

A CHAVE DE ORFEU: CINEMA BRASILEIRO NO ESPÍRITO DA MÚSICA

ORPHEUS' KEY: THE BRAZILIAN MOVIE IN THE SPIRIT OF THE MUSIC

Leonardo Vincenzo Boccia

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Formação complementar na Escola de Humanidades e Ciências Sociais da Jacobs University Bremen

Professor Associado da Universidade Federal da Bahia (UFB)

lvboccia@ufba.br

RESUMO

Rio de Janeiro, década de 1950, conflitos raciais e culturais inquietam a sociedade brasileira, artistas invocam o mito órfico. O Teólogo-Poeta-Músico-Hierofante Orfeu torna-se protagonista da tragédia carioca *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes, estreada com elenco de atores negros no Municipal do Rio, em 1956. Onze anos antes, no intuito de resgatar “os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante”, Abdias do Nascimento funda o Teatro Experimental do Negro (TEN) e no início da década de 1950, o estudo das interações raciais no Brasil é patrocinado pela UNESCO. No mesmo período, Nelson Pereira dos Santos filma *Rio 40 graus* (1955) e sucessivamente *Rio, Zona Norte* (1957). Fechando a década, o diretor francês Marcel Camus retoma as ideias desse intenso movimento de resgate da cultura afro-brasileira e cria o filme *Orfeu Negro* (1959). Neste ensaio procura-se os pontos críticos dessa trama e seu desenlace.

Palavras chave: Década de 1950. Cinema. Rio. Zona Norte. Orfeu Negro. Samba. Bossa Nova. Favelas e Cidade. Cultura brasileira.

ABSTRACT

Rio de Janeiro, 1950s, racial and cultural conflicts disturb the Brazilian society; artists rely on the Orphic myth. The theologian-poet-musician-hierophant Orpheus becomes the protagonist of 'carioca tragedy' *Orfeu da Conceição* by Vinicius de Moraes, premiered with a cast of black actors in the Municipal of Rio, in 1956. Eleven years earlier, in order to rescue "the values of the human person and the black African culture, degraded and denied by a dominant social elite," Abdias do Nascimento founded the *Teatro Experimental do Negro* (TEN) and at the beginning of 1950s; the study of racial interactions in Brazil is sponsored by UNESCO. At the same time, Nelson Pereira dos Santos films *Rio, 40 degrees* (1955) and successively *Rio,*

North Zone (1957). Closing the decade, the French director Marcel Camus takes up the ideas of this intense movement to rescue the African-Brazilian culture and creates the film *Black Orpheus* (1959). In this essay, I'm looking for critical points in that plot and its denouement.

Key words: The 1950s. Film. Rio. Zona Norte. Black Orpheus. Samba. Bossa Nova. Slums and City. Brazilian Culture.

1 ORFEU NEGRO UM OLHAR ESTRANGEIRO?

Em geral, no Brasil, as críticas ao filme de Marcel Camus, *Orfeu Negro* (1959), batem na mesma tecla. Segundo a maioria dos críticos, o diretor francês não conhecia a realidade brasileira à época da filmagem e, movido por um exotismo ingênuo, teria idealizado as imagens dos morros cariocas e de sua gente; uma visão típica do estrangeiro.

Uma dura crítica contra o filme de Camus foi lançada por Walter Silveira, e pode ser lida na coletânea de ensaios publicada em 1966. Em *Fronteiras do cinema*, Silveira — reconhecido ensaísta e historiador do cinema da Bahia — procura convencer o leitor da incapacidade de Camus de entender o Brasil daquela época. No início do ensaio, intitulado *Orfeu do carnaval, um filme estrangeiro*, Walter Silveira elogia a documentação cinematográfica do próprio Camus sobre o Vietnam *Mort em Fraude* (1957) e destaca a objetividade e imparcialidade em tratar o tema para o qual, segundo Silveira: “em nenhum momento, é a visão de um francês sobre os vietnamitas. Não há um ocidental olhando a miséria pitoresca e exótica da região mais oriental da Ásia” (SILVEIRA, 1966, p. 105).

Contudo, dois anos mais tarde, para *Orfeu Negro*, Camus faria exatamente o oposto. O historiador considera o olhar do diretor francês aquele de um europeu fascinado pelo lado exótico e pitoresco do morro carioca; para Silveira, a maneira como Camus enxerga o povo brasileiro é falsa e superficial. O crítico cita um trecho da entrevista do próprio Camus, cedida à revista *Cinema 59*, na qual o diretor francês admite ser o Brasil um país sem raízes, feito de raças transplantadas, onde o modernismo parece artificial, importado e sobreposto desnecessariamente, sem tradição de expressão. Para Silveira, Marcel Camus considera o carnaval das ruas ‘domínio dos negros’, reflexo de uma sociedade sem classe média, na qual ou se é muito pobre ou muito rico, sem meio termo. Na entrevista citada por Walter Silveira, para Camus: “há, entre os negros, um desejo de se defender contra a invasão da civilização moderna, por isso, retiram-se para os morros, onde habitam os heróis do filme” (*Apud* SILVEIRA, 1966, p. 106).

Inspirado na peça teatral de Vinicius de Moraes *Orfeu da Conceição*, estreada em 25 de setembro de 1956, no Municipal do Rio de Janeiro, Camus reescreve o enredo e passa a elaboração do roteiro para o experiente escritor Jacques Viot. O diretor francês seria então o autor incontestável da versão cinematográfica, seguidor das “imagens que ele desejou”, adverte Silveira. Contudo, mesmo a obra original de Vinicius de Moraes, considerada poema dramático com sérias falhas para a encenação, será intensamente criticada em sua estreia. Assim como reporta, em claro tom irônico, o jornal carioca de outubro de 1956: “a lira de Vinicius é altíssima e poderosa.¹ O espetáculo foi chamado de *show*, tragédia carioca, drama, poema teatralizado, folc-opera, *ballet* falado etc. Para nós, teatralmente, *Orfeu da Conceição* se situa na corrente do teatro poético, que se vem desenvolvendo em nosso meio teatral [...]”.² A encenação da *pièce* de Vinicius não é bem recebida pela crítica, com destaque para a falta de direção de Leo Justi e o americanismo musical de Tom Jobim. Nem mesmo o cenário do ilustre arquiteto Oscar Niemeyer escapa das críticas mordazes; considerado de impacto estético relevante, as estruturas do espaço cênico, entretanto, em lugar de ajudar a encenação parecem lutar contra ela.

Três anos mais tarde, a releitura da obra na versão cinematográfica se tornará sucesso mundial. O filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus receberá reconhecimento internacional e os maiores prêmios, entre eles: a Palma de Ouro no festival de Cannes 1959, o Oscar de melhor filme de língua estrangeira em 1960, o Globo de Ouro, nos Estados Unidos, em 1960, na categoria de melhor filme estrangeiro. No Brasil, entretanto, a visão ‘exótica’ dos morros e da vida carioca e o olhar equivocado de um estrangeiro sobre a realidade cultural brasileira toca fundo nos sentimentos de críticos e cineastas. A mágoa pelo reconhecimento internacional do filme deixa marcas indeléveis e ainda hoje perceptíveis nas afirmações de historiadores de cinema e jornalistas. No Brasil, o filme de Camus foi pouco exibido e, no intuito de enterrá-lo para sempre, nas quatro décadas passadas, pouco se discutiu a respeito e muito pouco se exibiu em salas de arte e quase nunca na televisão.

Na terra do Samba e da Bossa Nova, intelectuais aguerridos qualificam o filme de Camus como vergonhoso e equivocado. Esta é, por exemplo, a opinião do cineasta Carlos Diegues que, em 1999, na tentativa de fazer tudo que Camus não soube fazer, dirigiu uma versão ‘moderna’ do Orfeu, filme que obteve pouca repercussão e teve que se contentar com algumas indicações e prêmios menores. No caderno promocional *Orfeu - um filme de Carlos Diegues*, no qual são divulgadas ideias, elenco, compositores e músicos que participaram da realização cinematográfica, Diegues declara:

Apesar de seu sincero encantamento pela paisagem humana e geográfica do Rio de Janeiro, apesar mesmo de um certo carinho pelo que estava sendo filmado, o filme (de Camus) enveredava por uma visão exótica e turística que traía o sentido da peça e passava muito longe de suas fundamentais qualidades. Me senti, na verdade, pessoalmente ofendido, passei desde então a sonhar com o filme que é hoje o nosso *Orfeu* (Rio Vermelho e Globo filmes, 1999: 06).

Nesse livreto, intitulado *Orfeu*, algum destaque para o primeiro Orfeu de Vinicius com fotos do *poetinha*, do jovem compositor Tom Jobim e do violonista Baden Powell; cópia do cartaz de estreia no Municipal e capa do disco com músicas de Luiz Bonfá, Antonio Maria, Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Seguem poucas notas sobre o Orfeu de Camus: “Pela primeira vez, a paisagem do Rio de Janeiro seria mostrada em cores nos cinemas do mundo inteiro. Vinicius ficou tão decepcionado com os rumos tomados pela produção, que mandou tirar seu nome do roteiro, que afinal só levou a assinatura de Jaques Viot.”³

Outras críticas ao filme de Camus estão disponíveis na Internet⁴ e, como um *ritornello*, a maioria delas toca no mesmo ponto: o exotismo e a falta de conhecimento da cultura e do povo brasileiro por parte do diretor francês.

Essas constantes tentativas de ofuscar o reconhecimento que o filme *Orfeu Negro* obteve no âmbito do cinema mundial despertam igualmente muita curiosidade. Assim, no intuito de encontrar e decifrar motivos dessa exacerbada rejeição, especialmente entre os intelectuais brasileiros, já que a maioria no Brasil não conhece o filme, pretendo seguir dados históricos e culturais como pistas reveladoras das razões dessa aversão. De fato, durante muitos anos, o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus serviu para divulgar as belezas do Rio de Janeiro e da ‘nova’ música popular brasileira pelo mundo.

Todavia, frente ao reconhecimento internacional do filme de Camus, revelador das imagens dos morros cariocas em 1959, onde seus moradores, supostamente felizes se preparam para o desfile carnavalesco, a máscara multirracial dos que não admitem seu preconceito cai por terra. Com isso, a reverberação singular entre imagens e músicas projetadas e acolhidas com sucesso no exterior em contraste com imagens renegadas e conflitos culturais no Brasil se converte em indignação e crítica à interpretação equivocada do cineasta ‘estrangeiro’.⁵

Portanto, concentrando as atenções nesse ressentimento, surgem perguntas inevitáveis, que precisam ser respondidas. Entre elas:

- a) Qual o motivo de tanta indignação para com o olhar de Camus? Seriam os negros dos morros cariocas fruto de caricatura à francesa ou personagens caracterizados para representar o arcaico mito?

- b) O mito de Orfeu adotado por Vinicius de Moraes em *Orfeu da Conceição* é uma tentativa de transpor os ideais estéticos da cultura ocidental para a cultura afro-brasileira?
- c) A Bossa Nova representa também a cultura do morro ou é expressão musical da elite burguesa da Zona Sul do Rio de Janeiro?
- d) O abismo entre afrodescendentes segregados nos morros cariocas e moradores ricos desfrutando das vantagens dos bairros ‘nobres’ foi real ou fruto da percepção ingênua de um estrangeiro que mal conhecia o Rio de Janeiro?

Essas perguntas podem ser respondidas seguindo um mapa das condições, imagens, símbolos, ritmos e cultura do Rio de Janeiro na década de 1950. Com este intuito, apresenta-se, a seguir, dados que favorecem a leitura e a interpretação dos fatos que causaram os diversos conflitos.

2 MORROS, PENÚRIA E DISCRIMINAÇÃO RACIAL

Marcel Camus supunha que o desejo dos negros nas favelas cariocas era o de “se defender contra a invasão da civilização moderna, por isso, retiram-se para os morros”, uma visão truncada que Walter Silveira contesta:

os negros moram nas favelas do Rio de Janeiro por necessidade econômica e não por necessidade cultural. Ademais, nas favelas moram brancos, brancos da pobreza e do proletariado carioca. Supor que nos morros do Rio de Janeiro há uma espécie de refúgio negro, um Harlem voluntário, equivale a supor estar vivendo o negro no Brasil numa discriminação que o afasta do contacto com as outras raças, sem a interpenetração cultural e o sincretismo religioso que nos caracterizam (Silveira 1966: 106).

Mas, uma breve retrospectiva sobre a gênese e os problemas das favelas cariocas mostra que a questão racial é fortemente ligada à vida nos morros tanto por necessidades econômicas quanto culturais.

Antecedendo à formação das favelas, o aglomerado de casas que servia de habitação coletiva para gente pobre era o cortiço. Abrigo de penúria e pobreza, onde residiam imigrantes estrangeiros, pobres trabalhadores, junto a uma boa parcela de malandros e marginais tidos como perigosos. O cortiço era temido como lugar de perdição, vícios, epidemias e contágio das doenças, por isso, uma verdadeira ameaça à ordem social.

No início do século XX, no Rio de Janeiro, primeiro por medidas administrativas e, em seguida, por ações de força, a prefeitura carioca adotou um plano “para sanear e civilizar a cidade, acabando com as habitações antissanitárias” (VALLADARES, 2000, p. 7). Com a demolição dos cortiços, muitos moradores, entre imigrantes e outros tantos necessitados, deslocaram-se para os morros cariocas, dando vida às primeiras favelas.

Duas décadas mais tarde, as favelas se tornaram novo problema para a prefeitura do Rio. Entre 1926 e 1927, junto à imprensa carioca e aos poderes públicos, o médico sanitarista, engenheiro e jornalista João Augusto Matos Pimenta empreendeu a primeira grande campanha contra as favelas do Rio de Janeiro. Referindo-se às favelas como foco de todos os males e “lepra da estética”, Mattos Pimenta sustentava à remodelação urbana do Rio de Janeiro. Em um curto filme de 10 minutos, patrocinado pelo Rotary Clube, Mattos Pimenta exibiu o que para ele era um “espetáculo dantesco”.⁶

Naquele ano de 1927, o prefeito do Rio de Janeiro convidou o renomado urbanista francês Alfred Agache a estudar e apresentar soluções para o problema que tanto preocupava a capital federal. Em primeiro lugar, Agache faz um levantamento criterioso de dados sobre as condições que provocaram a formação das favelas. Retomou a ideia de ‘lepra da estética’ como sinônimo de favela “que suja a vizinhança das praias e os bairros mais graciosamente dotados pela natureza, despe os morros de seu enfeite verdejante e corrói até as margens da mata na encosta das serras” (*apud* VALLADARES, 2000, p. 17). O urbanista francês Agache propôs então a construção de habitações adequadas para os trabalhadores.

Com o apelido de ‘Parques Proletários’, uma nova tentativa de remodelação urbana da cidade do Rio de Janeiro foi empreendida pelo prefeito Henrique Dodsworth, em 1942. Foi nessa mesma época a publicação do livro de Maria Hortência do Nascimento e Silva intitulado *Impressões de uma assistente social sobre o trabalho na favela*. Para a autora, a beleza natural do Rio de Janeiro causava mais feiura às favelas cariocas, por ser a cidade do Rio tão maravilhosa, as favelas parecem “mais miseráveis e sórdidas do que todas as outras”. Segundo Maria Hortência, nas favelas:

vivem os renegados da sorte. Filhos de uma raça castigada, o nosso negro, malandro de hoje, traz sobre os ombros uma herança mórbida por demais pesada para que a sacuda sem auxílio, vivendo no mesmo ambiente de miséria e privações; não é sua culpa se antes dele os seus padeceram na senzala, e curaram suas moléstias com rezas e mandingas (*apud* VALLADARES, 2000, p. 22).

O censo de 1947 e o censo demográfico em 1950 trouxeram dados essenciais ao entendimento do fenômeno urbano e racial dos moradores dos morros cariocas. Segundos os dados oficiais da época, a população dos morros era composta de 28,96% de brancos, 35,07% de pretos, 35,88% de pardos e 0,09% de amarelos. Considerando os pardos descendentes de nativos e negros, a maioria dos moradores das favelas do Rio de Janeiro em 1950, isto é 70,95%, era de afrodescendentes e nativos.

As imagens das favelas cariocas que Marcel Camus viu no final dos anos 50 não são muito diferentes das esboçadas acima. No filme de Camus, a Bossa Nova suaviza a desigualdade racial. As imagens do morro da Babilônia recebem a harmonia da Zona Sul, contudo, o tema sóciorracial é também *Leitmotiv* dos filmes de Nelson Pereira dos Santos que precederam o *Orfeu Negro* de Camus. Neles se confirma o abismo entre os moradores negros da favela e os brancos da cidade e das praias de Ipanema e Copacabana. *Rio 40 graus* (1955) e sucessivamente *Rio, Zona Norte* (1957), dois filmes que marcaram a história do cinema nacional, testemunham o ambiente e a vida urbana do Rio de Janeiro dos *Anos dourados*⁷ e a profunda desigualdade entre cidadãos de uma mesma cidade.

Para estudar a interação racial no Brasil, no início da década de 1950, reunindo pesquisadores como Florestan Fernandes, Thales de Azevedo, L.A. Costa Pinto, Roger Bastide e Charles Wagley, entre outros, a UNESCO patrocinou pesquisas sobre o tema. Tais estudos resultam em um amplo e diversificado quadro das relações raciais no Brasil e também no surgimento de novas leituras acerca da sociedade brasileira em contexto de acelerado processo de modernização capitalista.⁸

3 NEGROS NO RIO DE JANEIRO

Em 1944, quinze anos antes da premiação do *Orfeu Negro* de Marcel Camus, visando desmascarar a falsidade nas relações raciais no Brasil, Abdias do Nascimento fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN), cuja menção pública do vocábulo “negro” em sua denominação provocava sussurros de indignação.⁹

Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

No ano de sua fundação, cerca de seiscentas pessoas se inscreveram nos cursos do TEM, que oferecia aulas de alfabetização, cultura geral, noções de teatro e interpretação. Além disso, temas relevantes e de interesse do grupo eram amplamente discutidos por palestrantes convidados periodicamente.

Após longa preparação e sob intensa expectativa, em 8 de maio de 1945, numa noite histórica para o teatro brasileiro, o TEN apresenta seu espetáculo fundador: *O imperador Jones* de O'Neill. “Infelizmente, as circunstâncias não permitiram a repetição daquele espetáculo, pois o palco do Teatro Municipal havia sido concedido ao TEN por uma única noite e, assim mesmo, por intervenção direta do Presidente Getúlio Vargas, num gesto no mínimo insólito para os meios culturais da sociedade carioca.”

Assim, firma-se a luta rumo à valorização do negro pela arte dramática, até então relegado a papéis de serviçal ou farsante, de bobo caricaturado ou representado por atores brancos pintados, como na encenação de *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, em 1946, e em tantos outros filmes e encenações teatrais. Mesmo após a fundação do TEN, a prática de pintar um branco de preto ainda seria exigida. Para a *pièce Anjo Negro* de Rodrigues, drama do enlace matrimonial entre um negro e uma branca, obra escolhida para uma temporada no Municipal do Rio, as autoridades impuseram a condição de que o papel principal de Ismael fosse desempenhado por um branco brochado de preto.

Foi justamente o cinema nacional da década de 1950 que aportou maiores mudanças à imagem do negro e especialmente do negro no Rio de Janeiro. No caso do ator Grande Otelo,¹⁰ o talento do comediante não deve ser confundido precipitadamente com o argumento racial. Em *Aviso aos navegantes* (1950), comédia produzida pela Atlântida sob a direção de Watson Macedo, em dupla com Oscarito, Grande Otelo representou o bufão esperto. Assim como em outras produções da Atlântida, por seu talento nato e com um histórico de representações mambembes de humor por quase todo o Brasil, a atuação de Grande Otelo era geralmente a de um comediante de forte apelo popular. Contudo, foi relevante o impacto da atuação de Grande Otelo no papel de compositor e cantor de Samba, no papel principal do filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, Zona Norte* (1957). O enredo deste filme emocionou pela sensibilidade com que o diretor retratou o morro carioca e seus moradores em busca por tempos melhores. Grande Otelo representou o sambista popular à procura do sucesso pela poesia do samba. Ele parecia evocar o mítico Orfeu — feito de música — suas composições encantavam a todos e, apesar das dificuldades, ele não parou de compor. Poesia e penúria se completaram. Imagens sensuais das cabrochas do samba são entrelaçadas com a miséria no morro, o assassinato do filho e a perda da mulher amada.

*Rio, Zona Norte*¹¹ abriu caminho para o encontro entre o mito grego de Orfeu e a realidade dos morros. Neste sentido, a comparação com o filme de Camus torna-se essencial e desata os nós que impedem o fluxo das interações para o entendimento das necessidades econômicas e culturais dos habitantes dos morros cariocas nessa década de grandes transformações. Nota-se que a década de 1950 tem produção artística relevante voltada para a questão do negro e para as relações raciais no Brasil. Além do ‘Projeto UNESCO’, entre 1950 e 1953, e da produção bibliográfica de pesquisadores renomados e jovens estudiosos, destacam-se as atividades do TEM e a estreia de *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes, no Municipal do Rio em 1956. Os filmes de Nelson Pereira dos Santos de 1955 e 1957 e o *Orfeu Negro* de Camus (1959) mostram sutis interações que não podem ser menosprezadas. A observação e a análise de diversos elementos artísticos, históricos e sociais na produção das obras citadas podem revelar fatos ainda desconhecidos.

4 RIO, ZONA NORTE E ORFEU NEGRO: A FATALIDADE DO MITO ÓRFICO

Rio, Zona Norte e *Orfeu Negro*, duas obras do cinema nacional e mundial feitas pelo espírito da música: o samba negro dos pobres morros cariocas e a bossa nova das ricas Ipanema e Copacabana. Existe uma relação inter-racial na criatividade musical de Jobim, Vinicius, Zé Kéti, Alexandre e Radamés Gnatalli, Antonio Maria, Luiz Bonfá, uma relação que vai muito além do problema econômico e cultural que só a música faculty. Como músico e compositor gostaria de acreditar na falta de tensão e conflitos da música e suas origens em berços tão dispares, mas isto não é tão simples e precisa ser observado com mais atenção. A busca do sucesso por parte dos artistas e produtores impõe uma série de atitudes e escolhas que, em muitos casos, correspondem às lutas de classe e a exploração dos mais ingênuos por inescrupulosos aproveitadores.

Comparando ambos os filmes, iremos articular *pari passu* motivos musicais, suas origens e interesses e comentar a ideia do canto e do samba como parte do mito órfico, cuja rememoração coletiva impulsiona a necessidade temática dos referidos filmes.¹²

O canto de Orfeu apazigua feras, montanhas e exerce poderes na esfera das divindades do mundo dos mortos e dos íferos. A fatalidade quer que este mito reviva nos morros cariocas da década de 1950. Por motivos óbvios de superação e sobrevivência, as obras dramático-musicais, a questão racial e o desafio dos artistas atravessam fronteiras inesperadas. O alcance desse canto mítico de fascinação e poder transpõe abismos, mesmo os

menores e é cobiçado pelos mais fracos em busca de uma vida plena. Aqui, os fracos não são unicamente os pobres, mas os artistas de todas as origens e condição social, cientes da necessidade de projetar, para além dos limites materiais, a melodia de Orfeu, aquela que apazigua e domina. Esta condição é mostrada especialmente em *Rio, Zona Norte* onde a sedução do canto do morro fascina artistas abastados, representados por cantores, músicos e dançarinos que reconhecem no samba do compositor Zé Kéti, cantado magistralmente por Grande Otelo, a fatalidade mítica de Orfeu. “Andamos em busca do motivo em virtude do qual, sendo o teólogo-poeta-músico-hierofante – Orfeu, numa palavra – *mousikótatos*, o mais músico de todos os semideuses é, por isso mesmo, *sophótatos*, o mais sábio de todos”.¹³

Na tessitura do simbolismo erótico, as cabrochas alimentam a melodia do samba pelo ritmo e a graça de seus gestos. O samba de Zé Kéti *Mexi com ela*, na voz de Espírito da Luz Soares (Grande Otelo) serve de abertura para o motivo dominante do filme *Rio, Zona Norte*. Assim como em *Orfeu Negro* de Camus, em que a morte procura Eurídice, nas primeiras cenas de *Rio, Zona Norte*, um rapaz tenta matar a jovem Adelaide, que vê no sambista Espírito um bom partido.¹⁴ O samba é argumento fundamental nas sequências deste filme de Nelson Pereira dos Santos, diferente do *Orfeu Negro* de Camus no qual as músicas de Jobim, Antonio Maria e Luiz Bonfá tramam o apelo internacional entre o Rio de Janeiro e o mundo. À época da encenação do *Orfeu da Conceição*, a crítica definira a música de Jobim americanizada, coisa para turista ouvir, distante da verdadeira música brasileira. A 6 de outubro de 1956, na coluna de música popular do *Correio da Manhã*, Cláudio Murilo escreveu:¹⁵

Infelizmente, aqueles que foram à apresentação da peça de Vinicius de Moraes na ilusão de ver transplantados para a tragédia “greco-carioca” o ritmo quente do morro e a riqueza das melodias brasileiras não encontraram, na realidade, no tratamento musical adotado por Antonio Carlos Jobim, aquilo que se era de esperar, isto é, samba do morro, maleabilidade, dolência, espírito de negro. A impressão que nos deixou a música de Tom foi de que a MGM subira ao reino dos barracões de zinco e fizera mais uma daquelas famosas proezas que pululam em suas operetas: conseguira torar todo o molho, todo o sal, toda a personalidade de uma música de características populares e regionais (regional em contraposição ao universal, que é a nota típica dos arranjos).

A crítica continua: a música de Jobim para o *Orfeu da Conceição* nada tem a ver com o morro, mas com o universal, “isto é, com a China, com os Estados Unidos ou com a Groenlândia”. Que “a música como a língua é meio de comunicação que um povo se utiliza para expressar o seu sentimento, o seu caráter (e não o sentimento e o caráter dos outros).” Cláudio Murilo continua em um claro delírio xenófobo a descrever a música como

pertencente a um único grupo, relegado aos seus confins e de preferência demarcado por condições precárias de subsistência. A música do morro, segundo ele, não pode “evoluir” em direção a outras músicas geradas em condições completamente diversas.” Na tentativa de denegrir a música de Jobim, Cláudio Murilo se entrega ao devaneio purista e mostra que pouco sabe de música e de mundo.

Mas a crítica citada não é apenas um delírio, é também fruto de uma ideológica reacionária de pureza, não apenas da música, mas das raças e esse purismo estético foi mola propulsora da Segunda Guerra Mundial. “Se, em outras épocas, tivesse sido possível fechar fronteiras impedindo o intercambio cultural entre as nações, hoje não teríamos gêneros musicais como habanera, tango e o próprio choro que, de matriz romântica tardia, oriunda do antigo continente, transforma-se em um dos gêneros musicais mais cultivados no Brasil”.¹⁶

O que parece mais sensato em relação à música de Tom Jobim versus o Samba não é identificar um conflito dualista entre a música dos negros pobres do morro (genuínos) e a dos brancos ricos de Ipanema (americanizados), mas a necessidade, naquele momento histórico do Brasil, em evocar Orfeu como possível solução para a crise entre morro e cidade. Assim, artistas e intelectuais sentiram a obrigação de saber mais acerca das relações raciais no Brasil e, por meio de obras dramático-musicais, perceber com clareza o caminho a seguir. À distância de meio século, tudo parece ainda muito próximo. O samba e a bossa nova realizaram algo inesperado; transformaram a crise das relações raciais em canções inesquecíveis e em filmes cujas imagens da cidade maravilhosa se tornaram ícone para o mundo. Foi pelo espírito da música – interesse das gravadoras à parte – que Orfeu se mudou para os barracos de zinco dos morros cariocas, cantando as melodias de pretos e brancos para afirmar a identidade nacional e não o nacionalismo. A integração racial e não a eugenia.

Pois foi exatamente nessa década dourada que Orfeu se mudou para o Rio de Janeiro. O encontramos em duas versões entrelaçadas nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, Zona Norte* (1957), e de Marcel Camus, *Orfeu Negro* (1959). Os que criticam o filme de Camus torcem o nariz com esta aproximação. Mas, isto sem a dimensão poético-musical que os sustenta de ponta a ponta. Os críticos de Camus concentram-se em ideais políticos de esquerda e nas concepções estéticas dos diretores e não na fatalidade mítica de Orfeu como solução de uma crise profunda de ordem sociorracial. Preferem enterrar o problema e, disfarçados com a velha máscara multirracial, elogiar a pureza do samba por ser ‘genuinamente’ do morro.

Contudo, o filme de Camus, que tanto ofendeu Carlos Diegues, tenta restaurar esse elo entre os compositores do morro e os da cidade e, embora negro, *Orfeu* lança a Bossa Nova no mundo. Emociona fortemente a comunidade internacional e provoca mal estar entre intelectuais brasileiros. “Me senti, na verdade, pessoalmente ofendido, passei desde então a sonhar com o filme que é hoje o nosso *Orfeu*”, disse Cacá Diegues no livreto de lançamento do filme *Orfeu* (1999). Mas o diretor parece ter ignorado que Orfeu já não morava mais no Rio de Janeiro. O *teólogo-poeta-músico-hierofante* ficara o tempo necessário para lançar nova luz sobre as relações raciais e a diversidade cultural. Cantou novas canções imortais e partiu com a sensação de missão cumprida.

5 NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Em abril de 2006, durante o II Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual, o cineasta Nelson Pereira dos Santos recebeu da Universidade Federal da Bahia o título de Doutor Honoris Causa¹⁷. Convidado para mediar uma das mesas do seminário, eu tive a grata oportunidade de conhecê-lo pessoalmente e, em sua fala de agradecimento à UFBA, apreciei suas palavras de satisfação e orgulho ao receber o título.

Nesta parte do ensaio, com trechos do depoimento para o livro de Maria Rita Galvão sobre o caso Vera Cruz, em 1981 e da entrevista cedida a Paulo Roberto Ramos para a revista *Estudos Avançados*, em 2007, pretendo citar diretamente Nelson Pereira dos Santos. Vamos começar pelo caso Vera Cruz e os preconceitos do cinema paulista. A esse respeito o diretor afirma:

Debatíamos muito os preconceitos terríveis que haviam no cinema em São Paulo; por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como Ruth de Souza, que era sempre a empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano transportada para o cinema brasileiro (GALVÃO, 1981: 205).

O cineasta sabe que o preconceito não é apenas um limitador para a imagem nacional, mas impede que projetos cinematográficos captem recursos para novas ideias, que eram essenciais ao cinema nacional naquele momento histórico. Contudo, em relação à Vera Cruz, apesar de posições políticas extremas em renegar todo o tipo de cinema feito naqueles estúdios, o diretor disse: “nós tínhamos posições exacerbadíssimas e frequentemente dogmáticas”, enquanto reconhece a importância de um centro de produção como a Vera Cruz:

quando eu digo que lutávamos contra a Vera Cruz, há uma nuance importante: não lutávamos contra a Vera Cruz propriamente dita, e sim contra a sua linha de ação, contra o cinema que se fazia lá. Mas achávamos importantíssima a existência de um centro de produção como a Vera Cruz.¹⁸

A procura por uma nova identidade cinematográfica, entretanto avivava conflitos em relação a teóricos do cinema mundial: “não ficaria nada bem para a nossa linha nacionalista ficar citando a torto e a direito um estrangeiro.” Procurava-se a inspiração na literatura nacional e tentava-se esconder um pouco a fonte das ideias de cada diretor. Das revistas do cinema europeu, as frases de Zavattini ecoavam com força, Nelson lembra da seguinte frase: “o cinema deve procurar a verdade; a poesia vem depois”. Anos mais tarde, na entrevista cedida à revista *Estudos Avançados*, o diretor revela:

o cinema neorrealista já tinha aportado ao Brasil, já o conhecia desde 1945, quando chegaram os primeiros filmes italianos em São Paulo. Foi aquela revolução no cinema. Havia um cinema diferente daquele cinema americano maniqueísta-protestante. Aí aparece um cinema italiano riquíssimo, mostrando a realidade e com personagens livres, acontecendo uma identificação imediata. Aquela realidade europeia depois da guerra assemelhava-se muito com a do cotidiano brasileiro, mesmo sem exércitos invasores em nosso território. A situação social brasileira é muito parecida com o pós-guerra europeu: famílias destruídas, crianças sem lar, meninos de rua, bandidos, violência. Daí a influência do cinema italiano aqui e em outros países com situação parecida.¹⁹

Nelson Pereira dos Santos percebeu que São Paulo não lhe oferecia as condições necessárias para realizar seu primeiro longa. Deixou a capital paulista e mudou-se para o Rio de Janeiro. “Fui ao Rio de Janeiro para ser assistente de direção de Rui Santos em um filme que acabou não saindo. Aí o Alex Viany me convidou para ser seu assistente de direção no filme *Aguilha no palheiro*.”²⁰ E foi exatamente na capital federal da década de 1950, que o diretor encontrou motivos para realizar seus projetos: “E foi lá que fiz meu primeiro filme.”²¹ Mas a realização dos temas escolhidos para o filme enfrentava a resistência da elite econômica na então capital federal. Esta limitação se evidencia na seguinte declaração: “Escrevi o roteiro do Rio, *40 graus*, mas não consegui produção, pois ninguém queria fazer um filme com personagens negros...”²²

Em relação a *Rio, Zona Norte*, Nelson Pereira dos Santos lembra que se inspirou no compositor Zé Keti para escrever o roteiro do filme. “Ele me abriu as portas para o Rio de Janeiro popular em 1954, levando-me aos ensaios de Escolas de Samba e às rádios. Ele foi meu cicerone no Rio de Janeiro.”²³ Nessa entrevista, Nelson revelou muito pouco acerca de *Rio, Zona Norte* que, boicotado pelos distribuidores, tornou-se um fracasso de bilheteria.²⁴ Apesar disso, o cineasta apontou para a chave com a qual o compositor negro descerra-lhe as

portas do Rio de Janeiro popular. Esse rito de iniciação foi também metáfora de acesso a um território desconhecido, reduto do samba carioca, onde o cineasta encontrou a música popular, seu povo e seus mitos.

7 A CHAVE DE ORFEU

Em *Orfeu Negro*, Marcel Camus se apropriou de uma chave culturalmente inversa à de Nelson Pereira dos Santos e do compositor Zé Kéti. A chave para o diretor francês foi a Bossa Nova de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. A apropriação poética do morro, embalada pela harmonia da bossa nova, causou estranhamento e motivou duras críticas. Essa chave às avessas de Orfeu revelou-se enganadora. Enquanto em *Rio, Zona Norte* ela abriu as portas do morro ao diretor do filme, que apesar da genialidade de Grande Otelo, a participação de Ângela Maria (recém coroada rainha do rádio) e grande elenco, além de uma trilha sonora primorosa, não obteve o sucesso merecido, em *Orfeu Negro* a chave invertida da Bossa Nova abriu os portões do cinema mundial.

Esses argumentos sugerem as seguintes hipóteses:

- a) em 1959, ao final da década, teria Camus encontrado pela técnica superior uma chave mestra para criar um elo entre o Rio de Janeiro e o mundo;
- b) todos os projetos anteriores, desde 1945, com a criação do TEN, até *Orfeu da Conceição* (1956) e aos filmes *Rio 40 graus* e *Rio, Zona Norte* criariam a condição *sine qua non* para o filme de Camus receber os maiores prêmios do cinema mundial;
- c) teria sido impossível criar *Orfeu Negro* sem que outras chaves do mito abrissem as portas da percepção para o tema das relações raciais no Brasil e o conflito cultural morro/cidade no Rio de Janeiro.

As dificuldades encontradas pelos artistas brasileiros à época: censura ao negro no teatro, uma crítica despreparada e impiedosa, além do boicote de distribuidores e o francesismo afetado da burguesia carioca ergueram muros sem portões de acesso nem de saída. A chave de Orfeu, embora encontrada no Brasil, de nada serviu aos artistas que tanto lutaram contra a intransigência das autoridades e das elites econômicas locais. No fim da década de 1950, Camus, considerado ingênuo e desconhecedor do Brasil e do Rio de Janeiro, colheu os frutos em um campo da cultura brasileira em que pouco se colhera, desde o fim da segunda grande guerra.

A primeira hipótese encontra resposta nas linhas e nas entrelinhas do ensaio de Walter Silveira. Para Silveira: “o mérito de Camus seria somente o de haver feito sobre temas e personagens brasileiros, embora a desfigurá-los, um filme tecnicamente superior aos nacionais”.²⁵ O mérito seria de Vinicius de Moraes que: “trazendo o mito grego para o morro carioca, o poeta recriou brasileiroamente a velha fábula. Achou o clima, os heróis, os episódios do mito ressuscitado”.²⁶ Walter Silveira não poupou críticas severas ao roteiro e ao planejamento do filme de Camus. Segundo Silveira, a oposição obsessiva dos contrastes passa a valer para a visão e a câmara do diretor francês: “Camus inventa sem muita imaginação [...] Camus é o primeiro a não assimilar quer o sentido mítico de Orfeu quer a forma de expressá-lo.”²⁷ Após longa análise do filme *Orfeu Negro*, ao final do ensaio, Walter Silveira volta-se para alguns pontos centrais que seriam incontestes na contribuição de Camus para a imagem do Brasil no mundo. Citando diretamente trechos finais do ensaio, nota-se um afrouxamento da pressão crítica contra Camus. Ao mesmo tempo, entretanto, os momentos mais críticos, embora revestidos de nacionalismo, propiciam a revisão dialética da obra de Camus em relação às obras dos artistas brasileiros que o precederam pela fatalidade do mito órfico. Esses pontos confirmam a segunda hipótese lançada acima.

Segundo Silveira, por exemplo, o grande partido cenográfico para Marcel Camus, e que ele perdeu, poderia ter sido o desfile das Escolas de Samba:

Entre os três ou quatro únicos momentos definitivos do filme – o primeiro idílio de Orfeu e Eurídice, a noite de amor de Serafina, a sobrevivência do mito nos três meninos do morro –, ficou o do ensaio da escola de samba, não obstante a americana Marpessa Dawn dançar mais uma coreografia de *ballet* do que o passo popular (SILVEIRA, 1966, p. 110).

Mas, as críticas à atuação de Marpessa, recorrente também em outros autores, tem um fundo de fanatismo nacionalista. A maioria que assiste o filme, refiro-me aos estudantes dos cursos universitários e ao público em geral, não aos intelectuais ou críticos de cinema, nem percebe que a Eurídice do filme não é brasileira. A caracterização da personagem é de uma jovem interiorana assustada e matuta, nisso Marpessa se sai muito bem. Walter Silveira segue uma linha ideológica extrema e comum à época, como já confirmara Nelson Pereira dos Santos na citação acima. Contudo, a partir daí, Silveira encontra nova perspectiva:

Aí, Camus obteve um ritmo cinematográfico correspondente ao ritmo da música brasileira: o andamento do filme reproduz a vivacidade, a alegria, o frenesi do andamento do samba. Quando, porém, Camus e seu fotógrafo Jean Bourgoïn quiseram tomar, na rua, a extrema beleza dos dançarinos carnavalescos em desfile, fracassaram: apenas uma rápida e remota visão do que seja o poder mágico dos negros e mulatos que compõem uma das mais fascinantes fantasias coreográficas do mundo.²⁸

Aqui Silveira refere-se às cenas carnavalescas mostradas no filme de Camus. Trata-se de uma longa sequência de imagens de rua de cerca de doze minutos de duração, à uma hora e três minutos do início do filme.

Na sequência que sai do morro, onde Orfeu desce carregando um simbólico sol para avenida, a câmara volta-se lentamente para esquerda e enquadra a cidade, novamente pela visão aérea do morro e logo estamos na avenida principal, na multidão com os ônibus trafegando entre os foliões. Dos doze minutos, os primeiros dois minutos e meio são dedicados ao desfile da Portela, ouve-se: “atenção, atenção aproxima-se a maior, a Escola de Portela”. As cenas mostram o povo brincando nas ruas, a ala das baianas, evoluções da porta bandeira e do mestre sala, as cabrochas rainhas do carnaval dançando, a bateria e novamente o povo, tudo regado ao som percutido do samba batucada. O resto dessa longa sequência será o entrelaçamento das imagens do filme – enredo e personagens – junto a flashes do carnaval carioca e da avenida em festa.

Por fim, Walter Silveira destaca os recursos financeiros que possibilitaram as filmagens e escreve:

Orfeu do Carnaval valeria para demonstrar que, com seus largos meios financeiros, existem todas as possibilidades para o cinema nacional. A ambiência e a temática são múltiplas e férteis, interessam a nós e ao estrangeiro. E se a música é um atrativo, a língua e a fala não serão um obstáculo. A grande vitória de *Orfeu Negro*, no balanço de seus triunfos e derrotas, estará em testemunhar as possibilidades fonéticas de povo brasileiro. Seus diálogos foram os primeiros diálogos definitivos do Brasil no cinema. Esta contribuição, Camus nos prestou: confessemos com um agradecimento, após tanto havê-lo censurado.²⁹

Concluindo o ensaio, Silveira tenta redimir a figura de Camus e, ao mesmo tempo em que agradece a contribuição do diretor francês, parece ignorar a relação que lançamos como uma das hipóteses deste ensaio. Uma incontestável dependência do filme de Camus para com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, em especial, com *Rio, Zona Norte*, no qual o mito de Orfeu se apresenta pelo poder do samba dos morros cariocas. Os diálogos e o ritmo de *Espírito da Luz* serão silenciados pelo boicote dos distribuidores e não pela falta de apelo popular. Sem o conflito cultural morro/cidade, batalha travada com armas diferentes, o canto de Orfeu derrota o poder da elite econômica, que causa, entretanto, graves perdas à produção e à divulgação no cinema nacional.

Mas, a análise sonoro-visual, ou melhor, musical-imagética dos filmes em questão mostra que, na captação abrangente de símbolos que constituem a obra audiovisual, as diversas perspectivas teórico-visuais não se sustentam por si só. Isto é, em *Rio, Zona Norte* e

Orfeu Negro a música não é mera trilha sonora. O elo indissociável entre territórios culturalmente em conflito naquele momento histórico do Rio de Janeiro é um fator próprio das composições de ambos os filmes. Aqui, além das imagens marcantes do abismo imaginado coletivamente entre morro e cidade, a música faculta interseções possíveis principalmente por melodias, canções, ritmos e poesia. Estes elementos sensíveis, alguns voltados para raízes nativas e tradicionais e outras para influências de além das fronteiras nacionais, nas quais raízes similares adotaram semblante sonoro distinto, configuram-se em uma superestrutura de difícil acesso.

Em *Rio, Zona Norte*, o samba tenta alcançar todas as camadas sociais do Rio e do Brasil através do rádio e da voz de suas rainhas. Em *Orfeu Negro*, a Bossa Nova alcança principalmente a Zona Sul do Rio e, pela harmonia dissonante de inspiração Jazz e sua ambição de expansão internacional, torna-se símbolo da Música Popular Brasileira no exterior.

Seguindo uma possível teoria ilusionista de percepção musical, as ‘imagens em música’ transmitem algo que estas e a própria música possui em si, mas nem sempre perceptíveis em um primeiro plano. Diversos momentos deste fenômeno ilusionista são pontos emocionantes em ambos os filmes. Em *Rio, Zona Norte*, pela atuação de Grande Otelo, isto acontece em quase todas as cenas cantadas, assim como no momento em que o canto de Espírito da Luz passa para a voz de Ângela Maria, metáfora de voz do Brasil.

Por outro lado, na ficção de Camus, a batucada é o plano sonoro de fundo, plano médio e primeiro plano de longas cenas festivas na avenida e no morro, em que, para alguns, o morro se assemelha ao paraíso, lugar onde habita a felicidade; visão exótica do estrangeiro. O pandeiro de Zeca, o violão de Orfeu, a sanfona dos migrantes nordestinos sonorizam outros tantos momentos poéticos, transformando-se em símbolos de brasilidade que superam os limites da língua para tornarem-se motivos de alcance massivo.

Os prêmios internacionais concedidos ao filme de Camus e a distribuição para diversos países fez o resto. O efeito de internacionalização da Bossa Nova difundiu, pelas imagens coloridas em música, um plano parcial da cidade maravilhosa e do Brasil. O mundo reagiu como se tivesse diante de uma maravilha cultural, de um paraíso tropical feito de ‘alegria de viver’; o filme de Camus tornou-se definitivamente cartão postal de um Brasil feliz, mas, este efeito ilusionista não é completamente fruto da ilusão. As imagens idealizadas por Camus para realizar a versão cinematográfica do mito órfico podem facilmente incorrer em estereótipos simplistas, por outro lado, o mesmo não ocorre com as imagens em música e com o ritmo de algumas cenas de *Orfeu Negro*.

A música do filme amplia a ilusão dos compositores e dos poetas em transpor o profundo abismo sóciorracial que divide o Brasil e, de forma magistral, se confirma em ação real quando retrata o Rio de Janeiro pela criatividade musical e pelas qualidades artísticas da cultura brasileira. Em um plano intermediário pouco acessível pela perspectiva ideológica de alguns críticos, o realismo das imagens de *Rio, Zona Norte* e a grande ilusão do carnaval de Jobim na voz de *Orfeu Negro* travam a mesma luta. Neste campo de batalha da cultura brasileira, a arbitrariedade e o poder das elites dirigentes da época, inspiradas pelo glamour parisiense e pautadas em ideais raciais, cometem a injustiça de travar o percurso criativo, dificultando o acesso irrestrito a obras do teatro e do cinema nacional.

8 RACIONALISMO E IMAGINAÇÃO

Aqui se faz necessário apresentar algumas considerações acerca do método e do sentido das análises empreendidas neste ensaio. A teoria aparentemente idealizada do nosso método de análise, por uma perspectiva multidisciplinar conciliadora de ciências como sociologia, história, musicologia, teorias do cinema e estudos da cultura brasileira, não exclui a poesia e o mito, nem poderia. Por uma relação sincrônica, os filmes em música dos cineastas Nelson Pereira dos Santos e Marcel Camus são regidos pela poesia das canções da música popular brasileira e pelo mítico órfico.

Conceitos rígidos de quaisquer métodos científicos, aplicados com a intenção de desmistificar o objeto em análise resultariam em uma visão/audição parcial dos fatos. O método científico prevê a coleta de dados, a formulação de hipóteses e a verificação das mesmas e, neste sentido, fiz-se um levantamento bibliográfico criterioso e assistiu-se mais vezes os filmes, ouvindo-os enquanto comparava-se as imagens com o plano sonoro e musical. Formulou-se algumas hipóteses e encontrou-se respostas nas linhas e nas entrelinhas de autores importantes. Contudo, seguindo a poesia das letras, das melodias do canto e da harmonia – uma constante em ambos os filmes – encontrou-se fontes primárias essenciais ao entendimento da composição e do movimento artístico-intelectual que marcaram a década de 1950 e a vida cultural do Rio de Janeiro.

Segundo o filósofo italiano Giambattista Vico (1668-1744), “a estética está no centro da história”. Em *Ciência Nova*,³⁰ Vico luta contra as limitações impostas pelo racionalismo à criatividade e à imaginação. No segundo capítulo de sua obra prima, Vico se volta para uma metafísica poética “que nos dá a origem da poesia, da idolatria, da adivinhação e dos sacrifícios.” O pensador convida filósofos e filólogos a refletir e a considerar a sabedoria poética dos antigos como fundamental para humanidade:

por isso, a sabedoria poética, que foi a primeira sabedoria do paganismo, deve ter começado de uma metafísica não refletida e abstrata como é hoje a dos instruídos, mas sentida e imaginada como deve ter sido a dos primeiros seres humanos, uma vez que eles eram destituídos de raciocínio mas com os sentidos vigorosos e com ricas fantasias (VICO, 2008, p. 56).

Vico se refere ainda à rica fantasia dos primeiros seres humanos das ‘nações pagãs’, chamados de poetas, “que em grego significa criadores.” Para o pensador italiano, “a grande poesia deve encontrar as lendas sublimes apropriadas ao entendimento popular.” Assim, na década de 1950, no Rio de Janeiro, é a sabedoria poética de Vinicius de Moraes a evocar a lenda sublime e popular de Orfeu. O Rio popular é o do Samba e dos compositores que habitam o morro, criadores de poesias próprias da cultura popular que contagia, das canções e das belas melodias que devolvem ao poeta inspiração para os versos e as melodias da bossa nova. Eis o poeta insuperável na criação de caracteres que transitam entre o popular e a burguesia carioca em busca de uma identidade brasileira necessária aos novos tempos.

9 CONCLUSÕES

Partindo da ideia inicial de analisar as razões que levaram a crítica brasileira a renegar o filme *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, e das constantes tentativas de enterrá-lo para sempre, encontrou-se o filme *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, como interlocutor cultural para revelar novos fatos. Entre samba e bossa nova se situam conflitos culturais e interesses da elite carioca da década de 1950. A coleta de dados históricos da cidade do Rio de Janeiro, junto a resultados de pesquisas em sociologia, cultura brasileira, urbanismo, teorias de cinema, teoria da música e estudos das interações raciais, serviram para ampliar a percepção dos fatos. Assim, as ações concretas empreendidas pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), a luta contra o preconceito racial e social no teatro, nos filmes e nas músicas mostram que é possível traçar novas perspectivas sobre criação artística e cultural brasileira, tendo como principal motivo a inspiração poética e, desta maneira, “encontrar as lendas sublimes apropriadas ao entendimento popular”.

Ambos os filmes lançam canções que são parte integrante do enredo fílmico, mas que, ao mesmo tempo, desvinculam-se para superar os limites da tela, tornando-se motivos que marcam toda uma geração no Brasil e no mundo. A técnica avançada do filme de Camus fixa as imagens em cores da cidade maravilhosa e viabiliza o sucesso e os maiores prêmios do cinema mundial. Contudo, a expressão do samba em *Rio, Zona Norte* de Nelson Pereira dos

Santos emociona pela carga poética no encontro entre o cineasta e o compositor carioca. Se para o morro da Babilônia, retratado por Camus, os acordes dissonantes da Bossa Nova não combinam com aquela gente sofrida, o Samba de Zé Kéti é sua verdadeira expressão; ‘a voz do morro’. Mas, a melodia não precisa de traduções para transpor todas as fronteiras e não é sentida como fruto de uma ideologia. As mais belas melodias pertencem à humanidade. Foi por este caminho que o filme de Camus, lançando a Bossa Nova no mundo, lança ao mesmo tempo as belíssimas canções dos compositores cariocas da Zona Sul.

Rio, Zona Norte, entretanto, boicotado pelos distribuidores, não teve o mesmo destino. Os sambas do compositor Zé Kéti se tornam ícones da música popular brasileira, mas por seus próprios meios. O samba do morro voa tão leve quanto à música de Jobim e se torna soberano em todo o País. Nesses encontros e desencontros poéticos de territórios urbanos tão dispare, o Brasil se enriquece perante o mundo e passa a ser considerado como terra de Orfeu e das mais belas canções da música mundial. Frente ao sucesso das criações artísticas da cultura brasileira, as ações insensatas da censura e os boicotes da elite dominante daquela década são, ainda que causadoras de grandes estragos para a cultura de um povo, tentativas mal sucedidas. Para Vico: “a estética está no centro da história”, o que de fato marca o mundo e a memória coletiva é a capacidade poética de contar lendas sublimes ao alcance de todos.

NOTAS

- ¹ No sentido de realçar a influência no ambiente artístico carioca da época. Vinicius de Moraes (1913-1980), a partir de 1946, poeta, diplomata, jornalista e compositor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, já ocupara influentes cargos diplomáticos como: Vice-cônsul de Los Angeles e outros cargos relevantes em Paris e Roma, ele atuou na carreira diplomática até o final de 1968.
- ² Ver também: <<http://www.jobim.org/dspace-xmlui/handle/2010/8975>>, acessado em 01 de março de 2009, autor não identificado.
- ³ *Ibid.*: 1999, p. 15.
- ⁴ Ver também: <<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2001/07/27/004.htm>>, acessado em 01 de fevereiro de 2009.
- ⁵ Marcel Camus apaixonado por Lourdes de Oliveira (Mira, a noiva ciumenta de Orfeu), casa com a atriz brasileira e a leva para França, onde tiveram dois filhos.
- ⁶ VALLADARES, Lícia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. In: *Revista brasileira das Ciências Sociais* – Vol. 15 Nº 44, outubro / 2000, pág. 15.
- ⁷ Em meio aos conturbados anos 50, perda da Copa do Mundo em pleno Maracanã (1950) - e sua vitória em 1958, a volta de Getúlio Vargas ao poder, que implanta uma política nacionalista e sua morte (1954), fabricação do primeiro fusquinha (em 1950 foi importado o primeiro, em 1959 o nacional custava Cr\$ 59.750,00 cruzeiros de então, uma fortuna, como prenúncio de que o Brasil

era o país do futuro), morte de Carmem Miranda (1955), a inauguração da televisão no Brasil, o rock conquista os mais jovens, os delírios arquitetônicos de Oscar Niemeyer e a loucura de Juscelino Kubitschek que viria a ser presidente (1956), com a proposta de governo que promete desenvolvimento para o Brasil de “50 anos em 5” e começa a construção de Brasília, reinava a Bossa Nova... O pop da vez... O Brasil dos anos 50 tinha os olhos voltados para o Rio de Janeiro e acompanhava com particular interesse o que acontecia nas areias que vão do Leme ao Posto 6. Sofríamos uma grande influência americana, como por exemplo, a alta-costura, que era ditada pela Vogue. Disponível em: <http://www.geocities.com/anos_dourados/> Acessado em, 31 de março de 2009.

- ⁸ Nos anos de 1951 e 1952, a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) patrocinou uma série de pesquisas sobre as relações raciais no Brasil. As investigações foram desenvolvidas em regiões economicamente tradicionais, como o Nordeste, e em áreas modernas localizadas no Sudeste, tendo em vista apresentar ao mundo os detalhes de uma experiência no campo das interações raciais julgada, na época, singular e bem-sucedida, tanto interna quanto externamente. Ver também: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v14n41/1756.pdf>>, acessado em 27.03.2009.
- ⁹ Ver também, Nascimento, Abdias do. Estudos Avançados. In: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a19v1850.pdf>>, acessado em 27.03.2009.
- ¹⁰ Grande Otelo nasceu em Uberlândia, Minas Gerais. Seu nome de fato é Sebastião Prata. Foi como um ajudante de palhaço de circo e ator-mirim de uma Companhia de Comédia que deixou Uberlândia e foi para São Paulo e daí passou a representar por quase todo o Brasil no melhor estilo mambembe. Otelo aprendeu tudo por intuição, imitação e instinto de sobrevivência. Com a Companhia Negra de Revista, excursionou por Pernambuco, Bahia, São Paulo, Rio, Uruguai e Argentina. Num cassino do Rio, teve Pixinguinha como seu maestro. No Rio, foi logo incorporado como um ator da chanchada, ganhando fama nacional e internacional com os filmes da Atlântida, a maioria em parceria com outro gênio da comédia popular, Oscarito. Sua principal atividade foi o cinema. Apareceu pela primeira vez na tela em Noites Cariocas, em 1935. Trabalhou em alguns filmes conhecidos como Futebol e Família (39) e Laranja da China (40), conseguindo fama suficiente para ser chamado para trabalhar no primeiro filme produzido pela Atlântida: Moleque Tião, de 1943. Ver também: <<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/biografia-de-grande-otelo/biografia-de-grande-otelo.php>>, acessado em 27.03.2009.
- ¹¹ A história de “Rio, Zona Norte” poderia ser resumida na figura do sambista Espírito da Luz Soares (Grande Otelo) e suas lembranças na hora da morte. Ele havia caído de um trem da Central do Brasil e, enquanto recebe socorro, relembra sua vida, seus sambas, o sofrimento para tentar gravá-los e ser enganado por Maurício (Jece Valadão), um radialista desonesto, o relacionamento com Adelaide (Malu Maia), a amizade com Moacir (Paulo Goulart), um violinista e compositor clássico frustrado, o assassinato do filho e a emoção de quase ter um samba gravado por Ângela Maria. “Rio, Zona Norte” teria sido inspirado na vida de Zé Kéti, que atua no filme vivendo o personagem Almor Costa, um sambista de sucesso. Ver: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinemat/edicao34/riofilme/rogerio.shtml>>, acessado em 27.03.2009.
- ¹² Nosso interesse maior neste ensaio é comparar os dois filmes pelo espírito da música, isto é, deixando de lado análise e considerações de suas relações com o neo-realismo italiano e avaliar a força do mito órfico como mola propulsora. Seriam ambos os filmes resultados de uma fatalidade mítica?
- ¹³ Souza, Eudoro de. *Dionísio em Creta e outros ensaios*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1973, p. 305.

- ¹⁴ O próprio nome diz que o sambista é Espírito da Luz, a metáfora se volta novamente ao mito de Orfeu.
- ¹⁵ Ver: <<http://www.jobim.org/dspace-xmlui/bitstream/handle/2010/8974/pim026.jpg?sequence=4>>, Música popular – A música de “Orfeu da Conceição”, Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1956. Acessado em 03.03.2009.
- ¹⁶ Boccia, Leonardo V.. *Choros da Humanidade - Música e farsa cultural*. Salvador: Cian Editora, 2006, p.37.
- ¹⁷ Ver também: <http://www.seminariodecinema.com.br/br/edanteriores/2006/imgs/06_imprensa03.jpg>, acessado em 03.03.2009.
- ¹⁸ *Ibid.* pág. 206.
- ¹⁹ Estudos Avançados, 21 (59), 2007, p. 326.
- ²⁰ *Ibid.* p. 327.
- ²¹ Galvão, 1981: 208.
- ²² Estudos Avançados, 21 (59), 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>> acessado em 05.04.2008. “Decidi então fazer *Rio, 40 graus* com recursos próprios. Tive a grande colaboração do Ciro Freire Cury, um colega do Colégio do Estado que foi parar no Rio de Janeiro para trabalhar no Banco do Brasil. Era um economista brilhante e ajudou a elaborar o esquema financeiro e econômico do filme. Passado o tempo, ficou a idéia de que aquele filme aconteceu pela vontade de um grupo de garotos loucos. Para dar certo, teve, evidentemente, um projeto bem estruturado: a divisão do capital do filme era feita no esquema de cotas, ou seja, a equipe tinha participação na receita – isso ainda é feito em produções independentes americanas, com o formato de contrato de risco.”
- ²³ *Ibid.* p.330. “Foi assim que conheci sua história, seus antepassados: seu pai tinha sido preso em 1935, um parente seu tinha participado da Revolta da Esquadra. Decidi fazer um filme inspirado na história dele, um compositor de sambas que não sabe escrever partituras – tem a música na cabeça, mas tem que passar por um crivo. Nessa passagem, muitas vezes, perde a autoria, especialmente quando a música é muito boa. Casos como esse eram muito comuns naquela época. O filme é muito triste. Ainda bem que a vida real do Zé Kéti foi muito boa.”
- ²⁴ Fabris, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar Neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994, p. 199.
- ²⁵ Silveira, Walter da. “Orfeu do carnaval”, um filme estrangeiro. In *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966, pp. 108.
- ²⁶ *Ibidem.* pp. 108-109.
- ²⁷ *Ibid.* p. 109.
- ²⁸ *Ibidem.* p. 110
- ²⁹ *Ibidem.* p. 111
- ³⁰ Vico, Giambattista. *Ciência Nova*. São Paulo: Ícone Editora Ltda, 2008.

REFERÊNCIAS

BOCCIA, Leonardo V. *Choros da humanidade: música e farsa cultural*. Salvador: Cian Editora, 2006.

COSTA PINTO, L. A. *O Negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

DUDLEY, Andrew. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?* São Paulo: EDUSP, 1994.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LOPES, Ney. *O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Partido-Alto, Calango, Chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi Edizioni, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. Pós-estruturalismo e filosofia analítica, vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SHEPHERD, John & WICKE Peter. *Music and Cultural Theory*. Malden MA: Polity Press, 1997.

SILVA, Maria Lais Pereira da. *Favelas cariocas 1930-1964*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

SILVEIRA, Walter da. Orfeu do carnaval: um filme estrangeiro. In *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966.

SIQUEIRA, Baptista. *Origem do termo samba*. São Paulo: IBRASA, 1978.

SOUZA, Eudoro de. *Dionísio em Creta e outros ensaios*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1973.

VALLADARES, Lícia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. In: *Revista brasileira das Ciências Sociais*, v. 15, nº 44, out. 2000.

_____. *A invenção da favela*. Do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. São Paulo, Ícone Editora, 2008.

WELLMER, Albrecht. *Versuch über Musik und Sprache*. München: Carl Hanser Verlag, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.