

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

MARINA BONATTO MALKA

A identidade brasileira em *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, e *Orfeu Negro*, de Marcel Camus

PORTO ALEGRE

2015

MARINA BONATTO MALKA

A identidade brasileira em *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, e *Orfeu Negro*, de Marcel Camus

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do grau como licencianda em
Letras pela Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto
Bonifácio Leite

PORTO ALEGRE

2015

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por me criarem da melhor maneira que puderam, me apoiando em todos os momentos da minha vida e principalmente em minha caminhada universitária. Eles são um exemplo de como é possível se dedicar exclusivamente à família, mesmo que seja necessário deixar alguns sonhos para trás. Um agradecimento especial à Vanessa, que além de assumir perfeitamente o papel de irmã, também assume o de amiga, confidente e conselheira.

Ao meu orientador Carlos Augusto Bonifácio Leite, mais conhecido como Guto Leite, por ter sido o melhor orientador possível, sempre com um olhar atencioso sob meu trabalho e me tranquilizando durante os tradicionais momentos de desespero de final da graduação.

Aos meus amigos Nathália, Fernando e Pascoal, a amizade mais linda e verdadeira que eu poderia ter. Como diria Vinicius em “Soneto do Amigo” de 1946: “O amigo: um ser que a vida não explica, / Que só se vai ao ver outro nascer, / E o espelho de minha alma multiplica...”.

As minhas amigas Priscylla, Fernanda, Ana Paula e Elisângela, colegas letristas que dividem comigo as alegrias e amarguras da vida discente. Tantos trabalhos feitos juntos, cafés no bar do Antônio e almoços no Campus do Vale que sempre serão uma linda recordação. Aos meus outros amigos da faculdade, alguns que me acompanham desde o início e outros ao quais me aproximei só no final da graduação. Meus agradecimentos vão ao Alexandre, Lucas, Mirtha, Jéssica, entre outros.

A todos os meus atuais e ex alunos de francês, por serem as comprovações de que meu estudo vale a pena, que ensinar é uma arte e um orgulho. Vê-los gostar e aprender a língua francesa é um grande prazer. Agradeço também a Colégio de Aplicação da UFRGS, ao NELE-UFRGS, a *North American School* e aos meus ex-alunos particulares por me darem a chance de passar meus conhecimentos de língua francesa a quem quer aprender.

Aos ótimos professores da minha graduação, em especial a Maria Cristina Leandro Ferreira, Rosa Maria de Oliveira Graça e Maria Alice Kauer, por serem professoras muito atenciosas e solícitas, sempre me apoiando no caminho da docência e me fazendo refletir sobre as línguas (português brasileiro e francês).

RESUMO

Este trabalho consiste na análise minuciosa de *Orfeu da Conceição*, teatro de Vinicius de Moraes, e de *Orfeu Negro*, filme de Marcel Camus, sabendo-se que o último é uma adaptação cinematográfica do teatro de Vinicius. O centro desse trabalho é explorar a identidade brasileira nas duas obras. É evidente que a diferença de construção de identidade nas obras advém de seus horizontes distintos de comercialização. *Orfeu Negro* exagerou no estereótipo do “país do carnaval” e também na quantidade de cenas que valorizam a beleza natural do Brasil. O filme se celebrou por mostrar ao mundo um país exótico e muito atraente. Do outro lado, *Orfeu da Conceição* teve como objetivo reforçar o valor do negro na sociedade brasileira. Um exemplo é o pioneirismo no teatro brasileiro como peça que possuiu apenas atores negros a ser encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Para analisar o teatro e o filme, eu levo em conta a estrutura formal das obras, o contexto histórico das mesmas, a biografia de Vinicius de Moraes e de Marcel Camus e outros filmes e livros como referência. Considerando seus insucessos e suas vitórias, desejo comprovar a importância dessas duas obras para a formação da identidade brasileira dos anos 50 e seus reflexos na identidade brasileira moderna.

Palavras-chave : identidade brasileira ; Vinicius de Moraes ; cultura afro-brasileira

RÉSUMÉ

Ce travail consiste dans l'analyse minutieuse d'*Orfeu da Conceição*, le théâtre de Vinicius de Moraes et d'*Orphée Noir*, le film de Marcel Camus, en sachant que le dernier est une adaptation cinématographique du théâtre de Vinicius. Le centre de ce travail est exploiter l'identité brésilienne dans les deux ouvrages. Il est évident que la différence de la construction d'identité brésilienne découle des horizons distincts de commercialisation. *Orphée Noir* a exagéré dans stéréotype du « pays du carnaval » et aussi dans la quantité de scènes qui valorisent la beauté naturelle du Brésil. Il est devenu célèbre pour montrer au monde un pays exotique et très attrayant. De l'autre côté, *Orfeu da Conceição* a eu l'objectif de renforcer la valeur du nègre dans la société brésilienne. Un exemple est l'esprit pionnier dans le théâtre brésilien comme pièce qui eut que des acteurs nègres dans la mise en scène au Théâtre de la ville de Rio de Janeiro. Pour analyser le théâtre et le film, je prends en compte la structure formel des ouvrages, leurs contextes historiques, la biographie de Vinicius de Moares et d'autres films et livres comme référence. En considérant leurs insuccès et leurs victoires, je désire affirmer l'importance de ces deux ouvrages pour la formation de l'identité brésilienne dans les années 50 et leurs réflexes dans l'identité moderne.

Mots-clés : identité brésilienne ; Vinicius de Moraes ; culture afro-bréslienne

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 VINÍCIUS	13
2.1 VINICIUS E SEU ORFEU	17
2.2 ANÁLISE FORMAL DA PEÇA <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	19
2.3 IDENTIDADE BRASILEIRA MODERNA EM <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	28
3 CAMUS	34
3.1 CAMUS E SEU <i>ORPHÉE</i>	35
3.2 ANÁLISE FORMAL DO FILME <i>ORFEU NEGRO</i>	40
3.3 IDENTIDADE BRASILEIRA MODERNA EM <i>ORFEU NEGRO</i>	44
4 CONCLUSÃO	51
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

1 INTRODUÇÃO

Para introduzirmos o assunto deste trabalho, vale dizer que o mito de Orfeu consiste na história de amor com final trágico entre Eurídice e Orfeu. Filho do deus Apolo e da ninfa Calíope, ele é a representação do músico e poeta na mitologia grega e o seu potencial de seduzir as pessoas com a sua música: “Orfeu exprime mitologicamente o roubo que a música causava nos povos primitivos” (MENARD, 1991, p. 64). Eurídice foi picada por uma serpente e morreu, fazendo Orfeu ir buscá-la nas sombras e convencendo Plutão a deixá-la voltar aos seus braços. Entretanto, havia uma condição: ao conduzir sua amada para fora do mundo das sombras, ele não poderia olhar para trás, enquanto ela o seguia¹. Após terem passado por todos os obstáculos e quase chegarem ao mundo da luz, ele se esqueceu do juramento e fitou Eurídice, fazendo-a desaparecer. Orfeu chorou por sete dias e deixou de se nutrir, por não aceitar estar longe de sua amada. As bacantes, descobrindo seu refúgio nas margens do Aqueronte, decidiram abordá-lo, desejando criar laços matrimônias. Ele negou-as e foi atacado e despedaçado por elas. Sua cabeça e sua lira foram jogadas no rio e conduzidas ao mar, encantando a todos que escutavam sua melodia.

A recuperação do mito vem a calhar porque dele decorrem duas obras de meados do século passado: *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, e sua releitura, um filme dirigido pelo francês Marcel Camus, chamado *Orphée Noir* (tradução *Orfeu Negro*).

No ano de 1942, na Bahia, supostamente ao ouvir o som da batucada de uma favela próxima enquanto lia o mito de Orfeu e Eurídice – possivelmente uma edição de Calzabígi, de 1762 –, Vinicius de Moraes escreve o primeiro ato da peça intitulada *Orfeu da Conceição*, que possui como tema a mistura do

¹ Na obra de Brandão (1987, p. 145) é explícita a simbologia das direções na cultura grega: “É assim que olhar para a frente é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a direita é descobrir o bem, o progresso; para a esquerda é o encontro do mal, do caos, das trevas; para trás é o regresso ao passado, às *hamartiai* [erros cometidos pelo personagem de uma tragédia], às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade.”

morro brasileiro com a mitologia grega, no que concerne à retomada do mito de Orfeu. No ano de 1954, termina os dois últimos atos da peça, após 12 anos de escrito o primeiro ato, portanto. Encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1956, *Orfeu da Conceição* foi considerada polêmica para época, por ser encenada apenas com atores negros; seria a primeira vez que o Teatro Municipal recebia uma peça representada exclusivamente por atores negros. A partir desta peça de teatro que se deu início a parceria entre Tom Jobim e Vinícius de Moraes, sendo considerada uma das mais famosas parcerias musicais, fundamental para o nascimento da Bossa Nova, que depois originou “Chega de saudade” (1958), “Eu não existo sem você” (1958), “Garota de Ipanema” (1962), além de outras canções célebres.

Após ser um grande sucesso de bilheteria do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a peça *Orfeu da Conceição* ganhou recepção mundial quando se tornou filme, em 1959. Vinicius, no ano de 1955, em uma de suas viagens à França, conheceu Sacha Gordine, que decidiu produzir seu filme. *Orphée Noir* é uma produção franco-italiana dirigida por Marcel Camus, gravada no Brasil e com trilha sonora de Luis Bonfá e Tom Jobim.

Vinicius traduziu sua peça *Orfeu da Conceição* para que Marcel Camus se baseasse nela para escrever o roteiro de *Orphée Noir*. O filme ganhou vários prêmios, como a Palma de Ouro, no mesmo ano, o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro e o Oscar de melhor filme estrangeiro, no ano seguinte. Entretanto, quando Vinicius assistiu ao filme em primeira mão, ao lado do atual presidente Juscelino Kubitschek, ficou tão desgostoso que não suportou terminar de assisti-lo (COHEN & CAMPOS, 2007, p. 150). Essa rejeição ao filme estaria relacionada às grandes mudanças que Marcel Camus fez ao filmar a peça de Vinicius, pecando ao exagerar na definição de certa identidade brasileira para o resto do mundo, pautada na alegria, no samba, na lubricidade, e limitando o Brasil ao carnaval.

Apresentadas as obras oriundas do mito de Orfeu e a reação de Vinicius quanto à obra de Marcel Camus, é possível formular o objetivo deste trabalho de conclusão de curso, que é analisar a mudança de narrativa entre *Orfeu da Conceição* e *Orphée Noir*. O foco de análise aqui é a forma com que

se representa a identidade brasileira moderna em cada uma das obras. Na de Vinicius, essa construção de identidade é dúbia: ao mesmo tempo em que Vinicius tem a boa vontade de representar o negro e o morro, contribuindo para a formação de uma identidade brasileira mais matizada, seu olhar é externo ao cotidiano representado na peça, como branco pertencente à classe média carioca. Já no filme *Orphée Noir*, encontramos a mais pura demonstração da estereotipação da identidade brasileira: cenas intermináveis de pessoas dançando durante o carnaval, tomadas que exploram exageradamente os atributos femininos, pobreza generalizada do povo e até mesmo o clichê do português da mercearia que vende seus produtos em troca de beijinhos das moças do morro.

A importância de ser discutida a identidade brasileira se deve à força do nacionalismo no Brasil durante os anos 50 do século passado (década de lançamento do *Orfeu da Conceição* encenado no teatro e do filme de Marcel Camus). A guinada política e econômica do Brasil com Juscelino Kubitschek deu ânimo aos brasileiros para mostrarem ao mundo que o país estava se desenvolvendo e teria potencial para um crescimento de importância no quadro geral de forças. A partir da fundação da Petrobrás, da modernização da Vale do Rio Doce, do investimento na indústria automobilística, da construção do Maracanã e principalmente da de Brasília, o Brasil procurava formar uma nova identidade, um Brasil moderno que não se limitava ao carnaval e ao samba. Sendo mais específica, que não se limitava a ser um país da exportação de produtos agropecuários, do ponto de vista econômico, e um país do carnaval e do samba, do ponto de vista cultural.

Simultaneamente, devido a sua história de descobrimento e colonização, é um país fortemente influenciado pelas culturas africana, portuguesa e indígena, sem falar em outras heranças menos significativas nacionalmente, como a italiana e alemã. Uma das que mais se sobressai é a cultura africana, que está em nossa música, em nosso modo de falar, de andar e de agir. Por ser uma mistura, questiona-se em seus costumes o que é cultura brasileira e o que é importado de outras culturas. O Brasil é um país jovem comparado a outros - por exemplo, os europeus -, o que dificulta na criação de

uma cultura própria. Entretanto, sob um olhar mundial, o Brasil possui uma cultura muito forte: a do carnaval, da mulata e do samba.

Nesse sentido, *Orphée Noir* ratifica essa imagem de que o Brasil deseja se livrar, o país da banana, do riso fácil. Camus tenta a todo custo salientar que no Brasil vive-se em torno das festividades do carnaval. A obra de Camus ajudou a colocar o Brasil em evidência no mundo e confirmou a imagem estereotipada que o mundo tinha do Brasil nos anos 50.

Já em *Orfeu da Conceição*, essa imagem de “Brasil do carnaval” não é colocada em tópico, pois o carnaval só aparece no segundo ato da peça e possuindo o inferno como plano de fundo, seguindo o mito de Orfeu. Vinicius preocupa-se mais em narrar o mito por si só – o amor imensurável entre Eurídice e Orfeu e a busca pela amada ao inferno – e mostrar a receptividade da mãe de Orfeu e de toda a comunidade na qual ele vivia com o enlouquecimento de Orfeu. Sem falar da importância da obra para a cultura afro-brasileira, por ser a primeira peça teatral encenada com elenco totalmente negro. Pode-se dizer então que *Orfeu da Conceição* nem retifica nem ratifica a imagem do Brasil dos anos 50, e sim evidencia o papel da cultura africana para a constituição da cultura brasileira.

Vinicius de Moraes teve seus estudos nos anos 30, quando nasce o ensaísmo brasileiro moderno, que tem como foco dar novas formas e matizes à identidade brasileira. Ou seja, a formação do poeta é feita no seio do modernismo. Na esteira do Estado Novo, pensava-se numa identidade brasileira mestiça, a partir da ligação do branco e do negro, eventualmente do índio. *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933) e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936) foram obras que fortemente influenciaram Vinicius nessa busca da representação da identidade brasileira em *Orfeu da Conceição*.

A partir do Modernismo, a ideia de estabilizar uma nova forma de consciência criadora brasileira e de mostrá-la pela arte veio à tona os fortes traços culturais brasileiros. Vinicius, cidadão brasileiro, quis matizar a cultura brasileira na peça *Orfeu da Conceição*; já Camus, francês, quis estereotipá-la e vendê-la para o mundo em seu filme *Orphée Noir*. Dessa maneira, é enfrentada

pelo brasileiro a difícil tarefa de ter sua própria cultura e é a partir das demonstrações culturais como a literatura e a música que se criam o perfil do “cidadão brasileiro”. Cabe à definição de quem criou o perfil e para quem ele foi criado, que é central para a resolução do que caracteriza o povo brasileiro nos meados dos anos 50, década de várias mudanças e progressos. Figuras como Carmen Miranda e Zé Carioca – a cantora com frutas equilibradas na cabeça e o papagaio malandro e carioca – exteriorizaram um Brasil exótico “para gringo ver” nos anos 40, um país que há não muito tempo era colônia de Portugal. E é exatamente isso que a onda desenvolvimentista de Juscelino desejava combater.

Esse trabalho tenta flagrar nas obras *Orfeu da Conceição* e *Orphée Noir* certo imbricamento da formação da identidade do Brasil moderno, quando os projetos modernista e desenvolvimentista tensionam-se.

2 VINÍCIUS

Vinicius de Moraes é um dos maiores símbolos da música popular brasileira e também tem destacada importância como escritor. Conforme uma de suas mais completas biografias, escrita pelo jornalista José Castello (1994), bem como por informações referendadas em visita ao site do escritor², Vinicius nasceu em 19 de outubro de 1913 no Rio de Janeiro, sendo pertencente a uma família de classe média que morou predominantemente no bairro de Botafogo. Com nove anos, o menino Marcus Vinitius – apenas nessa idade ele é registrado como Vinicius de Moraes – já começou a escrever seus primeiros versos. Estudou no colégio Santo Inácio, um dos mais tradicionais do Rio de Janeiro. Em 1935, ganhou o prêmio Filipe d’Oliveira pelo seu segundo livro, *Forma e Exegese*. Iniciou o curso de Ciências Jurídicas na Universidade de Direito do Catete e fez parte do CAJU – Centro Acadêmico Jurídico Universitário –, onde conheceu amigos importantes para a sua vida artística, como Otávio de Faria, que futuramente o estimularia a publicações de livros e teria o papel de mentor em sua juventude. Outros dois amigos ajudaram Vinicius e Otávio de Faria a formar um quarteto que dividia interesses e ideias: Cláudio Mello, estudante de medicina e Plínio Sussekind, engenheiro.

Ao longo da vida, Vinicius dividiu-se entre as atividades de escritor, cantor e diplomata, mas era também jornalista, dramaturgo, compositor e crítico cinematográfico. Sua produção literária pode ser dividida em duas fases e um período de transição entre elas: a primeira, católica e transcendental, representado por obras como *Forma e Exegese* (1935) e *Ariana, a Mulher* (1936); a transição do primeiro para o segundo período é representada por *Novos Poemas* (1938) e *Cinco Elegias* (1943) e por fim a segunda fase, quando o autor se aproxima do mundo real e abandona certo espiritualismo, representada pelo poemas de *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946) e os livros que se seguem.

A divisão de fases da produção literária de Vinicius não é incontestável. Eucanaã Ferraz (2008), por exemplo, afirma que essa diferença entre as fases

² <http://www.viniciusdemoraes.com.br/>, visitado em: 09/11/2014.

é menor do que se imagina. Não existiria essa divisão de Vinícius empolado e formal do começo da carreira *versus* um Vinícius moderno e do verso livre do final. Ele escreveu poemas em verso livre já nos primeiros livros e eles se estenderam até o final de sua produção literária, havendo temáticas afins ao "substrato religioso". Em suas obras mais recentes, ele mescla esses poemas de verso livre com poemas metrificadas, mas já com uma temática com menos pudor e mais renovação. O crítico coloca como exemplo o poema *Dia da Criação* (1946), pertencente às obras mais recentes de Vinicius e que é uma exemplificação dessa mistura entre as fases: ao mesmo que tempo que possui uma temática religiosa, apresenta versos livres, metalinguagem, tom coloquial e ironia. Ou seja, o que Eucanaã Ferraz defende é que não existe uma forte delimitação entre as fases literárias de Vinícius, e sim uma continuidade, pois ele mescla os estilos de escrita e renova os temas.

Famoso pela vida boêmia e pelas paixões arrebatadoras (ao todo, ele teve nove esposas e cinco filhos), Vinicius encantou (e ainda encanta) várias gerações com suas composições: "Se todos fossem iguais a você" (1956), "Eu sei que vou te amar" (1958) e "Chega de Saudade" (1958)³. Esta última, composição de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, foi o primeiro samba gravado reconhecido como Bossa Nova, tornando Vinicius de Moraes um dos pais desse movimento deflagrado no país. Segundo o testemunho de Chico Buarque no documentário *Meu Caro Amigo* (2005), dirigido por Roberto de Oliveira:

Parceria para o Vinicius era uma espécie de selar a amizade. Ele prezava muito a amizade, um pouco como o casamento com as mulheres, porque quando ele se apaixonava, se encantava com uma mulher, ele queria casar com ela. E quando ele fazia um amigo, ele queria ter esse amigo como parceiro. Há casos inclusive de parceiros dele de pessoas que realmente, pelo o que eu sei, não fizeram quase nada, a não ser ser amigos de Vinicius, mesmo por uma noite. Uma noite de bebedeira em um bar e saía um samba e o Vinicius botava: Vai ser meu parceiro! O cara tinha bebido junto com ele.

Ao que parece, para Vinicius, a canção não está na esfera do trabalho, mas sim na do afeto, em contraponto com sua carreira de diplomata, que

³ <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm> visitado em 23/11/2014. Levei em consideração a primeira aparição em um álbum para a data da composição da canção.

muitas vezes fora fatigante e insatisfatória. Há um jogo de personalidade nessa relação entre parceiras musicais que envolvem o poeta, como se elas fossem uma reprodução de um relacionamento entre duas pessoas, feito de momentos de alegria e de ciúmes. A cordialidade de Vinicius lhe proporcionou um grande número de parceiros musicais, entre eles Toquinho, Tom Jobim, Baden Powell e Chico Buarque. Em 1980, morreu de edema pulmonar na presença de seu parceiro Toquinho e Gilda Mattoso, sua última esposa.

O legado cancional e literário que Vinicius de Moraes deixou-o como uma figura-chave para a construção da identidade brasileira moderna, seja no âmbito interno à nação, seja internacionalmente. É inevitável não destacar primeiro a famosa canção de Vinicius com um de seus maiores parceiros, Tom Jobim, “Garota de Ipanema” (1962), que foi regravada por artistas como Frank Sinatra, Cher, Madonna e muitos outros. A canção exalta a beleza de uma moça que caminha pelas ruas de Ipanema, fazendo da praia um lugar imaginário como referência de prazer. A partir de então, Vinicius faz shows com formações variadas em diversos países, têm suas canções escolhidas como tema de telenovelas, essas por sua vez exportadas pela telecomunicação brasileira e, com o passar dos anos, se vale do crescimento de sua importância em decorrência da popularização da Bossa Nova. Um dos exemplos recentes de sua importância e representatividade na cultura brasileira foi ter sido o homenageado na primeira edição da Festa Literária de Paraty (FLIP) em 2003.

No campo da literatura, a poesia de *Forma e Exegese* do adolescente Vinicius amadurece em direção a “Operário em Construção”, como já dito anteriormente, separando o Vinicius escritor de poemas religiosos e de alto investimento formal ao Vinicius que escreve poemas engajados e líricos. No livro intitulado *A Poesia Modernista*, de José Guilherme Merquior, ao falar de Vinicius de Moraes, diz o crítico: “Quando mais tarde abandonou o seu derrapante ‘sublime’, transformou-se no maior poeta do modernismo” (2013, p. 49). Ou seja, a poesia modernista social e erótica do segundo período de Vinicius prevaleceu sobre o primeiro período de suas obras. Merquior também afirma: “... os versos mulherengos de Vinicius acabaram introduzindo certas técnicas modernas no grande público.” (idem, *ibidem*). É possível que o termo “mulherengo” mencionado por Merquior tenha um tom pejorativo, de versos

utilizados para conquistar mulheres. No entanto, outra leitura seria a de que se trata de um sujeito eternamente, enquanto durou, apaixonado e que convertia esse sentimento em poemas como “A mulher que passa” (1938) e “Soneto de Amor Total” (1951).

Não obstante sua importância como poeta, é possível afirmar que o papel de Vinicius na canção popular brasileira foi ainda mais importante do que seu papel na literatura. Poderíamos pensar na subordinação do livro ao rádio, meio de comunicação em massa que não demanda um público letrado, juntamente com o alto nível de analfabetismo na época. Outro caminho seria acreditar que Vinicius encontrou a síntese de sua vocação na canção popular. E, por fim, ainda é possível propor que Vinicius seja um indivíduo essencialmente social, e o ofício solitário de escritor seja para ele menos natural do que as parcerias na canção, no teatro e no cinema. Decerto, o Vinicius mundialmente conhecido é das canções “Chega de Saudade” e “Garota de Ipanema”, e não o de qualquer poema que ele tenha escrito.

O engajamento artístico de Vinicius para com os temas e produções pertinentes à cultura afrobrasileira, tanto nos morros do Rio de Janeiro, quanto nos sambas de roda da Bahia, o faz ser conhecido como “o branco mais preto do Brasil”, como ele próprio se denominou. Após casamento com sua sétima esposa, a Gesse Gessy, e a mudança de residência para Bahia, Vinicius também se declararia como “o carioca mais baiano do Brasil”. A alteridade de Vinicius em relação ao negro e ao baiano é uma maneira de se mobilizar pelos menos favorecidos na sociedade, levando em consideração que o poeta era branco, carioca e de classe média. Esse engajamento pode ser visto especialmente a partir de duas obras: o álbum *Os Afro Sambas* e a peça *Orfeu da Conceição*.

Os Afro Sambas (1966), álbum de autoria da parceria entre Vinicius e Baden Powell, torna visível o samba e a religiosidade da Bahia para o resto do mundo. De acordo com Castello (op. cit., p.181), Vinicius ganhou um disco de temas africanos de um amigo baiano e Baden não conhecia esse movimento cultural. Após escutar o disco, o violonista ficou encantado e decidiu ir até a Bahia, frequentou terreiros e submergiu nessa cultura. Voltou para o Rio de

Janeiro já com composições musicais prontas para seu futuro álbum com Vinicius.

Vinicius foi um artista multifacetado: um sambista boêmio, um poeta apaixonado, um diplomata relapso... Independente de sua definição, é inegável a importância que ele teve na cultura brasileira. Ele foi um tradutor de culturas, no caso de *Orfeu da Conceição*: traduziu o negro e o grego. O “Poetinha” é provavelmente conhecido pela maioria da população brasileira, por seu riso fácil e pela paixão pela arte e pelas mulheres (sem falar pelo uísque, denominado por ele mesmo como o “cachorro engarrafado”).

2.1 VINICIUS E SEU ORFEU

O centro de *Orfeu da Conceição* é uma história de amor incondicional entre Orfeu e Eurídice, situada em um morro no Rio de Janeiro. A peça é dividida em três atos: o primeiro se passa nas ruas do morro, o segundo dentro do Clube dos Maiorais do Inferno⁴ (representando o inferno) e o terceiro de volta às ruas e entradas das casas.

O primeiro ato inicia com Orfeu cantando e deslumbrando seus pais, Apolo e Clio, com sua aptidão musical. Ele assume a eles sua paixão por Eurídice e que a inspiração da sua música é proveniente desse amor. Eles vão se casar em três dias, o que deixa sua mãe perturbada, pois Orfeu é cobiçado entre as mulheres do morro e esse casamento pode revoltá-las. O raciocínio de Clio prevê como será a morte de Orfeu. Ele não dá ouvidos a sua mãe e se encontra com Eurídice. Os apaixonados lutam contra a vontade de ter relações sexuais, pois Eurídice deseja manter a tradição do casamento e Orfeu resiste a uma vontade que é maior do que si próprio. Na ausência de Eurídice surge Mira, ex-namorada de Orfeu, que importuna o protagonista ao demonstrar seus ciúmes pela atual namorada dele, fazendo com que ele bata nela e saia

⁴ Vinicius não especifica no livro onde se localiza o Clube Maiorais do Inferno, se é no morro ou na cidade. Entretanto, se nos basearmos no filme de Camus, o Clube localiza-se no morro.

correndo. Aristeu, pastor de abelhas e apaixonado por Eurídice entra em cena, lamentando a união entre os dois. Mira escuta sua lamentação e mente a ele que Eurídice está grávida, o que causa ira em Aristeu. Enquanto isso, Orfeu tem um pesadelo⁵ com a Dama Negra (representação da morte), no qual ela avisa que alguém morrerá. Orfeu acorda do sonho, vê Eurídice e, após várias declarações de amor, eles consomem o ato sexual antes do casamento. Pela segunda vez, Aristeu é enganado com uma mentira: a Dama Negra diz para ele que Eurídice está morta, o que lhe traz um sentimento de injustiça, pois ele desejava tê-la matado com as próprias mãos. Quando Eurídice sai do barraco de Orfeu, Aristeu está lhe esperando com um punhal na mão e a assassina. A Dama Negra cobre Eurídice com seu manto e finaliza o primeiro ato.

O segundo ato consiste na procura de Orfeu por Eurídice no Clube dos Maiorais do Inferno, na terça-feira de cinzas. Plutão e Prosérpina comandam uma festa com bebidas alcoólicas, orgias e batucada. Orfeu deve passar por Cérbero, grande cão guardião das portas do inferno, que possui muitos braços e muitas cabeças. Com sua doce música, ele domina o cão e tem acesso ao inferno. Orfeu pede para Plutão a volta de sua amada, sendo negada por ele. As mulheres que participam dessa folia tentam enganar Orfeu dizendo que são Eurídice. Orfeu começa a perder as forças que tem para procurar sua amada.

No terceiro ato, Orfeu, Clio e Mira enlouquecem. Orfeu, que já demonstrava sinais de pouca lucidez, desvaria definitivamente por causa da busca incessante à sua amada morta; Clio, com o sofrimento do filho e ódio à Eurídice por ter o feito enlouquecer, e Mira, de remorso por ter contribuído com a morte de Eurídice. Clio delira e Apolo chama a ambulância para salvar sua esposa, que aos berros amaldiçoa Eurídice e renega todas as suas crenças em Deus. Mira se encontrava bêbada na Tendinha, juntamente com várias outras mulheres embriagadas. Orfeu entra em cena e Mira beija-o e empurra-o para cima das outras mulheres. Iradas, todas resolvem se vingar dele, que foge ensanguentado. De volta ao seu barraco, ele clama por Eurídice e encontra a Dama Negra. Orfeu pede para morrer, sendo imediatamente atendido por ela, que faz aparecerem as mulheres da cena anterior juntamente com Mira para

⁵ É interessante pensar que a obra não possui dimensões, pois primeiramente a Dama Negra é só um sonho, e depois ela aparece para alguns personagens.

mataram Orfeu. A Dama Negra cobre Orfeu com seu manto e desaparece. Fim da peça.

A partir dessa síntese da peça, é possível analisar o projeto de Vinicius em unir o morro ao mito grego como uma maneira de enriquecer culturalmente sua peça, que é brasileira e europeia, que é macumbeira e cristã.

2.2 ANÁLISE FORMAL DA PEÇA *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

Orfeu da Conceição está longe de ser uma das obras mais famosas de Vinicius, levando em consideração sua parte musical e poética. Difícil dizer se pelos problemas formais, pela dificuldade de acesso a obras literárias na época ou problemas ainda hoje vividos pelo consumo da literatura dramática no Brasil. O prestígio da obra é mais ligado ao filme *Orphée Noir*, que foi muito difundido nos anos 50 e fortemente premiado no exterior, e pela exibição da obra no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Se não é a obra mais célebre de Vinicius, muito menos é a melhor delas, como salientarei nos próximos parágrafos. Situando a peça, *Orfeu da Conceição* foi escrita durante a fase de transição de Vinicius, ou seja, após *Forma e Exegese* e *O Caminho para a Distância* e antes do *Livro de Sonetos* e seu estouro na música popular brasileira. Vinicius também escreveu outras três peças e um musical. Elas são *Procura-se uma rosa*, de 1962, *Cordélia e o peregrino*, de 1965 e *Chacina em Barros Filho*, de 1964. Seu espetáculo musical é *Pobre Menina Rica*, no qual encena trechos ao lado de Carlos Lyra e Nara Leão, em 1962.

Apesar de ver suas peças publicadas e algumas delas, como Orfeu, se tornarem marcos do teatro brasileiro, a dramaturgia de Vinicius não atinge a mesma força que seus poemas, escritos e canções. Mesmo assim, não há como falarmos da história do teatro moderno do país sem passarmos pelas ideias e pelos textos que aqui apresentamos ao leitor.⁶

E para situar a peça na esfera do Teatro Brasileiro, ela se encontra entre as obras de Nelson Rodrigues (1912-1980) e os dramas engajados Teatro da

⁶ <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas>. Acesso em: 10/06/2015

Arena (1953) e do Centro Popular de Cultura (1961). Nelson Rodrigues foi um dramaturgo brasileiro, sendo reconhecido principalmente pela sua peça *Vestido de Noiva* (1943) que é considerada um marco para o Teatro Moderno Brasileiro. Suas peças são caracterizadas pela linguagem forte e pelo ineditismo de seus espetáculos.⁷ Já o Teatro de Arena, de acordo com o documentário *Teatro de Arena: a revolução da dramaturgia nacional* (2008), na fala de José Renato: “O lado econômico não era a única vantagem (do Teatro de Arena), a grande vantagem era a integração muito grande entre ator e espectador”, pois as peças eram produzidas com orçamento bem curto e o formato do palco era em arena, o que ajudava a transmitir a ideia original do autor e dava os ares de um circo. *Eles não usam Black-Tie* (1958) foi uma peça muito célebre encenada no Teatro de Arena, trazendo à tona a temática do direito de greve e a reforma agrária. Já o CPC veio para fazer o teatro proletário que o Teatro da Arena não conseguiu fazer, pois cobrava ingresso para manter-se, já que era iniciativa privada. Ou seja, a temática era o proletariado com uma plateia composta pela burguesia. O CPC filiou-se a UNE para conseguir apoio econômico e fazer um teatro realmente popular, ou seja, sem bilheteria. A partir de um depoimento de Ferreira Gullar sobre o CPC, ele afirma: “O CPC, ele tinha como objetivo uma Revolução Social e a longo prazo instaurar o socialismo no Brasil...”⁸. A inovação de Nelson Rodrigues e o engajamento do Teatro de Arena e do CPC fazem parte do quadro dramatúrgico brasileiro do século XX.

Voltando à obra, é possível afirmar que ela se encontra no período de transição entre o Vinicius da cultura popular, que comparece com seu lado cancionista – por causa das músicas que permeiam a obra, as primeiras que ele divulgaria ao público – e as influências da cultura afro-brasileira, e o Vinicius da alta cultura, que usa um clássico grego erudito para falar do morro. As músicas “Se todos fossem iguais a você” e “Mulher sempre Mulher” pertencem ao primeiro ato e consistem em canções importantes para a carreira cancional de Vinicius. Foi a partir de Orfeu Negro que surge a parceria de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, eles fizeram o repertório para as canções da

⁷ <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/sobre.php>. Acesso em: 15/06/2015

⁸ <https://teatropolitico60.wordpress.com/category/entrevistas/> acesso em: 15/06/2015

peça⁹. A cultura afro-brasileira também aparece, e de diversas maneiras durante a obra, por exemplo, no sonho de Orfeu com a Dama Negra, que dança aos passos de macumba a música que ele toca no violão.

O reconhecimento da obra *Orfeu da Conceição* se faz não necessariamente pelo seu livro ou pela peça, mas pela a adaptação de Sacha Gordine para o cinema, com o nome de *Orphée Noir* (1959), ou seja, “Orfeu Negro” em francês, devido aos vários prêmios adquiridos, já mencionados na introdução deste trabalho. Sacha Gordine, quanto às filmagens de *Orphée Noir*, concluiu que o texto de *Orfeu da Conceição* era “pouco comercial”, então Jacques Viot readaptou o texto para que se encaixasse nos moldes da indústria cinematográfica. Como já dito, Vinicius ficou insatisfeito com a readaptação de Viot e, em suas palavras, “O trabalho do Viot tirou o vigor de minha história”, de acordo com Castello (op. cit., p. 182)¹⁰. A peça foi patrocinada pelo marroquino Raymond Pinto, namorado da melhor amiga de sua parceira Lila. Durante uma feijoada no apartamento de Vinicius em Paris, em uma conversa entre Vinicius e Sacha Gordine, tristes por não possuírem dinheiro para investir no filme de *Orfeu da Conceição*, Raymond pede para Vinicius falar mais sobre sua peça. Vinicius lê a primeira parte de *Orfeu da Conceição*, deixando Raymond deslumbrado com a obra e decidido a investir nela.

Orfeu da Conceição teve uma grande importância na época, pois se trata de uma peça constituída somente de personagens negras, o que implica na formação de um elenco de atores negros. De acordo com o prefácio do livro, Vinicius explica o porquê dessa escolha:

O negro possui 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, prestando assim uma contribuição verdadeiramente pessoal à cultura brasileira em geral: aquela liberta dos preconceitos de cor, credo ou classe. (2013, p.10)

⁹ Após Tom ser apresentado a obra e convidado a participar do repertório, ele fala sua célebre frase: “Tem dinheirinho nisso aí?”. Ou seja, nesse momento da vida de Tom Jobim, o lado financeiro falava mais alto que o sucesso.

¹⁰ A adaptação de Viot da obra de Vinicius de Moraes para o filme *Orphée Noir* será discutida no capítulo 3.

Ou seja, pelas palavras do poeta, o negro, ao mesmo tempo em que faz parte do complexo racial brasileiro, possui sua autonomia cultural. Foi corajoso da parte de Vinicius estreiar a sua peça no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo esta a primeira vez que toda uma companhia formada somente de atores negros sobe ao palco, como já dito.

[...] não hesitei em montar para a peça, levando pela primeira vez ao palco do Teatro Municipal, graças exclusivamente ao prestígio do meu nome¹¹, um elenco totalmente negro, sem poupar quaisquer despesas [...] (ibidem, p. 89).

A quebra dos padrões vigentes nessa época trouxe reconhecimento da atitude de Vinicius em prol da igualdade social e racial.

Mesmo possuindo uma boa intenção da parte de Vinicius para com os negros brasileiros, é necessário analisar o porquê a peça não foi aclamada como deveria. Por um lado, *Orfeu da Conceição* parece não ter feito tanto sucesso e a prova disso, por exemplo, é não ter sido mencionado no livro *O Teatro Moderno Brasileiro* (PRADO, 2007). Por outro lado, a peça teve uma fervorosa recepção do público ao ficar em cartaz por seis dias sempre com lotação esgotada. Quando a peça foi fazer uma temporada no Teatro da República, situado na Lapa, o cenário não coube no palco e foi necessário fazer uma redução deste. Depois, em uma viagem a São Paulo para uma apresentação no Teatro Municipal, o cenário, que estava encaixotado dentro de um caminhão, sumiu. O número de apresentações da peça foi insuficiente para arcar com os gastos de sua produção (CASTELLO, op. cit., p. 194).

A crítica jornalística elogiou muito a peça, embora ressaltasse dois problemas: primeiro, o cenário de Oscar Niemeyer atravancava a movimentação em cena. Sendo pouco funcional, a crítica foi de caráter pessoal a Niemeyer, pois ele era considerado por alguns da época como arquiteto de prédios apenas belos e não habitáveis. Segundo, o elenco atuava bem mas cantava mal e, por tratar-se de uma peça que continha muitas canções, esse despreparo causou muitos comentários da crítica na época.

¹¹ É imprescindível ressaltar o seguinte questionamento na fala de Vinicius: foi só pelo prestígio de seu nome ou pelo reconhecimento da necessidade da causa?

Da mesma maneira que a encenação de *Orfeu da Conceição*, o livro da peça de Vinicius possui pontos positivos e negativos a serem analisados. *Orfeu da Conceição* apresenta alguns problemas formais, um exemplo deles é que parece ser possível notar um problema de descontinuidade de sua escrita. O autor teve um intervalo de doze anos entre a escrita do primeiro e dos dois últimos atos, o que provavelmente resultou em um desequilíbrio entre eles. O primeiro ato foi escrito em um momento de inspiração de Vinicius. Waldo Frank (1989-1987), romancista, historiador, crítico americano e reconhecido por seus estudos sobre a América Latina, veio ao Brasil e pediu a Vinicius para acompanhá-lo nessa viagem. Após esse passeio repleto de descobertas de um país rico em cultura, Vinicius escuta de seu companheiro uma comparação entre o negro e o grego em ganga. Posteriormente, Vinicius viaja ao norte do Brasil e, durante um espetáculo de candomblés, fortifica essa impressão da mistura da cultura negra com a grega. Um dia, na casa de seu cunhado, próxima de um morro em Niterói, enquanto lia o mito de Orfeu e Eurídice iniciou uma “infernál” batucada, termo usado por Vinicius, proveniente do morro. Vinicius uniu o morro com o grego e criou o primeiro ato de uma tragédia carioca, ainda sem título. Já o segundo e o terceiro ato foram escritos 12 anos depois, após uma necessidade de concluir a obra para participar do concurso de textos de teatro que faziam parte do Quarto Centenário de São Paulo, tendo *Orfeu da Conceição* ganhado o concurso. Sendo assim, o primeiro ato é coeso e explana a história de Orfeu e Eurídice, já os outros dois atos pouco recuperam o ato anterior e não se encaixam bem na peça.

O segundo exemplo de problemas formais na obra é a mudança de protagonismo entre os atos, sem que haja um aproveitamento formal dessa mudança. No primeiro e no segundo ato, Orfeu é o protagonista: no primeiro, o seu amor por Eurídice e, no segundo, o início das buscas pela amada morta. Entretanto, no terceiro ato, Orfeu se torna coadjuvante na peça e sua mãe se torna a protagonista, ao saber que seu filho está numa busca incessante a Eurídice e, por causa disso, Clio apresenta sintomas de enlouquecimento. Orfeu aparece nas últimas páginas da peça, ao se encontrar com Mira no Plano da Tendinha e ter seu desfecho. Ou seja, para Vinicius foi mais importante representar o papel da família e o papel dos habitantes do morro ao

se comoverem com a loucura de Clio do que a triste busca de Orfeu pela sua amada. Essa mudança está de acordo com a fase que Vinicius passava em sua vida: cancionista, boêmio e fortemente influenciado pela cultura negra. O movimento de transação de protagonismo causa estranhamento no leitor, pois no último ato, em seu desfecho, a figura de Orfeu é ofuscada pela loucura de sua mãe, motivada, possivelmente, por relações edipianas entre os dois. Na peça é pouco traçado o psicológico das personagens, menos o da mãe de Orfeu, que dialoga bastante com seu filho no primeiro ato e ganha protagonismo no último ato, ao enlouquecer.

Não só problemas podem ser apontados na obra, a representação do negro em *Orfeu da Conceição*, por exemplo, é importante tanto para o teatro brasileiro, quanto para a imagem do negro na sociedade brasileira. Na parte de material complementar do livro *Orfeu da Conceição*, Vinicius expõe o comentário de seus parceiros de trabalho – Leo Jusi e Abdias Nascimento – para com seu teatro, que compreendiam a dificuldade financeira da peça e o seu papel fundamental literário e antropológico para o Brasil dos anos 50:

Os dois últimos (diretor Leo Jusi e o ator Abdias Nascimento) viviam me dizendo o quão importante era para o negro brasileiro a montagem de *Orfeu da Conceição*, e em mais de uma ocasião deram-me a entender que trabalhariam de graça, se necessário fosse, para que essa peça que eles consideravam da maior importância para o teatro brasileiro, e para a dignificação do negro no Brasil, fosse montada e fizesse carreira brilhante no Brasil. É do conhecimento de todos em que eu o idealismo de ambos. (MORAES, op. cit., p. 89)

Antes de *Orfeu da Conceição*, houve algumas tentativas de Abdias Nascimento para a criação do teatro negro, com o TEM (Teatro Experimental Negro), uma companhia teatral brasileira atuante entre os anos de 1944 e 1961, que fora um espaço para os negros que desejassem atuar subissem aos palcos, mas não foi forte o suficiente sustentar o teatro negro brasileiro. O TEM forneceu atores para o elenco da peça de *Orfeu da Conceição*, assim como o próprio Abdias Nascimento.¹² Em outro contexto, Nelson Rodrigues em sua peça *Anjo Negro* (1946) tinha como personagem principal um médico negro que, ao ser encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi necessário

¹² <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao> visitado em: 26/11/2014

que um ator branco se pintasse de preto. Nelson Rodrigues escreveu para o próprio Abdias a peça *Anjo Negro*.

Difícil imaginar que não haja qualquer ligação entre Nelson Rodrigues e Vinícius, observando-se que, a partir de *O Teatro Moderno Brasileiro* (PRADO, 2007), Nelson Rodrigues apresenta afinidades com a tragédia grega, tanto pela forma quanto pelo conteúdo, principalmente no que tange ao incesto. Nas obras de Nelson Rodrigues, o incesto é mais evidente.

A noção de incesto, como se sabe, varia de âmbito, restringe-se ou alaga-se conforme a sociedade. Se alguma das primeiras peças de Nelson Rodrigues, as que denominou “tragédias”, colocam em cena o amor proibido entre pais e filhos, ou entre irmãos, muito dos seus dramas posteriores, sem chegar até o incesto, aproximam-se desse ponto central de atração (e repulsão)... (p. 111)

A influência dos mitos gregos e a relação entre pais (mãe, no caso) e filhos aproximam os dois autores. Um tanto mais tarde, *A Gota D'Água* (1975), peça de Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes, também possui temática semelhante à de *Orfeu da Conceição*, pois trata de uma adaptação da tragédia grega de Medéia que se passa nas favelas do Rio de Janeiro. É possível concluir que a semelhança temática e procedimental entre as obras seja devido à proximidade entre os artistas, relação que será exposta no próximo capítulo.

Além da ligação forte de Vinicius com Nelson e Chico, não podemos desconsiderar também a época na qual *Orfeu da Conceição* foi criada ao refletir sobre seus traços culturais. Pensando em *Orfeu da Conceição* pelo viés político de sua época, o que o precede é o Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas, o golpe que movimentou o Brasil com seu ufanismo mas também forjou uma identidade brasileira única e característica desse período. De acordo com Lúcia Lippi de Oliveira:

“(...) o Estado Novo teve como projeto mudar a imagem do Brasil e do homem brasileiro. Queria criar o homem novo – o trabalhador. A ocupação do interior e a recriação de tipos nacionais fizeram parte de um mesmo processo, voltado para criar uma narrativa sobre o trabalhador brasileiro.” (2008, p. 16)

Trazendo à tona antigas imagens como a do bandeirante, do cangaceiro, entre outros.

A valorização dos aspectos locais e regionais visava à unidade nacional. Assim, o seringueiro, o gaúcho, o vaqueiro do Nordeste, as rendeiras do Nordeste, principais ilustrações realizadas por Percy Lau, mostram como o homem e a natureza entrelaçam-se. Ou, dito de outra forma, ali se naturaliza o enraizamento dos tipos humanos retratados.” (Ibidem, p. 19)

Orfeu da Conceição não se preocupou em mostrar os tipos nacionais, e sim mostrar a realidade brasileira, mais especificamente do morro carioca, a população negra e a cultura africana que permeavam (e ainda permeiam) o Brasil dos anos 50.

Após análise dos aspectos formais da obra, é interessante também explorar as *antecipatio* utilizadas nela, pois são recursos que enriquecem a obra. Um dos exemplos de alta literatura é o uso da *antecipatio*, que pode ser definida como a antecipação, explícita ou sugerida de aspectos que depois ganharam contorno mais nítido na trama. Esse vocábulo é derivado do livro chamado *De natura deorum*, do filósofo latino Cícero. Em *Orfeu da Conceição*, a partir desses *antecipatio*, o leitor recebe dicas de que a morte de Eurídice se aproxima. Primeiramente por Orfeu que, durante um diálogo com Eurídice, encontra o medo de perdê-la: “Ai, que agonia imensa que me deu, meu amor! Que impressão, que pesadelo! Como se eu te estivesse vendo morta, longe como uma morta...” (p. 34)¹³. Depois, Aristeu em um discurso de amor doentio a Eurídice, que não aceita a amada nos braços de Orfeu: “... Que um dia, entre as abelhas, de repente, abriu na cera ao ninho da serpente que há de picar Eurídice no seio negro que nunca há de dar leite.” E por fim o sonho de Orfeu com a Dama Negra, anunciando a morte de alguém naquela noite: “Hoje alguém me chamou que vai comigo, para o fundo da noite vai comigo, alguém me chamou.” (p. 43). E no fim do primeiro ato, Eurídice morre com um golpe de punhal de Aristeu. Uma *antecipatio* da morte de Orfeu é feita por sua mãe como já comentado: “... Mas toma tento meu filho; não provoca a desunião com a união, você tem usado de todas as mulheres, eu sei que a culpa disso não é tua, o feitiço entra nelas com a tua música...” (p. 26). O amor de Orfeu por Eurídice aborrece as mulheres do morro e as leva a matarem Orfeu.

¹³ A partir daqui, todas as citações serão retiradas da mesma edição da peça, MORAES, 2013.

O papel de Clio, a mãe de Orfeu, vai muito além do que a anunciação da morte de seu filho. A relação entre mãe e filho é extremamente intensa, sendo o último ato quase exclusivamente destinado à loucura de Clio por causa do sofrimento de Orfeu. Uma relação edipiana entre os dois é encontrada em vários discursos, como no começo, com a conversa entre Apolo e Clio ressaltando as diversas qualidades do filho, por exemplo, ou em uma conversa entre mãe e filho, ao lembrarem seu passado, Orfeu cita as os bons momentos que já passou: “Que sabe tudo o que de bom já tive, aos seus beijos de mãe quando eu era menino...” (p. 25). Em uma argumentação de Clio para Orfeu não casar com Eurídice: “É só você, desde sua mãe, que é tua até a última mulher... Pra que se amarrar, meu filho?” (p. 26) e em seguida “... Eu te conheço muito bem, Orfeu. Eu sou tua mãe, e não Eurídice.” (p. 26). E no último ato, como dito anteriormente, onde Clio enlouquece por não suportar ver o filho sofrer por uma mulher morta e enlouquecer. O amor de Clio por Orfeu, sua dedicação e exaltação devido à importância do filho na sociedade são indícios de um amor diferente do amor de mãe para filho, ou seja, semelhante ao amor de Édipo e Jocasta.

Depois de analisar *antecipatios* presentes na obra e a relação entre Orfeu e sua mãe, não podemos deixar de analisar o conservadorismo em relação ao celibato de Eurídice. A importância de não ter relação sexual antes do casamento parece projetar sobre a obra certos traços da formação católica do Vinicius. Como se o que estivesse em jogo no primeiro ato da obra fosse a castidade de Eurídice, sendo crucial para seu desfecho trágico. Outra possibilidade de leitura seria “uma fidelidade dupla” à tragédia grega e ao catolicismo, ou seja, a tradução da castidade das musas, que não se entregavam aos humanos, e a um contexto de fé católica, de a mulher se preservar perante o marido até a noite de núpcias, quando é permitida a consumação do casamento. Essa preservação da castidade feminina tem possível relação com a fase inicial da carreira de Vinicius, na qual ele se apoiava sobre os costumes da religião católica e condenava a relação sexual antes do casamento. Ou é possível afirmar que seja uma faceta do “machismo” de nosso poeta, perceptível também na fase mais moderna de sua poesia, ao escrever “Receita de Mulher”, o culto da necessidade da beleza feminina, e até

mesmo em suas canções, como “Garota de Ipanema”, na qual se mantém a fixar uma mulher que anda graciosamente na praia de Ipanema e “Samba da Benção”, quando afirma que a vida da mulher é limitada ao relacionamento com seu companheiro.¹⁴

Orfeu, por sua vez, não se mostra tão fiel a essa tradição, muitas vezes afirmando à amada suas intenções. Eurídice ainda demonstra a angústia de corromper a tradição do casamento: “Mas depois, não vai cansar de mim?” e ele responde “Depois, vai ser um só – nunca mais dois: Eurídice e Orfeu.” (p. 47). Ou seja, a preocupação de Eurídice é mais saliente no nível sentimental do que social. O medo de perder o encanto da noite de núpcias a incomoda. Ela decide seguir os seus anseios e se entrega a Orfeu. É possível ver a sombra da Dama Negra observando o casal em sua noite de amor, prestes a contar a Aristeu que Eurídice estava morta, fazendo com que ele tenha vontade de matá-la com as próprias mãos e ir a sua procura. É difícil não concluir que a morte de Eurídice tenha a ver com o fato de ter consumado o ato antes do casamento. A morte serve como punição para mulheres que se deixaram levar pelo desejo carnal antes do casamento e ao mesmo tempo uma libertação desse pecado. Esse desfecho se aproxima do primeiro período da literatura de Vinicius conservador e reacionário, mais próximo do Vinicius de *Forma e Exegese* do que do Vinicius do *Os Afro Sambas*.

2.3 IDENTIDADE BRASILEIRA MODERNA EM *ORFEU DA CONCEIÇÃO*

Orfeu da Conceição é a princípio uma celebração da cultura brasileira, exaltando o morro carioca, misturando a cultura negra com tragédia grega, que dá nome e representação aos personagens. Essa proposta de identidade

¹⁴ É possível afirmar que, para a maioria das pessoas, Vinicius é considerado um poeta machista. Pelas minhas leituras do poeta e pelo conhecimento que adquiri de sua biografia, concordo parcialmente dessa afirmação. Sim, em alguns momentos, como os citados acima, Vinicius se mostra idealizador da mulher perfeita e que vive para se relacionar amorosamente. Em *Orfeu da Conceição*, a violência de Orfeu contra Mira é agonizante, e na peça é tratada com naturalidade. E não, pois Vinicius é, sobretudo, um amante e admirador das mulheres, relacionou-se com inúmeras e, a partir de sua arte, demonstrava seu amor a elas.

brasileira é vista em maior amplitude no terceiro ato, que é quando a tragédia se instaura dentre as personagens e podemos vê-las no seu estado mais espontâneo. Complementarmente, é quando Orfeu e Eurídice saem parcialmente de cena e dão espaço para mostrar a coletividade do morro.

Na peça é possível observar outros traços de identidade brasileira como, por exemplo, na figura do malandro, que aparece duas vezes na obra. A primeira vez é durante uma conversa sobre o papel de uma mãe: “Não sustenta um malandro, uma coisa-ruim, que só sabe contar muita garganta e beber sem parar no botequim?” (p. 24). Clio deixa claro para seu filho que o criou para tornar-se alguém na vida, e não um malandro qualquer que circula entre os bares, embriagado. E aparece pela segunda vez na terça-feira de carnaval: “Um casal de malandros dança um em frente ao outro, jogando capoeira.” (p. 61). Vinicius também representa o malandro dentro do seu ambiente característico, o malandro da capoeira, outro traço cultural reconhecidamente brasileiro, a dança que é luta, a luta que é dança...

O malandro é um símbolo brasileiro recorrente nos sambas do século XX e provavelmente a referência de malandro que ele usou foi a presente nas músicas de Noel Rosa, Ary Barroso e dos sambistas do Estácio, entre outros. O malandro é carioca, possui vestimenta branca, vive de trambiques, demonstra desinteresse em trabalhar e tem o samba correndo em suas veias. “Lenço no Pescoço” (1933), de Wilson Batista, pode ser considerada um hino da antiga malandragem, pois define tanto fisicamente o malandro quanto na questão ideológica e comportamental. Fisicamente, o malandro usa: “Meu chapéu de lado/tamanco arrastando/lenço no pescoço/navalha no bolso”. E ele pensa: “Eu sou vadio/sei que falam deste meu proceder/ eu vejo quem trabalha/viver no miserê”.

Em *A Construção do Samba* (2007), de Jorge Caldeira, a imagem do malandro brasileira é discutida de uma maneira mais esmiuçada. O malandro é uma dupla fantasia, pois ele pode ser “(...) um dominado entre os dominantes e ser visto como alguém que ascendeu socialmente pelos dominados” (p. 86) Ele saiu da marginalidade para ascender economicamente da maneira mais fácil, a

dos trambiques, o que causou certa orfandade social, de acordo com o autor. O malandro

(...) portanto, estava no centro de tudo, mas também ao mesmo tempo, podia ser rejeitado parcialmente por todos. O único partido ideológico tomado pelo malandro é descrever sua vida como prazerosa – mas de forma compulsória. (Ibidem, p. 87)

Ao se levar em consideração o teatro de *Orfeu da Conceição*, a imagem que Vinicius tem do malandro é negativa, ou seja, um “coisa-ruim”, a partir dos trechos da obra selecionados acima. Mas ao deparar-se com o viés biográfico da vida de Vinicius, sendo ele carioca, adepto à boemia e ao samba é impossível não identificar Vinicius também como um malandro, entretanto de pele branca e de uma classe social mais elevada que à do tradicional malandro.

Sendo um dos temas centrais da peça de Vinicius, a cultura afrobrasileira é um elemento chave na composição da identidade brasileira. O batuque, um dos seus principais elementos, se instaurou no Brasil com os escravos que o trouxeram, além de sua mão de obra, suas crenças, suas comidas típicas, suas danças, etc. Na renomada obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande & Senzala* (1933), o autor salienta que a formação agrária brasileira, a mineração, a criação de gado e a culinária foram desenvolvidas no Brasil graças aos escravos. Eles foram protagonistas de intervenção civilizatória: “Diante dos Caboclos os negros foram elemento europeizante. Agentes de ligação com os portugueses e com a Igreja. (...) transmitindo à sociedade em formação elementos valiosos de cultura ou técnica africana.” (p. 404). Vinicius aproximou-se da cultura africana durante seu casamento com Gesse Gessy, principalmente ao batuque. Essa aproximação influenciou em seu segundo período cancional, marcada principalmente pelo álbum *Os Afro Sambas*.

Orfeu, como dito na introdução, é uma personagem que possui o dom da música e com ela encanta as pessoas a ponto de conduzi-las a fazerem suas vontades. No primeiro ato, ele sonha com a Dama Negra e quer expulsá-la de seu sonho. A maneira que ele acha para resolver esse problema é tocando uma música no ritmo de macumba para que ela se retire: “Põe-se (Orfeu) a tocar furiosamente em seu violão, em ritmos e batidas violentas. Os

sons, à medida que se avolumam, vão criando uma impressão formidável de magia negra, de macumba, de bruxedo” (p. 44). Nesse comentário do autor, ao mesmo tempo em que assemelha a macumba com magia negra e bruxedo, ele a qualifica como formidável, sem desvalorizar esse traço cultural. Após se aproximar, mais tarde, da cultura afrobrasileira, Vinicius frequentava terreiros e tinha lugar especial ao lado de Mãe Menininha, uma das mães de santo mais famosas do Brasil. O depoimento de Maria Bethania em um documentário sobre Vinicius de Moraes (FARIA JR., 2006) explicita a relação que o poeta desenvolveria posteriormente com o candomblé:

Foi Vinicius que me apresentou a Mãe Menininha do Cantuá [...] Sempre que a gente entrava, desde a primeira vez que ele me levou, eu, ela mandou sentar no chão, a mulher dele, a Gesse, no chão, e ‘traz uma cadeira pra ele sentar!’ [...] Eu fiquei sem entender e perguntei. Ela: “Tem muita coisa que não se explica, não”. Que era coisa de candomblé, ou seja, era uma respeito ao orixá que já podia sentar-se na mesma... é lindo, né?!

No terceiro ato, diz a rubrica: “Nesse momento entra em cena o pessoal do batuque, cujo ritmo deve vir se aproximando ao longo das cenas anteriores. É um grupo de meninos engraxates, e batem com as suas escovas em suas caixas e latas.” (p. 75) O papel desses meninos engraxates, no comentário de Vinicius, é para dar musicalidade nos momentos acirrados de enlouquecimento da mãe e sua ida para o hospital. Depois dessa cena, os meninos engraxates tocam “Eu e meu amor” (1956) de Orfeu, que se mistura com a reza das mulheres do morro para Clio: “Ao mesmo tempo se inicia em voz baixa, à medida que vai crescendo, uma salve-rainha rezada pelas mulheres. Aos poucos, com a progressão da reza, as pessoas que restam começam a se ajoelhar, enquanto a oração prossegue em meio ao batuque e às imprecações distantes de Clio.” (p. 76) É muito comum em nossa cultura essa mistura de religiões, devido à colonização e aos imigrantes de diversas nacionalidades que se instauraram no Brasil desde o começo de sua colonização, no século XVI.

O ecletismo religioso é também retratado na peça de Dias Gomes, *O Pagador de Promessas* (1962)¹⁵. Em um breve resumo da obra, Zé-do-Burro deseja pagar uma promessa que fez a Santa Bárbara, santa católica, levando uma cruz até a igreja de Santa Bárbara mais perto de sua casa, o que rendeu 42 quilômetros de caminhada a ele e a sua esposa. Entretanto, essa promessa foi feita no terreiro de Maria de Iansan, a entidade equivalente à Santa Bárbara na religião do candomblé. Zé-do-Burro não compreende a diferença entre as santas:

Castigo? Castigo por quê? Por eu ter feito uma promessa tão grande? Por ter sido no terreiro de Maria de Iansan? Mas se santa Bárbara não estivesse de acordo com tudo isso, não teria feito o milagre. (p. 63)

Perante os membros da Igreja Católica, Iansan é membro de uma religião que cultua o demônio¹⁶, diferentemente da Igreja Católica, que cultua Deus. Essa discussão sobre a equivalência entre as entidades prossegue até o final da obra de Dias Gomes, causando a morte do protagonista. A conclusão que podemos chegar a partir de *O Pagador de Promessas* é que existe uma forte e nem sempre tolerável convivência entre as religiões no Brasil, o que não deixa de tornar enriquecedor a esse país de várias religiões e culturas.

Orfeu da Conceição foi uma obra importante para a inclusão do papel do negro na sociedade, além de ser composta apenas por personagens negras, ela também foi encenada por atores negros, o que era surpreendente na época. A obra fala do morro carioca e do negro, assuntos que até hoje são pouco discutidos e vistos com um olhar de preconceito na sociedade atual. O problema foi que, ao ter que terminar de escrever os dois últimos atos com pressa, Vinícius pecou pela interrupção de sua escrita, o que prejudicou em partes a qualidade de seu trabalho. Considerando suas “qualidades e defeitos”, *Orfeu da Conceição* é uma obra muito interessante de ser analisada e

¹⁵ Sua adaptação ao cinema, dirigida por Anselmo Duarte em 1962, ganhará a Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1962.

¹⁶ Padre: “A igreja é a casa de Deus. Candomblé é o culto ao diabo!” (GOMES, 1962, p. 52)

discutida, principalmente quando é feita uma comparação da obra com a sua adaptação cinematográfica feita por Marcel Camus.¹⁷

Os anos 50 no Brasil foram cenário para a modernização da identidade brasileira, antes conhecido como país da banana e depois como investidor em indústria e modernização. Essa foi a década da reconstrução de uma identidade brasileira ainda não inteiramente formada, e essa mudança na maneira de governar o país que Juscelino fez trouxe um maior desenvolvimento para o Brasil. *Orfeu da Conceição* não veio para retificar ou ratificar essa nova imagem do desenvolvimento para os outros países, e sim para dentro do seu próprio país conscientizar sobre o negro na sociedade, como dito anteriormente. O intuito da peça foi atingido, mas não foi expandido às massas. Acredito que a influência dessa peça para a identidade brasileira moderna é indireta, pois mesmo contendo temática inovadora e tendo sido a primeira peça encenada por um elenco totalmente negro, *Orfeu da Conceição* passa despercebida no cenário do teatro brasileiro, quer do ponto de vista da tradição crítica, quer do reconhecimento da peça como ponto de referência de seus sucessores. A obra de Vinicius merece mais análises e discussões e, a partir delas, será descoberto com maior precisão o lugar dessa peça na cultura brasileira do século XX e sua contribuição para a construção da identidade brasileira moderna.

Até aqui, tentei dar um panorama da biografia de Vinicius de Moraes, sua importância para a cultura brasileira, seu engajamento com a cultura negra, alinhar o que vem antes e depois no quadro da dramaturgia brasileira, recuperar o enredo da peça, explicitar alguns problemas formais, mas, acima de tudo, ressaltar a importância de *Orfeu da Conceição* para o panorama cultural brasileiro de igualdade de raças e de identidade brasileira. Após essa análise da peça, é possível enxergar com outros olhos o filme *Orphée Noir*, que está presente no próximo capítulo e, em seguida, tentar compará-los para direcionar-se à conclusão.

¹⁷ O filme é analisado no segundo capítulo e a comparação entre as duas obras é feita na conclusão desse trabalho.

3 CAMUS

Marcel Camus é um reconhecido diretor de cinema francês. Nasceu em 21 de abril de 1912 (um ano mais velho que Vinicius) no norte da França, mais especificamente na cidade de Chappes. Camus estudou belas artes e tornou-se professor de desenho. Durante a Segunda Guerra Mundial, ele é internado em um campo de prisioneiros na Alemanha. Nesse momento ele entra em contato com o teatro: com outros detentos, ele monta seus primeiros espetáculos. Ao retorno de sua liberdade, seu tio Roland Dorgelès, influente jornalista e escritor francês, insere Camus no mundo do cinema, colocando seu sobrinho em contato com diversos cineastas. Seu primeiro longa-metragem é de 1957, adaptação do romance de Jean Hougron chamado *Fraude Morte*. Nessa época ele casa com Marpessa Dawn, atriz e dançarina americana.

No ano de 1958, por um pedido de Sacha Gordine, ele veio ao Brasil para ser o diretor da adaptação de *Orfeu da Conceição* ao cinema. Chamado *Orphée Noir*, o filme ganha o mundo e seduz boa parte da crítica. *Orfeu Negro* foi o filme de maior sucesso de Camus. Marpessa, sua esposa, interpreta Eurídice no filme.

Camus se divorcia um pouco depois e se casa novamente, mas agora com outra atriz do filme, Lourdes de Oliveira, a Mira¹⁸. Após *Orfeu Negro*, ele se mantém no tema “Brasil”: em 1960 ele dirige *Os Bandeirantes*. Em 1962, sobre o também país exótico Cambodja, Camus dirige *Pássaro do Paraíso*. Esses filmes citados não são tão renomeados quanto *Orphée Noir*. Os próximos filmes do diretor fogem do tema do exotismo, como *Viver a Noite* (1967)¹⁹ e *Um Verão Selvagem* (1969). Camus também dirigiu várias séries para a televisão francesa, como *Molière para rir e chorar* (1973)²⁰, composto de seis episódios. Em 1976, ele volta ao Brasil por razões familiares e para dirigir *Otalia da Bahia*, adaptação do livro *Os Pastores da Noite* (1964), de Jorge

¹⁸ É irônica a situação de Camus: ao contrário de Orfeu, ele troca Eurídice por Mira. Ele troca o “anjo” pelo “demônio”, se levamos em consideração o filme.

¹⁹ Não achei o nome correspondente do filme em português, ou seja, essa é uma tradução minha de “Vivre La Nuit”.

²⁰ Não achei o nome correspondente do filme em português, ou seja, essa é uma tradução minha de “Molière pour rire et por pleurer”

Amado. Esse é um dos últimos trabalhos da carreira de Camus. Ele morre aos 69 anos (1982) e está enterrado no famoso cemitério parisiense Père-Lachaise.

Marcel Camus foi um entusiasta da cultura brasileira. Após conhecer o país ao filmar *Orphée Noir*, ele se dedicou a mais dois trabalhos sobre o exotismo brasileiro e até mesmo casou-se com uma brasileira. Provavelmente *Orphée Noir* foi um filme marcante em sua vida, pois trouxe a glória que o levou às premiações de Cannes e ao reconhecimento mundial, sem falar nas suas duas esposas que participaram do filme.²¹

3.1 CAMUS E SEU ORPHÉE

O centro de *Orphée Noir* é o mesmo de *Orfeu da Conceição*: o amor entre Orfeu e Eurídice. O filme possui 102 minutos e se concentra no Morro da Babilônia e no centro da cidade do Rio de Janeiro durante o período de carnaval.

O filme inicia com o Rio de Janeiro em dias de folia. É possível observar o cotidiano das pessoas: mulheres equilibrando balde na cabeça, crianças empinando pipas, galinhas correndo de um lado para outro... É então quando Eurídice chega de barca à cidade. Está confusa com o que vê: diferente da maioria das pessoas, Eurídice não veio para o Rio por causa do carnaval, e sim por outro motivo, que será revelado alguns minutos depois. Ela está perdida e assustada. Eurídice é puxada para dentro de um trem folião e, ao parar no final da linha, Orfeu chama a sua atenção para que ela desça. Hermes²², o responsável pelo final da linha do trem, ajuda Eurídice a achar o caminho para

²¹ As informações foram extraídas do site:

<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=13743> acesso: 12/06/2015

²² O nome de Hermes, personagem que aparece apenas no filme de Camus, segue um padrão do filme de nomear personagens fazendo referência a divindades gregas. Segundo BRANDÃO (1986, p.72): "Hermes, deus dos pastores, protetor dos rebanhos, é a divindade por excelência da sociedade campônia aqueia. Pois bem, enriquecido pelo mito cretense, Hermes tornou-se mais que nunca o "companheiro do homem". Deus da pedra sepulcral, do umbral, do hérmaion e das "hermas", guardião dos caminhos, protetor dos viajantes, cada transeunte lançava uma pedra, formando um hérmaion, literalmente, lucro inesperado, descoberta feliz, proporcionados por Hermes e, assim, para se obterem "bons lucros" ou agradecer o recebido, se formavam verdadeiros montes de pedra à beira dos caminhos."

a casa de sua prima. Mira vai até o encontro de Orfeu no final da linha, chamando sua atenção aos berros. Mira é namorada de Orfeu, uma mulata de corpo esbelto e de forte personalidade. Após o recebimento da remuneração de Orfeu, eles se dirigem ao cartório²³ para registrar sua união. Ao registrar os nomes, o tabelião pergunta se o nome de Mira é Eurídice, pois, segundo a lenda, Orfeu ama Eurídice. Mira não gosta do comentário do tabelião. Eles saem do cartório e Orfeu dirige-se a uma loja de penhores para recuperar seu violão enquanto Mira compra as alianças.

Eurídice chega à casa de sua prima, localizada no morro da Babilônia²⁴. Serafina fica comovida com a história de Eurídice: ela fugiu de casa porque é perseguida por um homem. Esse homem do interior perseguia Eurídice em sua cidade e agora veio para o Rio de Janeiro em sua busca. Serafina deixa sua prima ficar em sua casa, mas ela não tem comida pra lhe oferecer, pois gastou todo seu dinheiro em sua fantasia de carnaval²⁵. Ao caminharem em direção ao mercado, elas encontram dois meninos moradores do morro, Benedito e Zeca. Benedito dá a Eurídice uma figa, mesmo sem conhecê-la. A figa é um amuleto de proteção à Eurídice, prevendo os infortúnios que acontecerão em sua vida. O mercado do português é conhecido pelas mulheres do morro por vender a preço de beijos, o que proporciona a possibilidade de Serafina e Eurídice comprarem alimentos. Enquanto elas compram, Orfeu e Mira chegam ao morro. Mira exhibe sua aliança e Orfeu deseja fugir dela. Serafina ajuda a acobertá-lo de sua esposa. Orfeu vai a sua casa, que é vizinha à de Serafina. Ele mostra a Zeca e Benedito o seu violão recuperado – agora Orfeu pode voltar a fazer o sol nascer, como no mito. Eurídice escuta da casa de sua prima Orfeu cantando. Ela fica hipnotizada pela música e dança. Em frente ao barraco de Orfeu, duas mulheres brigam por sua causa, irritadas pelo fato de ele ter se unido a Mira, Orfeu esconde-se delas e depara-se com Eurídice na casa de Serafina. Orfeu conta para Eurídice a história que ouviu do tabelião sobre o amor dos dois. Ele alega que ela não se lembra da história, pois é muito jovem. Ela o contraria, dizendo que “se lembra das palavras que ele

²³ O célebre cantor Cartola aparece nessa cena com a Zica, sua esposa na vida real.

²⁴ É o mesmo morro do filme *Tropa de Elite 1*(2007), de José Padilha. Também é o do poema de Carlos Drummond de Andrade chamado “Morro da Babilônia” e do poema “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira.

²⁵ Comentário sobre essa cena na página 47 desse capítulo.

cantava [...] Mas que era da melodia delas que eu gostava”, confirmando sua lembrança e a saudade da história que Orfeu contou. Ele pede perdão e ficam juntos, até que Zeca e Benedito chamam Orfeu para ir para o ensaio da escola de samba Unidos da Babilônia. Ele a convida para o ensaio e ela aceita o convite.

O ensaio começa ao cair da noite. Essa é uma cena longa (aproximadamente oito minutos) que mostra as pessoas dançando e se divertindo no carnaval. Orfeu encontra Eurídice, dança com ela e pede para as costureiras fazerem um belo vestido para a sua amada. Enquanto as costureiras criam uma fantasia para Eurídice, ela avista o homem que a persegue vestido de morte e sai correndo. Serafina e Orfeu correm atrás de Eurídice. Eles vão a caminho do precipício e Eurídice fica cara a cara com a morte. Surge Orfeu e luta capoeira com a morte²⁶. Durante a luta, Orfeu pega seu canivete e Eurídice abraça-o para proteger seu amado e desmaia. A Morte desiste de lutar com Orfeu e alerta-o que voltará a perseguir Eurídice.

Orfeu carrega Eurídice nos braços desmaiada em seu colo e a leva a sua casa, pois Serafina está com Chico na casa dela. Chico é um militar que nas brechas de suas viagens visita Serafina.²⁷ Orfeu coloca Eurídice em sua cama, mas ela não consegue dormir com o barulho que Serafina faz em sua casa. Orfeu deita-se na rede do lado de fora da casa. Ela vai ao encontro de Orfeu e os dois têm uma noite de amor. Ao acordar, Orfeu canta para Eurídice e faz o sol nascer. É mais um dia de carnaval. Mira chama Serafina para se preparar para o carnaval. Serafina não quer mais desfilar, pois deseja aproveitar o tempo em que Chico está na cidade. Então ela dá sua fantasia para Eurídice desfilar em seu lugar. Mira vai até o barraco de Orfeu, mas ele não dá atenção a ela. Ela percebe que ele usa um lenço no pescoço, supõe que é de Eurídice e rasga-o, ameaçando matá-la quando revê-la. Quando Eurídice sai da casa de Serafina, depara-se com Benedito e diz para ele avisar a Orfeu que ela desfilará no lugar de Serafina.

²⁶ Uma leitura possível é a de que haja uma referência à célebre tópica de jogar com a morte, que está, por exemplo, no xadrez em *O Sétimo Selo* (1956) de Ingmar Bergman. Aqui, ao invés de se jogar xadrez, se joga capoeira com a morte.

²⁷ Comentário sobre essa cena na página 48 desse capítulo.

Os desfiles das escolas de samba iniciam de dia e estendem-se até de noite. A Unidos da Babilônia apresenta-se de noite. Começa outra longa cena de aproximadamente oito minutos com a apresentação da escola de samba. Mira é alertada por uma amiga da aproximação de Orfeu com Serafina durante o desfile. Ela deseja esclarecer o assunto com Orfeu, mas sua escola vai desfilar naquele momento. Depois de uma cena longa mostrando a comunidade desfilando no carnaval, Benedito vê a Morte na plateia. A Morte joga serpentina em Eurídice, ela enrosca-se e perde seu amuleto. Benedito tenta pegá-lo, mas um guarda pisa na figa. Mira questiona por que Orfeu dançou com Serafina e não com ela, mas Orfeu, sendo representante da sua escola de samba, é chamado pelo júri do carnaval e não responde Mira. Ela olha para a plateia e vê a Morte sinalizando que Serafina está lá, e não desfilando. Ou seja, quem está desfilando em seu lugar é a sua prima Eurídice. Mira agride Eurídice, mas ela consegue escapar. Durante a perseguição Eurídice cai nos braços da Morte e volta a correr. A Morte encontra Mira, segura-a, ela cospe em sua face e ele empurra-a para o chão. A polícia prende alguns foliões por causa do tumulto que teve início com a briga entre Eurídice e Mira. Eurídice continua fugindo da Morte e de Mira, até deparar-se com Hermes, que a aconselha refugiar-se em sua casa, no final da linha do trem, enquanto ele avisa Orfeu. Eurídice vai até lá e depara-se com a Morte novamente. Após a Morte perseguir novamente Eurídice, Orfeu chega ao encontro de sua amada. Ela grita seu nome e, e quando Orfeu liga a luz para vê-la melhor, ela morre eletrocutada porque estava segurando-se em um fio. Orfeu corre para pegar o corpo de Eurídice, mas a Morte golpeia-o e impede-o de vê-la. Orfeu mata Eurídice pela primeira vez.

A Morte acompanha o corpo de Eurídice sendo levado embora do lado de fora da Kombi. Esse é um momento alegórico do filme, a morte cumprindo o seu papel original, ou seja, de levar o morto até outro plano. Benedito acorda Orfeu e dá a notícia da morte de sua amada. Ele vai procurá-la no necrotério e Benedito vai atrás dele. Orfeu não acha Eurídice e continua sua busca. A polícia, ao prender alguns foliões, ia prender Orfeu até ele ser reconhecido pelos policiais como um sambista do morro e ser poupado da prisão. O policial mostra o caminho para o prédio dos desaparecidos. No prédio dos

desaparecidos só existem papéis, como indica o faxineiro de lá. Ele diz para Orfeu acompanhá-lo para achar Eurídice.

Ambos direcionam-se ao terreiro, mas antes devem passar por Cerberus, o guardião do inferno em forma de cachorro. Se dança e canta no terreiro, esperando algum espírito manifestar-se. O faxineiro do prédio dos desaparecidos diz para Orfeu cantar a música do terreiro para Eurídice manifestar-se. Orfeu canta e escuta a voz de Eurídice. Ele não sabe da onde ela vem e pede para vê-la, mas ela recusa. Ele olha para trás e vê uma senhora com a voz de Eurídice. A voz afirma que agora nunca mais terá chance de ouvi-la novamente. De certa forma Orfeu mata Eurídice pela segunda vez: ele acaba com as chances de manter uma comunicação entre os dois, mesmo estando em dimensões diferentes. Ele sai correndo do terreiro e joga-se no chão, mas logo é encontrado por Hermes e Benedito. Hermes dá a Orfeu um papel que o permite retirar o corpo de Eurídice do necrotério. Orfeu agradece e vai buscar o corpo de sua amada. Ele pega o corpo e volta para o morro, com o amanhecer do sol e Eurídice em seus braços. O morro está em um momento de caos: incêndio e pessoas brigando (entre elas Mira e outras mulheres). Ele está em caos pois Orfeu está ausente; ele é a maior referência no morro, ele o coloca em ordem com sua música que cativa a todos. Já no período de carnaval, nem Orfeu consegue conter a desordem do morro, pois até ele está vivendo de caos, ao procurar o corpo de sua amada. Ao avistar Orfeu, Mira joga uma pedra em sua cabeça, o que o faz despencar do morro com Eurídice em seus braços.

A última cena consiste em um suspiro de esperança para o filme: Zeca está tocando o violão de Orfeu para fazer o sol nascer e Benedito o incentiva a continuar tocando. Aparece uma menina e observa Zeca tocar violão. Ele faz o sol nascer e Benedito diz que ele fez que nem Orfeu e a menina diz que agora ele é Orfeu. Ela pede para ele tocar uma musica e ela dança enquanto o sol nasce lentamente.

A partir dessa síntese do filme, é possível observar que ele não é totalmente fiel à peça, ou seja, ele é uma adaptação da obra *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes. Ao mesmo tempo em que parece apresentar

vários aspectos problemáticos, é importante lembrar que ele foi um filme muito premiado e aplaudido pelo público. Na próxima seção, vamos apresentar alguns aspectos que depõem sobre a excelência do filme, bem como apontar algumas cenas que parecem apresentar fraturas à forma fílmica.

3.2 ANÁLISE FORMAL DO FILME *ORFEU NEGRO*

Como na peça, desde o início do filme, o espectador atento depara-se com uma série de *antecipatio*. Os primeiros minutos de filme são repletos deles relacionados à morte de Eurídice. Quando Eurídice chega ao Rio de Janeiro e caminha pela cidade procurando uma maneira de achar a casa de sua prima Serafina, a câmera filma a esfera de uma cidade em semana de carnaval misturado com as feiras populares. Em um momento dessa filmagem, a câmera foca em uma gaiola de corvos. A simbologia dos corvos é mais conhecida a partir da representação de Edgar Allan Poe, em seu poema “O Corvo” (1845), no qual o animal simboliza a morte que entra pela sua janela. Levando em consideração o contexto do filme, esse corvo mantém o significado da futura morte de Eurídice ou o mau agouro na sua passagem ao Rio de Janeiro. Eurídice é puxada para dentro de um trem e segue nele até o final da linha da estação. O trem passa por cima dos Arcos da Lapa e dirige-se para próximo do morro da Babilônia, o cenário principal do filme. Ao chegar nessa estação, a câmera foca em um estouro que acontece na fiação do trem, que primeiramente parece ser uma imagem gratuita, mas depois é possível perceber que esse estouro relaciona-se com o da morte de Eurídice, eletrocutada nessa estação pelo seu amado Orfeu. Quando Eurídice desce no final da linha do trem, depara-se primeiramente com Orfeu e depois com Hermes, que é indicado por Orfeu a ajudá-la a achar o caminho da casa de Serafina. Hermes diz a Eurídice: “Se um dia você se perder, pode voltar.” No final do filme, é nesse lugar que Eurídice morre após perseguição com a Morte. Outra *antecipatio* mais próxima do final do filme é a ambulância onde Eurídice já morta é transportada. Na cena, essa ambulância entra em um túnel em direção ao necrotério. As luzes do túnel são azuis e depois que a ambulância

entra elas tornam-se vermelhas. É possível imaginar que seja uma representação da passagem do mundo real ao inferno, pois após essa cena o próximo reencontro com Eurídice é no terreiro, quando ela manifesta-se no corpo de uma senhora idosa.

Outras *antecipatio* encontradas no filme são em relação ao amor de Eurídice e Orfeu, como a suposição do tabelião que o nome de Mira era Eurídice. Orfeu e Mira chegam ao cartório para noivarem e, na hora de dizerem seus nomes para o tabelião, Orfeu diz primeiro o seu nome e logo após o tabelião diz: “Naturalmente, a noiva se chama Eurídice!” esse comentário desperta a fúria de Mira, obrigando o tabelião a explicar a história antiga sobre o amor de Eurídice e Orfeu. Mira avisa Orfeu para ele esquecer essa história e diz seu nome ao tabelião para o registro. É anunciado o amor predestinado entre Eurídice e Orfeu. Um pouco após essa cena, Serafina e Eurídice encontram Zeca e Benedito e o último dá a Eurídice uma figa, amuleto de proteção. Ela diz: “Vou guardar sempre a sua figa”, demonstrando carinho pelo gesto do menino. Ele surpreende as duas com sua pergunta: “Mesmo depois que eu tiver morrido?”. Serafina diz que é bobagem e encaminha Eurídice à mercearia, mas é visível que essa pergunta faz Eurídice refletir. Ao mesmo tempo em que Orfeu buscará Eurídice no inferno (terreiro) e logo depois morrerá com ela já morta em seus braços, o amor após a morte é cabível para história de amor entre os dois. Eles não tiveram tempo para usufruir do amor verdadeiro no mundo dos vivos. O amuleto também é representativo na história, pois na noite de carnaval nas ruas do Rio de Janeiro, a figa cai do pescoço de Eurídice e quando Benedito tenta entregar para ela, um policial esbarra na sua mão, a figa cai no chão e é pisada por uma pessoa. Nesse momento a proteção de Eurídice foi quebrada.

É curioso no começo do filme a ênfase na filmagem do edifício Gustavo Capanema, o atual MEC no Rio de Janeiro. Ele é um edifício que contrasta com as outras imagens do filme: o edifício é uma homenagem à modernidade, ele é pré-Brasília, é a representação do desenvolvimentismo de JK; já as outras imagens do filme mostram o morro, as lavadeiras, a simplicidade da vida na periferia.

A trilha sonora do filme com músicas afro-brasileiras foi um aspecto importante tanto para o enriquecimento do longa metragem quanto para a disseminação dessas músicas para o mundo. A partir das reflexões de Fléchet (2009), foram extraídas algumas informações sobre a parte musical do filme. Para começar:

O impacto de *Orfeu Negro* foi ainda maior na história da música popular brasileira, permitindo uma difusão inédita dos ritmos afro-brasileiros além das fronteiras nacionais, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Incluindo músicas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, o filme é tradicionalmente visto como ponto de partida da moda internacional da bossa nova na alvorada dos anos 1960. (FLÉCHET, 2009, p. 47)

A bossa nova já tinha iniciado alguns meses antes da gravação do LP do filme, mas foi pelo filme que ela proliferou-se em maior escala. Mesmo não participando de sua trilha sonora, a bossa nova difundiu-se a partir do filme de duas maneiras: pela imagem de Vinicius, por ser um dos grandes nomes desse novo ritmo, e pelo destaque que o Brasil teve no final dos anos 50, deixando o mundo a par do que estava acontecendo no país naquele momento. A música que mais fez sucesso não possuía os traços de nenhum ritmo brasileiro, e sim de bolero mexicano: a canção “Manhã de Carnaval”, um samba-canção de Luiz Bonfá e Antônio Maria que obteve mais de 700 gravações pelo mundo, entre elas uma do Frank Sinatra. Muitos americanos e franceses vieram para o Brasil para conhecer melhor sua música e também a cultura do carnaval. Além da música romântica, o filme conta com mais dois gêneros musicais: samba carnavalesco, com os ensaios da Escola de Samba Unidos da Babilônia e o batuque, quando Orfeu vai ao terreiro de macumba. O filme reuniu os principais gêneros musicais dos anos 1950 do Brasil, despertando o interesse dos estrangeiros para com o frevo e outros ritmos tradicionais do Brasil. Nos sambas-canção, Marcel Camus preferiu Elizabeth Cardoso e Agostinho dos Santos cantando no lugar de João Gilberto, que possuía uma voz muito “branca” para cantar essas músicas. Nas músicas de carnaval, três escolas de samba participaram da trilha sonora: Mangueira, Portela e Salgueiro. Até mesmo o famoso sambista Cartola participou do filme, atuando juntamente com sua mulher. Cartola também foi roupeiro do filme. É possível afirmar que a

parte musical foi uma das mais bem sucedidas do filme, pois é diversificada e legítima, internacionalizando a música popular brasileira.²⁸

Um aspecto do filme que para a maioria das pessoas é desagradável – principalmente para brasileiros – é responsável por outro dos reconhecidos méritos do filme: a montagem e a direção, que escolhem sempre mostrar a paisagem e uma exuberância meio exótica do mundo representado. O filme se passa no Rio de Janeiro, a cidade do carnaval e durante o período de carnaval. Cenas de pessoas dançando durante vários minutos são interessantes para um filme que deseja mostrar uma cultura brasileira a partir dele, o problema é que são exageradas e dão a impressão de que o Brasil resume-se ao carnaval, com uma população de riso fácil e vida – economicamente – difícil. Os três momentos que possuem maior gravação de pessoas pulando carnaval são quando Eurídice chega à cidade, durante o ensaio da escola de samba e durante a apresentação da escola Unidos da Babilônia. Antonio Moniz Vianna, diretor da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, afirma que “a câmera de Marcel Camus sempre desvia do seu objeto para mostrar uma curiosidade turística ao público francês.” (1997, p. 179 apud FLÉCHET, 2009) Ou seja, algumas vezes ele foge da história de amor de Orfeu e Eurídice para focar em cenas de puro estereótipo brasileiro, cenas intermináveis de foliões aproveitando o carnaval.

Outra perspectiva interessante na gravação é o enfoque da câmera no corpo de Mira, uma “verdadeira” mulher brasileira, de corpo farto e com adoração por sambar. Diferente de Eurídice, mulher angelical, bela e casta, a câmera foca seu rosto e seu corpo por inteiro, na sua leveza ao dançar. É a partir dessas imagens da mulher brasileira que se constroem estereótipos. A mulher brasileira é aquela que vai à praia todo o dia, ou seja, ela deve ter um corpo esbelto (e ao mesmo tempo com curvas sinuosas) e bronzeado do sol, como a personagem de “Garota de Ipanema” ou como uma passista de samba. Mira é a verdadeira mulher brasileira e Eurídice é uma mulher brasileira mais europeizada, cândida, cordata, tímida, de modos. A objetificação da mulher brasileira contribui para a definição de uma mulher proveniente de um país subdesenvolvido, de beleza estonteante, que passa o dia a sambar e a desfilar

²⁸ As informações desse parágrafo foram extraídas de FLÉCHET, 2009.

na praia. Apesar dos estereótipos, a fotografia do filme é muito bonita, valoriza as belezas naturais da cidade do Rio de Janeiro, ainda mais bonitas quando filmadas de cima do morro. O filme é tecnicamente bem feito, um avanço cinematográfico para a época, se comparado aos outros filmes da década de 50. A qualidade da filmagem é surpreendente, as cores são vivas e a qualidade do som é boa. As belas cenas das praias cariocas despertaram desejo no mundo de conhecer esse país belo chamado Brasil.

3.3 IDENTIDADE BRASILEIRA MODERNA EM *ORFEU NEGRO*

A construção da identidade brasileira moderna em *Orfeu Negro* apresenta tanto aspectos positivos quanto negativos a serem analisados, mas adianto ao leitor que a maioria desses aspectos sobre a brasilidade causou repúdio aos brasileiros na época (e até mesmo hoje em dia).

Primeiramente, é possível assemelhar a obra de Camus com o livro de Aloísio de Azevedo, o *Cortiço* (1890). Os dois possuem olhar semelhante sobre a mulher brasileira a partir de suas personagens: Rita Baiana é Mira, mulher ousada e sedutora; já Eurídice é Pombinha, casta e angelical. As duas obras são um espelho da realidade brasileira, mostrando de uma maneira caricatural como funciona o cotidiano dos brasileiros menos favorecidos: os moradores de cortiço e de morro.

Começando pelos positivos, a internacionalização da música popular brasileira foi importante para a divulgação de artistas brasileiros consagrados e de estilos músicas típicos do país. Como já dito anteriormente, o ritmo da bossa nova teve sua ampla divulgação pelo filme, juntamente com o frevo, o batuque, sambas-canção (músicas românticas) e as músicas de carnaval. A música é um tipo de manifestação cultural que se remete mais diretamente à vivência de uma comunidade, juntamente com a dança e os trajes utilizados para se dançar; todos representados no filme. Outro aspecto positivo são as cenas das belíssimas paisagens do Rio de Janeiro. O nascer do sol “feito” por

Orfeu e Zeca deixa as paisagens ainda mais bonitas, mesclando o poder de Orfeu de fazer suas vontades com o poder de sua música, ou seja, a música popular brasileira.

Já os pontos negativos do filme são encontrados principalmente quando Camus mostra a identidade brasileira em *Orphée Noir*. De acordo com o ensaio de Anaïs Fléchet, “O exotismo como objeto de história” (2008)²⁹, a autora traz a definição dessa palavra tanto quanto as suas utilizações. A palavra exotismo vem do grego Εξωτικό e significa o que é estrangeiro ou exterior ao sujeito. O adjetivo exótico foi usado pela primeira vez em francês no ano de 1552 no *Quarto Livro* de Rabelais emergido no contexto da descoberta da América e as grandes expedições marítimas ocidentais. O exotismo pressupõe interesse pelo outro, pelo desconhecido, pelo longínquo. O prefixo “exo” já mostra o aspecto exterior da palavra, algo que não é familiar. Segalen (1999, p. 41 apud FLÉCHET, 2008) diz que o exotismo é “a noção do diferente; a percepção do diverso e do conhecimento de qualquer coisa que não é si mesmo”. Tzevetan Todorov debruçou-se com a causa do exotismo: ele é uma questão do relativismo, se opondo ao universalismo. É o reconhecimento que o outro é diferente de si e, a partir dessa perspectiva, é possível a comparação do exotismo com o racismo porque procedem de lógicas similares. Entretanto o exotismo parte do princípio que o exótico é melhor que o familiar por causa da sua diferença, ao contrário do racismo. Essa observação leva em consideração que exotismo valoriza aquilo que é externo e desconhecido e supõe que o exótico não seja intimamente conhecido sob pena de acabar com a atração. No contexto de *Orfeu Negro* é possível crer na valorização e na superioridade do exótico? Camus quis mostrar a grandiosidade da identidade brasileira em relação à identidade europeia?³⁰

Acreditar que Marcel Camus dirigiu *Orfeu Negro* para enaltecer a cultura brasileira é uma maneira ingênua de se lidar com a obra, e muito menos que ele acreditava na superioridade da cultura brasileira à europeia. Camus aproveitou-se do país desconhecido e com uma cultura diferente que era o Brasil dos anos 1950 para expô-lo para o mundo de uma maneira estereotipada e muitas vezes equivocada. O filme é uma visão francesa do que

²⁹ O título e os trechos desse artigo são traduções minhas.

³⁰ Esse parágrafo foi escrito a partir das reflexões de FLÉCHET, 2008.

é a cultura brasileira. *Orfeu Negro* foi denunciado por vários brasileiros e até mesmo pelos franceses que vieram ao Brasil para comprovar a única cultura do carnaval e decepcionaram-se ao ver um país em desenvolvimento e pouco diferente da realidade europeia no que tange às qualidades apresentadas no filme. Esse exotismo encontrado no filme é o que o Cinema Novo tenta evitar tanto na estética quanto na ideologia, de acordo com o ensaio de Walter da Silveira em “Orfeu do Carnaval: um filme estrangeiro” (1966, p. 107 apud FLÉCHET, 2009), Tom Jobim e Vinicius de Moraes rejeitam o filme, alegando ser muito comercial e com pouco valor artístico. Caetano Veloso argumentou para o jornal *The New York Times* em 2000 da mesma maneira que Vinicius e Tom, alegando que *Orfeu Negro* é “macumba para turista”.

Ao cabo, o filme teve recepção ambígua: a internacionalização da cultura brasileira e a caricaturização da cultura brasileira. A obra foi importante para a visualização do Brasil em um contexto mundial, incentivando produções literárias de escritores como Lévi Strauss (*Tristes Tropiques*, 1955) e Roger Bastide (*Brésil, Terre de Contrastes*, 1957) e traduções de importantes escritores da literatura brasileira, como Gilberto Freyre (*Casa-grande & Senzala*, 1933) e diversos livros de Jorge Amado³¹, que a partir das suas obras expõe o nordeste brasileiro. O interesse da França pelo Brasil foi fortalecido no período pós-guerra e também após o filme *Orfeu Negro*, a procura de uma distração exótica e tropical, levando a expansão das relações franco-brasileiras. Até hoje permanece o vínculo literário entre os dois países, levando em consideração que o Brasil foi o único país homenageado duas vezes no Salão do Livro de Paris (em 1998 e 2015).

Abrindo parênteses, no final dos anos 1990, Cacá Diegues fez uma versão moderna de *Orfeu da Conceição*, sendo mais fiel à obra de Vinicius que Camus, mesmo que adaptada para o Brasil do final do século XX. A decisão de filmar outra versão de *Orfeu da Conceição* foi, segundo o autor, por causa de sua indignação com a adaptação de Camus aos cinemas. Depois de 40 anos da obra de Camus, Cacá filmou *Orfeu* (1999), tendo como Orfeu o cantor Toni Garrido e como Eurídice a atriz Patrícia França. O filme não fez tanto sucesso como *Orfeu Negro*, provavelmente porque o Brasil já era um país mais

³¹ Em FLÉCHET, 2008.

conhecimento mundialmente nos anos 90. É possível questionar-se por que *Cidade de Deus* (2002) - filme de Fernando Meirelles - fez mais sucesso que *Orfeu* mesmo os dois possuindo temática semelhante: o morro carioca e o tráfico de drogas.

De volta ao filme de Camus, um elemento foi muito criticado foi a cena de macumba. Relembrando, Orfeu é conduzido pelo faxineiro do prédio dos desaparecidos para o terreiro tendo em vista encontrar Eurídice, pois no prédio dos desaparecidos havia só papéis. Orfeu teve que passar por Cerberus para entrar no terreiro, ou seja, o terreiro é o inferno. É possível compreender uma demonização da cultura africana por parte de Camus. O diretor poderia ter escolhido outro lugar para ser o inferno da obra, mas foi conveniente mostrar para o mundo como é um terreiro e ao mesmo tempo criando um julgamento de valor para com a religião afro-brasileira³². A macumba é algo muito mais natural na obra de Vinicius, justamente por ele ser brasileiro e por não ter o intuito de mistificar essa religião. A partir de Fléchet (2009):

Os pontos de macumba apresentados no filme constituem outros documentos etnológicos de primeira importância. Foram gravados ao vivo, provavelmente num terreiro do morro do Salgueiro, para acompanhar as cenas de macumba, quando o espírito de Eurídice se encarna no corpo de uma mulher idosa. Essa parte do filme foi a mais criticada quanto à autenticidade e ao realismo. Jornalistas e pesquisadores denunciaram a falsidade da reconstituição, que incluía um pai de santo caboclo e o uso de drogas no terreiro, dois elementos julgados alheios às religiões afro-brasileiras. (p. 55)

Porém não é possível criticar arduamente a obra de Camus, já que existem diversas modalidades dos rituais africanos. Os mais tradicionais são o Ketu ou Xangô, e a exibida no filme de Camus é a representação fiel da macumba carioca, a mais “sincrética” e menos “africana” (idem, ibidem). Provavelmente o diretor escolheu essa modalidade porque era a única modalidade da religião que ele conhecia ou por ser a mais plástica entre elas.

E por fim as representações de carnaval, da mulher brasileira, do malandro e do português comerciantes. Como já discutidas anteriormente, com a ajuda das cenas de longa duração, intensificam o caráter exótico dessas duas primeiras representações. Os personagens do filme vivem intensamente o

³²Já Vinicius, em *Orfeu da Conceição*, localiza o inferno na escola de Samba Unidos da Babilônia. No capítulo anterior é discutida a relação de Vinicius com a religião afro-brasileira.

carnaval. Uma intensa demonstração desses estereótipos é quando Eurídice chega à casa de sua prima Serafina. A anfitriã alega que não possui comida a lhe oferecer, pois gastou todo seu dinheiro na fantasia de carnaval. E ainda por cima vão comprar comida gratuitamente na mercearia do português, trocando comida por beijos. As mulheres do morro escolhem seus produtos na mercearia e dão beijos na bochecha do seu proprietário, o português, para não ter que pagar pelas compras, o que causa excitação ao comerciante. Apenas nessa cena é possível identificar quatro estereótipos diferentes: o carnaval como importância principal na vida de um brasileiro, a malandragem³³ em comprar comida sem pagar, a beleza da mulher brasileira que leva ao convencimento da compra sem pagar e o português comerciante que cede aos encantos da beleza feminina brasileira.

Um dos maiores problemas do filme é que ele limita o Brasil ao carnaval, como se não existisse vida além dele no país. O filme seria muito mais proveitoso para a identidade brasileira se ele mesclasse o cotidiano brasileiro com a época do carnaval, entretanto o filme não seria tão comerciável como *Orfeu Negro*. O desejo de Camus era exportar essa cultura exótica brasileira e a maneira mais fácil de vender a imagem de Brasil seria a partir do carnaval, a festa brasileira mais típica, que desperta os olhares interessados dos estrangeiros para o Brasil, tanto pelas mulheres seminuas como por ser a “festa da carne”, em que tudo é permitindo, não existindo limites. Um paraíso para os países que presenciaram o pós-guerra do hemisfério norte e procuram um exílio.

Além de a mulher ser objetificada pelo seu físico, a partir da personagem Serafina ela é representada também pela sua vida amorosa. Chico Boto³⁴ é um marinheiro que de tempos em tempos a visita para ter noites de prazer. Ela o aguarda ansiosamente para o carnaval, por isso o desapontamento quando Eurídice chega a sua casa, pois pensava que era Chico. Serafina explica a Eurídice quem é Chico Boto e ela pergunta se ele é seu marido. Serafina

³³ É difícil alegar que a figura do malandro é exclusiva ao povo brasileiro: “Marcel Camus foi acusado de roubar para si o sucesso do filme, de não reconhecer os direitos autorais dos artistas brasileiros e de confiscar todo o dinheiro e a glória da Palma de Ouro.” (FLÉCHET, 2009, p. 49)

³⁴ Sobrenome curioso de Chico, pois no Brasil existe a Lenda do Boto Cor de Rosa, que sai das águas para seduzir as mulheres em noite de festa. Ele se transforma em um homem bonito e de vestimenta branca. Bom, Chico Boto é marinheiro, ou seja, vive no mar e usa vestimenta branca. Além de seduzir de ter noites de “brincadeira” esporádicas com Serafina.

explica que não é seu marido, mas que eles se gostam. Depois do ensaio da escola de samba, Serafina retorna a sua casa e Chico está a sua espera. Eles passam a noite inteira brincando de se esconder até começarem o ato sexual.

A representação de brincadeira erótica e violenta já tinha aparecido em obra de referência da moderna identidade brasileira: *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade. Quando criança, Macunaíma era conhecido por colocar a mão nas “graças” das mulheres. Após uma volta da floresta com a cunhada Sofará, ele transformou-se em um homem bonito e “brincaram” muito. “Quando voltaram pra maloca a moça parecia muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Era que o herói tinha brincado muito com ela.”(p.3) Sem esquecer da adaptação ao cinema de *Macunaíma* (1969), do diretor Joaquim Pedro de Andrade, obra mais próxima temporalmente do filme analisado. A partir da encenação de Grande Otelo, a malícia de Macunaíma é mais evidente quando criança. Na mesma cena anteriormente referida no livro, ao retornar do mato na cacunda de Sofará, ela alega seu cansaço ao marido porque “Esse menino brincou tanto comigo!”. A utilização do verbo “brincar” de Macunaíma e Sofará foi mesma para a relação entre Serafina e Chico Boto.

A partir dessas cenas de *Orfeu Negro* é visível o pouco apego ao relacionamento sério da mulher brasileira, ela não exige compromisso, somente prazer quando o homem que vem de longe faz uma visita a ela. Ela é disponível sexualmente aos homens, deixando-se levar pelos instintos e não se importando com os padrões da sociedade. Diferentemente de Eurídice, moça proveniente do interior e não habituada com a vida na metrópole, ela acredita que um relacionamento se baseia em firmar compromisso entre os dois e diante à sociedade. O caso de Mira é diferente, pois ao mesmo tempo em que é – assim como Serafina – um estereótipo de mulher brasileira, mulata e de corpo “violão”, deseja noivar com Orfeu porque ele possui fama de “mulherengo” e esse fato gera insegurança a Mira. Ela precisa controlar os passos de Orfeu, ela sabe que com qualquer deslize Orfeu pode escapar de suas mãos e ir correndo aos braços de outra mulher. Mesmo noivando no cartório, o compromisso não impede Orfeu de ter um caso com Eurídice, desvalorizando todo o esforço de Mira de ter Orfeu só para si. O filme não mostra a imagem típica do malandro brasileiro, apenas é possível o construir a partir de atitudes dos personagens, como o fato de Orfeu ser conquistador e ter

se envolvido com várias mulheres e, como já dito anteriormente, o fato de Eurídice e Serafina comprarem alimentos sem pagar na mercearia do português.

O português comerciante é uma figura conhecida na cultura brasileira, o colonizador que possui um comércio e muitas vezes é considerado tolo, originando as famosas piadas sobre portugueses – personagem conhecido como Manuel – contadas pelos brasileiros. No caso do filme ele é o comerciante que se aproveita do excesso de beleza e da escassez econômica das mulheres do morro para suprir seus desejos íntimos, por outro lado, é enganado por elas para ceder os produtos de suas mercearias por trocas de meros beijos na bochecha, sem possibilidades de algo mais.

Traçado o resumo do filme de Camus, seus aspectos formais e sua representação de identidade brasileira, é inegável dizer que o filme é muito rico visualmente, repleto de belíssimas cenas do Rio de Janeiro e com uma trilha sonora marcante, em sua representação de brasilidade e o amor incondicional entre Orfeu e Eurídice. Não é à toa que ele foi fortemente aclamado na época – positivamente ou negativamente. Na conclusão desse trabalho, após analisadas as duas obras, será possível refletir com amplitude sobre as semelhanças e as diferenças e a identidade brasileira nas duas obras, levando em consideração a identidade brasileira na modernidade.

4 CONCLUSÃO

O filme de Marcel Camus disseminou uma identidade brasileira estereotipada para o mundo, causando indignação principalmente dos cineastas que lutavam pelo Cinema Novo e pelos envolvidos em *Orfeu da Conceição*, contando com a reprovação de Vinicius de Moraes. O filme atingiu seu objetivo, o de ser reconhecido mundialmente e lucrar com isso.

Uma anedota que mostra a repugnância dos brasileiros pelo filme é quando os diplomatas do Itamaraty impedem *Orfeu Negro* de se candidatar a Cannes na categoria de filme brasileiro, pois temiam passar uma “má” imagem de Brasil, país de negros e de favelas. Pode-se dizer que é compreensível os diplomatas negarem a imagem da favela no filme, pois é desanimador mostrar um Brasil limitado à favela em comparação ao desenvolvimento econômico que o país teve na época do filme. Já negar a imagem do negro brasileiro é um preconceito pela parte dos diplomatas, pois o negro é um elemento fundamental na cultura brasileira. Após o sucesso do filme em Cannes, os diplomatas mudaram de opinião e “foram os primeiros a falar em “sucesso nacional” nas notas oficiais comunicadas no Itamaraty.” (FLÉCHET, 2009)

Sua superioridade ao teatro de Vinicius limita-se ao sucesso, pois por mais que o *Orfeu da Conceição* possua problemas formais, ele constrói um enredo que valoriza a cultura brasileira, diferentemente de *Orfeu Negro*, que apenas estereotipa e vende o Brasil da “banana”, a fama que o povo brasileiro deseja livrar-se e o filme a ratifica. *Orfeu Negro* parte de um mito grego, passa pelo morro carioca de Vinicius e retorna a visão de um estrangeiro que conhece o Brasil apenas pelos seus clichês. Ambas as obras visam reproduzir o mito de Orfeu no morro carioca, sendo *Orfeu da Conceição* mais fiel ao mito e mais verossímil com a realidade brasileira. Como dito anteriormente, Camus muda o teatro de Vinicius para torná-lo mais comercial. Ele mantém o centro da história, o amor entre Orfeu e Eurídice e Mira como (ex)³⁵ namorada de Orfeu. Ele retira Clio, Apolo, Aristeu e a Dama Negra do enredo. Acrescenta a prima Serafina, o homem que persegue Eurídice, Benedito, Zeca e Hermes, sem falar

³⁵ Em *Orfeu da Conceição*, Mira é ex-namorada de Orfeu. Já em *Orfeu Negro*, Mira é atual namorada de Orfeu, eles até mesmo noivam no carnaval, o que torna Eurídice um caso extraconjugal.

na cena de macumba e nas intermináveis cenas de carnaval. As canções também mudam da peça para o cinema, por exemplo, a música “Manhã de Carnaval” é a que mais repercutiu no filme e ela não aparece na peça.

. O futebol, outro grande estereótipo brasileiro, aparece um pouco em *Orfeu Negro*, quando Orfeu domina a bola³⁶, e na peça de Vinicius ele é sequer citado. O esporte torna-se famoso na imagem de Brasil a partir da copa de 1958, ou seja, um ano antes do filme e quatro antes da peça.

Mesmo com o desenvolvimento econômico e industrial do Brasil, é árdua a tarefa de acabar com essa imagem exótica do país construída por Camus (e pela Carmen Miranda, e pelo Zé Carioca...). Até hoje o Brasil sofre com esses estereótipos, com certeza em escala menor, mas a ferida continua aberta. E parte dele e dos outros países encararem o Brasil como um povo rico em cultura e economia e com um grande potencial para cada vez mais uma afirmar-se como potência mundial.

Cada vez menos o Brasil é considerado exótico, desconhecido e mitificado³⁷. O país reúne milhões de turistas nas suas principais cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. A exportação de novelas, música e literatura diminuem a distância do Brasil com outros países. A globalização encurta as fronteiras territoriais, ao mesmo tempo em que padroniza a sociedade dos diversos países. Nesse trabalho, não condeno a identidade brasileira exposta por Camus, pois a partir dela é possível refletir sobre a imagem do Brasil construída pelo filme e exportada para o mundo.

Se levarmos em consideração o cinema brasileiro atual, podemos caracterizá-lo como dicotômico, pois ao mesmo tempo em que continua com a temática da favela, juntamente com o crime organizado e o tráfico de drogas, com filmes como *Tropa de Elite* (2007) e *Carandiru* (2003), ele inova mostrando a outra realidade do Brasil, vendendo a imagem de país de economia sólida e importante no cenário mundial, com filmes como *Caminho das Nuvens* (2003), *Amarelo Manga* (2003), *Central do Brasil* (1998), entre outros. Filmes com a temática semelhante a *Orfeu Negro* despertam mais a atenção do público

³⁶ O ator que representou Orfeu nos cinemas, Breno Mello, era jogador de futebol.

³⁷ É interessante pensar que *Orfeu Negro* foi a segundo registro (gravando em imagem) das escolas de samba, ou seja, foi necessário um diretor de cinema francês interessado no Brasil para filmar a nossa cultura do carnaval e exportá-la.

atual, por exemplo, o estouro que foi o filme *Tropa de Elite* em escala nacional e mundial.

Sendo ou não sendo descontínua e estereotipada, *Orfeu da Conceição* e *Orphée Noir*, respectivamente, são obras que colocam em pauta a brasilidade em uma época importante na história do Brasil e da França, no desenvolvimentismo e no pós-guerra, cada uma de uma maneira diferente e interessante de analisar. Vinicius de Moraes e Marcel Camus anteciparam para o mundo (um em menor e outro em maior escala em suas obras) a evolução e a importância que o Brasil teria em esfera mundial, localizando-se entre as dez maiores economias do mundo atualmente, mas ainda considerado um país de “outros” em relação ao centro do sistema.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. *Macunaíma: um herói sem caráter*. Belo Horizonte: MG: Vila Rica Editoras Reunidas Ltda, 1997

AZEVEDO, Aloísio. *O Cortiço*. São Paulo, SP: Editora Saraiva, 2011.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia Grega*. (vol. 1) Petrópolis, RJ: Editoras Vozes, 1986.

_____. *Mitologia Grega*. (vol. 2) Petrópolis, RJ: Editoras Vozes, 1987.

CAINE, G. *Teatro de Arena: a revolução da dramaturgia nacional*. UNIP. 24 min. Brasil.

CALDEIRA, J. *A Construção do Samba*. São Paulo, SP: Mameluco Edições, 2007.

CASTELLO, J. *Vinicius de Moraes: O Poeta da Paixão/Uma Biografia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.

COHN, S.; CAMPOS, S. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro, RJ: Beco do Azougue, 2007.

FARIA JR., M. *Vinicius*. Globo Filmes, 1001 Filmes. 142 min. Brasil.

FERRAZ, E. *Vinicius de Moraes*. São Paulo, SP: Publifolha, 2008 (Folha Explica).

FLÉCHET, A. “Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008)” in *Revista Significação* nº 32, 2009

_____. *L'exotisme comme objet d'histoire*. Paris, França: Hypothèses, 2008 p. 15-26

FREYRE, G. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo, SP: Global, 2003.

HOLLANDA, C. B.; PONTES, P. *A Gota D'água*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1975.

HOLLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

GOMES, A.D. *O Pagador de Promessas*. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 1962

MENARD, R. *Mitologia Greco Romana*. São Paulo, SP: Opus Editora, 1991.

MERQUIOR, J. G. *A Razão do Poema*. São Paulo, SP: É Realizações, 2014.

OLIVEIRA, R. *Meu Caro Amigo*. Estúdio EMIBR. 108 min. Brasil.

MORAES, V. *Orfeu da Conceição*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

OLIVEIRA, L. L. *O Estado Novo e as conquista de espaços territoriais e simbólicos*. Florianópolis, SC: 2008

PRADO, D. A. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1988.

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.:UFRJ, 2007

Sites:

CINÉ RESSOURCES. Disponível em: <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=13743> Acesso em 12/06/2015

FERREIRA GULLAR. Disponível em: <https://teatropolitico60.wordpress.com/category/entrevistas/> acesso em: 15/06/2015

M CULTURAL. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/> Acesso em 09/11/2014.

MARIA LUIZA KFOURI. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm> Acesso em 23/11/2014.

SOBRE NELSON. Disponível em: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/sobre.php> Acesso em: 15/06/2015

MARIA LÚCIA CANDEIAS. Disponível em: http://www.jobim.com.br/colab/orfeu/analise_critica.html Acesso em 18/06/2015.