enfrentará Orfeo en su descenso a los infiernos<sup>17</sup>. Pero ya durante el primer acto tenemos una clara presencia de otra dimensión de la música de Orfeo, en contraste con su aspecto más jovial y juguetón, en el enfrentamiento del sambista con la Dama Negra. Ante la afirmación de ella de que vino porque alguien la llamaba, Orfeo responde airado que nadie la llamó, que en el morro manda él, y ante la insistencia de la Dama Negra en permanecer ahí esperando, utiliza su música contra ella: "Se pone a tocar furiosamente la guitarra, en

<sup>16</sup> Esta es la primera de varias referencias en la pieza a lo que Pereira ha descrito como "o contraste entre os elementos 'ásperos', oriundos da manifestação dos negros, e uma suposta harmonia da figura mítica de uma civilização mais 'adiantada'".

<sup>17</sup> José Miguel Wisnik, en el capítulo "Antropología do ruido" de su *O som e o sentido*, discute esta oposición entre el caos cacofónico del ruido y el sonido periódico, estable y regulado. Ver también Attali, *Ruidos* 44-45, sobre la música como domesticación de los aspectos agresivos y amenazantes del ruido.



ritmos y con una batida violentos. Los sonidos, a medida que su volumen crece, van creando una impresión formidable de magia negra, de macumba, de brujería" (*Orfeu, s/p, traducción mía*). La Dama Negra se ve obligada a danzar al ritmo de esta música que la posee, en una especie de trance: "El movimiento sigue así, en un crescendo infinito, hasta que, exhausto, Orfeo se detiene, con un sonido macabro y demoníaco de la guitarra. La escena se oscurece totalmente"<sup>18</sup>. Esta música, en la que predomina el ritmo, es claramente de signo negativo, asociada a la violencia y a la hechicería, pero también a expresiones tradicionales de religiosidad africana como la macumba, a lo dionisiaco, a lo demoníaco y al descontrol, así como a los fenómenos de posesión estudiados por Gilbert Rouget en su *Music and Trance*<sup>19</sup>.

Sabemos que Orfeo finalmente no triunfa ante la Dama Negra, puesto que su rival Aristeu, movido por los celos, asesina a Eurídice luego de que esta se entrega físicamente al músico, rendida ante su insistencia, con lo que se cumplen los presagios de los sonidos ominosos que han persistido a lo largo de todo el primer acto y que reaparecen cuando "la Dama negra surge de la sombra" como "una nueva música, patética, que viene de los ruidos de la noche" (*Orfeu, s/p, traducción mía*). El primer acto concluye, entonces, con una derrota de la música apolínea, cristalina, clásica de Orfeo, que al mismo tiempo había revelado ya su ambivalencia y su complicidad con las fuerzas oscuras de la posesión y de la brujería<sup>20</sup>.

\*\*\*

El segundo acto está marcado por el descenso de Orfeo a los infiernos y su enfrentamiento a las huestes de Plutón, representadas por un grupo de hombres y mujeres entregados al furor de una música orgiástica, de claro predominio rítmico, un samba callejero y bailado en oposición a los sambacanción (para una voz solista, acompañados solo por guitarra) que había ejecutado Orfeo a lo largo del primer acto. Examinemos en detalle algunos rasgos de esta escena, comenzando por la descripción con la que se abre:

No interior do clube Os Maiorais do Inferno, num fim de baile de terça-feira gorda. Cenário e ambiente característicos do nome, com grande margem para a sugestão de um ballet, sem prejuízo, no entanto, do equilíbrio clássico que deve ser mantido no decorrer da ação. [...] Como

<sup>18</sup> "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. [ORFEU] E vá dançando! (A Dama Negra, ao ritmo que se desenvolve cada vez mais rapidamente, põe-se a dançar passos de macumba, a princípio lenta, depois vertiginosamente, na progressão da música), Dança, Senhora Dama! Dança! Dança! (O movimento segue assim, num crescendo infinito, até que, exausto, Orfeu pára, com macabro e demoníaco som do violão...)" (*Orfeu, s/p*).

<sup>19</sup> Ver las páginas 237-241 para su discusión de la figura de Orfeo y su asociación con los poderes de la música y la poesía.

<sup>20</sup> No tenemos espacio para desarrollar más detenidamente este tema aquí, pero es importante notar cómo la ambigüedad de la actitud de Vinicius respecto de la negritud se revela en un uso constante y muy notorio del adjetivo "negro" con connotaciones claramente negativas, comenzando por la propia figura de la Dama Negra.

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<sup>21</sup>.

Es evidente que la indicación escénica insiste en la oposición entre equilibrio clásico y éxtasis orgiástico que se había presentado ya de manera menos evidente en el curso del primer acto. Esta oposición se irá desarrollando en el curso del enfrentamiento entre Orfeo y la corte de Plutón. El primer parlamento de la escena es pronunciado justamente por este último, “a carcajadas, en un tono altísimo que sugiere un samba negro”, y en él se insta a aprovechar el instante, las últimas horas de carnaval antes de que llegue el miércoles de ceniza, que da inicio a la cuaresma. Tanto la presencia del vino como la alusión a una orgía evocan la idea de un éxtasis dionisiaco opuesto a la serenidad apolínea de las armonías de la guitarra de Orfeo. Los participantes en la celebración repiten como un coro “É o rei” en respuesta a la pregunta de quién manda, y marcan el tiempo con las palmas y zapateando. Se trata de una práctica musical colectiva, opuesta también en ese sentido a las canciones solistas de Orfeo.

Luego de la pregunta por quién manda, Plutón anima la fiesta preguntándoles a sus huestes “¿Quién marca el tiempo, hijos míos?”, pregunta que repite varias veces reemplazando tiempo por *ritmo*, *cadencia*, *marcação*, a lo que el grupo responde: el bombo, el tamborim, el pandero, la cuica, a los que se suma un agogó para formar una batucada. El sonido del *bumbo* (un bombo o tambor bajo) se describe como “monstruoso” en las indicaciones escénicas (“Se oye el sonido monstruosamente ampliado de un bombo”, *Orfeu s/p*, traducción mía): no deja de ser curioso que aquí el carnaval, el samba colectivo, rítmico, callejero, estén caracterizados negativamente, como música infernal, lo que queda claro en el contraste que sigue con la guitarra de Orfeo, cuyo sonido límpido, cristalino, interrumpe la danza del grupo:

De repente insinua-se, a princípio longínquo, depois numa amplitude cada vez maior, a dominar a batucada, o som cristalino de um violão que plange. Uma após outra, todas as figuras vão se imobilizando nas posturas originais do samba, e o som do batuque decresce, a medida que o das cordas aumenta. Só Plutão se ergue, como atônito se inclina para ouvir. O instrumento corre escalas dulcíssimas, em trémulos e glissandos que se aproximam mais e mais.

---

<sup>21</sup> “En el interior del club ‘Los Mayorales del Infierno’, al fin de un baile, bastante espeso, de Martes de Carnaval, Escenario y ambiente, de acuerdo al nombre; pero dejando margen para la sugestión de un ballet que permita, no obstante, el equilibrio clásico que debe ser mantenido en el transcurso de la acción, [...] Como en las orgias griegas, los hombres persiguen a las mujeres que aceptan o rehúyen, en consonancia con el movimiento. Se bebe a saciedad, con unción, empinando las botellas. Al fondo, en un coro diabólico, están sentados Plutón y Proserpina, rodeados por una corte de mujeres” (*Orfeo* 65).

De vez em quando, em meio à música, uma voz chama.  
É a voz de Orfeu (*Orfeu*, s/p)<sup>22</sup>.

A lo largo de la escena se mantiene este contraste entre la guitarra de Orfeo y el ritmo de la batucada, de hecho a poco andar se convierte en un enfrentamiento en que el Orfeo domina a la batucada “con la magia de su guitarra”, luego de apaciguar a Cerbero con su música. Volveremos más abajo sobre la relación de esta primacía de la guitarra y la voz sobre la percusión carnavalesca y el origen del proyecto de la *bossa nova*, veamos por ahora cómo concluye el acto.

Desolado por la falta de respuesta a su solicitud de que le devuelvan a Eurídice (en esto Vinícius se aparta del mito original, eliminando de hecho su aspecto más conocido y típico), Orfeo comienza a beber, y a partir de ese momento pierde su superioridad musical. Inquietantemente, en una variación que había sido insinuada desde el inicio del segundo acto, Orfeo no se encuentra nunca con Eurídice en el Hades, sino que, al llamarla recibe la respuesta de que todas las mujeres que participan en la orgía son Eurídice, como si lo que le impide recordar a su amada fuera la imposibilidad de recobrar su singularidad, asociada al nombre que Orfeo persiste en llamar y mientras las mujeres enuncian canciones populares burlonas. La escena concluye sin que se resuelva en triunfo o derrota de ningún lado el enfrentamiento entre la música dionisiaca, carnavalesca, y la música apolínea, entre el ritmo y la armonía o melodía, entre la colectividad y el individuo. La cortina cae sobre una escena en la que coexisten la voz y la guitarra de Orfeo, por un lado, y por otro los sonidos de la batucada, en *pianissimo*, mientras comienza a amanecer<sup>23</sup>.

\*\*\*

El tercer acto de la obra comienza con un coro que lamenta la suerte de Orfeo, “tan puro que enloqueció de amor”, en una paráfrasis del credo cristiano en la que el músico ocupa el lugar de Cristo<sup>24</sup>. El decorado es el mismo del primer acto, y tal como en el primer acto al principio Orfeo no

---

<sup>22</sup> “De repente, se insinúa, distante al principio, después en una amplitud creciente que llega a dominar la batucada, el son cristalino de una guitarra que llora. Una después de otra, las figuras se van inmovilizando en las posturas originales del samba, y el sonido del batoque decrece a medida que aumenta el de las cuerdas. Solo Plutón se yergue, como atónito, y se inclina para escuchar. El instrumento recoge escalas dulcísimas, en trémolos y glisandos, que se aproximan cada vez más. De vez en cuando, en medio de la música, una voz llama. Es la voz de Orfeo” (*Orfeo* 70).

<sup>23</sup> Es interesante constatar que las dos canciones compuestas por la dupla de Vinicius y Jobim para la película de Camus, “O nosso amor” y “A felicidade” (en la versión grabada posteriormente por João Gilberto) alternan estrofas cantadas por una voz solista, con un acompañamiento en que se destaca el sonido de la guitarra, con coros cantados colectivamente en los que se siente una fuerte presencia de la percusión de batucada, como si el mismo conflicto que aparece en el texto se traspasara a la música. Como ha señalado Perrone, estas canciones ilustran “el contraste del samba fundamentalmente afrobrasileño con raíces en el carnaval y el estilo emergente [*bossa nova*] que la película ayudó a difundir” (59, traducción mía).

<sup>24</sup> Existe una larga tradición que equipara Orfeo a Cristo, en este caso la analogía se sustenta en su descenso a los infiernos.

aparece, sino que, luego del coro, asistimos a un diálogo entre Apolo y Clío en el que la madre se lamenta por el destino de su hijo y culpa de él a Eurídice. Varios habitantes del morro intervienen, lamentando la ausencia de Orfeo y el dolor desesperado de su madre, hasta que uno de ellos se ofrece a ir a buscar una ambulancia para socorrerla. Mientras regresa, siguen las conversaciones sobre el destino de Orfeo, ahora entre un grupo de mujeres, una de las cuales recuerda cómo su hijo se encontró con el músico. “E nunca mais ninguém ouviu um som / sair do violão” comenta otra mujer<sup>25</sup>. Cuando se escucha el sonido de la sirena de la ambulancia acercándose, se escucha junto con “el ruido lejano de un batarque tocado sobre cajas y latas” que se aproximan gradualmente en las escenas siguientes<sup>26</sup>. Clío se resiste a que se la lleven en la ambulancia, en tanto que la batucada llega y se instala en un rincón de la escena. Su sonido se superpone al de los rezos de las mujeres. Sigue un cambio de escena, a un bosque en lo alto del morro en el que hay un pequeño local en el que un grupo de mujeres, del que Mira forma parte, están bebiendo y escuchando música. Luego de una disputa entre ellas a propósito de la competencia por el amor de Orfeo, el músico aparece repentinamente, recita absorto en sí mismo un monólogo en el que se dirige a Eurídice y, cuando Mira lo besa en los labios, la rechaza violentamente, ante lo que ella incita a las mujeres a atacarlo:

As mulheres, como possessas, açuladas por Mira, atiram-se sobre ele, com facas e navalhas. Como um Laocoonte, Orfeu luta para desvencilharse da penca humana que o massacra. Depois, conseguindo libertarse por um momento, foge coberto de sangue, com as mulheres no seu encalço<sup>27</sup>.

A continuación, enloquecidas, posesas por un furor que claramente evoca el de las bacantes o ménades que despedazan a Orfeo en las versiones antiguas del mito,<sup>28</sup> las mujeres laceran al cantor y destruyen su guitarra:

As mulheres entram correndo, esfarrapadas e cobertas de sangue, como fúrias. Ao verem Orfeu caído, precipitam-se

<sup>25</sup> “Y nadie más, ni un son, salir oyó / de su encordado” (*Orfeo* 94).

<sup>26</sup> “Ouve-se distante a sirene de uma ambulância que pouco depois cessa. Logo em seguida entram os ruídos longínquos de um batarque sobre caixas e latas. Esses ruídos devem se aproximar progresivamente durante as cenas que seguem” (*Orfeu*, s/p).

<sup>27</sup> “Las mujeres, como poseídas y acuciadas por Mira, se arrojan sobre él con cuchillos y navajas. Como un Laocoonte, Orfeo lucha por zafarse del racimo humano [que lo masacra]. Después, al conseguir liberarse por un momento, huye cubierto de sangre, acosado por las mujeres” (*Orfeo* 110, traducción enmendada por mí).

<sup>28</sup> En la versión de Meunier que cita el propio Vinicius al inicio de la obra, “Las Bacantes, ofendidas por la fidelidad de Orfeo a la amada desaparecida, a la que buscaba perdido en sollozos de nostalgia, se lanzan sobre él una noche santa y descuartizan su cuerpo” (*Orfeo* 12). Es interesante constatar que en la versión de Ovidio se contraponen claramente la voz y la cítara de Orfeo a los sonidos salvajes de los instrumentos tocados por el grupo de mujeres: “todos los disparos hubieran sido por el canto enternecidos, pero el ingente clamor, y de quebrado cuerno la berecintia flauta, y los tímpanos, y los aplausos, y los báquicos aullidos ahogaron la cítara con su sonar: entonces finalmente las piedras enrojecieron del no oído vate con su sangre y primero, atónitos todavía por la voz del cantor, a los innumerables pájaros y serpientes y el tropel de fieras, las Ménades a título del triunfo de Orfeo destrozaron”\*

sobre ele e cortam-no louca, selvagememente. Depois dessa carnificina, Mira levanta-se de entre as outras mulheres. Traz na mão o violão de Orfeu. Num ímpeto, arremessa-o longe, por cima da amurada. Ouve-se bater o instrumento, num som monstruoso. Mas logo depois uma música trémula incute, misteriosa e incerta<sup>29</sup>.

La frase final de esta indicación escénica marca un giro en el curso de los acontecimientos. Al oír esta misteriosa e incierta música,

Apavoradas, as mulheres fogem. A Dama Negra aproxima-se do corpo, envolve-o com seu longo manto, enquanto a música de Orfeu se afirma, límpida e pura. A figura da Dama Negra cobrindo o cadáver de Orfeu com seu manto pouco a pouco esvanece. Entra o Coro.

Antes de comentar el parlamento final del coro, es preciso detenerse en algunos rasgos de la escena que acabamos de revisar. La escena del asesinato de Orfeo parece ser a primera vista el triunfo de la música dionisiaca, irracional, embriagadora, impura y estruendosa, por sobre la armonía de la música apolínea. Si en el segundo acto, la música dionisiaca había estado asociada sobre todo al carácter rítmico propio del samba carnavalesco de raíces africanas, en este tercer acto se la asocia a una femineidad violenta, peligrosa, histérica, como la de la Salomé de Wilde<sup>30</sup>. Se trata, por cierto, de una visión de la mujer que no tiene nada de novedoso ni en la tradición clásica griega ni en la tradición occidental, un lugar común del imaginario masculino que sirve de contraparte a la visión idealizada de la mujer como objeto amado puro o como madre acogedora que presenta la primera parte de la obra en su tratamiento de Eurídice y Clío<sup>31</sup>. Más peculiar me parece el modo en que Vinicius insinúa el giro final, por medio de una música "trémula", "misteriosa e incierta" que sucede al "sonido monstruoso" de la guitarra que se estrella contra el suelo. El verbo que utiliza Vinicius es "incutir", que se puede traducir como infundir o inspirar, hacer penetrar en el espíritu, suscitar, pero que proviene de un verbo latino (*incutiō*) que significa no solo infundir, sino también chocar contra, golpear, y que tiene la misma raíz que "percutir". O sea que la música que anuncia que el triunfo de las mujeres

<sup>29</sup> "Las mujeres entran corriendo, desgreñadas y cubiertas también de sangre como furias. Al ver a Orfeo caído, se precipitan sobre él y lo laceran con salvajismo. Después de esta carnicería, Mira se levanta entre las demás mujeres. Tiene en la mano la guitarra de Orfeo. En un ímpetu, la arroja lejos, por sobre el murete. Se oye estrellar al instrumento en un sonido monstruoso, pero después se insinúa una música misteriosamente incierta" (*Orfeo* 110-111).

<sup>30</sup> Esta alusión no tiene solo que ver con la representación de una sexualidad femenina amenazante, sino con el rol que juegan en ambas obras los contrastes de colores y la presencia de la luna.

<sup>31</sup> Para una discusión de las ambivalencias de la imagen de la mujer en la tragedia griega, y de su conexión específica con lo dionisiaco, ver "The Menace of Dionysius: Sex Roles and Reversals in Euripides' *Bacchae*", de Charles Segal, quien señala que "As the one who bears and cares for children and tends house and hearth, she is at the center of what is secure, nurturing, life-giving; but in her passionate and emotional nature and the violence of her sexual instincts which she is felt as little able to control, she is regarded as irrational, unstable, dangerous" (195).

furiosas no es final está íntimamente emparentada con la música percusiva a la que se oponía la música cristalina de la guitarra, que finalmente se afirma, "límpida y pura" por sobre el sonido monstruoso de la destrucción. El parlamento del coro, que sigue a continuación, propone un enigma igualmente ambiguo. Luego de culpar por la muerte de Orfeo a la conjunción de "la mujer, la muerte y la luna", proclama que "Para matar Orfeu não basta a Morte. / Tudo morre que nasce e que viveu / Só não morre no mundo a voz de Orfeu"<sup>32</sup>.

La voz de Orfeo, sin embargo, no resuena al final de la pieza, sino las voces del coro, como si la voz del individuo sobreviviera solo en las de la colectividad que evoca su música y su nombre: se trata del mismo coro que al inicio del tercer acto reza una parodia del credo cristiano que no se concluye, sino que termina con la frase "Desceu às trevas, e das grandes trevas ressurgiu à luz, e subiu ao morro onde está vagando como alma penada procurando Euridice..."<sup>33</sup>. No queda claro, entonces, que la identificación que este pasaje sugiere de Orfeo con Cristo culmine en una resurrección, y ciertamente no en una resurrección de cuerpo y alma. Pareciera ser que Vinicius intenta proponer un modo de supervivencia más ambiguo, a través de la voz (curiosamente, no de la música ni de la palabra, sino del sonido que solo un cuerpo singular puede emitir). Tal vez no es casual que esta obra sea la que marque el inicio de la carrera de Vinicius como compositor, letrista y luego intérprete de canciones populares, y que, una semana luego del estreno de la obra, se lanzara un disco por la compañía Odeón que contenía, además de la música de la pieza, al propio autor recitando el "Monólogo de Orfeu" con acompañamiento orquestal compuesto por Jobim.

## Conclusiones

Hemos revisado en las páginas previas la ambigüedad que subyace a la representación y a la utilización de la música en *Orfeu da Conceição*. Como se puede ver, esta obra de un escritor fascinado por la música, las mujeres y la negritud (famosamente se proclamaba el "blanco más negro de Brasil") es sumamente ambigua respecto de esos tres ámbitos, y es esa tensa ambigüedad la que, a mi modo de ver, la hace un documento interesante para interrogar la modernidad brasileña en su complejidad polifónica. En el texto que escribió para la contracara del disco con la música de la obra, Vinicius se refiere a la dificultad, cuando se enfrentó al proyecto de ponerla en escena, de encontrar un compositor "que pudesse criar para o Orfeu Negro uma música que tivesse a elevação do mito, uma música que unisse a Grécia clássica ao morro carioca, uma música que reunisse o erudito e o popular – uma música 'poética' que, mesmo servindo ao texto, tivesse uma qualidade órfica" ("Orfeu", s/p). Sabemos ahora que ese compositor fue Antonio Carlos Jobim, con quien a partir de entonces Vinicius iniciaría una de las colaboraciones más fructíferas de la historia de la música popular brasileña.

<sup>32</sup> "Para matar a Orfeo no basta la Muerte, / Todo lo que nace y vivió, muere / Solo no muere en el mundo la voz de Orfeo" (traducción mía).

<sup>33</sup> "Orfeo descendió a las tinieblas / y de las grandes tinieblas resurgió / para la luz, y después regresó / para el morro donde está vagando, / vagando como vaga el alma en pena: / Orfeo está a su Eurídice buscando" (*Orfeo* 88-89).

No me parece una interpretación forzada sugerir que en la *bossa nova* el poeta encontró también una solución a algunas de las contradicciones vitales, ideológicas y estéticas que plantea *Orfeu da Conceição* sin resolverlas: se trata de un género musical del que se ha dicho que reemplaza la invitación a la danza por la cadencia de una escucha *cool*, transformando el *batuque* en *balanço*; un género cuyas inflexiones melódicas se ajustan admirablemente al ritmo del lenguaje oral (disolviendo, en la interpretación de João Gilberto, las fronteras entre canto y habla) y en el que la compleja armonía jazzística e impresionística de Jobim subyuga al ritmo sincopado; un género que contra el dramatismo teñido de tragedia del tango y el bolero, opta por el humor, la pasión moderada, y la contención interpretativa, un género, en fin, que según Walter Garcia suspende la contradicción entre arcaico y moderno, local y exterior, nacional y universal. Tal es el proyecto de Vinicius que se anuncia por primera vez en su "tragedia carioca".

### Obras citadas

- Andrade, Mário de. "O Movimento Modernista," in *Mário de Andrade hoje*, ed. Carlos Eduardo Ornelas Berriel. São Paulo: Ensaio, 1990 20-21.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, DF: Siglo XXI, 1995.
- Banks, Jared. "Cinematic Adaptation: Orfeu Negro da Conceição". *Canadian Review of Comparative Literature* 23,3 (1996) 791-801
- Campos-Muñoz, Germán. "Contrapuntos órficos: Mitografía brasileña y el mito de Orfeo" *Latin American Research Review* vol. 47, 2012 31-48.
- Castello, José. *Vinicius de Moraes: O poeta da paixão*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Dryden, John. *Selected Poems*. Mineola: Dover, 2002.
- Faria Jr., Miguel. *Vinicius de Moraes*. DVD (2005).
- Garcia, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- Grasse, Jonathon. "Conflation and conflict in Brazilian popular music: forty years between 'filming' bossa nova in Orfeu Negro and Rap in Orfeu". *Popular Music* 23. 3 (2004) 291-310.
- Hamilton, John. *Music, Madness, and the Unraveling of Language*. New York: Columbia UP, 2008.
- Hollander, John. *The Untuning of the Sky. Ideas of music in English Poetry, 1500-1700*. Princeton, Princeton UP, 1961.
- Mello, José Eduardo Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.
- Moraes, Vinicius de. *Orfeo de la Concepción*. Trad. Horacio Ferrer. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Orfeu da Conceição*, [http://viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=665](http://viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=665)
- \_\_\_\_\_. "Orfeu da Conceição", contracapa del disco. [http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/discfr.cgi?cmd=disco&url\\_disco=orfeu/txtvin.html](http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/discfr.cgi?cmd=disco&url_disco=orfeu/txtvin.html)
- \_\_\_\_\_. *Antología sustancial de poemas y canciones*. Trad. Cristian de Napoli. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Moscoso, Kathica. *Las (bi)polaridades de Orfeu da Conceição: una aproximación a la tragedia de Vinicius de Moraes a partir de su deconstrucción*

- en elementos binarios*. Tesis de licenciatura, Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Murillo, Edwin. "Orfeu Carioca: Reassessing Orphic Mythology in Rio de Janeiro", *Hispanet Journal* 3 (December 2010) <http://www.hispanetjournal.com/Orfeu.pdf>
- Oliveira, Celso de. "Orfeu da Conceição: Variation on a Classical Myth". *Hispania* 85.3 (2002) 449-454.
- Oliveira, Maria Claudete de Souza. *Presenças de Orfeu*. Doctoral Diss. São Paulo: U of São Paulo, 2006.
- Pereira, Victor H. Adler. "O negro e o pobre na construção do 'homem novo'-revendo o mito de Orfeu". In: Pereira, V.H.A.; Pontes Jr. Geraldo. *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2008 81-95.
- Pérez, Fernando. "'Discos a todos os preços': modernismo, música y mercancía de Oswald de Andrade a Carmen Miranda", <http://www.revista-laboratorio.cl/2012/06/'discos-a-todos-os-precos'-modernismo-musica-y-mercancia-de-oswald-de-andrade-a-carmen-miranda/>
- Perrone, Charles. "Myth, Melopoeia, and Mimesis: *Black Orpheus*, *Orfeu*, and Internationalization in Brazilian Popular Music", en Charles Perrone y Christopher Dunn eds., *Brazilian Popular Music and Globalization*: Nueva York: Routledge, 2002 46-71.
- Ribeiro, Marília Scaff Rocha. "Variations on the Brazilian Orpheus Theme". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 11.3 (2009): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1492>
- Rouget, Gilbert. *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: Chicago UP, 1985.
- Segal, Charles. "The Menace of Dionysius: Sex Roles and Reversals in Euripides' *Bacchae*", en *Arethusa*, Vol.11, 1978 185-202.
- Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian. Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.