

Pelos palcos



Orfeu Negro: *entre fantasia e realidade*

Myrian Sepúlveda dos Santos

Dois filmes foram produzidos a partir da peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes, que narra a lenda grega de Orfeu em meio às festas carnavalescas. Há um tema universal que procura ser trabalhado dentro do contexto específico do carnaval carioca: o caráter eterno da arte em contraposição à realidade trágica da vida.

O diretor francês Marcel Camus foi responsável pela direção da primeira versão da peça para o cinema, *Orfeu Negro*, em 1959. No filme, Orfeu é um músico que se apaixona por Eurídice, a qual é assassinada por um homem fantasiado de anjo da morte. O herói, inconformado com a perda da amada, procura resgatá-la da morte em um ritual afro-brasileiro, representação do Inferno. Ao voltar para casa com o corpo de Eurídice nos braços, encontra Mira, sua antiga namorada, que o atinge com uma pedra. Orfeu cai de um penhasco e morre.

Orfeu aparece no filme como condutor de bonde por profissão e excelente violonista nas horas de lazer. É um artista e, com sua música, exerce a magia de fazer o sol nascer. A relação entre arte e tragédia é bem expressa pelo tema musical do filme. Nas cenas finais, as crianças amigas de Orfeu e moradoras na favela dão continuidade à sua magia, ao tocarem suas

músicas no violão. As músicas do filme foram compostas por Luiz Bonfá e Antonio Carlos Jobim, que, em parceria com Vinícius de Moraes, davam os primeiros passos na construção de um novo estilo musical brasileiro, conhecido mais tarde como bossa nova. Versos e melodia se entrelaçam com a trama do filme e dão o tom bucólico e sensual necessário. Como Orfeu é condutor de bonde e a música não é sua profissão, não há relação de troca ou de sobrevivência envolvendo sua arte.

As imagens do filme exploram as paisagens da cidade do Rio de Janeiro, o som dos tambores e da bossa nova e as manifestações festivas do carnaval. O enredo se desenrola tendo como pano de fundo uma favela carioca. Os moradores da favela dançam e cantam, enquanto desempenham suas tarefas domésticas, como se estivessem em contínuo êxtase com a vida; as cenas cotidianas são sempre filmadas em meio a tomadas panorâmicas que mostram as belezas naturais da cidade. O filme não expõe conflitos sociais ou práticas de discriminação racial contra negros. No entanto, este é o primeiro filme brasileiro a contar apenas com atores negros, o que pode ser considerado uma revolução para os padrões de relações raciais da época.



Foto 1: *Orfeu Negro*, de Camus, 1959.

Cacá Diegues dirigiu a mesma história baseada na lenda grega, de forma totalmente distinta. Nesta segunda versão da peça de Vinícius, especial atenção é dada à retratação da realidade social das favelas e do mundo urbano. Orfeu aparece completamente adaptado aos estilos de vida e às inovações da vida moderna. Usa óculos, compõe suas músicas em um computador laptop e carrega sempre consigo um telefone celular. Eurídice surge em cena como uma moça ingênua e tímida, descendente de índios, que vem do estado do Acre visitar uma tia no Rio de Janeiro. A jovem, apesar de pobre, chega à cidade de avião. O carnaval é visto na favela pelos aparelhos de televisão. As novas tecno-

logias estão presentes no cotidiano dos moradores, nas armas dos traficantes, na pobreza do morro. Miséria e violência são mostradas como parte da modernidade.

Desde as primeiras cenas, o filme mostra a violência a que estão submetidos os habitantes da favela. Esta aparece dominada por grupos vinculados ao tráfico de drogas e submetida às invasões freqüentes de policiais corruptos, que tratam indiscriminadamente moradores e traficantes. Pobreza, tristeza, tiroteios, morte e injustiça são os elementos que constroem o clima em que se encontra a favela durante o carnaval. Eurídice é morta acidentalmente pelo chefe dos traficantes do morro. Os traficantes jogam suas vítimas em



um penhasco constituído por esqueletos e cadáveres de todo tipo. Lá, Orfeu irá procurar o corpo de Eurídice. Embora o enredo seja praticamente o mesmo do outro filme, observa-se um compromisso muito maior com a construção de uma crítica social.

Cacá Diegues pertenceu ao importante movimento constituído por cineastas brasileiros chamado Cinema Novo, que procurou transformar as produções da indústria cinematográfica em produções artísticas veiculadoras de críticas sociais durante o período de ditadura militar. Ele é o diretor de alguns dos clássicos do cinema brasileiro, como *Bye Bye Brasil* e *Xica da Silva*. Além disso, o roteiro do filme foi escrito com a colaboração de escritores e cientistas sociais que se têm destacado pela análise de aspectos socioculturais, que se estendem do surgimento do funk à violência urbana (Vianna, 1988 e 1995; Lins, 1997). São evidentes imagens de pobreza, antagonismos raciais, violência urbana e divergências religiosas. O carnaval aparece como espaço de mercantilização de corpos e sexualidade. As músicas martelam, por meio de letras e ritmo, as injustiças sociais.

Aparentemente, o primeiro filme é uma fantasia ou parábola, enquanto o segundo apresenta um maior comprometimento com a descrição da realidade. Mas qual será a natureza da percepção cinematográfica? Podemos afirmar que cinema, mesmo quando documentário, é sempre uma fantasia, ou há distinções importantes a serem consideradas? O público não procura as salas de cinema apenas em busca de diversão. Além disso, sabemos que cinema, fotografia e outras tecnologias de informação não podem ser reduzidos a produções ilusórias manipuladas por

estratégias hegemônicas. Por outro lado, mesmo os filmes documentários e voltados para a ciência se afastam de uma perspectiva realista e parecem perceber que não podem abrir mão de uma boa narrativa, técnicas e estilos inovadores em seu desenvolvimento. Observamos uma consciência crescente entre produtores, diretores e público de que há um entrelaçamento entre arte e vida, curiosamente a temática central tratada pelos filmes.

Neste artigo, meu objetivo é analisar estes dois filmes, compreendendo-os simultaneamente como fantasia e realidade. Nas páginas que se seguem, o esforço de investigação e análise das duas versões de *Orfeu* irá contemplar questões relativas à produção e à recepção das narrativas cinematográficas. Neste sentido, será também contemplado o conjunto de técnicas utilizado. Gostaria de tomar como ponto de partida a observação de que, em uma análise cinematográfica, não é possível separar o conteúdo narrativo dos procedimentos formais existentes. Técnicas como cortes, closes, montagens, utilização da câmera em todas as suas variantes, bem como som, trilha musical e efeitos sonoros, são partes integrantes da narrativa. Este é um argumento bem desenvolvido por Zizek, que nos mostra a importância de inovações estilísticas nas narrativas existentes (Zizek, 2000:213-62). Também serão analisadas questões relativas ao conteúdo das narrativas e determinações histórico-culturais nelas presentes. À medida que notamos a complementaridade entre estes elementos, tornamo-nos mais capazes de responder a questões relativas à natureza da percepção cinematográfica. Nesta perspectiva, compreendemos que uma análise cinematográfica não é reduzível nem à interação entre produ-

ção e recepção, nem às determinações histórico-culturais, nem à sua questão estética, pois envolve um grande número de elementos que, ao se conjugarem, ultrapassam qualquer dessas vertentes.

Os impasses da indústria cinematográfica: produção e recepção

A primeira versão cinematográfica da peça, *Orfeu Negro*, recebeu o Oscar por melhor filme estrangeiro, a Palma de Ouro no Festival de Cannes e foi também considerado o melhor filme estrangeiro e melhor filme, respectivamente, pelos Críticos de Cinema de Nova Iorque e pela Academia Britânica. Em 1960, recebeu ainda o Globo de Ouro. Em contrapartida, a produção recente, *Orfeu*, não recebeu uma avaliação positiva dos críticos de cinema da imprensa internacional. O músico Caetano Veloso, responsável pela trilha sonora e marido de uma das produtoras do filme, escreveu um artigo instigante no *New York Times*, em que defendia o filme e criticava a primeira produção de *Orfeu*, aclamada internacionalmente por mostrar os brasileiros como povo exótico, vestido de forma ultrajante, e por reproduzir um ambiente de *voodoo* capaz de exercer fascínio apenas sobre audiências estrangeiras. Segundo ele, o filme foi recebido sem qualquer entusiasmo no Brasil (Veloso, 2000). Esta crítica já fora feita em seu livro sobre o tropicalismo:

Assisti a ele no Cine Tupi (!), na Baixa dos Sapateiros (!), na Babia. Eu e toda a plateia ríamos e nos envergonhávamos das descaradas inautenticidades que aquele cine-

asta francês se permitiu para criar um produto de exotismo fascinante (Veloso, 1997:252).

O músico, ao chamar a atenção para a diversidade de interpretações que o primeiro filme suscitou, colocou em questão a universalidade de sentido presente em uma produção cinematográfica. Caetano está correto em seu comentário sobre a primeira produção de *Orfeu*, pois qualquer possibilidade de reconhecimento e identidade entre cariocas e personagens se deteriora já nas primeiras imagens. Enquanto o filme tem o poder de envolver uma audiência estrangeira de forma intensa, o ambiente de alegria exagerada e permanente entre os moradores da favela e transeuntes da cidade costuma ser descrito como extremamente irritante pelos moradores do Rio. Por isso, o filme aparece não só para os cariocas, mas para os brasileiros em geral, como uma daquelas produções feitas "para inglês ver", em uma declarada idealização do que seriam os hábitos e costumes do brasileiro.

É importante considerar que a primeira produção cinematográfica contou com um diretor francês, Marcel Camus, enquanto a segunda, com um diretor brasileiro, Cacá Diegues. Estes dois olhares podem ser responsáveis pelo contraste entre uma visão de Brasil em que, por um lado, amor, paixão e sexo se complementam em um ambiente de harmonia, e, por outro, imagens colocam em destaque conflitos sociais e raciais.

Com seus comentários, Caetano questiona o critério de avaliação de obras culturais e artísticas em circuito internacional. Ele nos diz que o Brasil visto pelos brasileiros é di-



ferente do Brasil visto pelos estrangeiros. E, mais do que isso, denuncia o poder associado ao olhar estrangeiro, de impor julgamentos e valores estéticos sobre uma comunidade artística que ultrapassa fronteiras nacionais. Evidentemente, produções cinematográficas não são julgadas por critérios e valores universais. Quando lembramos que Caetano foi um dos principais líderes do movimento musical Tropicália, constatamos que esta crítica não parte de um arraigado defensor de tradições estritamente brasileiras. Muito pelo contrário, ao longo de sua carreira Caetano tem-se mostrado sensível às imposições de sentido à música brasileira e tem-se recusado a restringir seu trabalho ao que poderia ser considerado um gênero musical estritamente brasileiro. Ele obteve reconhecimento e sucesso ao incorporar e entrar em diálogo com diferentes ritmos e estilos musicais em sua produção artística. Seu posicionamento crítico parte de uma consciência profunda do significado das intermediações transnacionais presentes no mundo artístico.

Sabemos que a construção de identidades nacionais envolve um jogo de reconhecimento mútuo entre nações e que as definições identitárias comumente aceitas nem sempre obedecem a poderes equilibrados. A imagem do país sensual e exótico vinculada ao primeiro filme impõe inegavelmente limites à produção artística nacional, e é contra isso que Caetano se rebela. Os prêmios internacionais se baseiam em padrões que muitas vezes não são aqueles prestigiados pelos artistas, tampouco pelo público brasileiro.

Mas, na posição de Caetano, há também uma defesa do segundo *Orfeu* por seu maior comprometimento com a realidade social bra-

sileira. Sua estrutura melódica procurou expressar a realidade da favela por meio do entrelaçamento entre tradições musicais locais e globais: a trilha musical inovou ao introduzir registros do funk no desenvolvimento do samba local (Perrone, 2000:64). Caetano e os demais participantes da produção, entre eles diretores, artistas, cientistas sociais e produtores, procuraram produzir uma peça menos fantasiosa sobre o Brasil.

Ainda assim, fica evidente para o público brasileiro que a segunda versão de *Orfeu da Conceição* pode também ser considerada como uma versão do país "para inglês ver". Conforme foi divulgado pela mídia nacional, esta versão não logrou uma grande recepção, nem por parte do público, nem pelos críticos do cinema nacional. Desta vez não é possível atribuir ao clima de *voodoo* o impacto pequeno do filme junto ao público. No entanto, poderíamos afirmar que as imagens de violência, pobreza e conflito urbano, mais do que um retrato fiel do que seja o Brasil, constroem um estereótipo de um país do Terceiro Mundo assolado por seus problemas sociais. Em que medida a indústria cinematográfica é capaz de oferecer uma versão crítica dos fenômenos sociais que aborda? Podemos considerar o cinema uma forma de arte?

Entre fantasia e realidade

No filme dirigido por Camus, não se observa uma grande preocupação em retratar os conflitos sociais presentes na cidade do Rio de Janeiro. A ênfase está na presença – entre moradores pobres e negros de uma favela – da arte e da paixão, apresentadas como condições universais aos seres humanos. O filme

apresenta de forma extremamente romântica as dificuldades enfrentadas por esta população em seu cotidiano. Ao procurar caracterizar uma série de conflitos sociais e culturais, o filme dirigido por Cacá Diegues, ao contrário, aproxima-se da proposta do cinema-verdade, centrando-se na descrição dos conflitos sociais encontrados em uma favela brasileira. A comparação entre estas duas produções cinematográficas nos traz algumas questões.

Alguns acreditam que a arte presente na grande literatura, em músicas clássicas e mesmo em produções cinematográficas tem a capacidade de ultrapassar o abismo entre experiência e representação. A arte proporcionaria, por intermédio de seu mundo imaginário, novas experiências àqueles que entram em contato com ela. Possibilitaria, então, uma maior transparência do mundo, ao permitir que os indivíduos se reconhecessem a si próprios e compreendessem o mundo vivenciado a partir de novas experiências. A arte não se reduz, portanto, à representação de eventos já vivenciados.

A dimensão estética de uma obra de arte não pode advir das características identitárias que esta tem com seu objeto; a arte precisa tornar-se, ela mesma, o objeto do experimento. Em uma experiência contemplativa da arte, a intencionalidade do autor da experiência estética precisa ser apropriada. Poesia, pintura e música, enquanto expressão do sublime, originam-se de uma afinidade entre autor e natureza. Neste caso, é necessária uma sensibilidade do autor em capturar o que lhe é estranho, por meio de sua própria natureza. Tanto o desejo de quem contempla quanto o objeto contemplado encontram-se em uma nova imagem capaz de fazer o elo entre obra,

realidade e receptor. Adorno, por exemplo, acreditou que o cinema se afastaria da produção artística, pois, como parte da indústria cultural, sua principal função seria apenas produzir ilusões sobre a realidade (Adorno, 1973). Dessa forma, a questão central é se o cinema é capaz ou não de revelar ao espectador o seu potencial de produzir magia e ilusão.

Autores como Walter Benjamin, mas também aqueles próximos do Surrealismo ou de técnicas de montagem dos anos 20 – tal como Adorno –, não acreditavam mais na possibilidade da experiência estética baseada na contemplação e fruição de sentimentos. Para eles também não era mais possível ao artista evidenciar a natureza em alteridade. No entanto, apostavam que, no mundo de ciência, tecnologia e grandes massas, a experiência do cinema, com suas técnicas e probabilidade de impacto sobre o público coletivo, poderia surgir como nova possibilidade estética. Neste contexto, o cinema envolveria um determinado tipo de experiência estética distinta das formas contemplativas de percepção da arte, mas igualmente associada a um potencial liberador.

Segundo Hansen, a visão otimista de Benjamin sobre novas técnicas de reprodução se relaciona à fascinação que ocorria no início do cinema pelo seu potencial para produzir magia e ilusão. Benjamin compreendia o “cinema de atrações” como uma forma estilística associada a uma nova experiência estética, em que a realidade era percebida não só por meio da mimesis da natureza – e não mais pela afinidade entre autor e natureza –, mas principalmente pela constatação da arbitrariedade com que esta mimesis era realizada

apresenta de forma extremamente romântica as dificuldades enfrentadas por esta população em seu cotidiano. Ao procurar caracterizar uma série de conflitos sociais e culturais, o filme dirigido por Cacá Diegues, ao contrário, aproxima-se da proposta do cinema-verdade, centrando-se na descrição dos conflitos sociais encontrados em uma favela brasileira. A comparação entre estas duas produções cinematográficas nos traz algumas questões.

Alguns acreditam que a arte presente na grande literatura, em músicas clássicas e mesmo em produções cinematográficas tem a capacidade de ultrapassar o abismo entre experiência e representação. A arte proporcionaria, por intermédio de seu mundo imaginário, novas experiências àqueles que entram em contato com ela. Possibilitaria, então, uma maior transparência do mundo, ao permitir que os indivíduos se reconhecessem a si próprios e compreendessem o mundo vivenciado a partir de novas experiências. A arte não se reduz, portanto, à representação de eventos já vivenciados.

A dimensão estética de uma obra de arte não pode advir das características identitárias que esta tem com seu objeto; a arte precisa tornar-se, ela mesma, o objeto do experimento. Em uma experiência contemplativa da arte, a intencionalidade do autor da experiência estética precisa ser apropriada. Poesia, pintura e música, enquanto expressão do sublime, originam-se de uma afinidade entre autor e natureza. Neste caso, é necessária uma sensibilidade do autor em capturar o que lhe é estranho, por meio de sua própria natureza. Tanto o desejo de quem contempla quanto o objeto contemplado encontram-se em uma nova imagem capaz de fazer o elo entre obra,

realidade e receptor. Adorno, por exemplo, acreditou que o cinema se afastaria da produção artística, pois, como parte da indústria cultural, sua principal função seria apenas produzir ilusões sobre a realidade (Adorno, 1973). Dessa forma, a questão central é se o cinema é capaz ou não de revelar ao espectador o seu potencial de produzir magia e ilusão.

Autores como Walter Benjamin, mas também aqueles próximos do Surrealismo ou de técnicas de montagem dos anos 20 – tal como Adorno –, não acreditavam mais na possibilidade da experiência estética baseada na contemplação e fruição de sentimentos. Para eles também não era mais possível ao artista evidenciar a natureza em alteridade. No entanto, apostavam que, no mundo de ciência, tecnologia e grandes massas, a experiência do cinema, com suas técnicas e probabilidade de impacto sobre o público coletivo, poderia surgir como nova possibilidade estética. Neste contexto, o cinema envolveria um determinado tipo de experiência estética distinta das formas contemplativas de percepção da arte, mas igualmente associada a um potencial liberador.

Segundo Hansen, a visão otimista de Benjamin sobre novas técnicas de reprodução se relaciona à fascinação que ocorria no início do cinema pelo seu potencial para produzir magia e ilusão. Benjamin compreendia o “cinema de atrações” como uma forma estilística associada a uma nova experiência estética, em que a realidade era percebida não só por meio da mimesis da natureza – e não mais pela afinidade entre autor e natureza –, mas principalmente pela constatação da arbitrariedade com que esta mimesis era realizada



(Hansen, 1987). Para Benjamin, podemos analisar o cinema a partir da transformação da natureza da experiência estética (Benjamin, 1968:217-52).

As transformações ocasionadas pela técnica cinematográfica na percepção do potencial estético da obra realizada têm sido um ponto reiterado por diversos autores que escrevem sobre a história do filme etnográfico. Ao analisar o filme documentário social dos anos 20, Brigard, por exemplo, mostra que Eisenstein, Pudovkin e outros cineastas russos, bem como diversos intelectuais associados ao movimento surrealista, entre eles Buñuel, procuravam trabalhar com técnicas capazes de ir além da mera descrição do mundo e da vida, e que buscavam transformar a realidade a que se referiam (Brigard, 1995:23). Young resumirá esta questão central com a frase: "Para colocar da forma mais óbvia possível – a câmera tende a mentir, mas a audiência tende a acreditar" (1995:100).

Estes cineastas dos anos 20 consideraram a câmera em estado puro, capaz de revelar as pessoas sem pretensão, capturando significados a qualquer momento, sem a prisão da pretensão. O *kinoki*, ou o "cinema-olhar", ao perceber a falta de controle do sujeito que olha através da câmera sobre seu objeto, procura ignorá-lo como autor. A utilização da câmera como prisma não implicava apresentar ao público fragmentos da realidade, pois estes, como na vida, precisavam ser trabalhados de modo a propiciarem uma totalidade integrada. A montagem, portanto, torna-se um aspecto central. É evidente que estas primeiras percepções das possibilidades cinematográficas já continham as questões principais do filme etnográfico atual. Para Jean Rouch,

os produtores e teóricos do *cinéma vérité* dos anos 60 retomaram as questões inerentes ao *kinoki* daqueles cineastas pioneiros dos anos 20. Todos eles acreditaram que, ao fazer seus filmes, precisavam contar com certas propriedades inerentes à técnica em si mesma (Rouch, 1995:83).

É verdade que Benjamin e os cineastas formalistas dos anos 20 se referem a um determinado cinema, que se distancia das narrativas clássicas hollywoodianas. Neste último caso, as estratégias narrativas e técnicas utilizadas procuram desenvolver um enredo capaz de absorver completamente o espectador, que deve identificar-se com os caracteres apresentados na tela e vivenciar nesta a experiência que é ausente na vida real. A ausência da coerência, que deveria ser inerente às técnicas de montagem, é escamoteada e substituída pelas grandes narrativas manipuladoras de sentimentos e emoções. O espectador torna-se o voyeur totalmente envolvido e absorvido com as imagens apresentadas pelo cinema. Trabalha-se com o desejo do público de tomar a imagem pela realidade e de consumir emoções como forma de entretenimento. Os novos recursos cinematográficos, apoiados no desenvolvimento de perfis psicológicos, em momentos cronológicos lineares e também em novas técnicas de filmagem, substituem as questões centrais levantadas pelas vanguardas do cinema, que ainda tinham alguma pretensão de propiciar ao espectador um jogo entre proximidade e distância, necessário à crítica estética.

Mais do que utopia, as teses de Benjamin continuam a ser desenvolvidas contemporaneamente. Para muitos autores, as técnicas de edição e montagem inerentes ao cinema po-

dem ainda proporcionar a percepção de que a fantasia advém de uma intenção subjetiva, mas também da ausência desta (Zizek, 2000:227). Neste caso, seria possível pensarmos que o cinema de atrações sobreviveu e pode estar presente em musicais, cinemas que revelam fantasias eróticas e outros experimentos do gênero. Mais do que isso, poderíamos afirmar que mesmo o sistema narrativo – que confunde a imagem com o que ela descreve e absorve o espectador por meio de um apelo identitário que ocorre entre este e o personagem principal do enredo desenvolvido – pode revelar, ainda que de forma mais frágil, as rupturas entre a intencionalidade e a falta desta na produção da fantasia cinematográfica.

A partir da análise feita por Benjamin, a investigação de aspectos técnicos, uso da câmera, efeitos sonoros, música, estilos narrativos, padrões que se repetem e aspectos inerentes ao discurso tornam-se aspectos cruciais. Com base nestas análises, podemos perceber que o cinema, além de promover a ilusão de que reproduz a realidade, contém incongruências e discrepâncias que podem ser atribuídas aos conflitos inerentes a qualquer narrativa sobre a realidade. Neste sentido, podemos compreender que as duas versões cinematográficas da peça de Vinícius movem-se entre realidade e fantasia.

Há, portanto, técnicas de narrativa e filmagem que precisam ser consideradas. No filme dirigido por Cacá Diegues, a tentativa de trazer para as telas a “verdade” sobre a realidade brasileira não ocorre apenas a partir do desenvolvimento do enredo. O diretor utilizou personalidades da vida cultural carioca como atores principais e figurantes. É neste sentido que não só o papel de Orfeu é

desempenhado por Tony Garrido – músico do famoso grupo Cidade Negra, sem prévia experiência de ator –, como também, ao longo do filme, vemos Nelson Sargento – músico da velha guarda dos sambistas –, e até mesmo Caetano Veloso como figurantes. Para filmar as cenas de Garrido na escola de samba, Cacá fez com que o músico participasse do desfile da Viradouro. É importante destacarmos que há, nesta segunda versão, a intenção de que Orfeu e Garrido, filme e realidade, entrelacem-se. As imagens de Orfeu no carnaval são as mesmas imagens de Garrido que jornais, revistas e poderosas cadeias de televisão divulgaram por todo o Brasil. Estes são artifícios de produção e direção que, sem dúvida, proporcionam ao filme maior impressão de realidade.

Podemos observar ainda que, enquanto no primeiro filme as cenas são longas e arrastadas e a lente de filmagem mantém-se a certa distância dos personagens, no segundo há um ritmo bem mais acelerado, cenas curtas e closes contínuos. Ao estilo de devaneio e nostalgia do primeiro filme contrapõe-se a linguagem quase jornalística do segundo. Embora o papel desempenhado pela música e trilha sonora não seja o tema básico deste artigo, é inegável que ele é crucial na constituição de cada uma das narrativas. Perrone desenvolve esta análise mostrando-nos como a dimensão musical faz parte do desenrolar de cada narrativa. O estilo bossa nova que surge nos anos 50, junto à primeira versão cinematográfica, romantiza, por meio de uma sofisticação melódica e harmônica, as favelas e seus moradores afro-brasileiros. A expressão musical entre os moradores das favelas neste período era bastante diferente da apre-



Foto 2: Tony Garrido no carnaval da Viradouro, 1998. Foto: Joris Machado

sentada pelo filme. Na segunda versão, a mesma associação entre Brasil, música e carnaval é feita, mas desta vez os responsáveis aproximaram estilos consagrados na primeira versão a tendências musicais antilíricas, como rap e hip-hop, solidárias àquelas presentes nas favelas (Perrone, 2000).

Vimos que alguns elementos como técnica, estilo, ritmo e música participam da narrativa discursiva. Mas o que mais nos dizem as duas versões da lenda de Orfeu?

Da democracia racial ao multiculturalismo

Sabemos que, apesar de vivermos na era dos meios de comunicação de massa, a percepção da arte ou de um determinado produto cultural continua a depender da capacidade

de apropriação de determinados códigos culturais por públicos determinados (Bourdieu, 1984). Neste sentido, o cinema, como qualquer outro produto cultural, deve ser considerado em relação aos processos de produção, significação e recepção. No que tange à análise dos dois filmes em questão, surge a necessidade de uma reflexão sobre as condições históricas e culturais que tornam possíveis os processos referidos, uma vez que as duas produções foram realizadas em momentos históricos diferentes.

Os dois filmes fazem parte de contextos históricos específicos. Mesmo o filme de Camus, internacionalmente aclamado por suas qualidades estéticas, mostra-se bem datado. O primeiro filme foi lançado no final dos anos 50, quando as idéias de democracia racial e de originalidade tropical ainda eram capazes de exercer fascínio generalizado. A crença em

desenvolvimento ilimitado e progresso fazia parte de um mundo que deixava o pesadelo das grandes guerras para trás e buscava imagens que apontavam para o futuro. O segundo filme, no entanto, foi produzido na virada do milênio, quando movimentos relacionados a direitos de negros, mulheres, homossexuais, minorias étnicas e grupos identitários trans ou pós-nacionais já são moeda corrente da agenda política internacional.

Também o carnaval do Rio sofreu transformações. As escolas de samba, por exemplo, que se institucionalizaram a partir de uma aliança entre setores populares e o governo populista de Getúlio Vargas, hoje são parte de uma atividade econômica lucrativa de grandes proporções. A partir dos anos 70, o Estado retirou aos poucos seu apoio aos organizadores, que passaram a assumir um compromisso crescente com empresas privadas. O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro representa um dos maiores espetáculos turísticos do gênero e faz parte de uma indústria capaz de mobilizar imensos recursos. Todo ano, cerca de cinquenta milhões de dólares e mais de cinquenta mil pessoas participam da produção dos desfiles. O espetáculo é organizado por diversos setores, tais como lideranças carnavalescas, políticos, indústrias, atividades comerciais e meios de comunicação. As arquibancadas recebem em média noventa mil espectadores. Além disso, os chefões do jogo do bicho e, mais recentemente, grupos ligados ao tráfico de drogas, têm financiado os desfiles (Santos, 1998).

Mas será que podemos falar em dois carnavais, um romântico e harmônico e outro reduzido a espetáculo homogêneo e destituído de emoção e prazer? À medida que ana-

lisamos o entrelaçamento entre o carnaval do Rio de Janeiro, população negra e políticos dos anos 50, podemos apontar muitas situações de negociação e conflito, nem sempre pacíficas. Até os dias de hoje, é possível observar, na construção da festa carnavalesca, uma série de negociações entre indivíduos com diferentes interesses e objetivos. Habitantes de bairros pobres procuram vender sua música e tornar-se reconhecidos nacionalmente, políticos lutam por prestígio e votos, organizações criminosas esperam obter um espaço legal para o desenvolvimento de suas atividades e os diferentes setores da população urbana buscam prazeres que a vida cotidiana da cidade não parece oferecer (Santos, 1999).

Em 1946, por exemplo, quando a ditadura de Vargas deu lugar a novas eleições, houve uma abertura política que possibilitou a expressão de diversos setores da população que anteriormente não ocupavam espaço na arena política estabelecida. Neste período, importantes líderes da União das Escolas de Samba estreitaram seus vínculos com o Partido Comunista. O governo de Dutra, que seguia a linha populista de Getúlio Vargas, pôde facilmente diluir o poder dos líderes das escolas de samba que se posicionavam de forma mais radical contra o governo. Este episódio mostra, no entanto, que associações ligadas ao carnaval não tinham seu destino político marcado. Exemplos como estes podem ser encontrados ao longo da história do carnaval.

Um grande número de cientistas sociais tem investigado as associações entre carnaval, cultura popular, políticos, relações étnicas e indústria cultural (Leopoldi, 1978; Goldwasser, 1989; Rowe, 1991; Queiroz, 1992; Castro, 1994). Estes estudos denuncia-



ram a burocratização e mercantilização dos desfiles carnavalescos, práticas de discriminação racial no interior da festa (Rodrigues, 1984), bem como disputas de poder e políticas de clientelismo regendo relações entre autoridades governamentais, chefes de organizações ilegais e populações socioeconomicamente desfavorecidas (Augra, 1993; Chinelli, 1993).

As imagens contrastantes de harmonia e guerra relativas ao carnaval carioca não se explicam, portanto, apenas pelos contextos históricos em que os filmes foram produzidos. Quero dizer com isto que estes filmes, embora ficcionais, trazem uma representação do carnaval carioca, e esta representação apresentou-se, nos dois casos, de forma unidimensional. Os fenômenos sociais são não apenas bem mais complexos que as narrativas produzidas, como também ambivalentes, diversos e sem definições rígidas. Os dois filmes apresentam apenas imagens parciais do carnaval carioca. Vejamos algumas delas.

Arte e carnaval no cenário carioca

Como vimos, as temáticas centrais presentes no enredo dos dois filmes são arte e carnaval. No entanto, se no primeiro filme a tentativa de trazer à tona o tema da universalidade da arte entrelaça-se com a festa carnavalesca, no segundo observa-se uma preocupação maior com a representação de elementos presentes na vida da cidade. A capacidade que a arte tem de ultrapassar preconceitos e propiciar nova percepção da realidade pode ser atribuída ao carnaval. A associação entre a lenda de Orfeu, a eterni-

dade da arte e o carnaval não é gratuita. Meu argumento é de que a primeira versão, ao trazer uma visão emancipadora do carnaval, que se encontra completamente ausente no segundo filme, inclui um elemento central para representação não só do carnaval carioca, mas da própria vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro.

Enquanto no primeiro filme o carnaval permeia todas as interações sociais apresentadas, no segundo o carnaval é apenas um componente a mais para ilustrar a vida da cidade. No segundo filme, o vínculo de Orfeu com o carnaval é de empregado/empregador e o de Eurídice, de platéia/espetáculo. Ela acompanha o desempenho de seu amado por meio de imagens transmitidas pela televisão. Mira, como veremos adiante, utiliza seu corpo como moeda de troca. O carnaval retratado não está longe dos nefastos resultados da indústria cultural denunciados por autores da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer, 1979). Há uma descrição dos aspectos econômicos e políticos que envolvem o carnaval carioca. Embora o carnaval do Rio de Janeiro já tenha surgido associado a interesses da indústria cultural (Santos, 1998), aspecto que não está presente no filme dirigido por Camus, diversas práticas de irreverência que observamos durante o carnaval fazem parte do cotidiano do carioca, aspecto minimizado na segunda produção.

A caracterização da arte acompanha esta mesma dinâmica. Ao passo que, na primeira versão, Orfeu é um condutor de bondes e tem com a arte uma relação desinteressada, na segunda, ele ganha dinheiro com sua música. No primeiro filme, a relação de Orfeu com a arte, o entrelaçamento da arte com paixão e carnaval e o caráter de imanência desta – que

acaba por ressurgir na mão das crianças do morro – fluem de forma envolvente. No segundo filme, como vimos, estes vínculos não são convincentes.

Na versão dirigida por Cacá há uma ênfase grande ao mito da criatividade individual. Orfeu é o músico que conseguiu sucesso e prestígio com seu talento. Este discurso pouco retrata o que se observa nas favelas. Embora alguns músicos como Cartola tenham obtido reconhecimento e um certo sucesso financeiro, é difícil dissociar estes músicos das rodas de samba, e não seria exagero afirmar que, mesmo nestes casos, a criatividade individual e a coletiva se entrelaçavam. Entre os autores de samba-enredo, poucos são aqueles que fizeram da música sua profissão, e menor ainda é o número daqueles que foram capazes de sobreviver com a música. Nenhum deles enriqueceu. O filme de Cacá Diegues mostra muito rapidamente uma imagem de Nelson Sargento batucando em uma mesa de bar com outros membros da favela. Se o samba de partido alto não é mais a norma, os pagodes e batuques informais ainda existem e podem ser considerados responsáveis pela inspiração de muitos sambistas conhecidos.

O mito da genialidade do artista também envolve a crença na universalidade do reconhecimento da arte. Entretanto, a escolha dos melhores sambas raramente obedece a um padrão puramente estético; muitas vezes ela é produto não só da indústria fonográfica, mas de imposições de grupos do tráfico de drogas ou dos padrões do jogo do bicho. Em comunidades pobres e violentas, o critério da arte pela arte não parece ser o único considerado. Alguns autores têm mostrado que a autoria individual dos sambas surgiu associa-

da às regras de funcionamento da indústria fonográfica dos anos 20 (Cabral, 1996). Parece que os critérios de criatividade, autenticidade e autoria são exigências da indústria fonográfica. É interessante observarmos como a imprensa tem criticado incessantemente a falta de criatividade dos sambas-enredos produzidos anualmente por compositores das escolas de samba. Na verdade, letras e músicas têm-se repetido, com poucas variações. Mas a quem serve esta inovação constante de letras, ritmos e melodias?

Conclusão

Zizek tece algumas considerações sobre as duas versões cinematográficas da peça *The Children's Hour* que bem se aplicariam à nossa análise das duas versões de *Orfeu da Conceição*. Embora, segundo ele, a segunda versão da peça corrija muitas incorreções encontradas na primeira, esta é amplamente aceita como superior à segunda. Zizek procura mostrar que a versão que parece mais ingênua e com menos dados sobre a realidade traz consigo elementos que descortinam aspectos inconscientes que dizem bem mais sobre a realidade do que a versão “politicamente correta”.

O ponto interessante é que, embora na segunda versão a distorção apontada pela censura seja corrigida, a primeira versão é, como regra, considerada bem superior à versão de 1961, principalmente devido às imagens de eroticismo reprimido... (Zizek, 2000:248).

Enquanto o primeiro filme mostra um ambiente de festividade não apenas nas favelas do



Rio, mas em toda a cidade, o segundo mostra um ambiente urbano de pobreza e violência, em que os principais aspectos a caracterizarem o Brasil são aqueles ligados à sua situação econômica e financeira. Se é ultrajante descrever a cidade por meio de imagens de festividade, alegria, danças sensuais e música, também o é descrevê-la por meio de imagens que ressaltam apenas violência, interesses e negociações. Se uma narrativa traz uma visão romântica para um ambiente de pobreza e injustiças sociais, a outra desumaniza os personagens. Embora procurem trabalhar com os dilemas entre arte e vida, ambos os filmes retratam o carnaval de maneira unidimensional, enfatizando apenas seus aspectos positivos ou tão-somente seus aspectos negativos. A ambigüidade da festa carnavalesca e os múltiplos caminhos que podem originar-se a partir dela se perdem ao longo das narrativas.

Portanto, os filmes apresentam visões unilaterais de fenômenos sociais e expressam muitos mitos presentes nas épocas em que foram produzidos. Ainda assim, são capazes de transcender os limites das análises associadas a cada período histórico. Embora longe da experiência estética contemplativa, as produções cinematográficas detêm um potencial estético expressivo que poderá ser relevante se considerados seus limites e a parcialidade tanto das produções cinematográficas, quanto da análise que estará sendo realizada de descrição da realidade.

Qual dos dois filmes seria capaz de suscitar mais reflexão acerca da relação entre

arte e vida? O comentário de Zizek nos indica que os critérios de avaliação não se encontram necessariamente entre os propósitos declarados por cada cineasta. Ao longo deste artigo, procurei mostrar que nem o primeiro filme é apenas uma fantasia artística, nem o segundo, uma descrição fiel da realidade. No filme de Camus, a parábola da eternidade da arte, mais do que uma montagem bem construída, aparece como farsa aos olhos dos brasileiros. Mas o filme traz elementos poderosos, capazes de colocar em questão a sobrevivência da arte, da sensualidade e mesmo do romance em meio à miséria. Por outro lado, as imagens que aparecem no filme dirigido por Cacá Diegues sem dúvida caracterizam de forma mais correta os problemas sociais e culturais que envolvem os protagonistas. No entanto, acabam por oferecer um estereótipo de país de Terceiro Mundo e enfraquecer a trama entre arte e vida, que é bem narrada no primeiro filme.

A análise destes dois filmes nos mostra que não só os pesquisadores e intelectuais, mas também o público de cinema em geral procuram nas telas, por um lado, maior comprometimento com jogos políticos travados e, por outro, maior sensibilidade em relação ao que não está dito e aparente. As fronteiras entre arte, ciência e política se flexibilizaram. Talvez este seja o resultado das novas técnicas de reprodução, que, como nos explicava Benjamin, foram capazes de transformar nossa percepção do mundo em que vivemos.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. Londres: Routledge, 1973.
- & HORKHEIMER, Max. *The Dialectic of Enlightenment*. Londres: Verso, 1979.
- AUGRAS, Monique. A ordem na desordem. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 21, p. 90-103, 1993.
- BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: ARENDT, Hannah (org.). *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 1968, p. 217-252.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres e Nova Iorque: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- BRIGARD, Emilie de. The History of Ethnographic Film. In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 13-44.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CASTRO, Maria Laura Viveiros de. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte, 1994.
- CHINELLI, Filippina & SILVA, Luiz A. M. da O. vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre as escolas de samba e o jogo do bicho. *Revista do Rio de Janeiro*, v. 1, n. 1, p. 42-52, 1993.
- GOLDWASSER, M. Júlia. *O palácio do samba, estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989.
- HANSEN, Miriam. Benjamin and contemporary film theory. *New German Critique*, n. 40, inverno, p. 179-224, 1987.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PERRONE, Charles A. Myth, melopeia, and mimesis. In: DUNN, Christopher & PERRONE, Charles A. (orgs.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. Miami: University Press of California, 2000.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- ROUCH, Jean. The Camera and Man. In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 79-98.
- ROWE, William & SCHELLING, Vivian. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Londres: Verso, 1996.
- SANTOS, Myrian. Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelo samba. In: ALVITO, Marcos & ZALUAR, Alba (orgs.). *Cem anos de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 115-144.
- . Samba Schools: The Logic of Orgy and Blackness in Rio de Janeiro. In: RAHIER, Jean M. (org.). *Representations of Blackness and the Performance of Identities*. Westport, Connecticut: Bergin & Garvey, 1999, p. 69-90.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- . Orpheus, Rising from Caricature. *New York Times*, 08/08/2000.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- . *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- YOUNG, Colin. Observational Cinema. In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 99-114.
- ZIZEK, Slavoj. Da capo senza fine. In: BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto & ZIZEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. Londres: Verso, 2000.



Ficha técnica dos filmes comentados

Orfeu Negro

Produção: Dispat Film, Gemma Cinematográfica, Tupan Filmes.

Produtor: Sacha Gordine.

Diretor: Marcel Camus.

Roteiro: Jacques Viot.

Trilha Musical: Antonio Carlos Jobim e Luis Bonfá.

Ano de produção: 1959.

Filme baseado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.

Orfeu

Produção: Mima Fleurent, Rio Vermelho Filmes, Globo Filmes.

Produtores: Renata de Almeida Magalhães e Paula Lavigne.

Diretor: Carlos Diegues.

Roteiro: Carlos Diegues, com a colaboração de Hermano Vianna, Hamilton Vaz Pereira, Paulo Lins e João Emanuel Carneiro.

Trilha Musical: Caetano Veloso.

Ano de produção: 1998.

Filme baseado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.

Resumo

Dois filmes foram produzidos a partir da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, o primeiro durante os anos 50 e o segundo no final dos anos 90. Em ambos, a lenda grega de Orfeu foi encenada por atores negros e teve como pano de fundo o carnaval carioca. Aspectos importantes da cidade do Rio de Janeiro, como relações raciais e comportamentos sexuais, foram narrados de formas distintas e contraditórias. Enquanto o primeiro filme caracteriza-se por apresentar uma fantasia bem narrada, o segundo procura descrever a realidade. O objetivo central deste artigo é mostrar que ambos os filmes entrelaçam fantasia e realidade, e que a maior ou menor proximidade da narrativa com o objeto que esta procura retratar não depende da intenção dos realizadores, mas de um conjunto de elementos que compõem o filme. Esta análise envolve questões relativas à produção e à recepção das narrativas cinematográficas, aspectos histórico-culturais inerentes a cada produção, bem como o entrelaçamento entre conteúdo narrativo e procedimentos formais, uma vez que considera todos estes elementos fundantes e complementares na produção cinematográfica.

Palavras-chave: carnaval, relações raciais, sexualidade, Orfeu Negro, cinema brasileiro.

Abstract

Two films based on *Orfeu da Conceição*, a play by Vinícius de Moraes, were produced; the first during the 1950's, and the second by the end of the 1990's. In both, the Greek legend of Orfeu was staged by black actors and had the Rio de Janeiro Carnival as backdrop. Important aspects of the city of Rio de Janeiro such as racial relationships and sexual behavior were narrated in different and contradictory ways. While the first film is characterized by presenting a well-narrated fantasy, the second one is committed to describing reality. The main objective of this article is to show that both films intertwine fantasy and reality, and that the degree of faithfulness of the narrative to the object that it tries to portray does not depend on the filmmakers' intention, but on a set of elements that makes up the film. The analysis under discussion involves subjects concerning production and reception of the films' narratives, historical-cultural aspects inherent to each production, as well as the intertwining of narrative content and formal procedures, since all these elements are considered basic and complementary to film production.

Keywords: carnival, racial relationships, sexuality, *Orfeu Negro*, Brazilian cinema.

Recebido em março de 2001.
Aprovado em junho de 2001.