



DEMOCRACIA RACIAL, ELITE E A RECEPÇÃO DE ORFEU NEGRO

RACIAL DEMOCRACY, ELITE AND THE RECEPTION OF BLACK ORPHEUS

DEMOCRACIA RACIAL, ÉLITE Y LA RECEPCIÓN DEL ORFEO NEGRO

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.20969>

Juliana Mendes

Universidade Federal do Maranhão

 <https://orcid.org/0009-0007-2736-0507>
j.mendes-@hotmail.com

Arnaldo Vieira Sousa

Universidade Federal do Maranhão

 <https://orcid.org/0000-0003-3526-5351>
vieira.arnaldo@gmail.com

Flávio Luiz de Castro Freitas

Universidade Federal do Maranhão

 <https://orcid.org/0000-0002-7648-0341>
flavio.luiz@ufma.br

Recebido em 23 de abril 2024

Aprovado em 10 de junho de 2024

RESUMO: A pesquisa em questão busca compreender como a obra Orfeu Negro, em todas as suas variações impactou a sociedade brasileira em âmbitos positivos e negativos. A obra na versão teatral e cinematográfica recebeu críticas positivas e negativas e trouxe uma representação plural a respeito do que se tem como ideia de Brasil. Nesse artigo compreenderemos através dos conceitos de democracia racial e elite cultural como Orfeu foi capaz de causar uma ambiguidade nos debates sociais.

Palavras-chave: Orfeu Negro; Democracia Racial; Indústria Cultural; Favela.

ABSTRACT: The research in question seeks to understand how the film Black Orpheus, in all its variations, impacted Brazilian society in positive and negative ways. The work in the theatrical and cinematographic version received positive and negative reviews and brought a plural representation of what we see as the idea of Brazil. In this article we will understand, through the concepts of racial democracy and cultural elite, how Orpheus was able to cause ambiguity in social debates.

Key words: Black Orpheus; Racial Democracy; Cultural Industry; Favela.

RESUMEN: La investigación en cuestión busca comprender cómo la obra Orfeu Negro, en todas sus variantes, impactó de manera positiva y negativa a la sociedad brasileña. La obra en versión teatral y cinematográfica recibió críticas positivas y negativas y trajo una representación plural de lo que entendemos como la idea de Brasil. En este artículo entenderemos, a través de los conceptos de democracia racial y élite cultural, cómo Orfeo fue capaz de provocar ambigüedad en los debates sociales.

Palabras clave: Orfeo Negro; Democracia Racial; Industria Cultural; Barrio Bajo.

INTRODUÇÃO

O artigo em questão se propõe a analisar a representação de Orfeu Negro lançada por Marcel Camus em 1959 quando relacionado a outras produções feitas durante a década de 1950 cineastas brasileiros. Esse filme é baseado na obra finalizada em 1954 por Vinícius de Moraes, adaptada como peça teatral, chamada Orfeu da Conceição, um musical inspirado no mito grego de Orfeu, e que foi

transferido para um morro brasileiro na contemporaneidade da época. A questão do nome de “Conceição” para “Negro” foi modificada apenas por uma questão comercial. O filme por possuir capital estrangeiro foi elaborado para ser visto no exterior, Conceição não faria tanto sentido ou seria atrativo aos estrangeiros quanto *Black Orpheus*, título conhecido em inglês. Para a pesquisadora de cinema Lúcia Nagib “A visão da cultura negra como expressão espontânea da natureza encontrava ressonância em meio a esquerda mundial, que começava a despertar para a causa africana e dos afrodescendentes” (NAGIB. 2006, p. 128).

Orfeu tem representações teatrais que remontam a óperas desde o século XVII, como L’Orfeo de 1607 de Claudio Monteverdi, que foi uma das primeiras montagens ocidentais do mito. Na história grega, Orfeu de Trácia era um mortal, artista virtuoso, corajoso e que tocava lira. Em uma de suas aventuras ele conhece Eurídice e eles se apaixonam, casam e sofrem maus presságios. Um dia Eurídice, ao escapar de Aristeu, um apicultor que também era apaixonado por ela e que a estava a perseguindo, corre pela mata em fuga e é picada por uma cobra venenosa, e parte ao mundo de Hades, Deus dos Mortos.

Orfeu cai em tristeza e pede a seu avô, Zeus, Deus Supremo, que a salve, mas Zeus afirma que não poderia interferir nas decisões de seu irmão Hades, e ofereceu que Hermes, Deus das Magias e das Viagens, que o acompanhasse até o mundo dos mortos para que assim Orfeu resgatasse sua amada.

Orfeu implorou a Hades, tocando sua lira, que encantou todos. Assim Hades diz a Orfeu que ele tem permissão de voltar com Eurídice ao mundo dos vivos, com a condição de que sempre olhe para a frente enquanto Eurídice deve passar a viagem atrás, o seguindo. Caso contrário, Orfeu a perderia.

Próximo à saída, ele se vira para ter certeza que Eurídice o seguia e assim ela foi puxada de volta ao mundo dos mortos. Orfeu jamais foi feliz novamente, vivia por tocar canções tristes com sua lira, e resistia aos encantos das Mênades, que são Ninfas seguidoras de Dionísio. Um dia, com raiva pelo desprezo, as Ninfas matam Orfeu e, após sua morte, seu espírito reencontra com Eurídice no Mundo dos Mortos.

São vários os motivos do tema de Orfeu: o diálogo com animais e a natureza onde vivem; a procura pela origem dos homens e a divulgação disso; a busca do Velocino de ouro; a busca do amor perdido; a culpa pela separação definitiva deste mesmo amor; a experiência da descida ao Inferno, que gera um conhecimento singular, tudo isso movido pelo canto, expressão pessoal transformadora, que a tudo toca e cuja ação ritual abre caminhos para a espiritualidade. O Orfismo, iniciado após a descida de Orfeu ao Inferno, proclama e promove o encontro eterno entre homens e deuses, inimaginável pela religião oficial grega (OLIVEIRA. P. 19, 2006).

A história de Orfeu se modificou através dos séculos, foram feitas montagens em diferentes países como qualquer mito, que se transformam outra obra. Assim Orfeu perde sua lira e ganha um violão, deixa os bosques e mora na favela, em um país não mais no Velho Mundo, mas sim em um lugar tropical no século XX.

A ELITE BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1950

Em meados do século XX, no Brasil, já havia algumas referências literárias e ideias de democracia racial, como mostrado nas obras de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. Completamente opostas à eugenia que se propagava no início do século, que apontava que a nossa miscigenação era responsável pelo atraso social e econômico do país. Para Sérgio Buarque de Holanda:

Para estudar o passado de um povo, de uma instituição, de uma classe, não basta aceitar ao pé da letra tudo quanto nos deixou a simples tradição escrita. É preciso fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da História e são muitas vezes mais interessantes e mais importantes do que os outros, os que apenas escrevem a História (1985, pp. 173 - 174).

Para Buarque de Holanda nós temos uma dificuldade de construção identitária no que se refere ao que é "ser nação brasileira". O fator de ter sido colonizado por povos portugueses que eram um povo com histórico de mestiçagem devido a sua localização geográfica, que tardiamente se integrou à Europa e isso contribuiu para uma certa plasticidade, mas insuficiente para os europeus olharem o Brasil com sentimento de desdém. Essa miscigenação nos fez desenvolver a pluralidade cultural porque somos a inserção de muitos povos em um espaço só com dimensões continentais.

Vivemos nos trópicos sem uma cultura adequada própria, tropical. Participamos do desenvolvimento da cultura de um outro lugar [...] Entre o conhecimento do Brasil e a realidade brasileira há uma defasagem abissal; pensamos com ideias inadequadas à nossa realidade social, ideias que, ao invés de facilitarem nossa relação com a realidade, a impedem (Reis, 2007, p. 123).

Podemos ter a percepção de que nesse fator de colonizado e colonizador e as nossas clássicas obras literárias, para Freyre, Casa Grande e Senzala apresentava um espírito nostálgico colonial e que para Buarque de Holanda esse sentimento deveria ser transformado para que a identidade brasileira de fato pudesse surgir, demonstrar o sentimento de brasilidade que não deveria se portar como uma ideia única e fixa.

Na década de 1950, o país também foi marcado pela industrialização, crescimento econômico, consumo de bens culturais. Para a população negra havia uma disparidade social e econômica em relação aos brancos, mas uma inserção mesmo que subalterna em espaços da sociedade em que antes eles eram mantidos em completa exclusão.

A população negra começou a ganhar mesmo que de maneira precária e ínfima espaço nas escolas, universidades, indústrias midiáticas. Algumas dessas mobilizações foram frutos das próprias ações das populações negras por meio de associações culturais, esportivas, eventos como a Convenção Nacional dos Negros Brasileiros, pelos periódicos da imprensa negra, como Alvorada e Senzala. Além da inserção no meio político.

A população brasileira vivia de maneira dúbia. Existiam as Elites econômicas que pautavam a divisão racial, mas também a Elite Cultural que reforçava o mito das 3 raças formadoras do Brasil que conviviam de maneira harmoniosa. Mas essa ideia de cordialidade era refutada pelos grupos negros e entidades antirracismo.

Os jornais da época, assim como o cinema mostravam o Brasil como um país de amabilidade, mas não era incomum caricaturas, notícias de preconceito contra negros, indígenas e até judeus em periódicos. Situações essas que para a população vista como branca eram apenas casos isolados.

ORFEU DA CONCEIÇÃO: TRAGÉDIA CARIOCA

Vinícius de Moraes, na década de 1940, começa a frequentar favelas, terreiros de candomblé, espaços ocupados por negros e associou as celebrações à Grécia, devido à música, um sentimento dionisíaco. A partir dessa correlação com o Rio de Janeiro, ele construiu um paralelo com o mito de Orfeu e iniciou sua obra prima em 1942, a engavetou por uns anos até posteriormente finalizá-la em 1953.

A ação situa-se no tempo presente, num morro, que poderia ser, não importa o qual da cidade, e todas as personagens são gente de cor e isto por uma razão muito simples: procurei dar a trama a mais completa unidade do ponto de vista da dramaturgia. A intromissão de personagens brancas criaria certamente na entrosagem psicológica das figuras, elementos alheios à tragédia tal qual ela se desenrola - o que não quer dizer que ela não possa ser representada eventualmente por atores brancos. Mas, me parece que seria atentar contra o seu espírito por assim dizer helênico, nela colocar atores racialmente mesclados. O negro possui uma cultura própria e um temperamento "sui generis", e embora integrado no complexo racial brasileiro sempre manifestou a necessidade de seguir a trilha de sua própria cultura (MORAES. p. 1, 1956).

Para Ortiz (2003), o carnaval, sendo a festa mais popular do Brasil, nos permite que sejamos felizes e esqueçamos a tristeza durante quatro dias de festa, quando tudo se acaba na quarta-feira. A influência de se construir Orfeu nesse espaço pode ter um aspecto também relacionado a movimentos políticos da época, que estavam buscando a essência do que chamamos de "cultura brasileira".

No ano de 1956, a peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de setembro. Na época causou uma certa polêmica por ser a primeira vez que o Teatro recebia uma peça representada exclusivamente por atores negros. Para os críticos especializados a maioria dos comentários foram positivos, havia uma rejeição por parte da classe média, a burguesia brasileira, isso tudo devido a estrutura forte de desigualdade racial trazida do período colonial.

Críticos deram suas opiniões publicadas em jornais na época. Gustavo Doria para o Jornal O Globo, afirmou que em Orfeu da Conceição "pela primeira vez encontramos o entrosamento do elemento popular nosso com uma linguagem poética" (DORIA. p. 7, 1956). O jornalista Antonio Maria, apontou no jornal O Globo que:

Antes de mais nada, uma imensa e linda oportunidade de afirmação artística do negro brasileiro. Espetáculo bonito e grandioso, sob todos os pontos de vista. [...] Em Orfeu da Conceição nota-se, sobretudo, a ausência das conspirações da ignorância e da insensibilidade. O momento mais emocionante da noite da pré-estreia de gala foi quando a personagem negra, Mira, recebeu no palco uma enorme "corbelle". Foi a primeira vez, no Brasil, em que um branco deu flor a preto. Até hoje preto só recebeu de branco flor que murchou nos jarros e assim mesmo com esta recomendação expressa: "Tome. Vá botar no lixo". Parabéns a todos que fizeram Orfeu da Conceição (MARIA. p. 2, 1956).

Ao mesmo tempo Maria também expressou no Jornal O Globo certa irritação com o fato de que alguns críticos, talvez por não estarem habituados a um elenco negro com tanto protagonismo se atentarem a falhas simples que ocorrem em todos os inícios de uma temporada teatral.

As falhas de "Orfeu da Conceição" são ainda as falhas fatais de todas as coisas difíceis, que se fazem pelas primeiras vezes. E basta que se tome o negro brasileiro como um estreante de teatro (quando os brancos ainda não são esses talentos) para que se condescenda com certas minúcias, a que faltaram realces. Devemos considerar que, no Brasil, essa história de branco bater palmas para preto, fora do futebol, é uma novidade de quatro ou cinco anos pra cá. E a plateia aplaudiu de pé (MARIA. p. 2, 1956).

O lançamento da peça, pela importância de tratar de uma temática negra na metade do século XX se tornou uma data marcante na memória cultural brasileira. Elsie Lessa no Jornal do Brasil menciona que:

Não sei, em nosso teatro, de coisa mais universal, porque tão brasileira, do que esta tragédia musicada do morro carioca, com seu despojado cenário de pobreza e o ritmo envolvente do samba, da capoeira, da batucada, aliada à espantosa riqueza plástica do negro, [...]. Ninguém como o poeta Vinícius, tão musical ele mesmo, tão perto dos essenciais da sua gente, para pôr no palco, com lirismo e pureza de que só ele era capaz o poema plástico e comovente que é o seu Orfeu da Conceição (LESSA. p. 1, 1956).

Orfeu, interpretado por Haroldo Costa, é um compositor e sambista, um virtuoso violonista, morador de uma favela carioca. A história se passa durante o carnaval, quando o protagonista conhece e se apaixona instantaneamente por Eurídice, que acaba de chegar à cidade do Rio de Janeiro após afirmar que estava sendo perseguida por um homem que queria lhe matar. Esse amor repentino desperta a fúria em Mira de Tal, noiva de Orfeu e as consequências da história são paralelos com a lenda grega.

A peça foi um marco na cultura nacional porque o elenco era composto exclusivamente por negros e fez sucesso de crítica e de público em uma época em

que negros no Brasil eram até proibidos de entrar em certos ambientes. Moraes ao realiza-la buscava fazer uma homenagem ao negro brasileiro. Para ele, era a cultura desse povo que foi responsável por uma construção orgânica e boa do país (DIAS; CARRASCO, 2011).

No programa original, destaca que o negro possuía uma cultura própria e um comportamento "sui generis" que embora integrado no complexo racial brasileiro, sempre manifestou a necessidade de seguir a trilha de sua própria cultura, prestando assim uma contribuição verdadeiramente pessoal à cultura brasileira em geral (DIAS; CARRASCO, 2011).

Ao transferir o mito de Orfeu da Grécia para o Brasil, Vinícius de Moraes tenta transparecer aquilo que ele considera a essência nacionalista. Troca o lirismo pelo carnaval, pelo samba, movimento autêntico nosso resultante das estruturas musicais dos três povos, europeus, indígenas e africanos, que mais contribuíram na formação do que somos hoje.

Como nas produções cinematográficas que surgiram posteriormente, Orfeu da Conceição mesmo contando com elenco negro, a equipe técnica era composta por brancos, problemática existente até a contemporaneidade devido a formação desigual do nosso país, uma estrutura que exclui aquele que não é visto como branco. A música foi composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim, direção de Leo Jusi, cenários de Oscar Niemayer.

A peça foi um sucesso, houve críticas mistas, era um período conservador em que alguns queriam expor que o Brasil era um país com união de raças, enquanto outra parcela queria esconder a negritude. Apesar disso, a peça não sofreu com tantos boicotes quanto produções posteriores, a exemplo da versão brasileira de *Hair* (dirigida por Ademar Guerra), lançada 1969, em um período em que enfrentávamos uma Ditadura Militar e que possuía um elenco composto por diferentes raças.

A musicalidade de Tom e Vinícius atraiu interesse que não os isentaram de críticas, para alguns eles não conseguiram transmitir a melodia da música feita pelo povo negro. Em uma crítica publicada pelo Correio da Manhã, por Claudio Murilo em 6 de setembro de 1956:

Pedimos desculpas aos estrangeiros que foram ao Municipal esperando ouvir música de morro e foram aquinhoados com um pouco de suas próprias músicas ou foram agradados com a batucada do segundo ato, digna dos músicos da Confeitaria Colombo, pelo seu sabor inosso, falta de molejo, etc... uma batucada acadêmica, no mau senti-

do. Finalmente, pedimos desculpas aos próprios sambistas de morro por esta usurpação da qual eles não terão notícia e continuarão a compor tranquilamente aquilo que passará para a história do nosso populário como música popular brasileira.

A peça possui algumas diferenças do filme e do mito, mais personagens inseridos, mais destaques a alguns, trocas de nomes, como Orfeu ser filho de Clio e não Calíope, seu pai é Apolo, ele que ensina o filho a se tornar um virtuoso violonista. No filme de 1959 não temos a presença de Aristeu, em 1999 ele aparece com outro nome, sendo amigo do protagonista e também apaixonado por Eurídice. A morte é a Dama Negra, não apenas um perseguidor como no filme de 1959. Na peça, após a morte de Eurídice, Orfeu tem como destino trágico ser assassinado por todas as mulheres que ele decepcionou, lideradas por Mira de Tal, que atiram facas e navalhas contra ele.

ORFEU CHEGA AS TELAS

Esse sucesso causado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, levou a peça Orfeu da Conceição a conseguir repercussão mundial. Vinicius, no ano de 1955, em uma de suas viagens à França, conheceu Sacha Gordine, que decidiu produzir seu filme. A relação entre cinema e atividade intelectual não ocorre de maneira abrupta. É pautada a ideia de que elas se fundem através da necessidade de se conectar a massa com a erudição.

No ano de 1958, o produtor Gordine começa a conceber junto a Vinicius de Moraes o filme que viria a ser dirigido pelo ainda desconhecido Marcel Camus no ano seguinte. Orphée Noir, título em francês, é uma produção franco-italiana, gravada no Brasil e com trilha sonora de Luís Bonfá, Vinicius de Moraes e Tom Jobim.

Bourdieu (2006) demonstra que, conforme essa discussão se propaga, observamos uma conversão do capital simbólico em econômico, transferindo isso para o universo cinematográfico, pensamos quando um diretor tem poder de fazer um filme e intervir na burocracia que se produz cinema, foi exatamente o que a França conseguiu fazer ao gravar um filme no Brasil. Eles como um país de poder econômico superior conseguiram dominar o processo de produção de Orfeu Negro, assim como são capazes de fazer em outras coproduções com países

com economia menor.

O Orfeu de Camus não almejava ser um filme que retrata a realidade por completo. Crua como ela é, com desigualdade de um país ex-colonial. Ele foi feito em um período pós-guerra, a imagem romântica e leve era o que o europeu queria ver naquele momento.

As imagens coloridas e as músicas chocaram o público, que não estava muito acostumado a assistir a filmes produzidos fora da Europa e da América do Norte. Mesmo sendo uma variação sobre um imaginário brasileiro já construído, o filme trazia emoções novas e parecia muito mais real do que letras de música ou livros científicos (FLÉCHET. 2009, p. 58).

O filme foi filmado inteiramente no Brasil, partes durante a festa de carnaval. Em aproximadamente 3 meses o restante das filmagens ocorreu no morro da Babilônia, na Avenida Rio Branco e em cenários construídos em galpões.

A produção mostra uma história parecida com o que foi a peça. Orfeu interpretado por Breno Mello, é um homem galanteador, exaltado principalmente pelas crianças da comunidade pela sua forma de tocar violão e pela sua bela voz. Assim como na peça, continua sendo um motorista de bonde e sambista, morador do morro e noivo da exuberante e sensual Mira de Tal, a quem ele não demonstra afeto.

Mira é apenas um objeto de conveniência, para passar o tempo, chegando a ser tratada com desprezo em certos momentos, mas ela tenta se impor e não ser apenas usada. Orfeu a abandona ao conhecer a ingênua Eurídice, que se apaixona à primeira vista sem demonstrar. Ela está fugindo de alguém que lhe persegue e se abriga na casa de sua prima Serafina, com o morro é o seu porto seguro, pois lá a morte não lhe alcança.

Orfeu demonstra explicitamente o interesse em ficar com Eurídice e mesmo com o noivado dele, ela parece não se importar com o comprometimento dele e acredita no amor instantâneo que sentem um pelo outro. Na terça-feira de carnaval ela desce do morro, vestida com as roupas de sua prima Serafina e um véu cobrindo o rosto, para ficar com ele na festa e nessa ida ao asfalto no centro da cidade é que o perigo a persegue novamente.

Na segunda de carnaval o homem vestido de morte sobe o morro, observa Eurídice pela janela e quando Orfeu desaparece em um barranco, o desenrolar da história no último dia de carnaval é um cenário com Eurídice vulnerável, enquanto seu perseguidor a procura para lhe matar. Ao mesmo tempo Mira de Tal

se sente usada por Orfeu, nutrindo tristeza e raiva.

No asfalto, durante a festa de carnaval, Orfeu procura de Eurídice após ter a perdido, pois ele sabe que ela corre risco de vida. Após uma briga Mira de Tal arranca o véu que escondia o rosto de Eurídice. Esse desencontro na madrugada da festa, de terça-feira para a quarta de cinzas acarreta em um final trágico. Ao ver que está vulnerável ela corre e cai nos braços da Morte, escapando novamente e correndo atrás de seu amado em meio ao desfile de carnaval.

O filme alavancou a carreira de Camus, que ganhou a Palma de Ouro e Oscar de melhor filme estrangeiro. Prêmios que ficaram com a França e importaram uma imagem fantasiosa e, por vezes, controversa do Brasil. O filme teve produção francesa e uma equipe técnica branca. Fazer cinema era caro e a branquitude que possuía os meios de produzir audiovisual. Gordine não possuía verba o suficiente, então contou com uma pequena parte da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empresa brasileira, além da montagem da peça que ajudou a financiar a produção.

A RECEPÇÃO DE ORFEU NEGRO PELA CRÍTICA AO REDOR DO MUNDO

A representação de Camus é a de uma população moradora do morro, que mesmo vivendo com todas as dificuldades e pobreza, era feliz, passiva, inocente e alegre. Essa reação é advinda desde que cineastas estrangeiros começaram a representar o Brasil nos anos 1930, 1940, filmes como *Voando para o Rio* (dirigido por Thornton Freeland, 1933) e *Uma Noite no Rio* (dirigido por Irving Cummings, 1941), além do estrondoso e estereotipado sucesso de *Carmen Miranda* ajudaram a consolidar a imagem brasileira um país tropical, cheio de exotismo, sensualidade e felicidade. No *Jornal O Globo*, Lessa, exalta o filme após *Orfeu Negro* ganhar a Palma de Ouro que:

(...) assistir a esse filme fora do Brasil é comprar passagem, no dia seguinte, cedinho, no primeiro navio ou avião que venha a este rumo. Dizem que Rossellini chorava, ao abraçar Clouzot, emocionadíssimo, depois da sua apresentação no Palácio do Festival. É bem capaz. Nunca vi, na tela, cidade mais linda que esse Rio de Janeiro do "Orfeu Negro": é de dar gritos, de tirar o fôlego, de trazer mesmo lágrimas aos olhos. (...) é capaz de ser responsável por uma inesperada avalanche do turismo. (...) É um legítimo orgulho patriótico para todos nós, uma boa amostra da festa pagã e dionisiaca, do carnaval carioca. É a primeira vez que um filme dá ideia do que seja, em verdade, um carnaval carioca, sua beleza, sua alegria, sua tragédia, seu ritmo de arrastante contágio. (...) O cineasta Marcel Camus deu extraordinária prova de sensibilidade ao surpreender, tão

bem, em tão pouco tempo de convivência conosco, certos aspectos da vida humilde das favelas e o que representa, para elas, o carnaval, como as cenas do penhor, os ensaios das escolas de samba, certos “takes” da Avenida (LESSA. p. 1, 1959).

Imagens que para os estrangeiros eram como “reencenações ou deslocamentos de elementos ligados a suposta formação histórica do país (o Brasil como paraíso perdido) e à idealização de uma suposta alteridade (as mulheres sensuais, a democracia racial)”. (FREIRE – MEDEIROS. 2009, p. 58). Era visão de um diretor de um país de 1º mundo em relação a um que outrora foi colônia e ainda estava se estruturando economicamente, com as cidades ainda passando pelo processo de urbanização.

Os diplomatas do Itamaraty, políticos e a burguesia em geral, antes mesmo do lançamento do filme, devido a existência da peça já temiam que os personagens negros e as favelas fossem mostrar uma má imagem do Brasil para o mundo. Vinícius de Moraes em entrevista de 1967 a equipe do Museu da Imagem e do Som relatou que:

Os capitalistas achavam que a gente fazia filme sobre os assuntos errados, que não tinha nada que mostrar favela, que devia fazer um filme bonitinho, [sobre] o Copacabana Palace e os ambientes bonitos daqui... Inclusive, as coisas precisam ser ditas porque as pessoas precisam saber delas mais tarde, o então embaixador em Paris, Embaixador Alves de Sousa, lutou fortemente contra o filme ser mandado para o Festival de Cannes porque era um filme sobre negros.¹

O filme ao conquistar o mundo levou também a musicalidade própria do Brasil para todos os cantos. Ele alavancou o Brasil como destino turístico por mostrar nossas paisagens que para os estrangeiros eram exóticas, e músicas que feitas através da união de raças que só existem no país, formaram ritmos exclusivos.

O trompetista Dizzy relatou em sua biografia episódios presenciados no Brasil e a forma como nossos ritmos inspiraram o seu Jazz.

Minha primeira exposição ao samba foi na trilha sonora do filme Orfeu Negro, e quando eles começaram a tocar, pensei: “Eu tenho alguns irmãos aí embaixo?” Chegando no Brasil, descobri que existiam e que a nossa música tinha um vínculo comum. Eu realmente senti uma conexão, quando me levaram para uma escola de samba no Rio de Janeiro. (...) O samba é a bossa nova, e a bossa nova é uma versão negra do samba. Ouvi samba ao vivo pela primeira vez, quando fizemos uma turnê pela América do Sul. Você realmente pode aprender muito sobre o ritmo deles, especialmente no Brasil. (...) fomos os primeiros nos EUA a tocar essa música, o samba, no contexto do jazz. Tivemos muito samba, e Stan Getz costumava me cobrar até a morte tentando conseguir

1 Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro. Arquivo sonoro. Ciclo Depoimentos de Música Popular: Antônio Carlos Jobim, 25/08/1967.

reproduzir essa musicalidade (GILLESPIE, 1985, p. 428-431).²

Essa questão do colonizado e do colonizador fica evidente quando sabemos que já durante a produção, Camus e Vinícius de Moraes começaram a ter conflitos, direitos autorais das músicas, feitas em parceria com Tom Jobim, devido à falta de créditos até questões de roteiro.

Foi uma das maiores decepções que eu já tive na minha vida. Eu não tinha visto o copião e estava em Montevideo quando recebi a notícia de que o filme havia recebido a Palma de Ouro em Cannes. Aí eu pulei e vibrei, torci à beça, achei que eles tinham acertado na mosca. Depois, quando cheguei aqui, o [presidente] Juscelino [Kubitschek] me convidou para a primeira exibição privada, no palácio, junto com sua família, e dois ou três sujeitos da produção. Eu tive um choque tão grande durante a projeção que me esgueirei e fui embora. Senti que não poderia enfrentar aqueles franceses quando as luzes acendessem. Eu era capaz de partir pra porrada com eles (MORAES, 2003, p. 42).

Foram essas opiniões que corroboraram para o filme se situar em uma posição controversa, de que representa ou não a cultura brasileira. E outro ponto de crítica é que devido às premiações, o reconhecimento da obra parece ter ficado apenas com a França. A mídia francesa da época sequer citar o nome de Vinícius de Moraes como criador da obra externou nele um sentimento de fazer uma re-filmagem devido a uma frustração. Era a cultura brasileira, negra, sendo levada para fora e sem trazer o retorno. Parte do orgulho da conquista de ter aqueles prêmios valorizados por várias nações.

O INCÔMODO DOS CINEASTAS E DE UMA PARCELA DE BRASILEIROS

Em Orfeu Negro era como se diante de toda aquela dura realidade não houvesse espaço para ser triste, era carnaval. E o filme queria apenas contar uma história de amor. Não necessariamente fazendo uma crítica a forma como a pobreza afetava nossa nação. No entanto, esse retrato de Brasil recebeu críticas de todos os lados.

No livro de Moraes a formação da identidade é dúbia. Ele busca representar o negro e o morro que formam a identidade brasileira, mas ao mesmo tempo o olhar dele e daqueles que detinham o capital cultural e o meio de se fazer cine-

² Tradução livre da autora.

ma, teatro e outras obras, eram majoritariamente brancos, pertencentes a classe média.

Em *Orfeu Negro*, o filme, são escancarados vários estereótipos que reforçaram uma noção de república das bananas que tínhamos no imaginário europeu e estadunidense. Pessoas constantemente sambando em meio a pobreza generalizada, clichês de um comerciante estrangeiro que galanteia todas as mulatas do morro.

Essa situação causou incomodo de maneira dúbia, um por apresentar um país apenas com felicidade mesmo com a pobreza e por outro lado por expor o racismo que existe na sociedade brasileira que queria se desvincular de ser conhecido como um país de negros.

No decorrer da década de 1960, a falta de veracidade do filme foi denunciada por vários críticos brasileiros, que usavam o *Orfeu Negro* como um modelo do que não deveria ser feito no cinema brasileiro: o exotismo, o retrato animalesco de Camus era o que se deveria evitar.

O filme *Orfeu Negro* enveredava por visão exótica e turística da cidade, o que traía o sentido da peça e passava muito longe das suas fundadoras e fundamentais qualidades. Sai do cinema sentindo-me pessoalmente ofendido. Passei então a sonhar com o filme que veio a se tornar o meu *Orfeu*, realizado 40 anos depois. Nosso *Orfeu* não era, portanto, nem de longe um remake do *Orfeu Negro* de Camus, mas sim um novo filme baseado na mesma peça” (DIEGUES, 2003, p. 18).

O conservadorismo não queria que os países ricos olhassem o Brasil como um país de negros e pobres, enquanto a esquerda intelectual criticava a falta de profundidade no discurso, o estereótipo docilizado de que o povo brasileiro é feliz o tempo todo e aguenta sofrer. Ele gerou opiniões diversas entre os que cons

A REAÇÃO DOS CINEASTAS BRASILEIROS APÓS O ORFEU DE CAMUS

Enquanto ocorriam discussões sobre o retrato do Brasil em *Orfeu Negro*, surge um movimento feito por cineastas jovens, inspirados no que estava se fazendo no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Era um movimento que buscava menos alienação social, buscava criticar duras realidades, e se voltava muitas vezes para o centro e nordeste brasileiro tendo como figura mais conhecida o cineasta Glauber Rocha, mas que teve nomes como Paulo Cesar Saraceni, Cacá Diegues

e Leon Hirszman. Foi denominado de Cinema Novo. Para Bentes, a intenção era:

(...) violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos e comportamentais. Glauber [Rocha] propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas de uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis" (2007, p. 243).

Desde o início da produção cinematográfica brasileira, não havia exatamente uma representação total do que seria Brasil e os brasileiros. Nós tínhamos muitas comédias e musicais, filmes que retratavam exuberância, os moradores do asfalto, mas não o Sudeste pobre, outras regiões do país e não havia espaço para o drama. Para Bernardet, a nova geração da época tinha desejo de levar o espectador a conhecer a realidade crua, que ocasiona posteriormente em novas correntes fílmicas.

(...)o público não tem o hábito de ver-se na tela, e as identificações que pode fazer com personagens e situações nunca são baseadas em elementos de sua realidade, de seu comportamento, vida, sociedade, etc. É tarefa, e das mais urgentes do cinema brasileiro, conquistar o público. (...) A atividade cinematográfica no Brasil, no plano comercial e cultural, tem sido no sentido de afastar-se de nós próprios. A realidade brasileira só limitada e esporadicamente recebeu tratamento cinematográfico (BERNARDET. 1967, p. 16 - 17).

A crítica dos cineastas de esquerda brasileiros à adaptação de Camus é que devido à sua visão alegre e feliz do morro, enquanto o espectador poderia ver claramente casas de madeira com um cômodo, incentivava a inércia do povo para tentar mudar esse cenário. A visão de Camus foi vista por parte dos brasileiros como primitiva também. Estereótipos que os intelectuais da época estavam tentando romper de que nossa miscigenação é motivo de atraso.

(...) convertem a pobreza urbana numa espécie de alegoria carnavalesca. (...) reprisam uma leitura mítica da cidade que pressupõe a alegria estrutural de seus pobres e uma intensa sexualidade que perpassa o conjunto de seus habitantes. (...) Apostam em um certo poder regenerativo peculiar a paisagem carioca que, não seria exagerado afirmar, é tematizado em praticamente todas as narrativas sobre o Rio desde sua fundação (FREIRE - MEDEIROS. p. 60, 2009).

Também podemos pensar que nessa tentativa de mostrar o real e bruto, havia certa controvérsia na intenção de se fazer cinema na época quando partimos da ótica de quem fazia e de quem era retratado. Os filmes da década de 1950 e 1960 mostravam os moradores dos morros sem preconceito ou caricatura, o modo de falar, vestimentas e gírias, algo que não era feito. No entanto, não isentava a construção de estereótipos, como aponta Salem (1996), pobres eram bons e batalhadores e ricos eram corruptos. Em ambos os lados tivemos um estereótipo, uma dualidade, como se fosse um lado bom e mau.

CACÁ DIEGUES REALIZA SEU ORFEU

O retrato fantasioso de Brasil feito por Camus incomodou muitos cineastas brasileiros que queriam mostrar uma face mais real e bruta da realidade de um país que outrora foi colônia e perpetuava reflexos de desigualdade. Em 1987, Diegues lança *Um Trem para as Estrelas*, obra que de muitas formas representa o Orfeu Negro que ele gostaria de fazer. Uma questão estrutural e problemática do nosso cinema é que essa versão, apesar de querer refletir uma realidade brasileira, é feita majoritariamente por atores brancos na função de protagonismo.

Nessa versão, a trama relata a história de Vinícius/Vina, um homem órfão, pobre, que mora com a tia em um apartamento pequeno e busca o sucesso como músico, que após uma noite, tem sua namorada Eunice/Nicinha desaparecida nas ruas do Rio de Janeiro. O filme mostra um aspecto de pobreza, violência e injustiça dos grandes centros urbanos. O inferno de Vina são as vielas dominadas pelo tráfico. A busca por sua amada se relaciona ao mito de Orfeu, quando ele desce ao mundo dos mortos atrás de Eurídice e também faz paralelo com a música homônima de Cazusa, trilha do filme, ao relacionar trechos da música a cenas.

Apesar dessa referência feita na década de 1980, após o lançamento de *Orfeu Negro* de Marcel Camus, Vinicius de Moraes não ficou satisfeito com o resultado e com a falta de reconhecimento, afinal a obra é brasileira enquanto os méritos ficaram com os franceses. Houve uma tentativa de Diegues de fazer uma refilmagem, paralisada devido à morte de Moraes, em 1980 em meio ao processo de recriação da obra.

Em 1999, com Toni Garrido e Patrícia França, Diegues lança sua versão intitulada apenas de "Orfeu". Filme totalmente brasileiro, feito após o movimento da

Retomada, com suporte da Globo Filmes. E o cineasta queria finalmente retratar a forma de Brasil com a desigualdade e pluralidade étnica que faltou na versão de 1959.

Cacá tinha consciência que iria enfrentar um filme clássico e de grande destaque. Mas para ele, o sucesso de Orfeu Negro era algo circunstancial. Considerava o caso do filme ter caído no gosto do público internacional, a três principais fatores: era a primeira vez que se via o Rio de Janeiro, que ele considera a cidade mais linda do mundo, a cores no cinema; era a primeira vez que se ouvia este aquele tipo de música e por fim em uma época de Guerra Fria, com todos achando que mundo iria acabar numa guerra atômica, o filme surge e apresenta um lugar onde todos são felizes, dançam, cantam e brincam o tempo inteiro e a única coisa que pode atrapalhar isso é a morte abstrata, não possui origem social e política (CUNHA. 2014, p. 61).

O filme de Diegues perde a inocência que existia no de Camus, adaptado para os anos 1990, momento em que o tráfico e a criminalidade dominavam principalmente os morros cariocas. Orfeu continuava galanteador, virtuoso e, assim como Vina de Um Trem para as Estrelas, buscava sucesso musical sendo um homem negro, pobre e que veio da favela e Eurídice se torna, nessa versão, uma mulher pobre, que veio do Acre, após a morte de seu pai, morar na casa da sua tia. Ao contrário de Orfeu de 1959, em que os moradores da favela são hospitaleiros, Eurídice encontra hostilidade ao chegar no local. Mostra que os moradores de lá estão acostumados a violência, tiroteios, fazem parte do cotidiano e resta sobreviver.

Para o cineasta não era um remake, era uma nova representação, um filme fazendo justiça e apontando o contexto real que o Brasil enfrentava, 40 anos após a primeira versão, em um momento em que a estrutura das favelas já havia se modificado, havia um aglomerado de barracos, falta de saneamento e outras políticas públicas.

Toda essa ausência do poder público abre margem para o vilão dessa nova versão ser o traficante Lucinho, que é uma nova versão de Aristeu, amigo de infância de Orfeu, líder de facção que queria subir rápido na vida mesmo sabendo que no crime ela poderia ser curta. Para Diegues, o filme não deveria ser um universo colorido apesar de acontecer nos 4 dias de festa de carnaval. A respeito dessa mudança representativa podemos pensar, como aponta a antropóloga Janice Caiafa:

A etnografia é ao mesmo tempo um tipo de investigação e um gênero de escritura que se desenvolveu na tradição antropológica. Mas ela surge de fato com outras tradições

e experiências, sobretudo os relatos de viagem – de diversos indivíduos, ilustres ou não, que por diferentes motivos se encontravam em situação de distanciamento geográfico e cultural (CAIAFA. 2007, p. 135).

O filme foi realizado mostrando pluralidade de cores existentes no Brasil, a miscigenação, Eurídice é branca, Orfeu é negro. O mito agora nos faz refletir aspectos sociológicos e estéticos, ele traz o cenário das favelas de volta às telas, porque além de um cinema parado, na década de 1990, o sucesso brasileiro era nas novelas, que mostravam um Brasil caucasiano e morador da zona sul. Assim como Camus, Diegues foi criticado por ambos os lados, mas por sua vez por representar um Brasil miserável e violento, que por vezes pode reforçar que no país existe apenas pobreza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das mais fortes consequências de Orfeu Negro e a inquietação dos cineastas brasileiros foi o filme Cinco Vezes Favela de 1962. Buscava extrair do público reflexão e ação. São 5 curtas em conectados com direção de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Para Bernardet (1967), o filme possui erros por já apresentar uma sociedade esquematizada. Ele mostra as problemáticas, mas não abre margem para interpretações.

Além disso, o problema tende a ser apresentado junto com sua solução: o favelado de Escola de Samba Alegria de Viver toma consciência de sua alienação e troca o samba pelo sindicato. O resultado dessa estrutura dramática simplista não era um convite à politização, mas sim à passividade. Pois o espectador não tem de fazer o esforço de extrair um problema da realidade apresentada no filme: o problema está enunciado de modo tão categórico que não admite discussão; e, se se quisesse discuti-lo, a realidade do filme não forneceria elementos para tanto. O espectador tampouco tem de fazer esforço para imaginar uma solução: ela é dada. O espectador absolutamente não é solicitado a participar da obra; a única coisa que se exige dele é que ele sente em sua poltrona e olhe para a tela, nada mais. E só lhe resta uma alternativa: negar o filme ou entusiasmar-se com ele. O espectador encontra-se diante de um circuito fechado: a realidade só se abre para um único problema, que está apresentado esquematicamente, o problema tem uma única solução positiva, que também está apresentada esquematicamente – e a situação piora ainda quando a solução é tão discutível como no caso de Escola de Samba Alegria de Viver. O filme fecha-se sobre si próprio, e o espectador, limitando sua participação a aceitar ou recusar, fica de fora (BERNARDET. 1967, p. 25).

Cacá Diegues foi um dos cineastas que na época se incomodou com a representação brasileira em *Orfeu Negro*, e em 1999 teve a oportunidade de lançar sua versão, corrigir o que ele imaginava que Marcel Camus havia feito errado. Em 1980 houve uma conversa com Vinícius de Moraes, mas a produção foi paralisada no mesmo ano devido à morte de do autor. Ele queria retomar o que se fazia em 1950 e 1960, instigar a reflexão, o viés sociológico, histórico.

(...) nunca existe uma única visão possível, mas uma visão distinta e uma visão embaçada, uma visão nítida e uma visão difusa, uma visão direta e uma visão oblíqua... Descrever é sempre descrever a partir de uma perspectiva: ao perto, ao longe, em face, do lado, de través (LAPLANTINE. 2004, p. 89).

Nessa adaptação nomeada apenas de *Orfeu*, feita após quase 20 anos, os morros foram retratados com domínio dos traficantes de drogas, um Brasil menos colorido e a guerra entre policiais e bandidos. Sua versão se adaptou à época, trazendo também o funk, o rap, buscando trazer a realidade contemporânea das favelas cariocas que, àquela altura, fora dominada pelas facções. Também trouxe a miscigenação, *Orfeu* era negro, Eurídice mestiça, lida como branca, o líder do tráfico também era um homem branco.

Em todos os aspectos ele vem para ser o oposto, o *Orfeu* de Camus tem muitas cenas externas, o ambiente parece ter muita coletividade, e também a estrutura das favelas eram diferentes. Em 40 anos o êxodo rural, migração de pessoas de outros estados, especulação imobiliária, a favela do filme de Diegues que foi construída em estúdio era um amontoado de casas e poderia representar qualquer favela do Rio de Janeiro que aquele momento já era um espaço superlotado. Já era uma conjuntura mais individualista.

Diegues queria demonstrar questões políticas e sociais com sua versão e o filme foi lançado em um momento de importância no cenário nacional, pois no final da década de 1990, o Brasil passava por um momento de retomada cinematográfica após uns anos de descaso estatal e preterimento do cinema estrangeiro pelo público. Ele sabia das críticas que enfrentaria por retratar um *Orfeu* com uma estética tão bruta, mas atrelou isso a fatores da época em que os filmes foram lançados. Para Diegues, Camus fez uma representação para estrangeiro ver, um filme colorido em 1959 chamava atenção, era um mundo vivendo em meio a uma Guerra Fria.

A questão posterior que se teve com essa necessidade de tentar retratar o povo e sua realidade, é que o espectador vai ao cinema na função de se distrair, então esses filmes acabaram por não conseguir o diálogo com a massa que eles queriam. O morador do morro queria se ver na tela, mas nem sempre extrair uma grande reflexão do quão sua vida é brutal. Gostaria de apenas rir. Logo, filmes mais densos, dramáticos, passaram a chamar atenção de festivais, de intelectuais e acadêmicos. Mas também retomou a produção brasileira de um drama fundido com a ação, posteriormente tivemos Cidade de Deus (dirigido por Kátia Lund; Fernando Meirelles, 2002), Tropa de Elite 1 e 2 (dirigido por José Padilha, 2007; 2010).

O filme de Camus ainda hoje é mais lembrado. Talvez não somente pelo capital estrangeiro e os prêmios, mas porque o cinema as vezes serve como válvula de escape da dura realidade. Temos reflexo disso ao ver que as maiores bilheterias nacionais são comédias. A crítica, principalmente internacional na época do lançamento reagiu negativamente ao filme de Diegues e que já era ciente que haveria comparações com o filme de Camus. Um filme de um amor trágico, mas colorido havia se tornado um filme bruto e trágico. Apenas um drama. Talvez pelo mito de brasileiro feliz ainda ser muito forte no exterior.

REFERÊNCIAS

Livros

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. São Paulo, Bertrand Brasil, 2006.

CAIAFA, Janice. **A pesquisa etnográfica. In: Ensaios e etnografias: Aventura das cidades**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva (org.). **Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo, Ática, 1985.

FREIRE – MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

MORAES, Vinícius. **Soneto de Corifeu**. In: **Livro de Sonetos**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Sabiá, 1957.

NAGIB, Lúcia. **O paraíso negro**. In: **A utopia do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

REIS, José Carlos. (2007). **As identidades do Brasil 1: de Varnhagen a FHC**. 9º ed. Rio de Janeiro: FGV.

SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos. **O sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

Artigos Em Periódicos Acadêmicos

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. Revista Alceu. Rio de Janeiro, 07-12/2007. P. 242 – 255.

DIAS, Fabiana Quintana. CARRASCO, Ney. **Da ideia à criação de Vinicius de Moraes: uma análise da música original da peça "Orfeu da Conceição" (1956)**. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.7, p. 99-118, jan./jun. 2011.

FLÉCHET, Anaís. **Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959 – 2008)**. São Paulo: Significação/USP – SP. Nº 32, 2009, p. 42 – 95.

Dissertações e Teses

CUNHA, Maryanne Seabra Teixeira da. **Imagens e representações etnográficas do Rio de Janeiro: um estudo sobre os filmes Orfeu Negro (1959), de Marcel Camus e Orfeu (1999), de Cacá Diegues**. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. **Presenças de Orfeu**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

Textos Em Jornais E Revistas

DIEGUES, Cacá. **Pela vitória do amor e da arte**. In : Cancioneiro Vinicius de Moraes. Orfeu. Jobim Music. p. 17 – 20. Rio de Janeiro, 2003.

LESSA, Elsie. **O "Orfeu" de Vinícius**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 03 out. 1956. Matutina, Geral, p.1.

..... **Orfeu Negro**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 17 jun. 1959. Matutina, Geral, p.1.

MARIA, Antonio. **Orfeu**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 27 set. 1956. Matutina, Geral, p.2.

..... **Opiniões**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 03 out. 1956. Matutina, Geral, p.2.

Citações Extraídas Da Internet

GILLESPIE Dizzy. **To Be or Not... to Bop**. Da Capo Press. New York, 1985.

MORAES, Vinícius. **Cancioneiro Vinícius de Moraes**. Orfeu, songbook/músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

MURILO, Claudio. **A música de Orfeu da Conceição**. Correio da Manhã em 6 de outubro de 1956. <<https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8974>> Acesso em 07 de março de 2024.