

A catábase: a descida aos infernos, segundo a visão de Vergílio, de M. Camus e de V. Ward

Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos¹ (UPM)

Resumo:

Segundo Chevalier (1994, p.505), na simbologia, o subterrâneo é o local das ricas jazidas, o lugar das metamorfoses, das passagens da morte à vida, da germinação. Houve, na antigüidade, grandes modelos de uma visão do Além. Numerosos são os escritores latinos que se referem ao mito, oferecendo descrições variadas sobre a mansão dos mortos - o império de Plutão. A proposta deste trabalho visa a apresentar a catábase de Orfeu e de Enéias, segundo Vergílio (I a. C.), em uma linha comparativa, com os filmes Orfeu Negro de Camus (1959) e Amor além da vida de Vincent Ward (1998) e verificar, a partir dessas leituras, como se estabelecem as relações dialógicas entre os universos: literatura clássica e cinema e como o mito pôde ser recontextualizado.

Palavras-chave: Vergílio, catábase, *Geórgicas*, *Eneida*, *Orfeu Negro*, *Amor além da vida*.

A preocupação com a sobrevivência da alma esteve, de certa forma, presente em todas as civilizações. A idéia de uma continuação da vida após a morte não só originou os mais variados rituais em homenagem aos mortos, mas também alimentou os mitos que procuravam retratar o local onde as almas se reuniam, após a morte do corpo. Na antigüidade, houve grandes modelos de uma visão do Além: os cantos XI e XXI da *Odisséia*; os quatro mitos escatológicos de Platão (o do *Górgias*, o do *Fédon*, o de *Er* no final da *República* e o de *Fedro*); entre os latinos, o *Sonho de Cipião* de Cícero. São numerosos os escritores latinos que se referem ao mito, no entanto Vergílio nos oferece a descrição mais completa do Inferno, apresentando a catábase de Orfeu, nas *Geórgicas* e consagrando todo o livro VI da *Eneida* à viagem de Enéias aos domínios de Plutão.

A proposta deste trabalho visa a apresentar a catábase de Orfeu e de Enéias, segundo Vergílio (I a. C.), em uma linha comparativa, com os filmes *Orfeu Negro* de Camus (1959) e *Amor além da vida* de Vincent Ward (1998) e verificar, a partir dessas leituras, como se estabelecem as relações dialógicas entre os universos: literatura clássica e cinema e como o mito pôde ser recontextualizado.

No canto IV das *Geórgicas*², Orfeu, desesperado pela morte da esposa Eurídice, desceu aos Infernos para trazê-la de volta à vida. A dor de Orfeu foi tanta que resolveu arrancar a esposa à morte, já que, sem ela, não conseguiria viver. Por meio do som inebriante de sua lira e de sua divina voz, Orfeu encantou o mundo ctônico, comovendo Caronte, que largou o barco e seguiu o cantor. Comovidos com a voz de Orfeu e com tamanha prova de amor, Plutão e Prosérpina – os deuses infernais - concordaram em devolver-lhe a esposa, entretanto uma condição foi imposta: ele iria à frente e ela lhe acompanharia os passos, mas Orfeu não poderia olhar para trás. Os dois amantes subiam em direção à luz, na dura estrada que conduzia da morte à vida, mas ele não resistiu, olhou para trás e viu Eurídice sumir para sempre em uma sombra.

Orfeu tentou regressar, mas não foi lhe dada uma segunda chance. Inconsolável e fiel a seu amor, Orfeu passou a repelir todas as mulheres da Trácia, que se sentiram desprezadas, mataram-no e esquartejaram-no e lançaram-lhe os restos e a cabeça no rio Hebro. Ao rolar a cabeça no rio, sua boca proferiu o nome de Eurídice (*Geo. IV*, 526-527).

¹ Profa. Doutora em Língua e Literatura Latina pela USP, leciona Língua e Cultura Latina na Universidade Presbiteriana Mackenzie desde 1988.

² A composição das *Geórgicas*, pelo poeta latino Vergílio, levou oito anos, ou seja, de 37 a. C. até 29 a.C.

O episódio da descida de Orfeu ao mundo dos mortos revela, no sentido dos Gregos, uma reflexão sobre a morte e a continuidade da tradição multissecular, que atribuía à música e ao canto poderes mágicos que transcendiam a vontade dos próprios deuses e que lhes tocavam fundo a sensibilidade.

É notável que os versos 475 a 477 do IV canto das *Geórgicas* são idênticos aos versos 306 a 308 do VI canto da *Eneida*:

“As mães, os maridos, os corpos dos magnânimos heróis isentos de vida, os meninos, as meninas solteiras, os jovens colocados nas piras sob os olhos dos pais”³.
(tradução nossa)

A retomada dessas imagens se torna um elo entre os dois poemas, pois, conforme relata Grimal (1992, p. 167), a catábase de Orfeu anuncia a de Enéias; no entanto, elas divergem. Ao compararem-se as duas catábases, nota-se que há duas espécies de amor: o amor apaixonado de Orfeu por Eurídice e o amor filial, segundo os romanos, a *pietas*, de Enéias por Anquises.

Como Enéias precisasse definir o rumo de sua viagem e lhe faltassem os conselhos de seu pai Anquises, já morto, era necessário que ele transpusesse a fronteira que dividia o mundo dos vivos e dos mortos, ou melhor, descer aos Infernos. Sendo assim, Enéias pediu a Sibila, sacerdotisa de Apolo, que lhe permitisse descer ao Averno. Para entrar nos infernos, Enéias deveria colher um ramo de ouro, consagrado a Juno Infernal, cortado só pelos eleitos dos deuses, oferecê-lo a Prosérpina, a rainha dos Infernos (*En.* VI, 124-125).

Através da peregrinação de Enéias, pelo mundo das trevas, percebe-se que o interior do inferno vergiliano subdividia-se em quatro diferentes regiões. A primeira era reservada aos que morreram antes que se cumprisse seu destino (*En.* VI, 426-547), pois ninguém escapava de um julgamento.

A segunda região era o Tártaro, onde se situava o local onde eram supliciados os grandes criminosos. Pode-se vislumbrar, no entanto, no caráter especificamente romano de alguns deles: a infração à *pietas* e à *fides*.

Após a região dos suplícios, no meio do Inferno, encontrava-se a morada de Plutão e Prosérpina. Enéias se deteve ali por um momento, fez aspersões com água fresca e depôs o ramo de ouro à entrada do Tártaro. A terceira região da casa das almas era a paz dos Campos Elísios, destinado a receber os bons.

A partir do verso 679, até o breve epílogo (*En.* VI, 893-901), aconteceu o encontro de Enéias com Anquises, que fez ao filho uma dupla revelação. A primeira dizia respeito às origens do mundo e da alma; a segunda foi o chamado cortejo dos heróis romanos. Distanciada dos Campos Elísios e deles separada pelo rio Letes, localizava-se a quarta região do império de Plutão: um bosque coberto de árvores frondosas, onde uma imensa multidão de sombras se aproximava do rio. Eram eles os espíritos dos mortos que esperavam o momento de regressar ao mundo dos vivos para um novo destino (*En.* VI, 713-885). Enéias ouviu os conselhos de seu pai e preparou-se para regressar a seu mundo (*En.* VI, 752-892).

Conforme Cardoso (1988, p. 136), Vergílio se valeu da viagem de Enéias ao reino de Plutão para redimensionar a figura do chefe troiano, esboçando, pela antevisão do futuro da *urbs*, a história de seus feitos grandiosos.

O filme *Orfeu Negro*⁴, dirigido pelo cineasta francês Marcel Camus, em 1958, é uma adaptação da peça escrita por Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*. O mito é transposto para o univer-

³ *Matres atque uiri defunctaque corpora uita
Magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae
Impositique rogis iuuenes ante ora parentum* (*Geo.* IV, 475-477) (*En.* VI, 306-308)

so da favela da Babilônia, no Rio de Janeiro. Camus, por meio desse deslocamento, dessacraliza e deseroiciza o mito, desconstruindo-o e permitindo uma aproximação a esse mundo da favela.

Orfeu não é mais o tocador de lira, agora, ele é um motorneiro de bonde, um talentoso jovem mulato compositor de sambas-enredo, que morava na favela e estava se preparando para o grande desfile de sua escola de samba no Carnaval. No filme, Orfeu tinha o violão mais afinado do morro. Ele se apaixonou por Eurídice, a linda mulata e jovem interiorana. Ao se conhecerem, eles se apaixonaram e viveram seu trágico amor, perseguido pela Morte, um homem fantasiado de Arlequim. As implicações do sentido ritual do Carnaval não se perdem de vista em vários detalhes no desenvolvimento da narrativa fílmica que procura acentuar o dionisismo que Vinícius dizia ter descoberto na cultura negra.

As crianças, no filme, acreditavam que Orfeu conseguia, com sua voz e com seu violão, fazer que o Sol se levantasse todas as manhãs. Ao saber da morte de Eurídice, Orfeu, desesperado, a procurou por todos os lados. Até que um policial lhe indicou o local dos desaparecidos, que ficava no décimo segundo andar de um prédio: uma alusão aos doze deuses do Olimpo, agora esquecidos e abandonados a papéis. Orfeu subiu de elevador até o andar indicado e ao chegar lá, encontrou um vasto corredor com muitos papéis e um faxineiro que varria toda aquela papelada sem fim. O faxineiro abandonou sua vassoura no chão e, como o barqueiro Caronte, levou Orfeu aonde pudesse realmente encontrar sua Eurídice. Neste momento, há uma representação, segundo a visão do cineasta, da catábasis, da descida aos infernos, quando Orfeu desceu inúmeros degraus de uma imensa e sombria escadaria sinuosa, toda em caracol.

Os dois chegaram a uma casa de Candomblé, onde acontecia todo um ritual religioso. Orfeu, ao pedir um reencontro com Eurídice, projetou-se na cena uma velha, que estava atrás de Orfeu, pedindo-lhe, com a voz de Eurídice, que não olhasse para trás, pois ele iria perdê-la. Ainda ele não resistiu, olhou para trás, viu esta velha e saiu correndo.

Eurídice foi perseguida pelo homem-Arlequim durante a noite de carnaval e em sua fuga, ela foi eletrocutada por um dos fios de alta tensão. O Arlequim, carregado de um lado todo sombrio, é a própria imagem da morte, ou seja, o ridículo mata a alma de Orfeu, o seu lado sublime, Eurídice. Arlequim, somado ao mito, tem a função na obra de representar a morte e conduzir Eurídice ao inferno, pois nas *Geórgicas*, a jovem é picada por uma serpente por culpa de Aristeu.

Segundo Brandão (1998, v. 3, p. 114), a respeito da descida de Heracles ao Hades, sabe-se que esta configura o supremo rito iniciático: a catábasis, a morte simbólica, é a condição indispensável para uma anábase, uma subida, uma escalada definitiva na busca da anagnórisis, do auto-conhecimento, da transformação do que resta do homem velho no homem novo. Pode-se dizer que no filme registram-se estes três momentos: a descida de Orfeu para resgatar Eurídice, sua morte simbólica, pegá-la em seu colo, e fazer sua anábase, subir o morro com Eurídice em seu colo e buscar a anagnórisis, encontrar Beleza a sua volta para a transformação do homem velho: a lapidação e a harmonia de seu lado apolíneo.

Em *Orfeu Negro*, por meio do acréscimo das crianças, está implícita a idéia do renascer, pois os meninos, sabendo que Orfeu havia morrido, desesperados pegaram o violão para tocar sua música e fazer o Sol se levantar. Em sua inocência, tocaram e dançaram e diante dos três, o Sol ressurgiu uma vez mais, e a criança disse: “você fez o Sol levantar, agora você é Orfeu”. Para Eliade (2001, p.77), a noite da qual nasce o sol todas as manhãs simboliza o caos primordial, e o nascer do sol é uma réplica da cosmogonia.

⁴O filme recebeu, em 1959, a Palma de Ouro no festival de Cannes, o Globo de ouro e o Oscar de melhor filme estrangeiro em Hollywood.

O filme *Amor além da vida*⁵, de Vincent Ward, parte da eterna indagação sobre a existência de vida após a morte. Ward tenta criar uma possível imagem do paraíso e do inferno. O roteiro de Ron Bass, baseado em um romance de Richard Matheson, parece ser uma releitura do mito de Orfeu e Eurídice. Depois de perder os dois filhos em um acidente de carro, Chris Nielson, médico pediatra, entregou-se ao trabalho e procurou encontrar forças para ajudar sua esposa, Annie. Após quatro anos, Chris também se envolveu em um acidente de carro e acabou morrendo e indo ao Paraíso.

Embora marido e mulher estivessem separados em planos distintos: espiritual e material, encontravam-se em profunda sintonia, por meio do intenso amor que os unia e do pensamento, que se apresentou como um vínculo real e constante no filme. Eles são apontados como almas gêmeas, extremamente unidas, como Orfeu e Eurídice.

O Paraíso se apresenta como uma simulação de telas de pintura do imaginário de Chris, construído pictoricamente com imagens de quadros impressionistas, uma imagem paradisíaca que lembra os jardins de Monet. Chris, no paraíso, era acompanhado e orientado por um “amigo espiritual”, Albert.

Annie, não suportando mais a solidão, cometeu um suicídio. Por ter infringido a lei natural da vida, como castigo, foi ao inferno. Segundo palavras de Albert, “o inferno é a vida que deu errado” e, segundo ele, era impossível buscar Annie, pois os suicidas lá permaneceriam inacessíveis e incommunicáveis. A partir de então, como Orfeu, Chris resolveu ir aos Infernos, resgatar sua esposa. Neste momento, Ward realiza uma verdadeira catábase, uma descida aos Infernos, com imagens que retomam o inferno vergiliano e o dantesco. Albert, um missionário que salvava almas perdidas, levou Chris até um guia que poderia conduzi-los até o Inferno. Pintou-se um cenário impressionante de uma grande biblioteca medieval, onde eles encontraram um Psiquiatra, o rastreador interpretado por Max Von Sydow, que, como o barqueiro Caronte, os levou até o inferno. Eles atravessaram um rio, de águas turbulentas. Visualizam-se, nesse percurso infernal, figuras negras, seres que voavam em um céu completamente escuro. O rastreador pediu a Chris que ele tivesse sempre em mente imagens da esposa, pois Annie se tornaria um transmissor de pensamento ao inferno. Em sua viagem, no meio dessas águas, eles foram atacados por diversas pessoas nuas, que, como almas penadas, tentavam entrar na barca, que virou, jogando todos no rio.

Quando conseguiram sair das profundezas dessas águas, chegaram a uma espécie de praia, onde havia diversos corpos estendidos sobre o chão. Passando por eles, chegaram definitivamente à entrada dos Infernos: um inferno de navios, tendo por cenário um céu avermelhado, muito fogo, escuridão, uma multidão de pessoas disformes. Até que se projetou em cena um navio, cujo nome era Cérbero, o guardião.

A seguir, Chris e o rastreador subiram em um elevador em direção ao inferno, sentindo a pesada multidão de seres humanos ali presentes de aparência degradante e presos a suas culpas. Depois da sofrida subida, chegaram a um local que mais parecia um estranho Campo de Cabeças plantadas em uma nebulosa massa escura. No meio daquele horripilante mar de rostos, Chris pensou ver, entre eles, Annie e, rumando em sua direção, acabou mergulhando nesse mar, abrindo-se uma fenda e afundando em um imenso abismo.

No fundo do poço, ficava a casa de Chris e de Annie, totalmente deteriorada. Antes de Chris entrar, o rastreador avisou: “três minutos, pois mais do que isso você enlouquece.” Mesmo assim, Chris entrou na casa, onde encontrou Annie absorta em seus pensamentos. Ela não reconheceu o marido, que se apresentou como um vizinho. Travou-se então um profundo diálogo entre os dois. Chris desistiu do Paraíso para ficar com Annie no inferno. E nesse momento, como um passe de

⁵ Vencedor do Oscar de Melhores efeitos visuais.

mágica, Annie reconheceu Chris, que se afundou no poço de seu inconsciente perturbado por esse clima de tensão. Entretanto ele conseguiu resgatar Annie e também ser salvo.

A partir das leituras acima, podem-se estabelecer as seguintes relações dialógicas entre os universos: literatura clássica e cinema e perceber como o mito pôde ser recontextualizado.

Para Orfeu, tanto nas *Geórgicas* quanto em *Orfeu Negro*, e para Chris, em *Amor além da Vida*, o amor pela esposa é a razão essencial de sua vida de tal forma que os leva a transpor as paredes dos Infernos; no entanto para Enéias, a descida aos infernos é impulsionada por seu amor filial, pela *pietas* romana e pela busca de conhecimento.

Na *Eneida*, o poeta Vergílio, através de Anquises, faz uma exposição sincrética das doutrinas de Platão e de Pitágoras sobre a natureza e imortalidade da alma: metempsicose. Em *Amor além da vida*, está explícita a noção de imortalidade e continuidade de vida através da teoria das diversas existências. Assim, nas quatro obras, o tema central é a imortalidade e o amor que consegue transpor a barreira da morte.

Para se entrar nos Infernos, é necessário que haja um condutor, um guia. Nas *Geórgicas*, há a presença de Caronte, o barqueiro dos Infernos; em *Orfeu Negro*, há a figura do faxineiro que abandona sua vassoura no chão e conduz Orfeu a um local onde possa encontrar Eurídice. Em *Amor além da vida*, o guia aos infernos é o rastreador, o Psiquiatra. Na *Eneida*, Caronte está presente, mas o verdadeiro guia de Enéias aos infernos é a Sibila.

Observa-se que tanto em *Orfeu Negro*, quanto em *Amor além da vida*, para se fazer a catábasse, foi necessário subir de elevador a um outro setor. Orfeu sobe de elevador os doze andares de um prédio e só encontra desolação e papéis espalhados por todo chão; por outro lado tanto Chris quanto o rastreador sobem de elevador, mas não encontram papéis, mas um mar de rostos em uma amorfa massa.

Nas *Geórgicas*, Cérbero, o cão dos infernos, emudece diante da voz maravilhosa de Orfeu e fica com suas três goelas abertas. Em *Orfeu Negro*, Cérbero é apenas um cão que fica na entrada de uma casa de Candomblé, que permite a passagem de Orfeu, que não canta, que simplesmente entra movido de esperança. Em *Amor além da vida*, a entrada dos infernos se apresenta como um cemitério de navios e um deles traz como nome: Cérbero, o guardião.

Segundo a literatura clássica, em Homero, o Hades é um imenso abismo, onde as almas são lançadas para todo o sempre; em Hesíodo, já existia uma mudança escatológica no destino de algumas almas privilegiadas; no entanto, o Orfismo fixou normas topográficas definidas e reestruturou o destino das almas. Oficialmente, o Hades foi dividido em três regiões distintas: a parte mais profunda, o Tártaro; a medial, o Érebo e a mais alta e nobre, os Campos Elísios. Enquanto os dois primeiros eram destinados aos tormentos impostos às almas, os Campos Elísios seriam para aqueles que tinham passado pelos horrores dos dois outros compartimentos e iriam retornar à vida.

Em *Orfeu Negro*, o inferno é retratado como uma casa de Candomblé, e em *Amor além da vida*, é apresentada a imagem de uma igreja gótica invertida que pode caracterizar a idéia de uma outra vida ou da passagem para ela, pois conforme Frye (1973, p.134), o universo da imagem apocalíptica retrata que a morte pode ter uma imagem invertida, sob a qual subjaz a idéia de uma outra vida.

No canto IV das *Geórgicas*, o apicultor Aristeu tentou violar a esposa de Orfeu, Eurídice, que, ao fugir de seu perseguidor, morre picada por uma serpente. Em *Orfeu Negro*, Eurídice é perseguida pela Morte, um homem fantasiado, lembrando a figura de Arlequim. Eurídice morre eletrocutada por um dos fios de alta tensão de uma estação de trem. Em *Amor além da vida*, Annie é perseguida pela própria culpa e pela depressão, cometendo suicídio ao final.

No filme *Amor além da vida*, a água se torna, diversas vezes, um condutor da memória. Conforme Eliade (2001, p.81), para curar-se da obra do tempo, é preciso voltar atrás e chegar ao princípio do mundo. Em *Orfeu negro*, durante todo percurso, com Eurídice morta em seus braços, canta uma música de perdão e de agradecimento à amada, enquanto um caminhão passa lavando a rua, como um rito de purificação para a alma de Orfeu. Para Chevalier (1994, p. 15-18), a água pode simbolizar a fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. Pode-se dizer que se as águas precedem a criação, é evidente que elas continuem presentes para a recriação. Ao Orfeu novo, que sobe o morro com Eurídice nos braços, e a Chris novo, que emerge das águas, corresponde a aparição de um outro mundo.

Nas *Geórgicas*, Orfeu foi imprudente, olhou para trás e perdeu Eurídice (*Geo.* IV, 491-492), em *Orfeu Negro*, encontra-se a mesma referência de não poder olhar para trás. Conforme Brandão (1991, p.143), Orfeu poderia ter trazido Eurídice de volta, se não tivesse olhado para trás. Este foi seu grande desencontro, pois ao olhar para trás, transgride as direções, volta ao passado, retrocede. Desta forma, Orfeu perdeu Eurídice e perdeu-se também como indivíduo, como músico e como cantor, partiu-se a harmonia, só reconquistada se houver um retorno perfeito.

Em *Amor além da vida*, o rastreador recomenda a Chris que ele fique somente três minutos ao lado da esposa, pois caso contrário ele pode enlouquecer e se perder para todo o sempre. Como Orfeu, ele não obedeceu às orientações do rastreador, mas como Alceste, no *Banquete* de Platão, ele consegue trazer a esposa para luz, pois Alceste se sacrificara, trocando a própria vida pela do marido. De uma forma similar a de Alceste, Chris desistindo do Paraíso, preferindo ficar no Inferno ao lado de Annie, obteve a reconquista do Paraíso.

Enquanto Orfeu, nas *Geórgicas* e em *Orfeu Negro*, consegue atravessar os Infernos, por meio de um caminho: o seu canto poético, movido pelo grande amor de Eurídice; Enéias, resgatando os caracteres morais, formadores do povo romano, deixa uma chave, um talismã que abre as portas do Inferno: o ramo de ouro, o sonho, movido por um coração pleno de *pietas*, em busca do amor paterno. Quanto a Chris, o caminho, ou o veículo, que o leva até a esposa é a força do pensamento, capaz de gerar realidade de tal forma que sua esposa se torna um transmissor de seu próprio pensamento.

Pelo amor e com a força de seu canto, Orfeu, em ambas as obras, desceu aos Infernos para resgatar sua esposa, tornando-se extraordinário com a milagrosa potência do canto, que consegue, por sua vez, transpor as paredes da morte. Assim, Orfeu não morre, sua alma preexiste, o canto poético permanece para a posteridade. A voz do poeta, viva, continuará clamando pela eternidade, como Orfeu ainda clama o nome de Eurídice. Da mesma forma que o canto, a arte é imortal, rompendo as paredes da morte, pois a comunicação além da vida se demonstrou por meio da beleza da pintura.

E como as crianças que cantam para o Sol se levantar, movido pelas notas musicais..... Orfeu continua vivo. Afirma-se que enquanto houver no mundo um homem, uma mulher que se amam, haverá sempre Orfeu e Eurídice Chris e Annie que se amarão e haverão de transpor as barreiras da morte com a música, com a poesia e com o amor que permanecerão pintados nas telas da eternidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BRANDÃO, J. L. Mito e literatura na Grécia: a questão da mimese. *Mito e religião e sociedade*. (Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos). São Paulo: SBEC, 1991, p.9-35.

BRANDÃO, Junito de S. *Dicionário mítico - etimológico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

_____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1997. 3v.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. (Série Revisão - 33), Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

_____. O mundo das sombras na poesia latina. In: *Clássica. Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*. Ano I, v. 1, São Paulo, p.127-140.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.. *Dicionário de símbolos*. 8 ed. Colaboração de André Barbault et alii, Coordenação Carlos Sussekind, Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e realidade*. 3 ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva S. A ., 1991.

_____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. 5.ed. São Paulo: Martins fontes, 2001.

_____. *Tratado de história das religiões*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FRAZER, J.G. *O ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. (trad. Péricles eugênio da Silva Ramos), São Paulo: Cultrix, 1973.

GRIMAL, P. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VINICIUS DE MORAES. *Teatro em versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, (organização, introdução e notas de Carlos Augusto Calil).

VIRGILE. *Eneide*. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1952.

_____. *Les Géorgiques*. Texte établi et traduit par Saint-Denis. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1968.