

# DO RÁDIO À TELEVISÃO: O PERSONAGEM NEGRO EM DOIS FILMES BRASILEIROS<sup>1</sup>

Arthur Autran<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho aborda dois filmes brasileiros, *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), possuindo como foco central da sua análise a forma como estas obras representam o afro-descendente. Deve-se considerar que ambos os filmes têm negros como personagens centrais, o elenco de forma geral também é dominado por atores e atrizes afro-brasileiros, bem como tematizam a vida do compositor popular que vive nos morros cariocas. Entretanto, *Rio, Zona Norte* tematiza a vida do criador musical não incorporado pela indústria cultural, a qual ainda se encontrava na fase de ouro do rádio no Brasil; já a trama de *Orfeu* gira em torno de um artista que têm relações com a grande mídia em plena era das corporações televisivas.

**Palavras-Chave:** Cinema brasileiro 1. Representação do negro 2. Indústria cultural 3.

---

## 1. Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar a representação do afro-brasileiro centrando a discussão em dois filmes compromissados com o discurso nacional-popular. As obras escolhidas para análise foram *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), realizadas por diretores que integraram o Cinema Novo.

Entretanto, observamos que *Rio, Zona Norte* foi feito antes de o movimento eclodir no início dos anos 1960, enquanto *Orfeu* foi produzido bem depois do final do Cinema Novo. Esta distância temporal permitirá comparar as mudanças e as continuidades no discurso sobre o negro construído por uma fração representativa da modernidade cinematográfica entre nós, aquela ligada por origem ou herança ao Cinema Novo.

Ismail Xavier caracteriza o cinema brasileiro moderno destacando o diálogo estético com os movimentos vanguardistas tais como a *Nouvelle Vague* e outros cinemas novos, a crítica às formas tradicionais da indústria cinematográfica, a centralidade da “questão nacional” e da representação do povo, entre outros elementos. Para o ensaísta:

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “<Cinema, Fotografia e Vídeo>”, do XIX Encontro da Compós, na PUC Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

<sup>2</sup> Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), autran@ufscar.br.

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro daquele momento (XAVIER, 2001, p. 18).

Quanto à esta definição de modernidade cinematográfica *Rio, Zona Norte* pode ser caracterizado como integrado a ela, pois se trata de uma fita realizada em um momento de grandes esperanças quanto à função do cinema na sociedade brasileira e à constituição de uma nova forma estética para expressar a nossa experiência cultural e social. Já *Orfeu* pertence a um momento de aparente esgotamento da experiência moderna e no qual há mesmo restrições de muitos em estabelecer relações mais profundas entre as experiências artísticas e o mundo social.

No entanto, nem tudo é diferença entre os dois filmes. Seus atores principais bem como boa parte dos elencos são constituídos por atores e atrizes negros. Ambos têm como espaço diegético dominante a favela na qual vivem os personagens centrais, e tanto em um caso como no outro, tais personagens têm uma relação positiva com a comunidade. Mais ainda do que isto: tanto Espírito da Luz Soares quanto Orfeu são compositores que expressam nas suas músicas as alegrias, as aflições e os questionamentos das pessoas do morro. Finalmente, ambos os filmes discutem a questão da mediação da produção artística popular pela indústria cultural.

## **2. Preâmbulo literário: a centralidade de Jorge Amado**

Antes de analisarmos *Rio, Zona Norte* e *Orfeu*, afigura-se fundamental o movimento de apontar a influência da obra de Jorge Amado sobre certa fração do cinema brasileiro.

Em romances como *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937) e *Tenda dos Milagres* (1970), entre outros, Jorge Amado fixou personagens negros ou mulatos no centro da narrativa, a qual também possui uma série de referências ao universo afro-brasileiro, especialmente no que diz respeito à religião, à culinária, à música e à capoeira.

A influência de Jorge Amado sobre o cinema brasileiro é enorme. Podemos dizer isto tanto com base nas numerosas adaptações empreendidas em filmes<sup>3</sup>; como pela forma como o afro-descendente é representado, ou seja, como ator da sua própria história e ao mesmo tempo símbolo de todo o povo brasileiro.

Romance de importância capital é *Jubiabá*, o qual narra a história aventureira de Antônio Balduino, apelidado de Baldo. Trata-se de um negro nascido e criado na cidade de Salvador cuja vida é marcada pela extrema pobreza. Após viver a infância em um morro, Baldo vai morar como empregado da casa de uma família de posses, na qual é bem tratado e ainda conhece Lindinalva, filha dos donos da casa, moça ruiva e sardenta que se torna sua companheira de brincadeiras. Mas ele é expulso da casa, pois todos acreditam que Antônio Balduino espiava o corpo de Lindinalva. A partir de então Baldo pensa sempre nela quando faz sexo com uma mulher, ao mesmo tempo passa a odiar os brancos. Torna-se mendigo e vagabundo, mas consegue fazer boa carreira como boxeador, até que é derrotado em uma luta na qual estava completamente bêbado – pois soubera que Lindinalva ficara noiva e isto o transtornou. Após viajar muito pelo interior volta a Salvador e termina por descobrir que Lindinalva estava a morte, ele cuida do filho branco da amada após o falecimento dela. Para sustentar o menino tem de trabalhar duro na estiva, mas é somente aí que ganha consciência política, ao participar ativamente de uma greve que paralisa grande parte dos trabalhadores da cidade. Toda esta saga de Antônio Balduino é cercada pelas várias mulheres com quem se relaciona, pela sua coragem nas brigas, pelo seu talento para fazer versos populares – que são vendidos a um poeta – e, especialmente, pela ligação com a religião afro-brasileira por meio de pai Jubiabá – pai-de-santo presente ao longo de toda a vida de Baldo para o apoiar, dar conselhos e contar histórias de resistência dos negros como as de Zumbi dos Palmares.

Para o contexto no qual foi escrito – meados da década de 1930 –, o romance *Jubiabá* tem como mérito incontestável o fato de colocar como herói principal um homem negro do povo – até então uma raridade nas artes brasileiras. Além disto, a cultura de origem africana surge com grande positividade em toda a obra.

---

<sup>3</sup> Dentre outras destacam-se as seguintes adaptações das obras de Jorge Amado para o cinema: *Seara vermelha* (Alberto D'Aversa, 1963), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987) e *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996). Ademais há documentários sobre Jorge Amado, tais como o curta-metragem *Na casa de Rio Vermelho* (David Neves e Fernando Sabino, 1974) e o média-metragem *Jorjamado no cinema* (Glauber Rocha, 1977).

Entretanto, *Jubiabá* incorre no “populismo literário”, característica da obra do escritor apontada pelo crítico Alfredo Bosi (BOSI, 1994, p. 406). No romance em tela esta característica se expressa na excessiva simplificação na oposição da luta de classes, especialmente na greve narrada ao final do romance. Ademais, a vida de Baldo como mendigo e marginal ganha tons bastante romantizados.

Outro dado problemático em *Jubiabá*, como apontou David Brookshaw, é que o personagem de Antônio Balduino incorre no mito do negro sexualmente hiperativo, reforçando o estereótipo do negro como ser humano ligado mais aos instintos do que à razão. Afigura-se ainda mais estereotipada em termos da construção a personagem da mulata Rosenda Rosedá, uma das muitas amantes de Baldo (BROOKSHAW, 1983, p. 135-136).

Finalmente, como última limitação ideológica do romance de Jorge Amado, podemos apontar a total absorção da questão racial pela problemática da luta de classes. Se de início, devido às injustiças sofridas e à influência de pai Jubiabá, Antônio Balduino odeia todos os brancos, o desenlace da obra acaba por suprimir este sentimento. A principal situação do final de *Jubiabá*, conforme mencionamos, diz respeito a uma greve geral em Salvador ao longo da qual ele percebe que todos são escravos, não havendo diferenças entre brancos, negros amarelos para a luta proletária.

Desta forma a questão do negro na sociedade é inteiramente recoberta pelo conflito de classes. Ou seja, não se reconhece qualquer especificidade na luta dos afro-brasileiros pelos seus direitos, esta luta é entendida apenas como extensão ou continuidade da luta do proletariado por melhores condições de vida e pelo fim do capitalismo.

Conforme veremos, esta omissão da especificidade da luta do negro na sociedade brasileira também caracteriza *Rio, Zona Norte* e *Orfeu*.

### 3. *Rio, Zona Norte*

A influência de Jorge Amado em relação ao cinema se fez sentir mais claramente a partir dos anos 1950, em especial sobre os realizadores ligados ao Cinema Independente. A filmografia do Cinema Independente é composta por um conjunto razoavelmente heterogêneo de filmes tais como *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1951), *Agulha no palheiro* (Alex Viány, 1953), *O saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1958).

O núcleo mais representativo em termos historiográficos – composto pelas películas de Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos – tem certa unidade temática, pois todos os filmes narram o cotidiano do povo brasileiro com destaque para a favela e o subúrbio cariocas e a região proletária de São Paulo, dando atenção para os problemas dos setores populares mas com um tom de dignidade e solidariedade. Alguns destes filmes também possuem diálogo com o Neo-Realismo cinematográfico italiano, especialmente os de Nelson Pereira dos Santos.

O grupo que constituiu o Cinema Independente foi formado basicamente por diretores e críticos que atuavam em São Paulo e no Rio de Janeiro ligados via de regra ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), maior organização da esquerda brasileira de então e atuando na ilegalidade desde 1947. Dos componentes do grupo podemos destacar: Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Moacyr Fenelon, Roberto Santos, Rodolfo Nanni, Carlos Ortiz, Ruy Santos, entre outros. Muito resumidamente pode-se afirmar que o dado central na atuação ideológica do PCB era a assunção de que o Brasil se encontraria aguilhoado pela ação imperialista norte-americana, que explorava o país economicamente e o descaracterizava culturalmente; para libertar o país desta situação caberia às forças nacionalistas de esquerda sob a égide do PCB denunciar a dominação, lutar pelo desenvolvimento da indústria nacional, defender a nossa cultura e alinhar-se com outras nações exploradas e com os países socialistas capitaneados pela União Soviética.

Jorge Amado desde os anos 1930 militou no PCB, tendo sido preso pela ditadura estadonovista em 1942. Em 1946 foi eleito deputado federal pelo PCB no breve interregno de legalidade do partido no Brasil. Nos anos 1950 Jorge Amado tinha posição central nas definições da política cultural do PCB, foi inclusive diretor da revista cultural *Para Todos* e escreveu a história de *Ana*, episódio brasileiro dirigido por Alex Viany da produção da Alemanha Oriental intitulada *A rosa dos ventos* (1957).

Mas, para além desta influência do PCB e de Jorge Amado, quais outras características eram comuns aos independentes? Maria Rita Galvão observa:

O que se chama na época de “cinema independente” é bastante complicado de entender e explicar. Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente “independente”. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que freqüentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como a temática brasileira, visão crítica

da sociedade, aproximação crítica da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a “brasilidade” (GALVÃO, 1980, p. 14).

A oposição às grandes empresas, e aqui se leia especialmente a Vera Cruz, é um dado importante. Já no lançamento de *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), primeiro filme da produtora, Nelson Pereira dos Santos escreveu uma crítica na qual deplora o fato de a Vera Cruz entregar a distribuição dos seus filmes à Universal International entendendo que tal associação impediria a produtora de realizar filmes com “características nacionais” (SANTOS, 1951).

Poucos anos depois da publicação desta crítica, Nelson Pereira dos Santos dirigiu o seu primeiro longa-metragem intitulado *Rio, 40 graus* (1955), obra deflagradora do moderno cinema brasileiro sob diversos aspectos: pela temática centrada na vida das pessoas pobres dos morros cariocas, pela estética baseada no Neo-Realismo italiano e pelo sistema de produção precário – sem estúdios e equipamentos modernos, por exemplo – mas que mesmo assim permitiu a realização do filme.

Mas para este trabalho mais do que *Rio, 40 graus* interessa analisar o filme seguinte de Nelson Pereira dos Santos: *Rio, Zona Norte*. O roteiro, escrito pelo próprio diretor, inspirava-se na vida do compositor Zé Kéti, cuja produção musical, conforme Nelson Pereira dos Santos havia podido constatar, em boa parte se perdera por falta de alguma forma de registro mais perene (FABRIS, 1994, p. 153).

A centralidade de *Rio, Zona Norte* para nossos fins reside em três pontos: a) o personagem negro constitui-se com muito mais clareza do que em *Rio, 40 graus*, pois a ação dramática não se divide entre vários personagens mas se concentra em um único, o compositor Espírito da Luz Soares; b) a cultura popular compõe o próprio cerne da narrativa, uma vez que toda ela gira em torno das tentativas de Espírito em ter gravadas as suas músicas e ser reconhecido como artista; c) a relação estabelecida no filme entre artista popular, o artista intelectualizado de classe média e a mídia radiofônica.

O filme inicia-se com imagens do centro do Rio de Janeiro e da estação Central do Brasil, logo após temos planos com o ponto de vista a partir de um trem em movimento e rapidamente já encontramos Espírito da Luz Soares (Grande Otelo) caído acidentalmente, ele está desacordado e ferido na linha do trem, sendo socorrido por transeuntes que vão chamar

uma ambulância. A partir daí se estabelece o procedimento recorrente de *Rio, Zona Norte: flashbacks* da vida de Espírito como se fossem lembranças dele.

Em uma roda de samba no morro Espírito conduz a música, interrompida por um homem ciumento que tenta ferir a cabrocha Adelaide (Malu). Felizmente ninguém se fere e o covarde é posto para fora. Ato contínuo, Espírito conhece Moacyr (Paulo Goulart), homem cujas vestes, gestos e tipo de fala denunciam seu pertencimento a outro universo social. Moacyr, que também é músico e para viver toca violino em orquestras, fica impressionado com o talento de Espírito que passa a cantar várias músicas para ele, na mesma mesa também está Maurício Silva (Jece Valadão), um “parceiro” de Espírito. Moacyr diz para Espírito procurá-lo, pois as obras do compositor popular seriam de grande qualidade. Ao final da noite, Espírito vai para o seu barraco e Adelaide, que o ouviu toda a noite, acompanha-o.

O despertar de Espírito após a noite de amor com Adelaide é carregado de um lirismo que nasce da forma como os hábitos cotidianos são mostrados, ou seja, pelo fluxo de tempo que respeita os pequenos atos tais como levantar da cama para se vestir ou pentear o cabelo. Adelaide vai imediatamente morar com ele e traz o filho de colo, que é assumido pelo compositor. Os planos do casal descendo o morro são também carregados de significação poética, com enquadramentos que valorizam o conjunto da comunidade e a geografia íngreme do lugar. No entanto, quando Espírito vai avisar ao seu compadre Honório (Vargas Júnior) sobre a sua nova situação, encontra o filho Norival (Haroldo de Oliveira), adolescente que acabara de fugir de um reformatório. O pai acaba dando dinheiro para que o rapaz viaje a São Paulo. Espírito vai à emissora de rádio atrás de Moacyr, mas este não pode atendê-lo naquele momento, pois a esposa o espera. Lá Espírito encontra Maurício, que diz ter conseguido um cantor interessado em gravar uma das músicas apresentadas na noite anterior, mas Alaor da Costa (Zé Kéti) exige também ser “parceiro” na composição para aceitar cantá-la, ainda que contrariado Espírito acaba concordando com a situação.

Na noite em que vários amigos do compositor se reúnem em torno do rádio para escutar a música, não apenas o seu ritmo é muito diferente do original como ainda o nome de Espírito não é citado entre os autores. Espírito canta a música no ritmo que lhe parece o melhor e todos os amigos acompanham entusiasticamente, coisa que não ocorrera na execução da música no rádio. Para completar a noite de decepções, Espírito flagra seu filho tentando roubar um comerciante do morro, o pai obriga o garoto a devolver o dinheiro e o menino foge.

Espírito volta à emissora de rádio, Moacyr insiste que ele deve procurá-lo para conversar e fixarem as músicas de Espírito em partituras, mas quem também está por lá quase se esgueirando é Maurício, o qual confirma que o nome de Espírito fora retirado da música e que ele deveria se contentar com o dinheiro que lhe seria pago. Muito precisado do dinheiro, Espírito acaba cedendo. Na mesma noite ele descobre que Adelaide o deixou e ainda é atacado pelos comparsas de Norival, que estão atrás do rapaz para acertar contas; o filho de Espírito surge para defender o pai e acaba sendo assassinado pelos outros jovens. Na manhã seguinte após o enterro, o inconsolável Espírito compõe uma música em homenagem ao filho e não aceita a nova “parceria” proposta por Maurício. O compositor popular vai novamente à rádio e encontra a grande cantora Ângela Maria, ela pede para escutar a música de Espírito, ele em um plano de meia-figura começa a cantar para ela e enquanto o faz surge em *off* a voz da cantora que se sobrepõe à sua, demonstrando o entusiasmo dela com a obra. Ângela Maria promete cantar a música, mas pede para Espírito lhe levar a partitura. Ele vai à casa de Moacyr pedir para este fazer a partitura, o apartamento está cheio de intelectuais e artistas que inicialmente ouvem com atenção Espírito cantar sua composição, mas após fazer vários comentários algo esnobes eles passam a se entreter com uma amiga recém-chegada e literalmente dão as costas ao compositor. Espírito vai embora bastante sem jeito e chateado, Moacyr pede-lhe que volte no dia seguinte para escreverem a partitura. Espírito pega um trem lotado na Central do Brasil ficando na porta e começa a criar uma nova música, no entanto, alegre e distraído com sua própria criação, acaba caindo.

O *flashback* que apresenta a vida pregressa de Espírito termina aí. No seu decorrer há interrupções a fim de apresentar a chegada da ambulância, Espírito indo para a mesa de operações e o pessoal do hospital em busca de parentes. Mas as situações nas quais o *flashback* é interrompido têm também uma função central no projeto ideológico do filme: ao nível da diegese as pessoas que o socorrem não sabem a identidade de Espírito e em paralelo vemos os papéis que estavam no seu bolso com suas letras perderem-se aos poucos. Isto até que um funcionário do hospital liga para Moacyr, cujo número de telefone é encontrado nas coisas do compositor e afirma: “O senhor é a única pessoa que poderá dar indicações a respeito dele”.

É justamente Moacyr quem vai ver o moribundo Espírito no hospital, lá também se encontra o compadre do compositor. Ambos vêem Espírito morrer e ao sair dali Moacyr



pergunta ao outro se conhece as músicas do artista popular, ele responde que conhece assim como outros moradores do morro, mas apenas as melhores.

É bem evidente que Espírito – até no nome – representa o povo brasileiro e sua cultura. Na perspectiva de *Rio, Zona Norte* ela é valiosa, mas não é conhecida e ainda por cima é abastardada pela indústria cultural – representada de forma algo canhestra por oportunistas como Maurício e Alaor das Neves.

*Rio, Zona Norte* transita entre a ingenuidade e a ambigüidade ao abordar a indústria cultural, pois tudo se reduz no caso do filme de Nelson Pereira dos Santos à falta de caráter de algumas pessoas que trabalham na mídia radiofônica. De fato, a estrutura da indústria cultural nunca é interrogada a fundo.

O filme ainda advoga que cabe ao artista intelectualizado o papel de recuperar a cultura produzida pelo povo para evitar o seu processo de desaparecimento ou a sua deturpação. Este artista deveria retrabalhar as formas culturais populares para devolvê-las ao povo. O papel do artista consciente, portanto, não é nos salões ao lado dos seus pares, mas nas ruas e nos morros de forma a captar as manifestações culturais ali produzidas. Moacyr só compreende isto após a morte de Espírito, quando boa parte das suas músicas estava destinada a se perder. Note-se ser possível aduzir do filme que no caso do artista intelectualizado cumprir adequadamente o seu papel, a indústria cultural tenderia a funcionar em prol da cultura popular, afinal se Moacyr houvesse feito a partitura da música a tempo para Espírito, Ângela Maria poderia tê-la gravado.

Afigura-se de fundamental importância perceber que *Rio, Zona Norte* já anuncia todo o programa do Cinema Novo nos seus primeiros anos, indicando o artista intelectualizado como demiurgo da cultura popular e sem o qual ela está destinada a sumir ou corromper-se. A posição ambígua em relação à indústria cultural também já está prenunciada – embora o discurso sobre a indústria cultural fosse muito diferenciado de filme para filme do Cinema Novo. No caso de *Rio, Zona Norte* o papel do artista intelectualizado está ligado ao trabalho na indústria cultural, de maneira a fazer com que ela funcionasse como divulgadora da “verdadeira” cultura popular.

Em relação especificamente à representação do afro-brasileiro, embora haja grande positividade na figura do personagem de Grande Otelo e apesar de o samba constituir-se no filme como o cerne da cultura brasileira, toda a questão racial acaba recoberta pela questão nacional. Note-se que Moacyr é branco e, apesar de paternalista, tem total respeito e

consideração pela obra de Espírito. O erro de Moacyr foi não ter agido a tempo, afirma *Rio, Zona Norte*, ou seja, não ter trabalhado para que aquelas músicas tivessem registro ou fossem recriadas a partir de um diálogo com a cultura de elite. A rigor, *Rio, Zona Norte* não chega a discutir o problema racial no Brasil, já que tudo se resume à necessidade de cristalização de uma cultura nacional com base no que o filme entende como sendo a cultura popular.

#### **4. Orfeu**

Egresso do Cinema Novo, Carlos Diegues foi uma das figuras chave no processo de rearticulação política da corporação cinematográfica ao longo dos anos 1990. Esta rearticulação logrou conseguir o estabelecimento de novas formas para o financiamento de longas-metragens no país, pois com a crise e o fechamento da Embrafilme em 1990 pelo presidente Fernando Collor de Mello a produção havia entrado em colapso.

Uma das recorrências na obra de Carlos Diegues é o destaque aos personagens negros, muitas vezes ocupando lugar central. Neste sentido, podemos destacar *Ganga Zumba* (1964), *A grande cidade* (1966), *Xica da Silva* (1976), *Quilombo* (1984) e *Orfeu*.

*Orfeu* é baseado em uma peça de Vinícius de Moraes intitulada *Orfeu da Conceição*, escrita nos anos 1940, mas que só foi levada ao palco pela primeira vez em 1956. Segundo Robert Stam:

Vinícius estava lendo [em 1942] a versão do século XVIII da história de Orfeu, escrita pelo italiano Calzabigi, versão que mais tarde seria transformada em música pelo alemão Christoph Willibald Gluck. Ela conta a história do famoso músico, cantor e poeta que cantava de modo tão sedutor que os animais selvagens ficavam mansos e cuja aventura mais célebre foi sua viagem ao Hades em busca de Eurídice, filha de Apolo (STAM, 2008, p. 249).

Foi sob esta inspiração que Vinícius de Moraes adaptou a história que se passa originalmente na Grécia para os morros cariocas.

É de se notar ainda que a peça inspirou a produção cinematográfica franco-italo-brasileira *Orfeu do carnaval* (1959), dirigida pelo francês Marcel Camus e ganhadora da Palma de Ouro de melhor filme no Festival de Cannes e do Oscar de melhor filme estrangeiro, ambos em 1959. *Orfeu do carnaval* foi um grande sucesso de público e, embora a maior parte dos principais cargos técnicos estivesse entregue a estrangeiros, o elenco foi

quase todo composto por artistas brasileiros negros como Breno Mello e Léa Garcia. Para Robert Stam, *Orfeu do carnaval* faz a seguinte representação dos afro-brasileiros:

Os negros do filme são esmagadoramente adoráveis, simpáticos e criativos em suas vidas cotidianas. Não são muito sérios, mas, afinal, por que deveriam sê-lo no carnaval? Por outro lado nos é dado a ver muito pouco do trabalho criativo que exige uma apresentação de escola de samba, e não vemos qualquer evidência do alto grau de organização necessário (costuma-se dizer que as escolas de samba são as instituições mais bem organizadas do Brasil). Tudo é apresentado como se fosse espontâneo, dando ao espectador europeu uma sensação de estar diante do despreocupado “outro” tropical, que representa uma vida mais gratificante (STAM, 2008, p. 260).

O filme de Carlos Diegues, lançado exatamente quarenta anos depois da obra de Marcel Camus, responde a alguns dos problemas apontados por Robert Stam, buscando retirar o perfume exótico no qual a película francesa está embebida.

*Orfeu* inicia-se com a imagem da lua e um avião que corta o quadro. A seguir há uma bela cena de amor entre o personagem central (Tony Garrido) e sua namorada Mira (Isabel Fillardis). Ainda de madrugada, crianças do morro onde eles moram chamam o rapaz para que Orfeu faça o sol nascer e, de fato, ao mesmo tempo que ele canta o amanhecer ocorre. Esta seqüência já dá o tom geral do filme, um tanto indeciso entre uma proposta mais naturalista e o tom mítico – que surge da própria história de Orfeu. No avião está Eurídice (Patrícia França), jovem vinda do Acre para o Rio de Janeiro. Eurídice irá para o mesmo morro onde reside Orfeu, pois ela tem uma tia lá.

Já pela manhã o rapaz, que é um músico de sucesso, vai ser entrevistado pela televisão. Mas eis que a polícia invade o morro com truculência atrás de Lucinho (Murilo Benício), o chefe do tráfico no local. Tiros são disparados a esmo pelos homens comandados pelo sargento Pacheco (Stepan Nercesian), a equipe de TV grava os abusos da polícia. Após a confusão Eurídice aparece meio perdida no morro e conhece o garoto Maykoll (Silvio Guindane) e a mãe de Orfeu, dona Conceição (Zezé Motta). Ela leva a moça para casa e pede ao menino que encontre a parente de Eurídice, dona Carmem (Maria Ceíça). Eurídice conhece Orfeu, o qual imediatamente se interessa por ela – a princípio, ainda acordando, ele a vê por entre estrelas.

Pela noite, Carmem leva Eurídice à quadra da escola de samba Unidos da Carioca, onde vêem um animado ensaio e reencontram Orfeu. Ele exerce uma espécie de liderança na

escola, trabalhando muito na coordenação de todos os seus membros para que carros, fantasias e adereços estejam prontos – e aqui há outra grande diferença em relação ao filme de Marcel Camus, o qual, segundo a citação mencionada acima não entrava na questão da organização e do trabalho exigidas por uma escola de samba. Mira também aparece por lá e vemos Orfeu entre três dos seus amores, afinal foi Carmem quem o iniciou sexualmente. Eurídice sai dali e reencontra Maykoll, descobrindo uma pintura mural feita pelo menino na parede de um casebre. Orfeu vai atrás dela, mas se depara com o sargento Pacheco, o qual anuncia que pretende matar Lucinho e ainda ameaça o músico. A seguir, Orfeu encontra Lucinho, é a partir daí que se dão alguns dos diálogos fundamentais do filme, pois os dois se conhecem desde crianças e antigamente eram amigos. O músico diz para o traficante sair da favela, pois a polícia quer matá-lo, Lucinho retruca afirmando que fora dali não teria nada para fazer e não se sujeitaria a “ser gari ou faxineiro”. Lucinho também quer saber por que Orfeu não sai do morro, afinal ele tem dinheiro para tanto, este por sua vez retruca: “porque eu quero que todo mundo veja que para se dar bem não precisa ser igual a você”. Neste momento a romantização e mesmo idealização do filme a respeito daquele meio social atinge o seu máximo, pois tudo parece se resumir a escolher o lado certo – a arte – e evitar o errado – o crime. O trabalho com a produção artística é encarado pelo filme como grande possibilidade para as pessoas pobres escaparem da miséria e da marginalidade, e neste sentido o menino Maykoll representa tal encruzilhada, pois ele não sabe se segue os passos do admirado Orfeu ou aceita os presentes de Lucinho. Esta suposição da produção cultural como saída para a miséria visto que ela se apresentaria como um mercado de trabalho é das idéias contemporâneas difundidas pela grande mídia e que o filme *Orfeu* expressa sem nenhuma problematização.

Orfeu vai para casa e encontra Mira, mas a evita, ela sente ciúmes. Sozinho em seu quarto ele começa a tocar uma música em homenagem à Eurídice. O ambiente do quarto é muito significativo, pois ele reúne elementos da contemporaneidade tais como o computador – que enquanto Orfeu toca já tira a partitura – ou o microfone de último tipo com elementos da tradição como a bandeira da escola de samba e um disco de Cartola em destaque na cenografia. Todos estes elementos se justapõem sem nenhum problema. A música do personagem Orfeu é produto das maravilhas das novas tecnologias mediado pela compreensão da tradição cultural brasileira.

E a seguir a tradição surge novamente por meio da cena em que Eurídice tem sua fantasia preparada por dona Conceição, pois no mesmo ambiente há uma televisão na qual entrevemos um trecho de um filme preto-e-branco com Grande Otelo dançando alegremente<sup>4</sup>. Maykoll surge e leva Eurídice até um “justiçamento” no alto do morro executado por Lucinho e seu bando diante de vários outros populares, trata-se de um rapaz (Cássio Gabus Mendes) acusado de ter estuprado uma pré-adolescente. Ela sai dali assustada com o assassinato do rapaz e entra em confronto com Orfeu, pois este nada faria contra Lucinho. Orfeu resolve tomar uma atitude e intima Lucinho a sair do morro. Ela fica encantada com a atitude de Orfeu, eles se beijam nas escadarias do morro sendo enquadrados pelo movimento circular da câmera. Orfeu carrega-a nos braços e eles acabam fazendo sexo na casa dele. Pela manhã eles se falam ao telefone, pois Orfeu já está no Sambódromo para o grande dia do desfile, ele promete que no dia seguinte irão embora do morro como ela quer.

No Sambódromo desfila da Unidos da Carioca. Planos abertos destacam a beleza da escola, nos planos mais fechados encontramos os personagens Mira, Carmem, Conceição e, com mais destaque, Orfeu – o qual parece dominar tudo. O samba-enredo tem uma parte com ritmo de rap e foi composto por Orfeu. Na favela, pela televisão, Lucinho vê Orfeu, também Eurídice acompanha o desfile desta forma e conclui que o amado nunca sairá do morro, ela então resolve ficar ali com ele. Eurídice sobe até o alto do morro vestindo uma fantasia, Lucinho – perturbado pelo uso de drogas – vai ao seu encontro, tenta beijá-la, ela foge e ele para assustá-la atira para baixo, mas a bala resvala em uma pedra e a atinge. A moça pede ajuda, Lucinho quer levá-la ao hospital, mas os comparsas dizem que eles vão ser presos. Terminado o desfile, Orfeu volta ao morro, Maykoll dá para ele de presente um quadro no qual o músico aparece com sua fantasia de carnaval, o menino diz que para fazer a pintura “copiou da TV” o desfile da escola. É de se observar o papel da televisão no contexto do filme: uma mídia a serviço da expressão da cultura popular e dos seus problemas. Se de início foi uma reportagem televisiva que denunciou a arbitrariedade da polícia, agora ela é o meio pelo qual muitas pessoas – inclusive a gente do próprio morro – têm acesso à cultura popular representada no desfile da escola de samba. E este papel da televisão retroalimenta a cultura do próprio povo, afinal Maykoll “copia” do aparelho para fazer a sua pintura – curiosamente, ele não se inspira nos ensaios que ocorriam ali mesmo, afinal assim a televisão perderia parte

---

<sup>4</sup> Trata-se de um trecho da chanchada *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952).

da sua importância na trama e no discurso ideológico do filme, o qual, aliás, foi co-produzido pela Globo Filmes.

Orfeu não encontra Eurídice. Pela manhã, ele acaba descobrindo que Lucinho sabe do paradeiro da moça. Ele vai até o esconderijo do traficante e lá este confessa que ela está morta. Orfeu em um espelho ao invés do seu reflexo vê a imagem de Eurídice, mas o espelho se parte em pedaços. Ele convence Lucinho a levá-lo até onde está o corpo de Eurídice. Os dois vão até o alto do morro e lá Orfeu abraça o traficante, retira a arma deste e o mata – em uma situação que foge ao naturalismo, pois quando ele abraça Lucinho ainda é dia e logo depois a noite se faz. Orfeu desce o despenhadeiro e diante de muita sujeira e corpos de gente morta encontra o corpo de Eurídice sobre os galhos de uma árvore, ele não está decomposto, apenas um tanto lívido. A referência ao mito, no qual Orfeu desce ao Hades para encontrar Eurídice, aqui é mais forte pelo fato de a própria cenografia e de a iluminação escaparem ao verossímil. Orfeu canta para sua amada. Ele a leva nos braços, mas parece enlouquecido, achando que a amada ainda está viva. No meio de uma praça, Orfeu pousa o corpo da amada; de um bar Mira e Carmem bêbadas vêm o antigo amante e são possuídas pelos ciúmes, Mira pega uma estaca grande e ataca Orfeu, que cai morto ao lado da amada. Os membros da comunidade que estão ali choram a morte do músico. Um plano geral que do alto enquadra a praça e o casal morto, desloca-se para um dos quadros de Maykoll e para a tela de um aparelho de TV. É anunciada a vitória da Unidos da Carioca e na televisão temos imagens da escola desfilando. O filme encerra-se com imagens de Orfeu e Eurídice com fantasias de carnaval a frente de uma escola de samba, eles dançam e se beijam em câmera lenta ao som de *Se todos fossem iguais a você* cantada por Caetano Veloso. Neste encerramento temos novamente uma afirmação da positividade da mídia televisiva, pois o movimento da câmera e o modo como estão dispostos lado a lado o quadro pintado pelo menino e a tela do aparelho de TV parecem equivaler estas duas expressões, ambas ligadas ao povo, uma porque saída diretamente dele, a outra porque difunde para todos o espetáculo produzido pelo povo. Nada é problematizado nesta relação do carnaval com a grande mídia.

E quanto ao discurso racial do filme? De um lado deve-se louvar o fato de que a maior parte do elenco é de negros e mulatos, incluindo quase todos os papéis principais – ainda uma raridade no universo audiovisual brasileiro. No entanto, o personagem Orfeu nunca racializa o seu discurso e o fato de Lucinho ser branco acaba por fazer com que o filme repita o velho discurso de que não existe nenhum dilema racial no Brasil mas tão somente um

problema social que afeta negros, mulatos e brancos nas periferias das grandes cidades. Ou seja, o filme não tem a mínima atenção para com a especificidade da luta do negro no Brasil.

## 5. Observações finais

Afigura-se interessante fazer um paralelo entre *Rio, Zona Norte* e *Orfeu*, ambos pontos extremos do projeto nacional-popular do cinema brasileiro realizados por dois dos mais importantes diretores do Cinema Novo e tendo como personagens centrais um compositor popular negro morador do morro.

O que nos anos 1950 era a denúncia da injustiça contra o artista popular, a tentativa então corajosa de apontar no samba o verdadeiro cerne da cultura brasileira e a investigação de formas de representação realistas sobre o povo brasileiro; já no final do século se tornou o discurso acrítico sobre o artista que vence na grande mídia, a aceitação de formas artísticas – como o samba enredo – totalmente enquadradas na indústria cultural como expressão do povo e a repetição de velhos esquemas no modo de representar o povo. Não são poucas diferenças e talvez possamos atribuí-las parcialmente ao fato de que ideologicamente o nacional-popular era uma promessa efetiva de libertação na época de *Rio, Zona Norte*, enquanto hoje é apenas um discurso que justifica ideologicamente a ação da grande mídia televisiva no Brasil e de parte da produção cinematográfica.

Um dado comum que merece ser destacado é o fato de que tanto no romance *Jubiabá* quanto nas películas de Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues existe a persistência na representação da mulata como personagem totalmente negativa, estereótipo que na produção artística brasileira possui exemplos já tradicionais como a Rita Baiana do romance *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. A Rosenda Rosedá de *Jubiabá* tem ecos claros na Adelaide de *Rio, Zona Norte* e na Mira de *Orfeu*, pois todas são belas, sexualmente bastante ativas e oportunistas.

Há outros dois elementos que se articulam bem entre *Rio, Zona Norte* e *Orfeu*. Um é a insistência na importância do papel de um intermediário para a devida divulgação da cultura popular, papel este atribuído no filme de Nelson Pereira dos Santos ao artista intelectualizado de esquerda, enquanto na película de Carlos Diegues este papel é atribuído à televisão – e lembremos aqui que Octavio Ianni considerava a mídia como o próprio “intelectual coletivo e orgânico” da nossa contemporaneidade (IANNI, 2000, p. 148). Esta reiteração em torno da necessidade do intermediário para a divulgação da cultura popular em *Rio, Zona Norte* ainda

é caracterizada pela ausência de consciência sobre o caráter estrutural e entruturante da indústria cultural, de maneira que para o filme bastaria a ação do artista intelectualizado para que a música popular não se corrompesse. O filme de Carlos Diegues não nos apresenta nenhum personagem correspondente à do artista intelectualizado, o personagem Orfeu parece ter uma relação direta com a televisão, esta sim o “intelectual orgânico” que retransmite a produção do músico e da sua comunidade, mas, na perspectiva do filme, de modo a não alterá-la na sua significação cultural mais profunda.

O outro elemento é o total apagamento de qualquer discurso racial e nisto ambos os filmes são praticamente idênticos, pois o personagem negro é antes tudo símbolo de todo povo brasileiro, daí não poder possuir nenhuma especificidade da luta ou pelo menos da história dos afro-brasileiros. O discurso sobre a questão racial tem de ser reprimido porque ele quebra a lógica do nacional-popular, no qual todos os problemas – em termos culturais, sociais, econômicos etc – decorrem da ação dos estrangeiros ou dos representantes nacionais dos seus interesses.

Se no romance *Jubiabá* a percepção da opressão racial acabava sendo substituída e suprimida pela consciência politizante do personagem Antônio Balduino, nos filmes analisados este processo nem existe já que os personagens Espírito da Luz Soares e Orfeu já surgem como símbolos do povo brasileiros.

## Referências

- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. 46ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BROOKSHAW, David. **Raça & cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Edusp / Fapesp, 1994.
- GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das idéias sobre Cinema Independente. **Cadernos da Cinemateca**, São Paulo, n. 4, 1980. p. 13-23.
- IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Caiçara* – Negação do cinema brasileiro. **Fundamentos**, São Paulo, v. III, n. 17, jan. 1951.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Edusp, 2008.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.