

ORFEU DA CONCEIÇÃO: ENTRE TRAGÉDIA E DRAMA

Autor: Michel de Lucena Costa (UFPB/CNPq/CAPES)¹
Coautora: Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira (UFPB/PPGL)²

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo fazer uma análise da peça Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes, à luz da teoria do texto dramático. Vinícius de Moraes, em uma das descrições desta peça, a classifica como uma “tragédia carioca em três atos”. Sendo considerada esta peça uma tragédia, nos debruçaremos sobre textos que tratem deste gênero, especificamente. Para tanto, iniciaremos o trabalho com a *Poética* de Aristóteles discutindo a definição da tragédia clássica e partiremos para autores que discorrem sobre a teoria da tragédia moderna, tais como Raymond Williams, Hegel dentre outros. A par destes conceitos dispostos em ordem diacrônica, percorreremos brevemente o contexto do teatro brasileiro em que foi encenado o Orfeu da Conceição, buscando compreender as principais características deste teatro, que em seu processo de consolidação, transitou entre a tragédia grega, os musicais da Broadway e um tipo de teatro eminentemente brasileiro, acrescentando às formas trazidas da Europa e Estados Unidos a cultura local. Deste modo, poderemos realizar uma análise da peça para conferir o que nos informa a teoria e o que afirma Vinícius de Moraes. Seria o Orfeu da Conceição uma tragédia, uma tragédia moderna ou drama?

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Tragédia/Drama; Orfeu da Conceição, Vinícius de Moraes.

1. A poética de Aristóteles

No capítulo I da *Poética*, Aristóteles afirma que poesia é imitação. Por imitação entendemos que significa a *representação*, ou seja, ela representa em linguagem artística a realidade ou aquilo que poderia ter sido a realidade, como confirmaremos no decorrer deste estudo. Para o referido autor, a poesia³ difere-se segundo o uso ao qual ela é submetida. Logo, temos a princípio cinco usos diferentes para a poesia: a epopéia, a tragédia, a poesia ditirâmbica, a aulética e a citarística:

Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam modos diversos e não da mesma maneira. (ARISTÓTELES, 1987, p. 201)

¹ É aluno do programa de pós-graduação em Letras pela UFPB, vinculado ao PPGL desde 2012. Sob a orientação de Dr. Elinês Albuquerque, desenvolve pesquisas sobre cultura e linguagem em uma perspectiva semiótica, especificamente a de extração russa, a Semiótica da Cultura. Área de maior interesse é o diálogo entre literatura música no texto dramático. Contato: micheldlcosta@hotmail.com

² É professora da UFPB, vinculada ao PPGL como professora e orientadora de trabalhos acadêmicos na linha de Estudos Semióticos, trabalhando com o teatro em perspectiva semiótica, especificamente a Semiótica Da Cultura.

³ O conceito de poesia para Aristóteles, ao que nos parece, é diferente do conceito moderno de poesia. O que entendemos de poesia para Aristóteles está para a literatura, mas em um sentido mais geral sobre de ficção. Logo, a poesia naquele período poderia ser a epopéia, a lírica e a tragédia.

Por meios de imitação, entendemos o uso de determinados elementos com os quais se podem expressar: cores para os pintores, ritmo e harmonia para os que praticavam a aulética bem como o verbo para a poética. Contudo, o uso da linguagem e de metros formais não determina o poeta. O que caracteriza o poeta é o fato deste trabalhar com a imitação.

Na imitação das ações Aristóteles firma diferenças cruciais entre dois gêneros: a comédia e a tragédia. A comédia, dentre outros elementos, se caracteriza por ser imitação de homens piores, enquanto que a tragédia tem por traço distintivo ser uma imitação de homens melhores, ou “melhores do que eles ordinariamente são” (ARISTÓTELES, 1987, p. 202).

Completando a classificação da poesia, o capítulo III trata das diferenças segundo o modo da imitação. Estes modos de imitação são a narrativa, a dramática e a mista. Seja narrando uma história assumindo determinadas personalidades como o faz Homero, ou então narrando sem que o autor se “assuma” em algum personagem, ou mesmo passando a história através de atores, o que as caracteriza é o fato de serem imitações de ações. Por terem a ação como foco da composição, estes estilos são chamados de drama, justamente por serem imitações de agentes, os *dróntas*.

Após a definição da natureza da poesia e das formas de imitação, Aristóteles inicia uma lista de características do que seria uma tragédia bem escrita. Esta lista foi retirada a partir da observação de textos e das apresentações das tragédias remanescentes dos concursos públicos, muito comuns em Atenas a partir do século V a.C. As anotações realizadas a partir da observação das tragédias foram compiladas na obra a *Poética*. Deste estudo realizado por Aristóteles faremos um extrato das principais características de uma tragédia, para em seguida, compararmos com outras teorias acerca do trágico.

1.1 Características da tragédia

No capítulo VI, Aristóteles traz uma definição sucinta do que seria uma tragédia:

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

A ação é a alma da tragédia, pois é através dela que tudo acontece. Esta ação, por ser imitação de homens superiores, também é situada em meios importantes. Por homens superiores entendemos os nobres, de elevados sentimentos, mas não tão elevados, pois o herói precisa cometer uma *hamartia*, entendendo que ele se encontra em constante *hybris*. Em se tratar de homens superiores a linguagem empregada por eles também será elevada.

Uma trama bem construída deve ter alguns elementos importantes, como unidade

de ação e seus desdobramentos, como unidade de tempo e de espaço. Deve ser um Todo, ou seja, ter princípio, meio e fim, além de ser verossímil, utilizando estritamente o necessário para tal. Por verossímil entendemos que a peça deva convencer por sua natureza, de modo que, ao nos depararmos com ela, não vejamos combinações de disparidade gritante, a exemplo do “animal de dez mil estádios”, citado por Aristóteles. Por **necessário** compreendemos aquilo que seja imprescindível para o convencimento dos espectadores, o mínimo exigido para se conseguir a verossimilhança. Não pode ser curta demais, nem muito longa também. O ideal é que ela seja grande o suficiente para que no desenvolver do *mythos* possamos observar a passagem da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para felicidade. O mito (*mythos*) é a imitação das ações, a trama, o enredo. É a parte principal da tragédia, pois o seu objetivo não é analisar simplesmente o caráter dos homens, mas o ato destes mesmos homens, aquilo que, por fruto de suas ações, os façam cair em felicidade ou infelicidade. “Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (ARISTÓTELES, 1987, p. 206).

Para um bom desenvolvimento do *mythos* é preciso que na tragédia ocorra o momento de *reconhecimento* e *peripécia*. Por *reconhecimento* entendemos – como a própria palavra fala – o momento de revelação de uma verdade ou fato para um personagem, fazendo-o recair em uma *peripécia*, “a mutação dos sucessos no contrário, efetuada como dissemos (...) verossímil e necessariamente” (ARISTÓTELES, 1987, p.210). Segundo Aristóteles estes elementos são importantes para a constituição do mito, pois o tornarão simples ou complexo. Quanto mais complexo for o mito, melhor, mas desde que seja realizável dentro dos princípios de verossimilhança.

Concluindo esta etapa do estudo sobre a *Poética*, nos deteremos sobre uma das finalidades da tragédia: imitar casos que suscitem o terror e a piedade. Para suscitar estes sentimentos o personagem deve ter algumas características: ele não pode ser um personagem muito bom e sair da felicidade para infelicidade e nem tampouco ser um personagem perverso que sai da má para a boa fortuna. Deste modo o personagem tem que ser um intermediário entre estes dois extremos. Não pode ser um personagem muito bom, mas melhor do que nós somos cotidianamente. Além disto, o personagem deve pertencer à família nobre e seu infortúnio será desencadeado a partir de um erro trágico, a *hamartia*. Em suma, um mito bem estruturado deve fazer com que um personagem nobre, através de um erro trágico, desencadeie o **reconhecimento**, ocasionando uma **peripécia** que mudará a sua fortuna de boa para má.

Este processo da queda de um personagem nobre – melhor do que nós – a partir de um erro trágico aproxima o mito da vida do espectador e é o que faz criar empatia pelo personagem. A empatia possibilita aos espectadores “sentir pelo outro, pelo personagem”, confirmando esta máxima da tragédia: “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação destas emoções” (ARISTÓTELES, 1987, p. 205). Assim o mito também atesta a sua função social, de “definir os limites da ação humana em sociedade”, como nos informou a professora Suzi Frankl Sperber durante um minicurso realizado na UFPB.

2. A tragédia moderna

No capítulo *Formas*, presente no livro *Cultura*, Raymond Williams inicia uma discussão acerca das mudanças formais pelas quais passou o teatro no decorrer do tempo. Em cada momento histórico apreciamos o aparecimento de determinadas formas estéticas,

embora não possamos ver estas como uma mera relação de causa/consequência frente às inquietações que surgem no decorrer da história:

Mas as formas dramáticas não eram antecipações ou reflexos desses processos sociais mais gerais; ou melhor, não devem ser reduzidas a antecipações ou reflexos. Pois nas qualidades formais profundas da própria modalidade dramática e nas específicas dessas formas é que as relações sociais concretas foram desvendadas. (WILLIAMS, 1992, p. 157)

Em outro momento, Raymond Williams aborda um aspecto crucial para o entendimento da tragédia grega, que seria o da unidade. As ações e o *mythos* tratavam de temas importantes e sobre homens nobres. Estes mesmos homens representavam personagens individuais que por sua vez eram posições sociais dotadas de responsabilidade para com o bem-estar da comunidade as quais pertenciam. Logo, o que importava no *mythos* não era a idiossincrasia de suas personagens, mas como eles serviriam de exemplo universal e moralizante.

Ao nos depararmos com o teatro burguês a partir do século XVIII percebemos uma diferenciação importante nesta relação. Surge a consciência do indivíduo no seio da sociedade. A percepção de si modifica, em níveis estético-filosóficos, a forma de se pensar o teatro sério. As camadas tomadas por inferiores na sociedade começam cada vez mais a ganhar espaço à luz da ribalta. Estas mesmas transformações foram responsáveis pela modificação do uso do termo trágico/tragédia usado na Grécia antiga. Indo na contramão dos teóricos que afirmavam a não produção de tragédias da modernidade até nossos dias, Raymond Williams afirma a existência de uma tragédia burguesa:

O quarto e o quinto fatores são as contribuições mais diretas da tragédia burguesa: a nova extensão e abrangência sociais, de modo que todas as vidas, independentemente da posição social, podiam tornar-se material do teatro sério, e (embora com resquícios de ambiguidades) um novo espírito secular que, por sua vez, confirmava tendências já certas no Renascimento. (WILLIAMS, 1992, p. 17)

Em seu livro chamado **Tragédia Moderna** o referido teórico explica o processo de emancipação que o termo trágico vem sofrendo em relação ao seu sentido primeiro (citado por Aristóteles) no decorrer dos séculos. Era comum pensar-se que não se criavam mais tragédias da Modernidade até nossos dias por não serem atendidas as indicações para a escrita de uma boa tragédia, como nos ensinou Aristóteles. Logo, não eram *mythos* que tratavam de homens nobres sobre assuntos importantes. Não era mais a imposição dos limites da ação humana em sociedade o que se configurou pós-revolução burguesa. Na verdade criaram-se outros limites. O surgimento do homem como um indivíduo descentralizava o seu papel social. Para dar sentido a esta vazão, a noção do trágico foi se transformando e se readaptando. O trágico perdeu a sua significação inicial, presente na

Poética, e começou a ser adjetivado, para assim expressar a dor do indivíduo frente às transformações socioeconômicas e políticas de sua época:

No seu curso real, a ação trágica frequentemente interrompe a usual associação entre valores humanos fundamentais e o sistema social reconhecido: a reivindicação de amor verdadeiro contradiz as obrigações da família; o despertar da consciência individual contradiz o papel social definido. Na transição de um mundo feudal para um mundo liberal, tais contradições são comuns e vivenciadas como tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 95)

Em seu curso de estética Hegel traz um importante conceito para a compreensão da tragédia, que é o de conflito. Ambas as partes envolvidas no conflito têm legitimidade na escolha de suas ações e a escolha de um, por sua vez, resultará no infortúnio do outro:

O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade*, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e *violação* da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa*. (HEGEL, 2004, p. 237)

A presença do conflito enquanto marca do trágico em um momento caracterizado por mudanças de ordem social, econômica e política nos dão materialidade para discutir a presença do trágico além do legado grego, porém com particularidades que são próprias de cada período histórico.

Em posse deste breve panorama teórico nos debruçaremos sobre a peça *Orfeu da Conceição*, para verificar dentro da obra as características que possam defini-la enquanto tragédia ou drama.

3. Orfeu da Conceição

As primeiras décadas do século XX, no Brasil, foram marcadas por transformações radicais: a consolidação do capitalismo, que formou novas classes sociais, como o proletariado, em sua maioria, imigrantes europeus, que haviam chegado ao fim do século XIX. Ao virem da Europa, trouxeram consigo uma base cultural formadora dos primeiros blocos de tendências anarquistas, responsáveis pelas primeiras manifestações operárias no país.

Ao contrário do que acontecia com as outras artes, a dramaturgia não acompanhou essa transformação. O sentimento de brasilidade a que se referia Aderaldo Castello não tinha ainda encontrado respaldo no teatro, como afirma Antônio de Alcântara Machado:

O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes, é mesmo. Para farsa ou comédia de costumes. Chama as personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscouto, Dr. Novais, madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo! Resultado: o absurdo delicioso da peça de costumes nossos, mas com essência e trejeitos de parisiense. É fantástico. É irreconhecível. (MACHADO, 1926, p. 5)

A situação do teatro começa a se modificar partir de 1930, quando os escritores começam a trazer temas de cunho social para o palco, como é o caso de Paulo Torres Andaime (janeiro de 1932) e Joracy Camargo, em Deus lhe pague (dezembro de 1932). A partir da década de 1940, temos dois fatos que transformaram significativamente o teatro brasileiro: a criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e o Teatro de Arena, ambos em São Paulo, “quando os textos passaram a enforçar toda problemática social existente no país, trazendo para o centro da ação dramática os problemas vivenciados pelas diferentes classes sociais” (MACIEL, 2004, p. 32). É do contato de Franco Zampari com os grupos atuantes na época, O Teatro do Estudante, Os Comediantes, o GTE - Grupo Teatral Experimental e o GUT – Grupo Universitário de Teatro, que surge a base do que virá a ser o TBC. Zampari iniciou uma época de profissionalização da arte dramática e inovações técnicas. Agora, apesar de criar um teatro no mesmo nível do europeu, o fez de forma diferente, posto que esse último ficou conhecido pelo seu vínculo com o proletariado, ao passo que Zampari fez o teatro “das elites para as elites”. Dentre outras coisas, Zampari pretendia tornar o teatro brasileiro similar ao teatro europeu, sempre trazendo textos em cartaz na Broadway, como peças de Tennessee Williams, Artur Miller, além de peças gregas que, enfim, atendessem o gosto da pequena burguesia paulista.

O crescimento do TBC fomentou o aparecimento de outras companhias de teatro, que dessa vez exploravam temáticas com linhas mais sociais, mais brasileiras. Deste modo temos o aparecimento do grupo *Arena* bem como tantos outros que trabalhavam mais com uma perspectiva social.

Tendo por base o mito de Orfeu, Vinícius escreve a sua peça em 1954, ambientada em um morro carioca durante o carnaval. Conta a história de um sambista do morro, o Orfeu, e sua paixão por Eurídice que, por trama do destino, acaba morrendo assassinada por Aristeu, o criador de abelhas, trazendo ao protagonista a dor de sua procura. Por ser este um mito universal, recontado em vários países pelo mundo, a sua estrutura é bastante conhecida, a saber: Orfeu desce ao inferno em busca de Eurídice. Hades, Deus do mundo inferior, permite que ele vá à busca de sua amada, desde que ele não olhe para trás quando estiver saindo do inferno. Incerto se sua amada o seguia, Orfeu olha para trás e vê Eurídice sumir desfeita em fumaça. Desolado com a perda definitiva de Eurídice, Orfeu não aceita mais o amor de mulher nenhuma, causando fúria nelas, que por sua vez o despedaçam.

O mito de Orfeu é transposto para o morro carioca fazendo uma equivalência entre os seus principais personagens: Orfeu da Conceição, o músico; Eurídice, sua amada; Clio, a mãe de Orfeu; Apolo, o pai de Orfeu; Aristeu, criador de abelhas; Mira de Tal, mulher do morro; A Dama Negra; Plutão, presidente dos Maiorais do Inferno; Prosérpina, sua rainha; O Cérbero; Gente do morro; Os Maiorais do Inferno; Coro e Corifeu.

Pertencente à terceira geração modernista, Vinícius de Moraes, assim como vários outros escritores, escreveram em um gênero conhecido como tragédia carioca:

Formou-se no Rio de Janeiro um grupo de escritores que não só trabalham com constituintes trágicos em seus dramas românticos, como também classificam suas peças como pertencentes a uma categoria denominada por eles de tragédia carioca. O representante mais expressivo dessa moderna dramaturgia brasileira foi Nelson Rodrigues que “denominou ‘tragédias’ as peças inspiradas no modelo supremo com que tantas vezes lhe acenara a crítica – o molde do teatro grego (...)”. (FONSECA, 2007, p. 12)

Buscando inspiração no teatro grego, temos em *Orfeu da Conceição* uma trama distribuída em três atos, com a presença de um corifeu, de um coro e de um herói. O nosso objetivo agora será investigar até que ponto o Orfeu de Vinícius de Moraes poderá ser considerado tragédia, à luz da teoria exposta até então.

3.1 Orfeu: entre tragédia e drama

No Rio de Janeiro vimos surgir uma peça de Vinícius de Moraes, intitulada *Orfeu da Conceição*. Esta peça se propõe com uma estrutura de tragédia grega, muito em voga na década de 1950 nos palcos brasileiros. É uma peça em três atos, com a presença de um coro, um corifeu e mais quinze atores, aproximadamente.

Segundo a *Poética* de Aristóteles, a tragédia deve ter unidade de ação, bem como um número limitado a três atores, como o indicado pelas convenções do teatro grego. No Renascimento, a esta concepção de Aristóteles foram acrescidas as unidades de tempo e de espaço. Embora o espaço inicial da peça seja um morro carioca, temos dois espaços de ação do protagonista. Primeiro é o morro, no ato I, segundo um baile no clube dos Maiorais do Inferno, no ato II e a volta ao morro no ato III. Além de serem dois espaços diferentes, existe uma grande distância que separa morro e clube, bem como o tempo da peça que se processa no decorrer de alguns dias. A peça também conta com um número de atores muito maior do que o comentado pelo filósofo a partir de suas observações das melhores tragédias gregas.

Contudo, como a tragédia foi se modificando no tempo, como nos afirma Raymond Williams, ela se modifica de tal modo que a partir do século XVII, a exemplo de Shakespeare, já podemos perceber peças que contem com quase 30 personagens, como

Hamlet, ou Ricardo III. No século XVII, o que vai caracterizar uma peça como tragédia ainda tem por base alguns preceitos aristotélicos: o fato de possuir uma trama sobre ações nobres, de homens nobres e em meios importantes e que leve, por meio do reconhecimento e da peripécia à inversão da fortuna, sendo mais interessante quando se parte da felicidade para a infelicidade.

Como estudado anteriormente, o significado do trágico começa a se modificar historicamente. Passa a serem incorporadas então as crises e os conflitos do cotidiano, especialmente das camadas mais desfavorecidas da sociedade. O meio em que a peça começa a acontecer não são os salões da aristocracia, mas o seio de uma favela. Os pais de Orfeu são Clio e Apolo (que nada tem de divino). O próprio Orfeu é um boêmio, porém com toda a dignidade de ser a voz do morro, de ser o próprio morro: “Agora o morro é vida, o morro é Orfeu/ É a música de Orfeu! Nada no morro/ Existe sem Orfeu e a sua viola!” (MORAES, 1954, p. 22).

Podemos perceber a passagem do reconhecimento dos conflitos do cotidiano elevados ao *status* de tragédia, de teatro sério. É a ascensão estética das classes sociais mais pobres, a valorização de suas particularidades. Coadunando com isto ainda percebemos o processo de firmação do teatro brasileiro, que, apropriando-se de fórmulas e enredos consagrados pela literatura mundial, traça suas próprias tragédias, trazendo para o palco a cor local brasileira, seus mores, costumes e povos.

Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Núbia Fonseca identifica em inúmeros pontos uma relação entre forma/conteúdo do Orfeu Negro baseado na *Poética* de Aristóteles. Reconhece na peça pontos marcantes que venham caracterizar o Orfeu de Vinícius como uma tragédia nos moldes da literatura grega, como a presença da *moira*, da *hamartia* e da *hybris* (Fonseca, 2007, p.41). O herói Orfeu é quem constrói através de suas ações a passagem de sua fortuna para infortuna. Vai de encontro aos avisos e conselhos de sua mãe, de Mira de Tal e segue o desejo de se casar com Eurídice, que acaba morta por Aristeu, o criador de abelhas. Não contente com o desfecho, Orfeu insiste em enfrentar o destino, a morte (a *moira*, a Dama Negra) e parte em busca de seu amor. Eis a falha trágica do herói, que ao se deixar levar pelo desejo e pela paixão, ou seja, por fraquezas humanas, comete a *hamartia*. Quem paga o preço por sua falha é o morro, que não tem mais música, não tem mais felicidade, não tem mais Orfeu. Se o morro é Orfeu e Orfeu não está mais tocando, o morro fica em silêncio, a tristeza paira sobre os habitantes do local. Mesmo o drama de um indivíduo, a desgraça particular de cada um, no caso dele, um “enobrecido” pelas camadas populares, tem uma consequência geral para a “nação” do morro de Orfeu. É neste momento que dispara a *hybris*, pois a insistência cega em permanecer nesta cadeia de erros que consiste em procurar por Eurídice será a responsável pela sua morte, seu castigo, consequentemente, do morro também.

4. Conclusão

Estudar Orfeu possibilitou estudar a tragédia e realizar uma pesquisa que vá desencavar os procedimentos de transformações sociais e mudanças na percepção estética

de vida no decorrer da história. Desta maneira, somos convidados a fazer um passeio não só no tempo, mas nas mais variadas formas que o teatro veio incorporando no passar destes 2000 anos de tragédia na história da humanidade. Desta maneira pudemos realizar um estudo do trágico como era pensado na Grécia e seu desenvolvimento a partir do século XVII, culminando no teatro brasileiro do século XX. Podemos perceber que a tragédia não é um gênero morto, mas que passou por várias transformações, adequando-se de forma a manter-se vivo durante gerações, permitindo concluir que mesmo no século XX (e possivelmente nos próximos séculos) escrevia-se e ainda se escreverá muitas tragédias.

5. Bibliografia

- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural Ltda. 1987.
- CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema In: _____. Formação da literatura brasileira, momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 2000.
- CASTELLO. José Aderaldo. A unidade na continuidade e suas etapas. In: _____. A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960). São Paulo. Editora Universitária de São Paulo. 1999. p, 489-503.
- COUTINHO, Cultura e sociedade no Brasil. In: _____. Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas. 2. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000. p. 52
- FONSECA, Núbia Gomes Luzia da. Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes: um olhar sobre a tragédia na literatura brasileira. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. Cursos de Estética, vol. 4. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo, Edusp: 2004, p. 237.
- MACIEL. Diógenes André Vieira. Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno. João Pessoa. Editora UFPB. 2004.
- _____. MACIEL. Diógenes André Vieira, Um teatro sobre desclassificados: o nacional popular como perspectiva de análise da dramaturgia brasileira.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. Indesejáveis, Terra Roxa e outras terras, São Paulo, ano I, n. 1, p. 5, jan. 1926.
- MORAES, Vinícius. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In.: CANDIDO, Antonio. et. Alli. A personagem de ficção. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 83-101.
- ROSENFELD, Anatol. O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais. In: _____. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1927. p. 27-36.

WILLIAMS, Raymond. Formas. In: _____. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 147-178

_____. *Tragédia e Revolução*. In: *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p. 89-114.