

Presépio Paulistano

György Miklós Böhm

Natal chega como remoinho;
É Papai-Noel disfarçado de piorra,
Ajudando o generoso e o mesquinho.

O mau gosto e o lucro, de mãos dadas,
Abrem caminho no corre-corre
E visitam as vitrinas todas,
Até as mais badaladas.

Toca sino pequenino,
Toca pra grego e brasileiro,
Toca pra japonês e libanês,
Toca pra espanhol e português,
Toca, toca sem parar!

As rádios estão roucas de alegria,
As TVs desbotadas de fantasia,
E os jornais de todos os tipos
Dançam versos e hinos com carinho:
Que não falte saliva ao bom velhinho!

Adultos apressados,
Crianças exaltadas,
Alegrias e tristezas,
Todas misturadas
Em montes de lixo.
Natal é isso aí, bicho!

György Miklós Böhm
Professor Emérito da FMUSP

Disponível em: <<http://www.infobarrel.com/media/image/32616.jpg>>



Duelo de mestres

Jenner Cruz

Conheci o Prof. Dr. Arary da Cruz Tiriba, eminente membro do Conselho Científico da Academia de Medicina de São Paulo e do Conselho do Departamento Cultural da Associação Paulista de Medicina, excelente clínico, que se aposentou como Professor Titular de Doenças Infecciosas e Parasitárias da Escola Paulista de Medicina da Universidade Federal de São Paulo, há muitos anos, quando ambos éramos médicos clínicos gerais da fábrica de automóveis Vemag.

Tenho gratas recordações dessa época, quando aprendi com seus donos, Diretor Presidente Domingos Alonso Fernandes e Diretores Cláudio Pereira Fernandes, seu filho, e Mauro Pereira Bueno, seu genro, inesquecíveis aulas de humanidade, dignidade e respeito ao homem, que ajudaram a moldar para melhor o meu caráter.

O Dr. Arary vem se mostrando um grande mestre na arte de escrever lindas e interessantes crônicas, sendo com prazer que lemos no Asclépio, o Boletim da Academia de Medicina de São Paulo, “Duelo de Mestres”, no qual ele relatava um confronto entre os saudosos professores Alípio Corrêa Netto, da Universidade de São Paulo, e Jairo de Almeida Ramos, da Escola Paulista de Medicina, na Propedêutica Médica, enfermaria do Hospital São Paulo, à beira do leito de um moribundo, caquético e terminal.

O duelo foi vencido pelo Prof. Alípio.

Esse fato me fez lembrar os duelos que tínhamos à noite, no início de minha carreira médica, nos anfiteatros da Associação Paulista de Medicina.

Naqueles tempos, existiam várias reuniões noturnas nessa ilustre casa, quando trazíamos nossos estudos e debatíamos nossas ideias em anfiteatros quase lotados. Provavelmente não apenas o trânsito e os congressos mas também menores estímulos ajudaram a sepultar essas atividades.

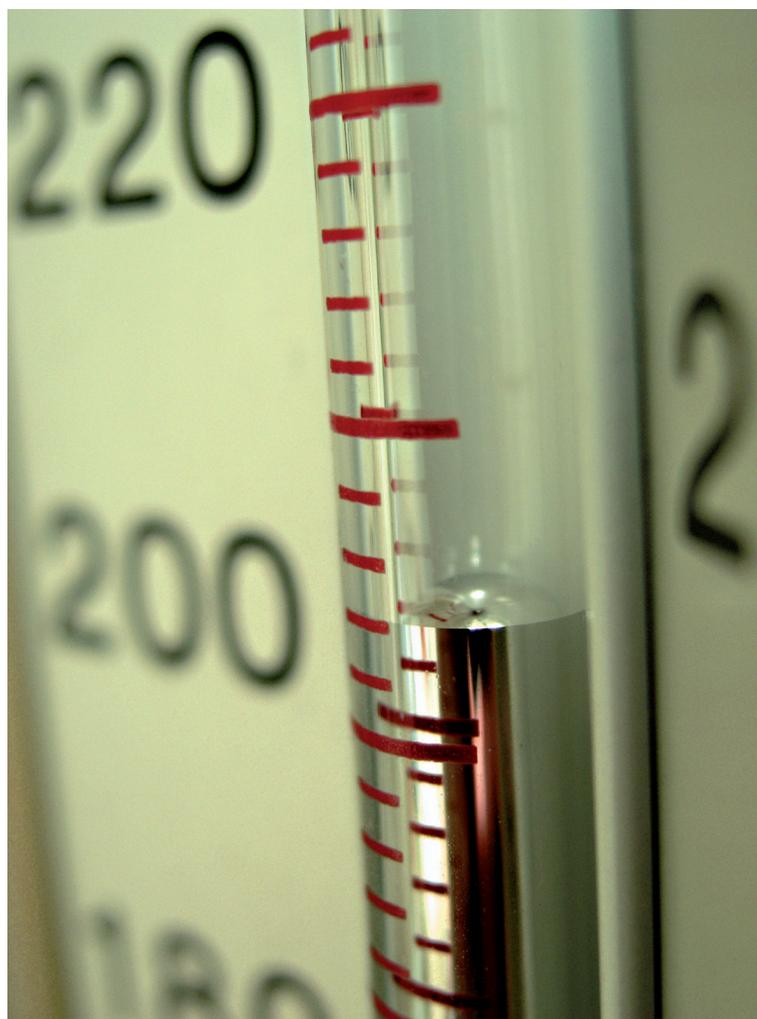
Em agosto de 1954, o Prof. Emílio Mattar apresentou dois trabalhos sobre o tratamento da hipertensão arterial

realizado no Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo: um com três pacientes portadores de hipertensão maligna, tratados com brometo de hexametônio endovenoso, e outro com 16 pacientes portadores de hipertensão benigna grave, tratados com a associação de hidrazinofalazina, *Rauwolfia serpentina* e dieta de arroz. Minha futura esposa e eu, residentes de Clínica Médica, tínhamos sido os médicos responsáveis pelo acompanhamento desses pacientes.

Em 1939, Robinson e Bruce haviam determinado que pressão arterial sistólica normal era aquela situada entre 90 e 120 mmHg, e pressão arterial diastólica normal era aquela entre 60 e 80 mmHg. Porém, muitos médicos ilustres não aceitaram essas medidas. Para complicar, em 1952, Master, Garfield e Walters demonstraram que a pressão arterial aumentava com a idade, sendo mais elevada no sexo masculino, porém, a partir da menopausa, haveria uma inversão, tornando-se mais alta entre as mulheres. Em 1992, três alunas da Universidade de Mogi das Cruzes, sob minha orientação, completaram esses ensinamentos. Na infância, a pressão arterial é igual em crianças de ambos os sexos e igual peso; contudo, como as meninas se desenvolvem antes, a sua pressão arterial se eleva após a menarca, mas, pouco tempo depois, com o início da puberdade masculina, o fenômeno se inverte, e a pressão eleva-se no sexo masculino.

Vários clínicos passaram a acreditar que, no idoso, a hipertensão era não só normal mas também necessária para vencer a resistência vascular decorrente de arteriosclerose.

Após a apresentação, o Prof. Jairo de Almeida Ramos, demonstrando ser partidário desses conceitos, defendeu o argumento de que a hipertensão arterial, dentro de certos limites, não deveria ser tratada, principalmente no idoso, quando esta seria uma defesa normal do organismo. O Prof. Emílio e nós, seus pupilos, nos opusemos de maneira



veemente a essas ideias. Infelizmente, não me recordo da posição assumida pela plateia, mas sei que nessa ocasião não houve vencido nem vencedor; cada um saiu convencido de sua razão.

Durante a minha vida clínica, nos Ambulatórios do Hospital das Clínicas e do Curso de Medicina da Universidade de Mogi das Cruzes, eu me acostumei a observar os hipertensos continuamente, sem dar alta, pois a hipertensão arterial costuma ser uma doença sem cura. Graças a essa atitude, os meus pacientes, lentamente, ensinaram-me que Robinson e Bruce tinham razão. Desde a época em que ainda não existiam os medicamentos hipotensores atuais, os indivíduos que atingiam 100 anos de idade eram portadores de hipotensão essencial, ou seja, tinham pressão arterial baixa assintomática até idades avançadas e demoravam muito para apresentar hipertensão sistólica. Com os novos hipotensores, mais

eficazes e menos sintomáticos, os pacientes que conseguem manter a pressão arterial sempre menor que 120/80 mmHg se comportam como um hipotenso essencial: demoram muito para apresentar hipertensão sistólica e tendem a atingir grande sobrevida.

Convencido desse fato, passei a ensinar aos meus alunos que pressão arterial normal era aquela inferior a 120/80 mmHg, em qualquer idade, o que seria internacionalmente reconhecido apenas em 2003, com a publicação de *The Seventh Report of the Joint National Committee on Prevention, Detection, Evaluation, and Treatment of High Blood Pressure*, contra uma grita geral, em várias partes do mundo, inclusive no Brasil.

Jenner Cruz

Membro Emérito da Academia de Medicina de São Paulo

Orfeu e suas óperas

João Guidugli Neto

Homenagem: Este artigo é dedicado ao advogado Rafael Cilento, criador e organizador do antigo Vídeo Verdi Ópera Clube.

Oh, pedaço de mim

Oh, metade afastada de mim...

Chico Buarque de Hollanda

Introdução

Autores de óperas muitas vezes fizeram incursões, por vontade própria ou por imposição dos libretos, em temas de mitologia. Dentro do mito de Orfeu, quatro desses autores clássicos fizeram composições, em épocas diferentes e com peculiaridades diversas, inclusive com mudanças no andamento do mito original. Segundo Digaetani, a de Gluck pertence ao grupo das cinquenta óperas mais encenadas. É nosso propósito analisar essas peculiaridades tirando os ensinamentos que a ópera e a mitologia (a “filosofia do concreto”) podem nos dar. Não pretendemos nos aprofundar, além do necessário, no mito de Orfeu propriamente ou nas discussões sobre o orfismo, dado que este último tema é complexo e merece análise específica. Algumas citações sobre o seu desenvolvimento e apresentações encenadas em nossa terra também serão feitas.

O mito

O nome parece derivar de sua passagem no Hades, vindo do grego *orphnós*, que se relaciona à obscuridade. É personagem mítico de provável origem trácia, filho de Calíope, uma das mais importantes musas da mitologia grega, e do rei Eagro. Como acontece no ciclo dos heróis, quando um deus não é o pai, este aparece como padrinho ou, eventualmente, como um pai substituto. No mito em questão, esse papel cabe a Apolo, ligado fundamentalmente à medicina.

Trata-se Orfeu de um herói ligado à música, à suavidade e a instrumentos de corda, como a lira e a cítara. Se não inventou esta, pelo menos aumentou o seu número de cordas para nove, em homenagem às nove musas. De retorno do Egito, divulgou na Grécia o conceito de expiação das faltas e dos crimes e propagou os mistérios órficos, prometendo a imortalidade a quem os seguisse.

Ao voltar da expedição dos Argonautas, Orfeu casa-se com a ninfa Eurídice, semidivindade à qual se associa a poesia épica. Himeneu foi convocado para abençoar com sua presença esse casamento e, embora tenha comparecido, sua tocha fumegou, fazendo lacrimejar os olhos da noiva. Coincidindo com esse mau presságio, o apicultor Aristeu, ao tentar violar Eurídice, leva-a a fugir, pisando numa serpente, cuja picada a leva à morte. Inconformado, Orfeu desce ao Hades. Com sua voz e lira, encanta o mundo ctônico. Plutão (Hades) e Proserpina (Perséfone) concordam em devolver-lhe a esposa, mas desde que ele seguisse à frente e, acontecesse o que acontecesse, não olhasse para trás. Tendo dúvidas se realmente era Eurídice quem o acompanhava ou se tinha sido enganado pelos deuses, Orfeu olha para trás, e Eurídice morre pela segunda vez. Essa figura do desligamento do passado encontramos também na história de Jó, no Velho Testamento da Bíblia.

Orfeu passa então a repelir todas as mulheres, até que as Ménades fazem-no em pedaços, segundo algumas versões, quando este abandona o culto de Dionísio pelo de Apolo. A morte de Orfeu apresenta variações no mitologema, mas, em termos operísticos, somente na composição de Haydn, ele efetivamente morre. O importante é que, em uma das variantes, após o seu esquartejamento, sua cabeça é jogada no rio Hebro com sua lira e passa a funcionar como oráculo, caracterizando um aspecto do mitologema de heróis, que é a ação após a morte. Morto, Orfeu está livre para encontrar Eurídice no Hades, e os dois finalmente ficam juntos para a eternidade.

As óperas de Orfeu

Encontramos quatro óperas de autores clássicos que, em épocas diferentes e com enfoques distintos, tratam do mito de Orfeu. Analisaremos separadamente cada uma no seu contexto.

Cláudio Monteverdi (1567-1643): participante do coro da catedral de Cremona e discípulo de Ingegneri, publicou suas primeiras obras, madrigais sacros, aos 16 anos de idade, antes de entrar a serviço do duque de Mântua. É a primeira ópera conservada na sua totalidade. No entanto, a primeira ópera, vista como tal, é *Dafne*, de Jacopo Peri, estreada em 1600. Monteverdi compôs também a ópera fundadora de construção moderna, intitulada *Eurídice*.



Disponível em: <<http://www.bibliotecaatemplodapolo.net/imagens/imagens/Orfeu%200005%20www.templodapolo.net.jpg>>.

Orfeu Guiando Euridice do Submundo
Jean-Baptiste Camille Corot, 1861

Pertencia ele a um grupo de músicos, artistas e eruditos que se reuniam em torno do conde Bardi del Vernio. Essas pessoas, membros da *Camerata Fiorentina*, queriam reunir todas as artes (poesia, pintura, música e dança) em um espetáculo de teatro total. Tal conceito, da forma explicitada, só foi encontrado quando, alguns séculos depois, Wagner criou o seu conceito de “obra de arte total” (*die Gesamtkunstwerk*).

O canto polifônico que dominara desde a Idade Média havia atingido tal complexidade que não se compreendiam mais as palavras entoadas. Por isso, os intelectuais fiorentinos resolveram substituir a polifonia pela monodia acompanhada — canto a uma voz, sustentado por instrumentos. Em 1600, por ocasião do casamento de Maria de Médicis com o rei Henrique IV de França, no palácio Pitti, em Florença, o duque de Mântua, Vincent de Gonzague, assiste à apresentação da *Euridice* de Peri. Essa apresentação ressalta o estilo novo que as teorias fiorentinas contemplavam, o *stillo rappresentativo* (estilo teatral) e do *recitar cantando*. Sete anos mais tarde, o duque encomenda a Monteverdi uma obra do mesmo estilo, e assim nasce *Orfeu*, fazendo-o o compositor mais famoso de sua época.

É, portanto, a *Orfeu* de Monteverdi que devemos dar o crédito de primeira ópera moderna. Seu texto original

encontra-se na Biblioteca Marciana, em Veneza. Chamada de *favola in musica* (lenda musicada), tem o título original de *La favola de Orfeu*. O libreto em italiano é de Alessandro Striggio. Claudio Monteverdi trabalhou mais de vinte anos para a corte de Mântua e depois em Veneza, como mestre de capela. Compôs sobretudo música religiosa. Entre as dezoito óperas que escreveu, apenas três sobreviveram ao saque de Mântua ocorrido em 1630: *Orfeu*, *O Coroamento de Poppea* e *O Retorno de Ulisses à sua Pátria*.

A ópera começa, após introdução, com o casamento de Orfeu com Euridice. No segundo ato, Orfeu é comunicado, por meio de uma mensageira, da morte da esposa. A história decorre como no mito clássico, com a exceção de que, apenas no quinto ato, Apolo convence seu filho a segui-lo ao Olimpo, onde poderá rever Euridice entre as estrelas. *Saliam cantand' al cielo*, este seja talvez o primeiro duo da história da ópera.

Christoph Willibald Gluck (1714-1787): autor de mais de uma centena de óperas, a maior parte das quais se perdeu, era compositor alemão de origem boêmia. A ópera *Orfeu e Euridice*, escrita em 1762, foi uma das suas máximas criações. O libreto original, em italiano, é de Ranieri de Calzabigi, e há, ainda, um libreto em francês, por Pierre-Louis Moline. É

nessa ópera que Gluck traz suas reformas com uma simplificação da linha vocal, quebrando as frequentes *bravuras* que satisfaziam as demandas dos cantores virtuosos e dos *castrati*.

A ópera já se inicia, após o prelúdio, com Eurídice morta. Na montagem francesa, costuma-se inserir um balé no prelúdio. O personagem de transposição é Amor, enviado por Júpiter e representado por cantora que interagirá com os demais personagens, uma vez que sua voz tem o poder de enfeitiçar. Com sua lira, Orfeu consegue acalmar as terríveis Fúrias e convence-as a lhe abrir as portas de Hades. Nos Campos Elíseos, Eurídice dança com heróis e heroínas; Orfeu pega em sua mão e leva-a. Enquanto encaminham-se para a luz, Eurídice interroga se aquele homem é realmente seu amado. Ela implora que olhe para ela, a fim de dizer que a ama. A morte de Eurídice ocorre por sua insistência para que Orfeu a olhe. É a ária mais famosa da ópera (*Che farò senza Euridice / J'ai perdu mon Eurydice*). O final difere do mito, pois Amor ressuscita-a (*Eurydice, respire*) após Orfeu tentar suicidar-se com um punhal. Portanto, nessa versão, ambos sobrevivem. O encerramento é triunfante, com o coro *L'amour triomphe*.

Franz Joseph Haydn (1732-1809): libreto de Carlo Francesco Badini. Conhecido como o “pai da sinfonia” e autor principalmente sinfônico e instrumental, também compôs óperas. Das suas doze composições, *Orfeu e Eurídice*, de 1791, foi sua última obra para o teatro. Deveria ter sido estreada em Londres, onde fora contratada pelo célebre empresário Johann Peter Solomon, porém, por uma série de motivos, foi encenada somente em 1950, por obra da Haydn Society, de Boston. Badini deu ao libreto o título *Orfeu e Eurídice*, ou *A alma do filósofo*. Diferentemente de outras leituras, nesta, é Eurídice que se adianta e se coloca em frente ao olhar de Orfeu, que, não podendo evitar de fitá-la, mata-a. Mais atento ao mito original, na versão de Badini e Haydn, Orfeu é envenenado pelas bacantes, iradas pelo desinteresse do poeta. Logo após a sua morte, elas se entregam a um frenesi de contentamento. Uma violenta tempestade se abate sobre a cena, e as bacantes afogam-se nas águas revoltas do rio. O corpo de Orfeu é então levado pelas águas, indo repousar na ilha de Lesbos. Não há desmembramento.

Jacques Offenbach (1819-1880): Jacob Ebert nasceu em Colônia, Alemanha, em 1819, e morreu em Paris, no ano de 1880. Está enterrado no cemitério de Montmartre, Ile de France. Recebeu seus primeiros elementos de música de seu pai Isaac, que era o *obazan* (cantor) da sinagoga da cidade. Como já aos 12 anos era hábil no violoncelo, a família decidiu enviá-lo a Paris, a fim de aprimorar sua educação musical. Logo passou a atuar na orquestra do Théâtre National de l'Opéra-Comique, na qual acabou tendo um intenso envolvimento com o compositor Friedrich von Flotow.

Foi quando decidiu mudar seu nome, sendo Offenbach o nome da cidade natal de seu pai, para Offenbach am Main. Esse tipo de conduta repete-se com Jacov von Beer, ao se transformar em Giacomo Meyerber.

No apogeu de frivolidades e decadência do segundo império, estreou sua primeira opereta, *Pepito*, em 1844. Em um período de pouco mais de dez anos, escreveu cerca de noventa operetas. *Orfeu no Inferno* é de 1858; o texto dos libretistas Crémieux e Halévy criou um tom irreverente, por vezes cômico, à lenda original.

Na versão de Offenbach, Orfeu e Eurídice são casados, mas mantêm seus amores extraconjugais. Orfeu é violonista, e Eurídice não suporta mais sua música. Plutão, disfarçado de Eristeu, seduz Eurídice, que, para alegria do marido, vai parar no inferno. Um personagem alegórico, a Opinião Pública, obriga Orfeu a pedir a Júpiter para ter sua mulher de volta. Júpiter e os deuses do Olimpo descem então ao inferno. Lá, Eurídice, entediada, apaixonara-se por um inseto, expresso no famoso dueto da mosca (*Il m'a semblé sur mon épaule*).

Júpiter concorda em devolver Eurídice, desde que Orfeu não olhasse para trás. Ao desobedecer essa ordem, Eurídice é transformada em bacante. A ópera encerra com os deuses cantando e dançando freneticamente o famoso canção final, que adquiriu fama internacional.

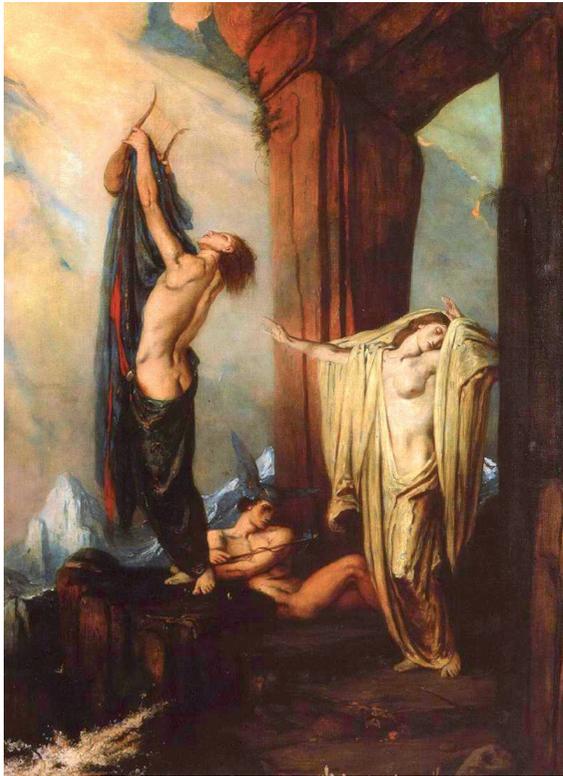
Outros

De *Orfeu no Inferno*, curiosamente, algumas montagens e derivativos ocorreram em nossa terra. Iremos citá-las, porém merecem, cremos, um estudo particular, pela sua variedade e liberdade de aplicação local dos valores do mito.

a) Rio de Janeiro, 1865. A opereta original chega ao Brasil com grupo de artistas francesas, a fim de ser apresentada no Alcazar Lyrique, uma espécie de café-concerto. A elite carioca o frequentou por um certo tempo, mas, provavelmente pelo desconhecimento da língua francesa e da antiguidade clássica, interrompem-se as apresentações.

b) Em 1868, estreia no Theatro Phenix Dramatica a paródia *Orfeu na Roça*, com texto de Francisco Correa Vasques. Foi um grande sucesso, com mais de cem apresentações consecutivas. Orfeu chama-se Zeferino Rabeca, um péssimo músico; Júpiter é um juiz fazendeiro chamado Mamede; Plutão-Aristeu é Tadeu, um escrevente; e Brígida (Eurídice) não vai ao inferno, mas ao paiol do sítio de Tadeu. Os deuses, cansados de comer arroz com tutu de feijão, organizam uma revolta, e a grande bacanal transforma-se em uma festa de São João, com quentão, milho verde e paçoca.

c) *Orfeu da Conceição* estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1956, sendo o autor Vinicius de Moraes, a direção de Leo Jusi e os cenários de Oscar Niemayer. A parceria musical foi com Antonio Carlos Jobim. A peça já ganhara



Orfeu, Euridice e Cérbero
Charles de Sousy Ricketts

Disponível em: <<http://obsessivedream.files.wordpress.com/2008/11/charles-de-sousy-ricketts-orpheus-euridice-and-hermes.jpg>>.

o primeiro prêmio em um concurso para peças teatrais no quarto centenário de São Paulo, em 1954. São transportados os personagens gregos ao ambiente do carnaval carioca: Orfeu é negro, vive no morro e seu instrumento é um violão, enquanto Euridice é casada com Aristeu, invertendo a lenda original. A sua morte, nessa versão, dá-se pelo punhal de Aristeu, ao constatar a traição.

A descida de Orfeu ao inferno é a sua ida ao clube *Os Maiores do Inferno*, onde há um baile carnavalesco promovido por Plutão e Proserpina. O leão de chácara representa o cão Cérbero, sendo dominado pela música de seu violão. Não encontrando sua Euridice, Orfeu sai bêbado do baile, cantarolando triste. Vaga pelo morro, até que encontra uma antiga namorada, Mira, que, detestando vê-lo em tal situação, auxiliada por algumas amigas, mata-o, lançando seu violão morro abaixo.

d) *Orfeu no Carnaval (Orfeu Negro)*, de 1959, do diretor francês Marcel Camus, transporta para a favela da Babilônia o mito de Orfeu, baseando-se na obra de Vinicius de Moraes. Nessa versão, o inferno é transportado para um terreiro de umbanda, onde o espírito de Euridice incorpora-se em uma mãe de santo que, conforme o mito, coloca-se atrás de Orfeu. Ao virar o rosto para tentar vê-la, Euridice some para

sempre. Segundo a opinião de muitos, o filme, feito por um estrangeiro, apresenta estereótipos da cidade e do carnaval.

Considerações míticas

Orfeu parece representar, na natureza humana, a delicadeza. Sua habilidade em encantar as pessoas, envolver e desarmar feras, como Cérbero e as Fúrias, e obter a benevolência dos deuses, como de Hades e Perséfone, ou do deus Amor, na versão de Gluck, com sua lira doma o impulso natural e persegue a esperança de liberdade humana. Na expedição dos Argonautas, Orfeu consegue acalmar as ondas dos mares com a sua música, salvando, logo após, toda a tripulação do encantamento das sereias. A música, como poder mágico, será também explorada por Mozart em *A Flauta Mágica*.

Euridice significa a mulher idealizada, sendo, das ninfas, uma das maiores. A união entre os dois representa o amor romântico, a união ideal ou idealizada, sem fronteiras entre e vida terrena e a outra, pós-morte. Em nenhuma parte do mitologema há referência a sexo ou procriação. É a força do amor que leva à transposição de uma vida a outra em busca de sua metade perdida. Orfeu é nitidamente humano, herói ou não. Mas, com seus valores humanos, e não de deuses, consegue ir ao inferno. Música e palavras são atributos humanos. Não podemos concordar, pois, com a interpretação de que se trata de um amor irracional. Orfeu não consegue recuperar quem queria por olhar para trás, por culpas do passado.

Ora, Orfeu não estava procurando sua outra metade? Segundo *O Zohar — O Livro do Esplendor*, o Criador separou as almas, criando macho e fêmea antes da manifestação de Adão e Eva. Seja sob o aspecto místico, seja por atavismo, parece este ser um exemplo de procura da alma gêmea, de seu *bacher*. Conforme coloca Zizek, “... *ele não a ama mais, o que ele ama é a visão de si mesmo exibindo seu amor por ela*” (grifo do autor).

A partir dessa primeira interpretação, podemos entender porque, depois da morte de Euridice, Orfeu nega-se a se relacionar com outras mulheres. Mas mulher é Natureza. Matam-no.

Considerações operísticas

Vimos que Peri antecede Monteverdi na composição operística, no entanto, este faz brotar uma obra viva adiante das secas teorias fiorentinas. Porém, o destino da figura humana de Orfeu transcende esses fatos. Que poder de figura representativa leva-o a estar presente em três momentos importantes da história da ópera?

A composição moderna nasce com Monteverdi em seu mito. Já a composição de Gluck nasce da proposta deste de reformar a ópera, trazendo-a ao estilo denso, mas contido,

clássico, remanescente das tragédias gregas. Segundo Zizek, o movimento do *Orfeu*, de Monteverdi, ao *Orfeu e Eurídice*, de Gluck, corresponde ao movimento de Descartes a Kant. Gluck contribui com uma nova forma de subjetivação. Em Monteverdi, temos a sublimação em toda sua pureza: depois que Orfeu volta-se, para lançar um olhar a Eurídice e, assim, perdê-la, a divindade consola-o. Verdade, ele a perdeu como uma pessoa de carne e osso, mas, de agora em diante, será capaz de encontrar suas belas feições em toda parte, nas estrelas, no céu, na cintilação do orvalho matinal. Alguns traçam um paralelo com a pergunta intencional de Elsa em *Lohengrin*, de Wagner, que a liberta, uma vez que seu verdadeiro desejo parece ser o de permanecer um artista solitário.

A composição de Offenbach vem mostrar a perda de rumos sociais que estava vivendo o fim do Segundo Império Francês, sendo o canção final marcante até hoje e relacionado, provavelmente, ao frenesi das bacantes em Haydn.

As versões do mito são acompanhadas de variações em montagens e apresentações. Se os mitologemas variam um pouco, as composições operísticas não só variam mais como também criam caminhos e versões novas, como Orfeu indo, no final, ao Olimpo, em Monteverdi, e Eurídice ressuscitando pela segunda vez, em Gluck. A versão de Offenbach atualiza o mito para a época de decadência do Segundo Império. Curiosamente, as versões variam quanto a quem olha para quem e quem tem a vontade de olhar ou pede para ser olhado, aspecto que mereceria um estudo em particular.

Podemos também acompanhar isso quando analisamos as variações de vozes nas montagens da ópera de Gluck. Na montagem original, em época de coroação na corte, era um *castrato*. Para uma montagem de 1769, em Parma, o próprio Gluck reescreveu essa parte para um soprano. Na versão retrabalhada para a apresentação em Paris, em 1774, com acréscimo de prelúdio e balé, Orfeu foi cantado por um contratenor. Quando Berlioz encurtou novamente a ópera, reescreveu Orfeu para um *contralto/ mezzo soprano*. As figuras femininas atuando como Orfeu referem-se à tradição classicista ou a uma composição feminina na pessoa de Orfeu.

Talvez a época de decadência do Segundo Império seja comparável às versões nacionais, com adaptações aos valores locais. Entretanto, o canção final que pudesse a isso estar ligado e que, segundo Zizek, representa uma paródia

enfraquecida da serena Dança dos Espíritos Abençoados de Gluck, talvez tenha sido inspirado na parte final da versão de Haydn, em que as bacantes, após envenenarem Orfeu, dançam freneticamente antes de serem mortas por uma tempestade.

Vale, ainda, algumas considerações sobre o canção. Sua origem é obscura, mas se trata de uma variante da quadrilha. No início, era uma dança respeitável e aceita, porém, após a opereta de Offenbach, foi proibida pelas autoridades. Outros autores utilizaram-na em suas obras, como Franz Lehár, em sua *Viuva Alegre*, e Cole Porter, em seu *Canção*, de 1953.

João Guidugli Neto

Doutor em Medicina pela Escola Paulista de Medicina
Professor livre-docente pela Faculdade
de Odontologia da Universidade de São Paulo
Ex-Professor Titular de Patologia Geral
Diretor do Laboratório Mattosinho de Patologia

DEPARTAMENTO CULTURAL

Diretor: Ivan de Melo Araújo – **Diretor Adjunto:** Guido Arturo Palomba

Conselho Cultural: Duílio Crispim Farina [presidente (*in memoriam*)], Luiz Celso Mattosinho França, Affonso Renato Meira, José Roberto de Souza Baratella, Rui Telles Pereira, Arary da Cruz Tiriba e Rubens Sergio Góes

Cinemateca: Wimer Botura Júnior – **Pinacoteca:** Guido Arturo Palomba

Museu de História da Medicina: Jorge Michalany

O Suplemento Cultural somente publica matérias assinadas, as quais não são de responsabilidade da Associação Paulista de Medicina.