

## **O BONDE DE ORFEU: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ENGUIÇO**

### **ORFEU'S TROLLEY: FULNESS ABOUT ONE ENGUIÇO**

*Claudio Celso Alano da Cruz\**

RESUMO: Este artigo pretende fazer uma discussão sobre a representação das favelas do Rio de Janeiro no filme *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, sua adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, publicada em 1954. Trata-se de relacionar tal representação ao “conceito” de Roberto Schwarz conhecido pela palavra “enguiço”, utilizada no ensaio “O bonde, a carroça e o poeta modernista”. A escolha desse particular “conceito” mostra o desejo de rever as críticas que permanecem fixadas nos aspectos externos à estética proposta por Marcel Camus.

PALAVRAS-CHAVE: Favelas cariocas. Marcel Camus. Orfeu negro. Vinicius de Moraes. Representação cinematográfica. Roberto Schwarz.

ABSTRACT: This paper to make a discussion about cinematographic representation from Rio de Janeiro's slums in Marcel Camus' *Black Orpheus* (1959), your adaptation the play Vinicius de Moraes' *Orfeu da Conceição*, published in 1954. Relating this representation to Roberto Schwarz's “concept” intituled “enguiço”, utilized into essay “O bonde, a carroça e o poeta modernista”. The choice of this particular “concept” shows a desire to review the first critics that remain fixed in external aspects to Marcel Camus' aesthetic.

---

\* Claudio Celso Alano da Cruz é pesquisador PQ-2 do CNPq e professor Associado III da UFSC na área de Literatura Brasileira. Doutor em Teoria Literária pela PUCRS, realizou Pós-Doutoramento na Universidade de Buenos Aires (UBA). Email: cacruz@cce.ufsc.br

KEYWORDS: Rio de Janeiro's slums. Marcel Camus. Black Orpheus. Vinicius de Moraes. Cinematographic representation. Roberto Schwarz.

## O BONDE DE ORFEU: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM *ENGUIÇO*<sup>1</sup>

*Se queres saber quem sou,  
Se queres que te ensine o que sei,  
Deixa um pouco de ser o que tu és,  
E esquece o que sabes.  
Tierno Bokar, sábio de Bandiagara*

*Seus filhos  
Erravam cegos pelo continente  
Levavam pedras feito penitentes  
Erguendo estranhas catedrais  
E um dia, afinal  
Tinham direito a uma alegria fugaz  
Uma ofegante epidemia  
Que se chamava carnaval  
O carnaval, o carnaval*

*“Vai passar”, Chico Buarque (1983)*

---

<sup>1</sup> Aproprio-me aqui, livremente, de uma expressão utilizada pelo crítico Roberto Schwarz para referir dificuldades, frequentemente encontradas na sociedade brasileira, de conciliar modos de vida arcaicos com elementos materiais e espirituais representativos de um mundo moderno. Em especial, caberia lembrar o ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987. p.11-28

1. Gostaria de iniciar esse artigo num registro francamente testemunhal, já que isso ajudará a explicitar a sua motivação primeira, conforme será visto adiante. Assim, começo dizendo que meu primeiro contato com a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, deu-se através da sua adaptação cinematográfica que o diretor francês Marcel Camus concluiu em 1959, o *Orfeu negro*, também conhecido como *Orfeu do carnaval*, que só vim conhecer há cerca de dez anos atrás. Até então, a poesia de Vinicius havia me chegado, como para a maioria dos brasileiros que se formaram no pós-64, principalmente pelas suas canções e por meia dúzia de poemas sempre repetidos por todos e que vinham passando de uma geração a outra. Ainda me foi possível acompanhar uma das últimas aparições do poeta na televisão, pouco antes da sua morte em 1980. Tendo desembarcado na cidade onde eu morava para mais um de seus *shows*, foi logo assediado por uma repórter para uma pequena e rápida entrevista, ainda no aeroporto. Ao final, provavelmente pela milésima vez, teve que responder sobre o que significava o “amor” para ele. Com a simpatia que em geral tratava a todos, e não sem uma certa ironia que pode ter escapado à jovem repórter, o poeta responde, como um mágico tirando aquele coelho já meio surrado da cartola, com os seus versos mais célebres: “Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure”. Rememoro essa pequena e trivial cena apenas para dizer que a maioria dos universitários da época acompanhava, uns mais outros menos, a trajetória do poeta que, ao longo da sua última década de vida, dedicou-se a realizar *turnées* pelas faculdades do país. Para nós, estudantes daquele final dos anos 70 e início dos 80, Vinicius fazia parte de nosso dia-a-dia, e costumávamos tocar e cantar suas canções nas mais variadas ocasiões, fôssemos ou não a seus *shows*.

Esta, em rápidas palavras, a maneira como se deu para mim a recepção primeira da obra do poeta, e acredito que isso vale para grande parte da nossa geração. Há cerca de dez anos, em função de atividades profissionais na área da literatura, voltei a me ocupar com sua obra, agora de maneira mais abrangente e sistemática. Foi então, e só então, como afirmei antes, que entrei em contato, de forma meio enviesada, com a dramaturgia de Vinicius de Moraes. Digo enviesada porque, em primeiro lugar, assisti ao *Orfeu negro*, e só depois fui ler a peça que o inspirou. Devo dizer aqui que assisti ao filme com um

grande prazer. Só depois fui tomar conhecimento do que vinha se falando/ escrevendo sobre ele desde sua estreia em 1959. Com uma crescente surpresa fui constatando os inúmeros ataques que se faziam a essa película, a começar pelo próprio Vinicius de Moraes, que teria saído abruptamente no meio de uma apresentação em *avant première*, bastante desgostoso com o que tinha visto até aquele momento. As várias críticas que se fizeram e ainda se fazem ao filme de Camus são conhecidas por aqueles que têm se interessado pelo assunto, sendo inclusive lembradas em mais de um dos artigos que compõem o presente livro, assim como em outros textos que podem ser consultados em livros, revistas, jornais e, nos últimos anos, em alguns trabalhos acadêmicos. Mas quero destacar que uma das condenações recorrentes refere-se a uma suposta inautenticidade do filme no que diz respeito à representação que faz do Brasil, do Rio de Janeiro e, em especial, das suas camadas populares, particularmente do seu contingente negro. Em resumo, segundo tal perspectiva, Camus não teria sido capaz de realizar um filme autenticamente brasileiro. As favelas e os morros, o carnaval e a cultura negra do Rio de Janeiro, o Brasil de Camus, enfim, não passava de “macumba pra turista”, conforme a célebre expressão de Oswald de Andrade. Nesse sentido, a Palma de Ouro recebida no Festival de Cannes e a conquista do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, entre outros prêmios internacionais, pareciam, de certa forma, confirmar tais críticas, ou seja, era mesmo um filme “pra inglês (e, no caso, francês) ver”.

Essa suposta inautenticidade, apontada de forma recorrente e, às vezes, até de maneira passional e algo violenta, convém ser destacada, porque justamente em torno e em função dela vários outros temas acabaram sendo debatidos. Alguns deles ligados de maneira direta ao ambiente brasileiro, como as discussões que se faziam em torno do *nacional-popular*, um conceito que permeia todo o debate cultural do período, marcando forte presença até pelo menos o Golpe de 1964. Outros temas eram de caráter mais propriamente estético, e entre eles convém destacar as discussões em torno do *realismo* na arte, questão muito presente em meados do século XX no Brasil e no mundo. Os dois temas aqui destacados – *nacional-popular* e *realismo* – estavam profundamente imbricados, naturalmente.

Antes de seguirmos adiante, caberia fazer alguns esclarecimentos. Tal recepção amplamente negativa do filme de Camus diz respeito apenas à crítica

brasileira, já que em termos internacionais o filme foi muito bem aceito, em termos gerais. Caetano Veloso, responsável pela direção musical da segunda versão filmica de *Orfeu da conceição*, dirigida por Cacá Diegues com o título de *Orfeu* e lançada em 1999 (*Orfeu...1999*), sintetiza bem a questão: “O contraste entre o fascínio que *Orfeu negro* exerceu no exterior e o desprezo que lhe dedicaram os brasileiros é tão gritante que convida à reflexão sobre a solidão do Brasil” (VELOSO, 2000).

Aqueles que acompanham a fortuna crítica do filme sabem que não há exagero nos termos utilizados – *fascínio* e *desprezo* – acima. Mas é claro que com o passar do tempo as coisas foram se modificando. Na perspectiva internacional, àquela euforia com o filme acrescentaram-se análises mais detidas e sóbrias, próprias do espaço acadêmico. Se, por um lado, tais análises passavam a submeter a obra cinematográfica a um maior rigor, por outro tendiam a relativizar aquela perspectiva excessivamente nacional, quando não nacionalista, que muitas leituras lhe impunham. Acredito que esse olhar estrangeiro tem contribuído para um entendimento mais sereno do filme. Mas o decisivo, se não me engano muito, só poderá vir da crítica interna. Não, evidentemente, por questões de qualidade, mas pelo fato de que com *Orfeu negro*, e tudo que gira em torno dele, nos foi colocada uma questão, ou algumas questões, que estão a exigir de nós, e de mais ninguém, uma resposta. Essa “solidão do Brasil”, seja lá o que o compositor baiano tenha querido significar com tal expressão, talvez só possa ser resolvida/explicada a partir do interior da cultura brasileira, dos seus próprios agentes. Os críticos estrangeiros podem, sem dúvida, nos ajudar ainda mais, mas creio que a resposta para o problema, como disse, só poderá vir, no essencial, do ambiente brasileiro. Estou convencido de que Marcel Camus, ao seguir as pegadas de Vinicius de Moraes, e muito provavelmente de forma inadvertida, tocou no “nervo” de um problema central, doloroso e que tem se mostrado de difícil solução para a sociedade brasileira. Refiro-me ao “problema do negro”, que o poeta e ensaísta Ronald Augusto prefere chamar, talvez com razão, de “problema do branco” (2013). Parece haver algo no *Orfeu negro*, para mim ainda inexplicável, que mexeu e tem mexido de forma incomum com os brasileiros. E trata-se de algo que não estava presente na peça de Vinicius, pelo menos não de todo, algo que nos incomoda profundamente, fazendo

com que não poucas vezes a discussão tenha resvalado para – ou beirado – o passional. Não é à toa que a ideia de uma “traição a Vinicius” aparece por mais de uma vez nas críticas e comentários ao *Orfeu negro*. Seja como for, o que ninguém pode contestar é que esse filme dirigido pelo diretor francês mexeu e vem mexendo com artistas, intelectuais e críticos brasileiros desde a sua estreia naquele já distante ano de 1959. O que não deixa de, por si só, confirmar a capacidade de permanência do filme e o seu teor altamente polêmico, que se mantém, mesmo passados tantos anos de sua criação. Para um filme que, marcadamente no ambiente brasileiro, está longe de ser considerado pela crítica cinematográfica um clássico do cinema, a maneira como tem resistido ao tempo é deveras surpreendente e significativa, além de, talvez, estar apontando para a necessidade, sim, de uma reflexão mais profunda de nossa parte.

Qualquer pessoa envolvida nos debates sobre a cultura brasileira hoje, nos seus variados campos do pensamento, pode perceber que estamos tocando aqui num problema não só altamente complexo, mas, também, atualíssimo. E mais ainda, pode perceber que parte considerável do futuro do país dependerá das respostas que forem sendo dadas a esse problema, seja no plano do “simbólico”, seja, principalmente, no plano da “realidade”.

Como os especialistas da área sabem muito bem, esse problema apontado acima teve início com o tráfico de escravos africanos na época colonial, e passou por uma situação histórica bastante controversa em 1888, até hoje ainda não resolvida, dado o modo precário, para não dizer desastroso, pelo qual ocorreu nesse ano a chamada Abolição dos escravos. Esse “problema do negro” ou “problema do branco”, sem dúvida, tem sido, e parece que ainda vai ser por muitos anos, um problema central e decisivo para vida brasileira, por motivos que extrapolam em muito o que um simples artigo como esse pode abarcar. Assim, o que me interessa de modo mais imediato é chamar a atenção para o fato de que, ao pensar, lá pelos idos de 1942, em transpor para uma favela carioca o mito grego de Orfeu, Vinicius certamente estava longe de imaginar as consequências disso. Não só em relação a si (refiro-me à sua específica carreira de criador) e à música popular brasileira (fato já por demais conhecido), mas, de modo muito mais abrangente, para a cultura nacional como um todo. E é isso que se quer destacar aqui. Esse seu gesto

pioneiro, que o levou a recriar o mito grego em um universo essencialmente negro, acabaria por propiciar, a partir de sua peça, outras criações artísticas<sup>2</sup> – de maneira muito especial esse *Orfeu negro* – que iriam se apresentando ao longo do tempo e, junto a elas, ou em função delas, uma série paralela de discursos críticos de toda ordem. É nesse ambiente discursivo que busco estabelecer um diálogo que possa explicar, em primeiro lugar para mim mesmo, o modo pelo qual o filme de Camus me chegou. Modo que tanto discrepou e, de forma ainda significativa continua discrepando, de parte considerável das apreciações críticas com as quais venho tomando contato. A questão que foi se colocando para mim pode ser resumida assim: seria possível gostar de um filme que apresentasse tantos problemas? Ou, para falar de maneira mais crua: um filme que apresentasse tão baixa qualidade estética, já que permeado de tantos equívocos? Apenas para dar um exemplo dos mais extremos, um dos críticos brasileiros da época em que o filme foi lançado chegou a dizer que Camus não sabia nada de Brasil – o que seria até compreensível – e nada de cinema – o que já me parece bem mais problemático. Isso porque o filme, como lembrado acima, recebeu a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro pela Academia de Hollywood, entre outros prêmios. Ou seja, uma obra que conquistou ou logo conquistaria tanto o baluarte do chamado “cinema comercial” americano como o do “cinema de arte” europeu, dicotomia muito presente na época, como se sabe. E como se não bastasse isso, ainda foi agraciado com um grande sucesso de público. Ou seja, o diretor francês havia alcançado, ao que parece, tudo que um artista do cinema poderia querer na época.

Assim, a partir dessa situação que se apresentava particularmente intrigante para mim, além de instigante, tratei de rever algumas vezes o *Orfeu negro*, ao mesmo tempo em que ia ampliando meu conhecimento da fortuna crítica do filme. Nem toda ela me foi possível consultar no momento, já que não poucos comentários e apreciações de toda ordem estão distribuídos por jornais da época, tanto nacionais como estrangeiros. Mas acredito que cobri uma parte considerável dessas análises, e foi do diálogo que estabeleci com

---

<sup>2</sup> Curiosamente, apesar de terem ocorrido algumas reencenações de *Orfeu da Conceição* ao longo do tempo, nenhuma delas teve um impacto cultural semelhante às duas adaptações filmicas realizadas até aqui, a de Marcel Camus (1959) e a de Cacá Diegues (1999).



elas que se originou o presente artigo. Que não se propõe, evidentemente, chegar a nenhuma resposta cabal às questões suscitadas pelo filme e debatidas pela crítica, mas, dentro do possível, contribuir para debate.

2. Levando-se em conta as considerações feitas até agora, creio não ser exagero afirmar, a respeito dessa criação de Vinicius de Moraes, que ela foi muito além dele. Isso em nada o diminui, naturalmente, apenas aponta para aquele tema tão borgeano do imponderável das ações humanas, ou, pelo menos, daquilo que de imponderável podem trazer as ações humanas. Naqueles meados do século passado, mais especificamente nos anos de 1940, quando o poeta começa a elaborar o que depois se chamaria *Orfeu da Conceição*, estavam sendo realizadas algumas ações pioneiras no interior mesmo da cultura negra, que viriam a ser decisivas para o pensamento sobre essa cultura no país, ainda que o grau de influência que elas possam ter tido constitui-se em algo difícil de aquilatar, já que não são muitos os estudos a respeito. Aos agentes dessas ações, todos eles intelectuais, artistas e atores negros, Vinicius havia se aproximado, talvez em função da concepção básica de sua peça, que propunha fosse representada exclusivamente por atores negros.

Estou me referindo aqui ao grupo responsável pela criação, em 1944, do Teatro Experimental do Negro (TEN), sob a liderança de Abdias do Nascimento. Sabe-se que vários dos seus elementos estiveram presentes na primeira montagem de *Orfeu da Conceição*, que ocorreria em 1956. Ainda que os resultados alcançados pelo referido grupo possam ter ficado aquém dos seus objetivos iniciais – muito em função, certamente, do pioneirismo e dos inúmeros problemas que devem ter enfrentado, numa época em que o tema da negritude ainda engatinhava no país – , o certo é que hoje, há mais de cinquenta anos de sua criação, não fica difícil avaliar a enorme importância que teve para a constituição de uma consciência negra no país. O campo intelectual brasileiro, para utilizarmos o conceito de Bourdieu, ainda marcadamente branco, não permitiu, até o momento, que seja dado o devido destaque para esse grupo no que se refere à cultura brasileira de meados do século XX.

Assim, se num primeiro momento Vinicius serviu, em função do seu grande prestígio artístico-social, para que negros pisassem o então seletivo

palco do Teatro Municipal, ao que parece, pela primeira vez, não é menos verdade que, muitos anos depois, as discussões contemporâneas em torno do negro e de sua cultura dão àquela peça uma grande atualidade. Seja por um viés positivo, em que avultaria o reconhecimento pelo seu pioneirismo em conceber uma dramaturgia em que os personagens são todos negros, seja por um viés negativo, quando se critica a perspectiva de um autor branco que, malgrado todas as suas “boas intenções”, não deixaria de contribuir, de maneira mais ou menos implícita, para a manutenção do que se convencionou chamar de uma “democracia racial”. Tal “democracia racial”, supostamente uma marca da formação histórica e social brasileira, tem como principal referência – e, *pour cause*, principal alvo de ataque – o pensamento de Gilberto Freyre. Creio que tanto Freyre quanto Vinicius pertenciam, inequivocamente, para utilizarmos a “dialética” freyriana, à Casa-Grande, ainda que vindos de aposentos bem distintos, o que nem sempre parece ter sido levado em conta. E se isso é válido para o autor de *Orfeu da Conceição*, muito mais ainda o seria para o francês Marcel Camus, que nada indica tenha alguma coisa a ver com essa “democracia racial”. Aliás, com toda a razão, é o mesmo Caetano Veloso (2000) que chega a falar em seu artigo da existência talvez de um “mito do mito da democracia racial”.

Mas voltemos à via principal de nossas reflexões. Há algo em *Orfeu negro*, como dizia acima, que parece sintetizar questões/tensões de ordem bem mais geral, que extrapolam em muito esse particular artefato cultural. Há algo ali que diz respeito profundamente ao modo como nos vemos, ou como nos queremos ver. E, de forma mais contemporânea, nos faz questionar esse “nos”, esse “nós”. Que brasileiros são aqueles representados no filme? Que brasileiros são aqueles que os representam, ou seja, grande parte da equipe que participou do filme, em especial suas atrizes e atores negros? Que brasileiros são aqueles que assistiram ao filme? E, por fim, quais os que refletiram e escreveram sobre ele? Evidentemente esses “brasileiros” não existiam enquanto uma entidade ontológica estável e homogênea. Depois de todo o pensamento crítico disseminado desde o final do século XX até hoje – penso aqui particularmente no pós-colonialismo, no pós-estruturalismo, nos estudos de gênero e nos estudos culturais em geral –, não é mais possível pensarmos essas questões em termos essencialistas.

“E os brasileiros, existem?”, já nos perguntava bem antes o sempre lúcido Drummond. Como já lembrado, parte considerável da crítica ao filme advinha de uma perspectiva nacionalista, às vezes até bem refinada, mas sem conseguir disfarçar um teor mais ou menos sectário. Essa questão do nacional, naturalmente, nas últimas décadas se “desmanchou no ar”, para utilizarmos a célebre expressão de Marx, revalorizada por Marshall Berman (1986) num livro justamente intitulado *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Livro esse não por acaso lançado na década de 1980, quando aquelas correntes críticas acima referidas levantavam-se no horizonte. Assim, críticas à “visão francesa” presente no filme, tão frequentes, soam hoje no mínimo estranhas. Que visão Camus poderia oferecer senão a de um francês? E mais ainda, de um determinado francês, já que Godard, por exemplo, seu conterrâneo e colega de profissão, defendeu publicamente bem diversa perspectiva. Aliás, não deixa de ser surpreendente que o mesmo Godard, que já vinha pondo abaixo, ou que logo estaria pondo abaixo, toda a concepção clássica e mimética do cinema cobrasse de Camus mais ... realismo, mais verossimilhança em relação ao Rio de Janeiro e seus habitantes. Mas a verdade é que Godard representava uma diminuta parcela da crítica internacional que, na sua maioria, encontrou e, ao que parece, continua encontrando, muitas qualidades no *Orfeu negro*. E que, diga-se de passagem, não se restringem apenas ao âmbito musical. Seria injusto com o filme considerá-lo apenas como uma “base de lançamento” para as criações musicais de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, por mais que, com justiça, as admiremos. Portanto, uma das ideias que busco defender aqui é a de que o filme de Camus está a merecer um trabalho investigativo que o considere enquanto uma obra única e singular. Não sei se ele tem muito a dizer no plano de uma cinematografia internacional ou francesa. Mas, percorrida uma parte significativa da fortuna crítica em torno à questão do “Orfeu negro” em terras brasileiras, ficou muito claro para mim a necessidade para cultura do nosso país que se aprofunde a discussão em torno desse filme. Cada vez mais ele me faz lembrar da ideia leibniziana de *mônada*, mas aqui pensada a partir da utilização feita dela pelo filósofo e crítico Walter Benjamin. Há algo nesse “pedaço”, nesse “fragmento”, que precisamos decifrar, se quisermos entender um pouco melhor esse “todo” chamado Brasil.

3. Pretendo agora, portanto, tendo ao fundo essa ideia benjaminiana, ensaiar algumas análises pontuais, que vou chamar aqui, com alguma liberdade, de “fotogramáticas”. Denomino-as assim porque, até onde sei, não tivemos ainda uma estudo realmente vertical e totalmente dedicado à obra de Camus. Refiro-me particularmente àquele tipo de análise filmica que investiga a obra cinematográfica em um nível mais elementar, ou seja, a partir de seus fotogramas, tais como encontramos nas leituras críticas de muitos clássicos do cinema. É claro que, para que isso ocorresse, seria necessário, em primeiro lugar, que *Orfeu negro* fosse considerada uma obra que sustentasse e merecesse tal tipo de análise. Eu creio que sim, mas deixo a resposta para os especialistas em cinema. Portanto, irei me restringir apenas a selecionar e expor algumas das sequências do filme que nos conduzem para questões que me pareceram mais candentes e/ou controversas entre aquelas presentes nos debates que pude acompanhar.

Começamos então pela sequência de abertura. O filme inicia-se com um *close* sobre um friso de pedra, em que podemos ver duas figuras da mitologia grega, Orfeu e Eurídice, naturalmente. Trata-se de uma imagem sóbria, apresentada em preto e branco, expressão cabal e sintética de um universo clássico. Logo depois dessa rápida e silenciosa tomada irrompe, súbito, uma batucada vigorosa, acompanhada de imagens a cores que nos apresentam um grupo de entusiasmados carnavalescos. Acabamos de ser levados para o alto de um morro do Rio de Janeiro, onde vemos as personagens responsáveis pela batucada “evolúrem”. Estamos em pleno carnaval, mais propriamente num ensaio de escola de samba ao ar livre, um ensaio informal, em que os ritmistas se misturam em meio às demais pessoas do lugar que, uns mais outros menos, acompanham a empolgação dos carnavalescos. Antes de qualquer consideração sobre o modo pelo qual tal sequência nos chega, é importante constatar que o ponto de vista adotado pela câmera nesse momento vem do morro. Vemos a cidade do alto, e a partir dos olhos dos seus habitantes, pelo menos do ponto de vista estritamente fisiológico. Cabe dizer que toda primeira metade do filme se passa no morro, sendo que no final retornaremos a ele, voltando a olhar a cidade de cima. É notória nessas tomadas iniciais a constatação de uma grande euforia, não só do ponto de vista conteudístico, ou seja, do estado de espírito dos personagens e das

suas ações, mas, também, do ponto de vista formal, pelo ritmo e movimento da câmera, pelas cores escolhidas pela direção de arte, pelo andamento geral da sequência, enfim. Para utilizarmos a terminologia da música erudita, sem dúvida que somos levados nessa sequência inicial por um movimento *allegro* ou até *molto allegro*. Esse movimento, de maneira geral, se mantém por grande parte do filme, atenuando-se, claro, quando mais para o final advém a tragédia que se abate sobre Orfeu e Eurídice. Creio que essa explosão de alegria e vigor, que sem dúvida pode ser vista como uma característica fundamental do filme, é um dos motivos que levaram não poucos críticos a vinculá-lo à já referida expressão “macumba pra turista”. Expressão essa sempre lembrada para ridicularizar certas criações artísticas ou pretensamente artísticas que nada mais desejariam do que mostrar a face exótica do país a incautos estrangeiros. Pois bem, nem mesmo uma “cena de macumba” falta à película do cineasta francês, o que tornaria a expressão, nesse caso específico, mais do que uma simples metáfora. Restaria saber se a tal cena, assim como o filme como um todo, fazem jus à expressão oswaldiana. Eu acho que não, e vou procurar expor os meus motivos mais adiante, ao tratar exatamente dessa “cena da macumba”. Mas voltemos à sequência inicial.

O morro está, evidentemente, “tomado” pelo clima de um sábado de carnaval. Os personagens cruzam ante nossos olhos com muita vivacidade e alegria, ao mesmo tempo em que nos vão sendo mostradas belíssimas imagens da Baía da Guanabara. Foram cenas como essa que justificaram a pecha de exploração do exotismo aplicada ao filme desde a estreia e que, ao que tudo indica, a ele ficou grudada indelevelmente. *Orfeu negro* e “visão turística” passaram a ser sinônimos, o que poderia justificar, inclusive, segundo tal perspectiva, aquela aceitação internacional. Tais críticas parecem esquecer, no entanto, que em contraponto ao clima festivo, está sendo entoada a letra da canção “A felicidade”, cujo refrão afirma que a “tristeza não tem fim / felicidade sim”, sendo que na sequência é feita a referência direta ao carnaval:

A felicidade do pobre parece  
A grande ilusão do carnaval  
A gente trabalha o ano inteiro  
Por um momento de sonho

Pra fazer a fantasia  
De rei ou de pirata ou jardineira  
Pra tudo se acabar na quarta-feira  
(MORAES, 2003)

Sendo bem didático: não podemos esquecer que tudo o que está sendo apresentado neste sábado de carnaval deixará de ser verdade logo ali, na quarta-feira de cinzas. Aquela alegria desbragada então mostrada, e que parece ter incomodado tantos críticos, corresponde, inequivocamente, ao outro lado de uma moeda que esconde, na face contrária, o que a canção denuncia como sendo “a grande ilusão do carnaval”. Isso é dito com todas as letras. O trabalho, a labuta diária, que focalizaremos em seguida, é o que cabe a essas pessoas no resto do ano, e é ele que sustenta aquele “momento de sonho”, aquela “fantasia”. Retirar isso do filme é destituí-lo, inapelavelmente, de uma das metades que compõem o seu todo, que se equilibra entre o real e a fantasia. Convém lembrar nesse momento uma cena diminuta, que ocorre um pouco mais adiante na narrativa filmica, mas que se mostra extremamente significativa pelo que expressa de utopia, ao mesmo tempo em que nos mostra o modo pelo qual pode se dar a resistência dos contingentes mais desfavorecidos do país. Trata-se do momento em que um negro já de avançada idade põe sobre a cabeça o chapéu da sua fantasia, levando Orfeu a comentar: “Você parece um rei!”. Ao que o negro responde, com toda a dignidade: “Eu sou rei”. É uma pequena cena em que aparece claramente configurada a tensão entre ilusão e realidade, e nos leva a pensar que, por mais que se critique esse espaço/tempo do carnaval, é nele que para muita gente um mínimo de dignidade humana pode ser ensaiada, mais, pode ser vivenciada subjetivamente de maneira profunda, como se constata pelo olhar do velho negro dirigido a Orfeu. Se há um espaço/tempo em que a resistência negra à sua secular exclusão da sociedade brasileira vem sendo exercida é aquele do carnaval, independente e além de todas as contradições que, como todos sabem, o cercam. Se o Brasil é visto pejorativamente por muitos brasileiros como o país do carnaval, do samba e do futebol, essa grande “macumba pra turista”, como recorrentemente essas expressões culturais são vistas, principalmente quando estão sendo representadas em obras de arte,

caberia perguntar quais os brasileiros que comungam com essa perspectiva. Isso porque carnaval, samba e futebol, sem dúvida, devem muito, quando não quase tudo, aos contingentes negros do país, e estão profundamente ligados a eles. Caberia, inclusive, questionarmos se na expressão oswaldiana não haveria, senão na origem, pelo menos na sua recorrente utilização, às vezes tão gostosamente empregada, um viés sutilmente preconceituoso em relação às religiões afro-brasileiras em particular e à cultura negra em geral.

Caberia destacar ainda, por fim, que a canção “A felicidade” não existia na criação original de Vinicius, tendo sido composta a pedido do diretor do filme que, documentadamente, interferiu nela bem mais do que gostaria a dupla de compositores, conforme se comprova pela correspondência trocada entre Tom e Vinicius (2003). Mesmo sem termos a versão de Camus relativa às discussões que se travaram nos bastidores da criação da canção, parece notória, pela leitura das cartas, a grande preocupação dele em adequá-la perfeitamente à narrativa fílmica. O que pode estar comprovando a posição central que ela estava destinada a ocupar na versão que o cineasta francês pretendia dar do *Orfeu da Conceição*. De fato, acredito que “A felicidade” ainda não foi devidamente avaliada no que diz respeito ao seu papel no conjunto do filme. Digo isso porque, através dela, instaura-se uma dimensão crítica que não pode ser descartada sem comprometer seriamente a composição narrativa. Trata-se, sem dúvida, de uma clara ironia em relação a toda aquela “maravilha” que nos está sendo mostrada nas imagens, o seu caráter “fugaz e enganador”, a que muitos dos personagens estão submetidos. Mas não todos, e é preciso que isso também seja considerado.

Se no nosso olhar se detiver mais demoradamente em toda a sequência inicial, veremos que parte considerável da empolgação ali mostrada diz respeito aos personagens jovens, enquanto nas laterais e ao fundo, menos expostos mas, sem dúvida, marcando presença, encontramos personagens maduros e de semblantes mais sofridos que não demonstram tanta empolgação assim. Algo semelhante poderia ser dito também em relação às crianças que, com poucas exceções, como Benedito e seu amigo, guardam sua natural vitalidade e alegria para suas próprias brincadeiras, que pouco têm a ver com as folias do Momo. Diga-se de passagem, que essas observações feitas aqui em relação a crianças, pessoas maduras e velhos valem também para outras cenas do filme.

Continuando nessa sequência inicial, vale a pena, ainda uma vez, focar o olhar mais demoradamente numa ação muito própria daquela época, quando os morros ainda estavam desprovidos de água encanada. Eram as mulheres que, transportando grandes latas na cabeça, incansavelmente, levavam a água morro acima. Duas das críticas que encontrei faz referência a mulheres com lata d'água na cabeça que, no filme, subiriam o morro “dançando e pulando” ao som dos carnavalescos, algo que escancaradamente não se vê em cena.<sup>3</sup> Ou melhor, bem no início da sequência em que aparecem essas mulheres, efetivamente duas ou três delas balançam o corpo um pouco ao ritmo da batucada, que pode ser vista como uma espécie de gentil identificação que elas estabelecem com seus jovens e empolgados vizinhos. Mas muito mais importante é constatar que isso ocorre apenas num breve momento. Na sequência da cena o que se vê são mulheres, muitas mulheres, na sua dura labuta diária, envoltas por jovens embriagados pelo carnaval que se aproxima. Assim, muito mais importante, ou pelo menos tão importante quanto, é pensar naquela quantidade de mulheres realizando um trabalho realmente pesado, sem esquecer, mais uma vez que, ao fundo, escutamos a canção central dessa sequência: “A felicidade”. Sabe-se que tanto esse tema da “lata d'água na cabeça” como aquele anteriormente tratado na canção “A felicidade”, ou seja, da “ilusão do carnaval”, marcaram forte presença na cultura brasileira do período, em especial na música popular. Provavelmente já vinham de antes, mas nem por isso deixariam de ter no filme em análise uma de suas maiores expressões.

Esse particular tema da “lata d'água na cabeça” leva-nos a pensar sobre a representação do trabalho de um modo geral em *Orfeu negro*. O trabalho, longe de ter aí desaparecido, como algumas críticas erroneamente apontam ou sugerem, marca sua discreta mas, indubitável, presença. Discreta, talvez, porque nos dias de carnaval se trabalha pouco, bem menos do que o normal,

---

<sup>3</sup> “No filme o trabalho é mostrado como prazer e libertação. Todas as mulheres rebolam e dançam enquanto carregam sua lata d'água na cabeça.” In: BENTES, Ivana. Nelson, Camus, Diegues: Retóricas do Nacional Popular. In: *Cinemas – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, n° 26, nov-dez de 2000, p. 83-97. “A favela descrita por Camus transmite o estereótipo do Brasil como o país do carnaval, de mulheres que dançam enquanto sobem o morro com latas na cabeça (...). In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Três versões de Orfeu. In: *Aletria*, Belo Horizonte, n°8, dezembro de 2001, p.34-41.



e isso não deixa de ser uma obviedade, principalmente numa cidade como o Rio de Janeiro. Mas daí a dizer que ninguém trabalha, que teríamos ali a representação de um Éden tropical, vai uma grande distância. O próprio Orfeu, no início do filme, está em pleno “batente” – como se dizia na época –, é cobrador de bonde. Feliz, naturalmente, porque tem pela frente o feriado de carnaval, quando sua escola irá desfilar. Além disso, é dia de pagamento. Muitos outros personagens ao longo do filme estão em pleno exercício de suas atividades laborais, e não perceber isso é como se estivéssemos vendo outro filme. Desde o cego vendendo bugigangas na saída da barca de Niterói, já no início do filme, até o funcionário do necrotério, são muitos os trabalhadores que cruzam nossos olhares. Pessoas que estão ali, mesmo em meio à cidade toda em festa, cumprindo com suas obrigações cotidianas, permitindo que outros se divirtam, como sói acontecer em feriados como esse. Sem esquecer aqueles que, justamente por ser carnaval, trabalham ainda mais, caso dos responsáveis pela segurança na cidade, como os guardas, por exemplo. Da mesma forma aparecem os atendentes de hospitais, enfermeiras, porteiros. Assim como os funcionários da casa de penhor, que nos são mostrados trabalhando numa correria louca, buscando atender uma freguesia que busca, como nunca, estabelecimentos como esse para conseguir um mínimo de dinheiro que lhe permita pular e brincar no carnaval. (Depois se vê como retirar o objeto empenhado ...)

E como esses há muitos outros trabalhadores, frequentemente dispostos no fundo da cena, mas marcando presença para um olhar mais atento. Assemelham-se, nesse sentido, àqueles personagens “invisíveis”, que ninguém vê, e que Chico Buarque anos depois iria imortalizar na extraordinária “Brejo da cruz”: “são faxineiros, bilheteiras, baleiros e garçons”, entre outros que são lembrados pelo poeta. Aqui são pipoqueiros, sorveteiros, cobradores, verdureiros, balconistas, todos, em geral, marcando presença nas laterais do filme, no fundo, tal como na realidade acontece. Mas alguns desses trabalhadores são chamados um pouco mais ao centro do palco, como Hermes, o vigia da estação de bondes, ou o funcionário responsável pela limpeza da Seção dos Desaparecidos, que é quem irá conduzir Orfeu a um terreiro de macumba no intuito de o fazer contatar com a recém falecida Eurídice. Aliás, com exceção de Orfeu (antes da tragédia que se abateu sobre ele, naturalmente), o

grande número de pessoas presentes nesse terreiro – numa cena que será vista um pouco mais detidamente no final desse artigo – não parece estar de-veras envolvido com o clima de carnaval que reina por esses dias na cidade.

Mas, além dos trabalhadores humildes, aparecem também alguns mais graduados, como o folclórico personagem do cartório, que recebe Orfeu e Mira de maneira tão desabusada, mas sem deixar de, gaiatamente, ser gentil também, representando um modo de ser bem carioca, pelo menos para aquela época em que o filme situou suas ações. Há, portanto, uma evidente intenção por parte do diretor de realizar uma representação também realista daquela cidade, e isso me parece mais do que evidente. Digo “também realista” porque a concepção do filme se divide claramente, como já dito, entre um compromisso com o chamado “real”, por um lado, e com o mito por outro. E a fusão muito bem realizada, do ponto de vista formal/composicional, entre essas duas esferas, talvez seja um dos fatores responsáveis pelo fascínio que o filme tem exercido em muitos desde sua estreia. O mesmo Chico Buarque, há pouco lembrado, declarou inúmeras vezes que suas criações se davam com um pé no “jornal”, no sentido da realidade cotidiana, e outro na “fantasia”, no sentido de uma livre imaginação poética. Acredito que algo semelhante pode-se dizer da obra de Camus, que busca inequivocamente registrar um dia naquela cidade sob o signo do jornal e da fantasia, em termos semelhantes aos expostos pelo compositor carioca.

4. Outra sequência digna de uma atenção mais detida diz respeito à personagem Serafina e seu namorado. Talvez até pelo fato de não tratar de personagens protagonistas, tal sequência possa nos ajudar a ver o filme de outro ângulo, propiciando leituras diversas daquelas que até aqui foram feitas do *Orfeu negro*. Serafina é amiga e vizinha “de parede” de Orfeu. Sem desmerecer o bom trabalho realizado pela atriz norte-americana que compôs Eurídice, quer me parecer que os grandes desempenhos entre as atrizes couberam às responsáveis pelas personagens Serafina e Mira, esta a grande rival da amada de Orfeu. Em relação a essas duas personagens femininas, parecem ser elas as principais responsáveis por outra pecha aplicada ao filme, no caso a de que estariam representando o velho clichê da mulata espevitada e sensual. Ambas as personagens, de fato, pelo menos num primeiro momento,

até poderiam ser vistas dessa forma. Mas basta um pouco mais de atenção para constatarmos que o suposto clichê pode estar mais no discurso crítico do que propriamente no artístico, no caso, no filme de Camus e, principalmente, na criativa e consistente performance das duas atrizes que as representam, Laura Garcia e Lourdes de Oliveira. Mas focalizemos a sequência.

Em primeiro lugar é preciso lembrar que todas as cenas que exploram o erotismo presente no comportamento de Serafina ocorrem dentro de uma situação muito claramente estabelecida, qual seja, a de que ela e seu namorado, um marinheiro recém-chegado de Montevideo, ficaram um bom tempo sem se encontrarem. Daí o motivo, aliás, de ela trocar com Eurídice o seu posto de Rainha do Dia no desfile da Escola de Samba Unidos da Babilônia, permitindo-se assim ficar mais tempo junto a ele, ao mesmo tempo em que ajudava seu amigo Orfeu a ficar bem próximo de Eurídice durante o desfile na avenida. Enfim, parece-me que a situação narrativa é perfeitamente verossímil e muito bem “amarrada”, como se diz, no que diz respeito à construção do enredo. Do ponto de vista de Serafina, trata-se de aproveitar da melhor maneira possível a rápida permanência de seu namorado no Rio de Janeiro. Embora não seja explicitado – e nem precisaria –, é bem provável que, terminado o período de carnaval, o seu marinheiro volte ao mar. Mas não é só isso que deve ser dito sobre a vizinha de Orfeu, há questões que me parecem ainda mais importantes a serem destacadas, e dizem respeito à representação do corpo negro no cinema brasileiro. Vincular o corpo de Serafina ao clichê da mulata sensual, da “mulata exportação”, como atualmente se fala, torna-se algo totalmente impossível. Ela não porta nenhuma das típicas características desse clichê, pelo contrário. Trata-se do corpo de uma mulher absolutamente normal, mostrado de forma bastante natural em seus jogos amorosos com o parceiro, dentro das convenções morais permitidas para a época no cinema. E a expressão “jogos amorosos”, no caso, vai muito além de uma simples metáfora. Eles jogam mesmo, o tempo todo, um jogo lúdico e erótico que, do ponto de vista da composição do filme como um todo, pode ser visto como um perfeito contraponto à “gravidade” do amor entre Orfeu e Eurídice. Os elementos que compõem cada um dos casais parecem se afinar muito bem entre si, mas de forma diversa. O próprio comentário de Eurídice que, no barraco vizinho, acompanha auditivamente as “estre-

polias” de Serafina com seu amante, estabelece bem essa diferença: “Como eles se divertem”, ela diz. Talvez acertadamente Camus opte por não mostrar os corpos desnudos de Orfeu e Eurídice, já que o “jogo amoroso” entre eles parece ser de outra ordem, menos trivial e cotidiano e mais idealizado. Em uma palavra: mais sublime. Esse paralelismo entre um amor mais terreno e outro mais elevado parece funcionar bem no filme, tornando a sequência rica e nuançada. É possível que seja em função dessa dicotomia estabelecida por Camus que ele tenha optado pelo corte brusco da cena amorosa entre Orfeu e Eurídice, que acaba se constituindo como uma das melhores do filme. Trata-se aqui de “cinema puro”, como alguns costumam dizer, sem necessidade nenhuma de palavras. Tudo está dito nas imagens e nos sons, que anunciam a “noite de amor” dos dois enamorados, tão diferente daquela de Serafina e seu namorado. Vejamos o essencial da cena.

Elegantemente, poderíamos dizer, Orfeu, ao ceder sua cama para que Eurídice possa dormir depois do seu agitado dia de chegada na cidade grande (ela vem do interior a procura de sua prima, Serafina), vai para a parte externa do barraco e deita na rede. Mas seus corpos literalmente “ardem de desejo” e exigem a aproximação para que se consuma o ato amoroso, como de fato se consuma. E evidentemente que os sons vindos do barraco ao lado, carregados de eroticidade, são fatores decisivos para a aproximação dos dois. Mas não só: há o silêncio da noite, a lua, as lembranças desde o momento em que se encontraram, etc.... Tudo, enfim, induz à aproximação dos corpos – e das almas, pode-se dizer, dado o teor lírico da cena – de Orfeu e Eurídice. E, de fato, chega o momento em que os dois levantam-se e aproximam-se um do outro, quase a ponto de beijar-se. É quando ocorre um corte brusco e somos levados à manhã seguinte. Passamos a assistir então a uma cena trivial e comum depois de situações como essa: Eurídice despertando, feliz e iluminada, semi-desnuda, espreguiçando-se sobre a cama, e nada mais precisa ser dito. Uma das grandes qualidades dessa cena entre Orfeu e Eurídice é dar expressão plástica a um tão conhecido e gasto tópico da poesia lírica, muito presente na obra de Vinicius, aliás: “arder de desejo”. Ali, “arder de desejo” deixa de ser um mero clichê de linguagem, e faz com que a expressão se justifique plenamente, como se estivesse sendo criada, cinematograficamente, naquele momento. Para concluir os comen-

tários a essa sequência, gostaria de dizer que muito provavelmente não se encontre, no cinema nacional feito até aquele momento, cenas amorosas em que corpos negros sejam representados de forma tão íntegra e desprovida de preconceito como aquelas apresentadas ali. Na verdade, cabe dizer que até hoje tais cenas continuam sendo raras na filmografia brasileira, que parece estar bem mais acostumada a mostrar corpos negros dilacerados.

5. Passo agora para uma última sequência do filme, que gostaria de comentar mais demoradamente, dada sua grande importância para um melhor entendimento daquela cultura que, tanto a peça original de Vinicius quanto o filme de Camus, entre acertos e erros, pretenderam representar, ou seja, a cultura negra do país, em especial a do Rio de Janeiro. Trata-se da sequência em que acompanhamos o desesperado Orfeu em sua busca insana por estabelecer algum contato sobrenatural com Eurídice, que acabava de morrer. É levado então pelo funcionário da Seção dos Desaparecidos a um terreiro de candomblé ou umbanda que, metaforicamente, passa a representar o Inferno ou o Hades, reino dos mortos na mitologia grega. Mais uma vez acredito que um testemunho pessoal possa contribuir um pouco para o debate em torno desse trecho de *Orfeu negro*, antes de partirmos para os comentários.

Criei-me num bairro de Porto Alegre que fazia fronteira com uma comunidade negra que existiu por ali até a década de 1970, quando foi varrida pela especulação imobiliária, dando lugar ao que hoje se constitui como uma das áreas nobres da capital do estado mais meridional do país. Tratava-se dos últimos resquícios de uma área que ficou conhecida pelo nome de Colônia Africana, e que constituiu um dos dois principais redutos da população negra da cidade no pós-Abolição. Naquela pequena área, que não ocupava em torno de 1960 mais do que uma dezena de quadras, tinham ali sua sede nada menos do que duas ou três escolas de samba, naturalmente muito marcadas pela cultura do carnaval carioca. Mas não só o carnaval carioca marcava sua presença na cidade, mas o Rio de Janeiro, como capital do país, exercia uma enorme influência, em especial, nas populações negras da cidade. De modo que, como seria de se esperar, as religiões afro-brasileiras também estavam presentes naquela área. Mas devo lembrar que, até os anos de 1960, pelo menos, não se falava por ali em candomblé. Falava-se em umbanda branca,

umbanda negra, quimbanda. Já veremos a importância de se levar em conta essas distintas linhas dos cultos afro-brasileiros para a sequência fílmica que nos ocupa logo em seguida. Antes, quero apenas concluir esse breve testemunho dizendo que mantive até a adolescência uma ligação, mesmo que pequena e esporádica, com as religiões afro-brasileiras. Creio que data da época em que passei a frequentar a universidade – e isso talvez não deixe de ser algo sintomático – que comecei a perder o contato que mantinha com esse ambiente religioso. Mas foi essa ligação pequena e esporádica, de qualquer forma, que me levou a não achar, de modo algum, que aquela cena do terreiro em *Orfeu negro* possa ser tachada, como não poucas vezes o foi, de irreal e/ou folclórica, muito pelo contrário. Talvez seja mesmo um de seus momentos mais realistas – e não estou sozinho nessa avaliação –, além de ser um dos mais propícios para uma leitura de teor antropológico e religioso.

Assim, muito em função dessas lembranças pessoais, gostaria de dizer que, a meu ver, e até onde entendo o que possa ser uma estética realista nas artes, toda essa sequência da macumba constitui-se na mais legítima expressão do realismo. No que diz respeito à representação desse ambiente religioso no cinema brasileiro, não se encontrará, em filmes feitos até aquele momento – e raras vezes depois – algo semelhante. Exponho aqui a minha visão empírica do fenômeno, mas na esperança de que futuramente venha a ser feita uma análise detida de toda a sequência por algum especialista em religiões africanas no Brasil. Alguém que pudesse opinar com maior conhecimento de causa sobre o grau de realismo (ou não, se for o caso) ali presente e, por sua vez, sobre até que ponto é justo considerá-la como um exemplo daquela já referida “macumba pra turista”, que estou entendendo como significando uma distorção deliberada e caricata de autênticas expressões culturais para servir como um simples exotismo vendável a paladares estrangeiros. Mas, ainda que não dispondo de análises mais específicas e abalizadas da cena, contamos com algumas contribuições interessantes a respeito. E gostaria de começar citando Manuel Bandeira, que publicou um pequeno artigo sobre o filme na época de sua estreia. Antes de referir-se diretamente à cena da macumba, começa dizendo que, ao assistir à peça *Orfeu da Conceição*, três anos antes, teria achado mais propícia sua matéria para um filme, daí a sua decepção quando se deparou com o *Orfeu negro*.

Diz Bandeira (1986):

A decepção foi tão grande quanto a expectativa. Creio que igual para todos os brasileiros. O filme é para funcionar fora do Brasil, para estrangeiros que não conheçam o Brasil, ou que apenas o conheçam de passagem e superficialmente. Há nele um *parti pris* de exotismo, que, a par de outros elementos bem acusadamente franceses, o tornam para nós, ao contrário da intenção do diretor, bastante insípido, não obstante a presença autêntica de tanto negrinho bom do Brasil (especialmente Orfeu e os dois meninos seus amiguinhos estão magníficos).

O trecho interessa por dois motivos. Primeiro porque ele, como se vê, contribuiu para estabelecer aquela primeira recepção de *Orfeu negro* no país, que em linhas gerais o desprezou, conforme a expressão utilizada por Caetano Veloso, ao por em destaque o “pecado” do exotismo, ponto de convergência para uma série de críticas posteriores. Mas interessa também porque apresenta algo recorrente em muitos comentários feitos ao filme até hoje, ou seja, sempre “sobra” alguma coisa de bom no filme, mesmo quando há uma decidida rejeição a ele. Algumas linhas adiante, encontramos o trecho que mais nos interessa aqui (BANDEIRA, 1986):

O filme vale afinal como documentário. Documentário da paisagem carioca, do carnaval carioca, da vida nas favelas dos nossos morros (e aqui há deformação, que pode induzir o estrangeiro a crer que essa vida é um paraíso), *documentário de macumba (esta o ponto mais alto a esse aspecto)* (grifo meu)

Como se percebe, Bandeira seguia mais ou menos na mesma toada da crítica brasileira ao filme. Mas o interessante na crônica do poeta é que ele encontrou algumas coisas positivas no *Orfeu negro* – no caso, seu valor do-

cumental – que, justamente, contrariava a visão de outros comentários típicos da época, e mesmo depois, tal como a recorrente acusação de sua falta de realismo. Um dos principais detratores, nesse aspecto, foi o cineasta Cacá Diegues, a tal ponto que tomou quase como uma missão cinematográfica sua “corrigir” a versão de Camus que, segundo ele, teria traído o essencial de *Orfeu da Conceição*.<sup>4</sup> O seu *Orfeu*, que só conseguiu realizar em 1999, é fruto desses embates por uma leitura supostamente mais correta da peça de Vinicius de Moraes. Sabe-se, no entanto, que Marcel Camus e sua equipe passaram quase meio ano convivendo com a população dos morros, pesquisando *in loco* o ambiente em que iria situar a narrativa. Portanto, parece não ter sido por falta de empenho, pelo menos, que a versão francesa da peça careceria de uma perspectiva mais realista e menos superficial, menos turística, enfim. Bandeira, grande conhecedor da cultura carioca, como se sabe, com uma sensibilidade no mínimo razoável para a sua cultura negra, corrobora o que se está dizendo. Assim, mesmo fazendo-lhe várias críticas, reconhece qualidades que poucos brasileiros se dispuseram a admitir no seu trabalho:

Excesso de carnaval, excesso de dança, dentro do qual quase se perde a história de Orfeu, reduzida a um fio tênue, que, se não se parte, é porque a técnica de Camus o conduz com magistral habilidade. Técnica tão evidente que nos dá, a cada passo, a ilusão de facilidade. Ora, os que acompanharam de perto o trabalho de Camus sabem das dificuldades com que ele teve que lutar foram imensas, sabem que ele deu tudo na direção do filme. (BANDEIRA, 1986: 140)

A pergunta que fica então é: o filme pecou por ter ficado num plano muito apegado ao realismo, a ponto de valer muito mais como um documentário, como quer Bandeira, ou pecou por exotismo, como quer Diegues,

---

<sup>4</sup> “Apesar de seu sincero encantamento pela paisagem humana e geográfica do Rio de Janeiro, apesar mesmo de um certo carinho pelo que estava registrando, o filme enveredava por visão exótica e turística da cidade, o que traía o sentido da peça e passava muito longe de suas fundadoras e fundamentais qualidades”. DIEGUES, Cacá. Pela vitória do amor e da arte. In: MORAES, Vinicius de. Op.cit. p. 17-20



por irrealismo, por excesso de fantasia, por falta de compromisso com a história, como reforçaram outros? Tal pergunta, certamente, não será respondida aqui, já que nela se concentra grande parte do debate em torno ao *Orfeu negro*, exigindo análises bem mais extensas. Mas gostaria, ao menos, de destacar algo dito por Bandeira que por muito tempo não foi levado na devida consideração, e que só recentemente mereceu uma atenção mais atenta e qualificada. Refiro-me à elogiosa observação que fez, conforme grifo meu na penúltima citação de seu artigo, em relação à qualidade que viu na cena no terreiro, que considera a melhor do filme no que diz respeito ao seu caráter documental: “documentário de macumba (este o ponto mais alto a esse aspecto)”. Não há como esquecer aqui a “participação” de Manuel Bandeira (Manu Bandeira) na conhecida cena final do capítulo VII da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, capítulo todo ele dedicado, justamente, a uma sessão de macumba:

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antonio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada.

Esta lírica e comovida homenagem que Mário de Andrade presta a seus amigos modernistas (incluído aí um francês!)<sup>5</sup> encerra, a meu ver, a melhor e até hoje inigualada representação de uma sessão de macumba no que diz respeito à literatura brasileira. Camus, do ponto de vista mais propriamente estético, pode não chegar a tanto, mas parece conduzir a cena com uma visão tão sem preconceito e moderna em relação às religiões afro-brasileiras quanto a do autor de *Paulicéia desvairada*. Robert Stam (2008: 254-255),

---

<sup>5</sup> O poeta francês Blaise Cendrars, que também se encantou pelos trópicos nos idos da década de 1920 pode ser visto, neste sentido, como uma espécie de precursor do cineasta Marcel Camus.

no estudo que realizou de *Orfeu negro*, faz uma observação bem pertinente para o que se está debatendo aqui, ao resgatar uma outra apreciação crítica que, tal como a de Bandeira, tem a vantagem de fazer parte da primeira recepção crítica do filme, em artigo publicado também no ano de 1959. Diz Stam (2008) a respeito:

Esse uso da religião afro-brasileira provocou uma reação reflexa racista por parte de um crítico brasileiro, para quem a sequência da macumba é “desagradável”, mesmo que ela “funcione no contexto mítico”, exemplificando, assim, os preconceitos de uma certa elite em relação à cultura afro-brasileira, vista como sinônimo de “atraso”.

Anaïs Fléchet (2009) no artigo “Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu negro* de Marcel Camus (1959-2008)”, afirma: “Cantados em português, os pontos de macumba e umbanda se referem a Ogum Beira-Mar, divindade cultuada em vários terreiros de umbanda do Rio de Janeiro”. Ainda que sem precisar suas fontes em relação a essa passagem específica, Anaïs Fléchet reforça a ideia da ocorrência de uma vinculação maior e mais cuidadosa de Camus para com a sua matéria, conforme já apontada por alguns críticos e, desde o primeiro momento, como vimos, por Manuel Bandeira. Textos como esses vêm contribuindo para questionar ou, pelo menos, relativizar aquela visão superficial e ligeira que só conseguiu e só consegue ver no filme, numa talvez brutal redução de sua proposta estética, uma série de cartões-postais do Rio de Janeiro e do Brasil levemente arranjadas. A própria interrogação presente no título do artigo em questão já é um sintoma de que a recepção crítica de *Orfeu negro* pode estar sofrendo modificações significativas.

Mas sem dúvida que, especificamente em relação à sequência da macumba, a melhor contribuição que encontrei até agora foi num curto artigo de Carlos Sandroni, estudioso da música popular brasileira, intitulado “No ritmo de Orfeu: batuque e música de carnaval”. Demonstrando um maior conhecimento de causa no que diz respeito às religiões afro-brasileiras, San-

droni (2008) esclarece a respeito das distinções existentes nos seus cultos em território brasileiro:

A macumba carioca é geralmente considerada como uma modalidade mais “sincrética” que o candomblé da Bahia (sobretudo do rito ketu, tido por “mais africano”). Na macumba não serão cultuados apenas os orixás de origem iorubá, mas também os espíritos dos ameríndios (ou “caboclos”), de ancestrais escravizados (“ Pretos Velhos”), e outros. Assim, a cena de incorporação de Eurídice durante uma cerimônia de macumba, tal como apresentada no filme, é mais verossímil do que seria se se tratasse de candomblé ketu ou mesmo de xangô pernambucano de tipo mais tradicional.

Na sequência, Sandroni aponta para o realismo da cena, e ajuda a justificar o testemunho que dei acima sobre minha surpresa ao identificar, em várias críticas feitas ao filme, a acusação de “descarada inautenticidade” aplicada ao *Orfeu negro* em geral e a essa cena em particular. Afirma Sandroni (2008):

Aliás, para alguém que tenha tido contato direto com religiões populares brasileiras, as cenas correspondentes de *Orfeu negro* aparecem como de acentuado realismo. Eu não excluiria a hipótese de que este aspecto do filme tenha influenciado na recepção fria que lhe teria dado, segundo alguns testemunhos contemporâneos, parte do público local. A macumba era então, ainda mais do que hoje, vista com desconfiança e até medo por grande parte da sociedade carioca.

E conclui o seu artigo confirmando as declarações de Manuel Bandeira sobre o cuidadoso trabalho e real envolvimento de Camus e sua equipe com o ambiente das religiões afro-brasileiras:

A equipe do filme registrou música de macumba num autêntico “terreiro” (ou casa de culto) do morro do Salgueiro. A gravação, se não se deu durante festa já agendada no calendário ritual, registra algo que se assemelha muito a isso (SANDRONI, 2008)

Por motivo de economia não quero me estender mais no artigo de Sandroni, que pode ser consultado na íntegra por aqueles interessados no filme, em especial, em seus aspectos ligados às religiões afro-brasileiras. Apenas gostaria de informar que ele se detém um pouco mais demoradamente na entidade de Ogum Beira-Mar, que foi só brevemente referida por Anaís Fléchet. Diz Sandroni (2008):

Ogum Beira-Mar é uma declinação particularmente popular de Ogum, orixá iorubano do ferro associado no Rio de Janeiro a São Jorge, donde a particular pertinência da metáfora do “cavalo” para designar o fiel incorporado.

Para concluir os comentários sobre essa sequência do filme, quer me parecer que ela deveria ser vista por todos os brasileiros, sejam brancos, sejam negros, sejam o que forem, já que poucas oportunidades temos tido de acompanhar representações simbólicas desse ambiente religioso, que se vincula de maneira tão abrangente, constante e de modo profundo à vida cotidiana de milhões de brasileiros. E que, ao mesmo tempo, tem sido tão parcamente representado em seus artefatos culturais dominantes e canônicos. Esse é o Brasil, sem dúvida, que não se vê na TV. Até hoje!

6. Gostaria de encerrar esse artigo dizendo que, naturalmente, haveria ainda muito a falar a respeito do Orfeu de Camus, assim como do Orfeu de Vinicius e, principalmente, do Orfeu de Diegues, que aqui foi só brevemente referido. E digo isso não só em reconhecimento à força e efetiva representatividade cultural dessas criações como também ao discurso crítico a elas vinculado, independente de toda e qualquer divergência que possa haver, e

efetivamente há, em torno a muitas leituras que se fizeram e continuam se fazendo das três obras. São, de fato, criações esteticamente polêmicas, mais polêmicas ainda se tornam quando as incluímos nos debates ligados à dramática e problemática formação da sociedade brasileira, particularmente no que diz respeito aos seus contingentes negros. Ainda que não se possa falar, em relação às três obras aqui consideradas, de uma fortuna crítica vasta, sem dúvida que ela já é bastante considerável, e tem crescido nos últimos anos. O que se justifica não só pelo aumento dos cursos de pós-graduação no país, mas, também, pelo fato de que há algo nessas criações que realmente tem resistido ao tempo e não cessa de nos interessar. Lembrando a importância de Vinicius de Moraes para que tudo isso ocorresse, e reconhecendo a propriedade do que chama de verdadeiro *insight* do poeta ao conceber o Orfeu da Conceição, Caetano Veloso (2000) afirma, a meu ver de forma muito acertada: “O Brasil revela qualquer coisa de essencial a seu respeito através do mito de Orfeu”.

Se há uma lição, naturalmente provisória, a ser tirada de tudo que foi aqui tratado a partir de algumas poucas sequências, cenas e fragmentos de *Orfeu negro* e de uma parte dos discursos críticos a ele vinculados, acredito que ela aponta para a necessidade de que olhares “outros” e diversos dos que até aqui se manifestaram se debruçam sobre esse filme e sobre os temas que levantam. Anaïs Fléchet (2009) afirma que “essas polêmicas dificultam o bom entendimento do filme e a avaliação do seu papel na história das relações culturais internacionais”. Talvez ela possa ter razão de uma perspectiva internacional, mas acredito que de um ponto de vista nacional o problema maior não são tanto as polêmicas, que até devem ser vistas como algo positivo, mas sim o fato de que elas em grande parte encontram-se restritas a agentes sociais pouco diferenciados quando se pensa no conjunto da população brasileira. É provável que isso venha a mudar com o tempo, e é o que se espera, mas o fato é que até agora o que se percebe é uma grande disparidade entre os grupos representados no filme e aqueles que avaliaram e continuam avaliando as representações feitas desses contingentes sociais presentes nas obras acima referidas. Com isso estamos tocando num dos aportes teóricos mais cruciais entre aqueles que surgiram no final do século XX para tratar dessas questões. Quero me referir aqui, muito especialmente, ao en-

saio da crítica indiana Gayatri Spivak (2010) intitulado “Pode o subalterno falar?”, que só há poucos anos passou a ser efetivamente debatido pelo meio cultural brasileiro. O grande valor desse ensaio é justamente apontar para um verdadeiro imbróglio que precisa hoje ser destrinchado por qualquer representação que se proponha a falar pelo “outro”. Acredito que as agudas e pioneiras considerações de Spivak têm muito a dizer a respeito do *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, do *Orfeu negro*, de Marcel Camus, do *Orfeu*, de Cacá Diegues, assim como de toda a fortuna crítica relativa a essas obras e, naturalmente, desse artigo que aqui se encerra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTO, Ronald. *Orfeu da Conceição: uma tragédia não negra*. In: CRUZ, Claudio; ROCHA, André. (Org.). *Orfeu de Vinicius & Cia*. Florianópolis: Edufsc, 2013. (no prelo)

BANDEIRA, Manuel. Orfeu do carnaval. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, andorinha*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade.

BENTES, Ivana. Nelson, Camus, Diegues: Retóricas do Nacional Popular *Cinemais* – Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, nº 26, novembro-dezembro de 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 1ª ed. *All That Is Solid Melts into Air* (1982). São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1986.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Três versões de Orfeu. *Aletria*, Belo Horizonte, nº8, dezembro de 2001.

FLÉCHET, Anaís. Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu negro* de Marcel Camus (1959-2008). *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, nº 32, primavera-verão de 2009.

MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Songbook I. Músicas de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

ORFEU da conceição. Direção de Cacá Diegues. Roteiro: Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999. (100 min.). Distribuição Warner Bros..

ORFEU negro. Direção de Marcel Camus. Rio de Janeiro, 1959. (100 min.), P&B.

SANDRONI, Carlos. Libreto Orfeu Negro. In: *CD Deluxe edition*. Universal Jazz France. 2008. p.10-11.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. A Favela: de *Rio 40 Graus* a *Orfeu Negro*, 1954-1959. In: *Multiculturalismo tropical*. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro. São Paulo: Edusp, 2008.

VELOSO, Caetano. Orpheus, from caricature. In: *New York Times*. 20 de agosto de 2000.

Recebido em Julho de 2013  
Aceite em Agosto de 2013

