

ARTIGOS
LIVRES

O debate em torno de Orfeu Negro na imprensa (1950-1960)

*The debate around Black Orpheus
in the press (1950-1960)*

Antônio Barros de Aguiar*
Natanael Duarte de Azevedo**

Resumo: A partir de pressupostos teórico-metodológicos da História Cultural, propomo-nos nesse artigo apresentar o modo como *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, figurou na imprensa da época: a decisão de produzir o filme, o financiamento, a escolha dos autores e a premiação. Buscamos informações sobre o filme em jornais e revistas compreendidos entre 1950 e 1960 no acervo da Biblioteca Nacional Digital. Para tanto, baseamo-nos na ideia de apropriação proposta por Roger Chartier (1988) para entender como aquela película foi pensada e dada a ler em diferentes épocas e lugares. A pesquisa também se concentra na recepção crítica da produção fílmica, a partir das contribuições teóricas de Anaïs Fléchet (2009), Carolinne da Silva (2017), Claudio Cruz (2019), Laurent Desbois (2016) e Robert Stam (2008). Nesse

Abstract: Based on theoretical and methodological assumptions of Cultural History, we propose in this article to present how Marcel Camus' *Orpheus Negro* (1959) figured in the press of the time: the decision to produce the film, the financing, the choice of authors and the Awards. We seek information about the film in newspapers and magazines between 1950 and 1960 in the collection of the National Digital Library. To this end, we rely on the idea of appropriation proposed by Roger Chartier (1988) to understand how that film was thought and given to read in different times and places. The research also focuses on the critical reception of film production from the theoretical contributions of Anaïs Fléchet (2009), Carolinne da Silva (2017), Claudio Cruz (2019), Laurent Desbois (2016) and Robert Stam (2008). Thereby, the

* Doutorando em História Social da Cultura Regional pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). *E-mail:* barrosaguiar.ab25@hotmail.com

** Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor adjunto na Universidade Federal Rural de Pernambuco e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na mesma Instituição de Ensino Superior. *E-mail:* natanael.duarte.ufpb@hotmail.com

sentido, a discussão teórica e analítica nos levou a perceber que Marcel Camus associou o Brasil ao carnaval, à música e ao samba carioca, para encantar o público no Exterior. Embora o elenco seja predominantemente constituído por atores e atrizes negros, o tema central de *Orfeu Negro* é o carnaval.

theoretical and analytical discussion led us to realize that Marcel Camus associated Brazil with Carnival, music and Samba in Rio to delight the public abroad. Although the cast is predominantly made up of black actors and actresses, the central theme of *Black Orpheus* is Carnival.

Palavras-chave: Orfeu Negro. Jornais e revistas. Negro.

Keywords: Black Orpheus. Newspapers and magazines. Black.

Introdução

O filme é uma das fontes mais utilizadas na análise historiográfica e tece importantes diálogos com jornais e revistas, já que, por meio destes últimos, é possível entender seu contexto de produção e recepção.

Diante disto, objetiva-se obter informações sobre a apropriação do filme *Orfeu Negro* na imprensa (1950-1960), presente no acervo da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital).¹ Através da análise dessa fonte escrita, é possível perceber um discurso que vai sendo construído sobre o filme, antes de ele ficar pronto. Em outros termos, há na imprensa da época declarações dos realizadores de *Orfeu Negro*, criando, previamente, espécies de chaves de leitura. Em face disso, a ideia de apropriação proposta por Roger Chartier (1988) é fundamental para entender como uma obra cinematográfica, em diferentes épocas e lugares, é pensada, produzida e dada a ler.

Os jornais e as revistas publicados anteriormente ao lançamento de *Orfeu Negro* foram, de alguma forma, controlados pelos próprios realizadores, já que as informações transmitidas pelos jornalistas não vêm da própria observação do filme. Assim, apresentaremos neste artigo as intenções latentes de Marcel Camus em produzir *Orfeu Negro* no Brasil, tais como: a sua biografia; a representação do negro; o produtor francês Sacha Gordine e o poeta Vinicius de Moraes; as dificuldades da filmagem no País; a busca por atores; a construção do cenário; a vitória no Festival de Cannes em 1959, e o Oscar de melhor filme estrangeiro nesse mesmo ano.

O fascínio de Marcel Camus pelo Brasil

Apresenta-se aqui um discurso construído na imprensa sobre *Orfeu Negro*, antes de seu resultado final e sua exibição na grande tela.

Orfeu Negro,² intitulado na versão brasileira *Orfeu do Carnaval*, foi sucesso de bilheteria na época de seu lançamento, pela forma como mostrou a imagem do Brasil no Exterior. Os jornais de seu tempo deram muita atenção à vinda do cineasta francês Marcel Camus e às suas intenções de produzir filmes nas terras brasileiras. O jornal *Correio da Manhã* apresenta um breve artigo sobre seu ofício:

O jovem *metteur-en-scène* gaulês já foi professor de desenho e escultura na Escola de Paris. Possui uma dolorosa experiência de guerra – disse seu apresentador na ABI, o poeta Vinícius de Moraes. Já deu duas voltas e meia ao mundo. Sempre procurou rodar filmes cheios de autenticidade humana, tal como *Morte en Fraude*, na Indochina, estrelado por Daniel Gelin e Anne Mechard (atriz que descobriu naquele país). Entrou em entendimento com Sacha Gordini. Já esteve no Rio de Janeiro ano passado e será o carnaval o principal personagem do filme que pretende realizar aqui (CORREIO DA MANHÃ. 1º Caderno, 31 dez. 1957, p. 8).

Percebe-se que Marcel Camus já aponta que o carnaval ocupará o centro das cenas do início ao fim. O cineasta explica ao jornal *Diário de Notícias* como idealizou *Orfeu Negro*. Nota-se também que o negro é colocado como alegoria do carnaval:

Tive a ideia do “Orfeu do Carnaval” em junho de 1956, quando Sacha Gordini me deu a ler a primeira adaptação de Jacques Viot, a quem eu conhecia muito bem. No mesmo instante, senti-me atraído pelo tema desse filme extraído de uma peça de teatro do poeta brasileiro Vinícius de Moraes. Passei alguns dias no Rio, em janeiro de 1957, antes de sincronizar “Mort en Fraude”. Assisti ao carnaval. É deveras um acontecimento extraordinário, que não se encontra em nenhuma parte do mundo. Você sabe que a ação “Orfeu do Carnaval” se desenrola durante o Carnaval e que o filme é inteiramente interpretado por negros. Até agora via-se somente o lado silencioso do Carnaval do Rio. Se este aspecto existe, o Carnaval carioca é, antes de tudo, um festival de dança, no qual são os negros os principais participantes ativos. (CHARENSOL, jul. 1959, p. 2).

Na realidade, Marcel Camus ficou fascinado pelas terras distantes e desconhecidas do olhar europeu, sobretudo pelo carnaval carioca. Desde que ouviu falar da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, montada em 1956 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, logo buscou traçar planos para transpô-la ao cinema. Na época, recusou produzir 17 filmes que lhe foram propostos na França. Percorreu diariamente alguns quilômetros para conhecer os recantos do Rio de Janeiro e se familiarizar com o povo carioca. Além disso, percebeu que o Brasil possuía lugares esplêndidos para ambientar cenários de filmes. Além de *Orfeu Negro*, realizou *Os bandeirantes* (1960) e *Otília da Bahia*, filmado em 1975.

Assim, Marcel Camus, “com seu sorriso de menino, olhos azuis e cabelos encaracolados” (HOLANDA, 1958, p. 13), percorreu os morros cariocas em busca do cenário adequado para *Orfeu Negro*. O morro da Babilônia, entre os bairros do Leme e de Botafogo, com vista para o Corcovado, praia de Copacabana e Baía de Guanabara, foi o lugar ideal para ambientar o seu filme. Neste lugar, o terreno sofre uma elevação brusca onde existia uma única árvore em seu cume desencapado. Próximo a ela, foram construídos os barracos de Orfeu (Breno Mello) e Serafina (Léa Garcia). No pequeno morro, os personagens revivem a tragédia grega modernizada, em pleno carnaval carioca.

Em 1955, Sacha Gordine, produtor francês de Marcel Camus, prevê o sucesso de *Orfeu Negro*. Encontra-se com Vinicius de Moraes para discutir como o filme será realizado, embora acredite num difícil trabalho no Brasil. Enquanto isso, ele aguarda a chegada do carnaval para iniciar as filmagens. Percebe-se em sua fala a relação cultural franco-brasileira:

Não vim ao Brasil fazer um negócio fácil pois a realização de um filme não é uma empresa fácil em parte nenhuma do mundo. Mas já tenho elementos para assegurar que “Orfeu” será um sucesso seguro tanto comercialmente quanto artisticamente porque reúne de maneira ideal elementos espetaculares, preenchendo a primeira imposição a elementos intelectuais, sem o que uma fita seria artisticamente nula: a lenda grega clássica de Orfeu e o Carnaval brasileiro, através de um compositor popular que tem no filme, o mesmo destino do herói no mito. [...]. Aproveitarei os melhores elementos profissionais existentes aqui e os outros trarei da França. Como não quero erros psicológicos e muito menos que o Brasil continue a ser mostrado lá como os estrangeiros acham que o Brasil deve ser e não como de fato é, creio ser importante confiar a direção ao próprio Vinicius de Moraes, assistido na sua estreia

como diretor por uma equipe de técnicos competentes. O título será o da peça de Vinicius, “Orfeu da Conceição”, quanto ao título francês ainda não foi decidido. Será um filme em cores, pelo processo do cinemascope e os trabalhos de laboratório serão feitos na França e remetidos os resultados ao Brasil por via aérea. Os outros contatos serão feitos por meio de relatórios telegráficos. (OTTONI, 1955, p. 6).

Interessante é notar também, na declaração de Sacha Gordine, que a maioria dos jornais analisados em nossa pesquisa se antecipou, passando a utilizar o título da peça de Vinicius de Moraes, já que quase nada havia sido decidido sobre o título do filme. Gordine critica, no *Correio Paulistano*, como os filmes foram produzidos no Brasil durante o período de produção dos filmes carnavalescos conhecidos como Chanchadas.³ Observa-se ainda o lugar de autoridade do produtor francês para produzir filmes de “alta cultura” no País:

Enquanto continuamos produzindo filmes de péssima qualidade, comédias sem graça e horríveis, comenta o famoso produtor cinematográfico francês Sacha Gordine, ora em nosso país, onde prepara o “Orfeu do Carnaval”: “É muito difícil fazer cinema no Brasil. Os brasileiros já se acostumaram a não acreditar nos filmes nacionais e, talvez, por isso, desacreditam de quem vem fazer cinema sério no Brasil”. (EPAMINONDAS, 1958, p. 5).

A participação de Vinicius de Moraes se limitou à transcrição cinematográfica de sua peça *Orfeu da Conceição*, cuja adaptação posterior foi feita pelo cenarista Jacques Viot. Marcel Camus ficou responsável pela forma atual da narrativa fílmica, criando um roteiro de filmagem com novos elementos, para dinamizar melhor a ação dos personagens.

Marcel Camus procurou mostrar, na transposição cinematográfica, a expressão do samba que tanto o fascinou desde o primeiro momento em que entrou em contato com o carnaval carioca. Percebe-se que sua intenção era apresentar a dança pelo simples prazer de dançar, a válvula de escape para os cariocas naquela época de festa popular. Há uma conjugação entre o mito grego de Orfeu e Eurídice e a repercussão das batucadas dos negros no morro carioca.

Os produtores de *Orfeu Negro* se depararam com alguns problemas, antes de produzirem o filme. Vinicius de Moraes fala ao *Jornal Dia*

sobre a dificuldade de conseguir recursos e apoio dos capitalistas brasileiros e do Estado.

[...] não necessitávamos de muito dinheiro, pois tínhamos 15 milhões em caixa e poderíamos realizar a produção de qualquer maneira. Mendigando capital nacional queríamos apenas com algumas migalhas o Brasil pudesse exibir o filme como seu (em parte); e ela só não foi considerada co-produção porque Sacha Gordine, o produtor ficou desanimado ante a apatia dos capitalistas brasileiros e resolveu buscar dinheiro em seu próprio país. Sou testemunha, entretanto, de seu desejo de que “Orfeu do Carnaval” fosse brasileiro não só pelo tema, mas pela empresa que o realizasse. (MORAES, 1959, p. 15).

No que diz respeito à relação entre Estado e Cinema no Brasil,⁴ apontada por Vinicius de Moraes no jornal acima, cabe dizer que a solicitação de intervenção do primeiro, na produção do segundo, é envolvida por um alto custo. O cinema brasileiro vai à busca de um sistema de interlocução com o Estado, tencionando o reconhecimento oficial de sua atividade produtiva (AMANCIO *apud* FONSECA, 2016, p. 140). Além disso, conforme Vitória Fonseca (2016), o filme estrangeiro é um elemento forte nessa questão, pois ocupava um lugar no mercado que poderia ser do filme brasileiro. Caberia ao Estado abrir mais espaço para obras nacionais, fornecendo suporte para a produção das mesmas e criando leis mais firmes que regulassem a entrada de produções estrangeiras no país.

Marcel Camus deparou-se com alguns problemas antes da realização de *Orfeu Negro*. Para produzir o filme, além de contar com o produtor francês Sacha Gordine, necessitava de uma equipe composta de técnicos franceses. O maior problema surgido na época era não ser possível a entrada dos técnicos e do material para filmagem em cores e em cinemascope:⁵ um material inexistente no Brasil. Devido a isto, os trabalhos de revelação da filmagem foram feitos na França. Tudo dependeu da liberação da Alfândega brasileira. Caso a burocracia na Alfândega não permitisse a entrada das aparelhagens de filmagem até o dia 15 de janeiro de 1957, a produção, com um custo previsto de 30 milhões de cruzeiros, seria cancelada (O JORNAL, dez. 1957, s/p.).

Com relação à busca de atores para *Orfeu Negro*, foram feitos testes para esta finalidade. De acordo com o texto de Haroldo Holanda (1958),

na revista *Mundo Ilustrado*, Marcel Camus abriu um concurso popular no Rio de Janeiro para escolher os intérpretes de seu filme. Ensaiou diálogos com os passistas das escolas de samba escolhidos, e fez testes com os moradores do morro carioca, procurando aqueles que se adequavam aos papéis. Ou seja, ele submeteu a testes pessoas desconhecidas da mídia com pretensões artísticas. Lourdes de Oliveira (Mira), ao saber que o cineasta francês estava selecionando pessoas sem experiência artística, foi verificar como funcionava e acabou sendo escolhida para um dos papéis principais: a noiva de Orfeu. Sua irmã, Maria Alice, teve um papel ao lado de Aurino Cassiano (Zeca) e Jorge dos Santos (Benedito). Aurino Cassiano já era bastante conhecido na cidade carioca, tocando pandeiro. Instrumento que o acompanhou no filme, revelando seu talento:

com seu irmão, era visto sempre nos ônibus da zona sul e no largo da Carioca, tocando pandeiro em troca de alguns níqueis e aproveitando os sábados e os domingos para animar com sua música as festinhas do subúrbio. É filho de um barbeiro do Rio Grande do Norte, pai de 11 filhos, que há seis meses deixou o Nordeste para montar uma barbearia no subúrbio carioca da Penha. (HOLLANDA, 1958, p. 15).

Ademar Ferreira da Silva, famoso esportista e campeão de salto tríplice, fez testes para o filme com Marcel Camus e o seu assistente brasileiro de filmagem Vilela Neto conquistou o papel de Aristeu. Outro nome citado é o de Dayse Paiva para o papel de Eurídice. Mas desiste, sendo substituída pela negra norte-americana Marpessa Dawn:

Até o momento, Dayse Paiva é a candidata que reúne maiores predicados para interpretar o principal papel feminino em “Orfeu do Carnaval”, do poeta Vinícius, agora indo para o cinema com Marcel Camus. Parece até que Dayse Paiva foi quem posou para o croquis-padrão de “Eurídice”, tal a sua semelhança (DIÁRIO CARIOCA, mar. 1958, p. 6).

Marpessa Dawn foi convidada por Marcel Camus, uma vez que já a conhecera em Paris, para interpretar o papel de Eurídice. Possuía experiência artística, ao contrário dos outros figurantes do filme, que foram escolhidos dos morros e subúrbios do Rio, sem nenhuma

experiência no campo de atuação para o cinema, conforme já foi dito. Ela preocupou-se em memorizar seu diálogo em português para evitar imperfeições de pronúncia e aprendeu a dançar o samba sem muitas dificuldades, pois entrou para o universo da dança aos quatro anos de idade:

Marpessa Dawn é negra, bonita e inteligente. Nasceu nos Estados Unidos e está atualmente no Brasil. Veio para cá a fim de fazer o papel de Eurídice no filme ORFEU DO CARNAVAL, que está sendo iniciado nestes dias.

Marpessa compareceu ao meu programa de televisão e falamos de muitas coisas. Sobre o filme que está trabalhando, ela disse: Trata-se de uma história de saber mitológico. É a história de uma jovem que vem da roça para grande cidade, onde a Morte começa a persegui-la de maneira terrivelmente dramática. “A morte persegue Eurídice em forma de um homem”. (AL NETO, 1958, s/p.).

Marcel Camus encontrou dificuldades para escolher o ator que interpretaria o papel de Orfeu. Inclusive convidou o ator e crítico de cinema Eudes do Amaral, o nome mais discutido da televisão carioca, para atuar como Orfeu. Eudes do Amaral recusou o convite. Caso aceitasse, cobraria 400 mil cruzeiros por dois meses de filmagens. O referido ator explica à *Revista do Rádio*⁶ o motivo de ter recusado a proposta do cineasta francês: “Fui um ator shakespereano e possuo vícios oriundos daquele tipo de interpretação. Para ser o Orfeu, esses vícios seriam prejudicados, uma vez que pretendo fazer adaptações de peças de Shakespeare para a televisão. Eu mesmo serei o ator”.

Sílvio Caldas, chamado carinhosamente de “caboclinho querido” e “titio” pelo jornal *Imprensa popular*, um dos maiores seresteiros brasileiros, critica não só a escolha de um negro americano para interpretar Orfeu, como também o título do filme. Na realidade, ele desejava valorizar um ator brasileiro para o papel principal, já que se trata de um país formado por uma grande parcela de homens e mulheres negros. Além disso, ressalta que o brilho do carnaval contrapõe-se à pobreza do povo.

Revoltado com o novo nome de “Orfeu da Conceição”

Falando à reportagem, Sílvio não escondeu sua revolta por saber que a companhia que vai filmar a peça de Vinícius de Moraes “Orfeu da Conceição”, vai lhe mudar o nome para “Orfeu do Carnaval”. O

“Seresteiro” garante que Vinícius com isso não irá concordar, pois o título inicial, tem, em si, muita coisa de comum e tão característico do mulato brasileiro.

“Ora senhores! Porque não um mulato nosso?”

Cresce a revolta de Silvio, quando nos revela que “Num país de mulatos”, como é o Brasil, onde cada dia que passa a raça dos “rosadinhos” se impõe em todos os setores, sobretudo nos meios artísticos, precisa-se de protótipo de mulato para o filme “Orfeu da Conceição” e os produtores vão escolher para o papel principal um mulatinho fracassado nos grandes centros cinematográficos, que sentou praça na Bahia, onde foram retirá-lo do anonimato, dando-lhe uma oportunidade que muitos valores nossos bem mereciam.

Mais pobreza menos carnaval

Falando sobre a decadência do carnaval, Silvio Caldas, não deixou dúvidas. Apontou as dificuldades econômicas do povo como a principal razão. E faz questão de frisar:

– O brilho de nosso carnaval decresce na razão do aumento da pobreza do povo. (RÊGO, J. C. Se “Orfeu” é um mulato do morro seu nome terá de ser “Conceição”. (IMPrensa POPULAR, 1958, s/p.).

Breno Mello, jogador de futebol negro não experiente no universo do cinema, fez testes para o papel de Orfeu. Breno era atacante do Fluminense e conta como foi convidado para participar do filme como protagonista. Ele foi submetido a diversos testes. O atacante não tinha pretensões de abandonar a carreira de futebol para seguir a de cinema. Enxergava a possibilidade de ser ator, embora percebesse que o futebol ganha mais destaque do que as produções fílmicas brasileiras:

– Fui convidado pelo diretor francês, Marcel Camus, a fazer um teste, na “Maison de France”, ao lado de duzentos outros candidatos. Como os demais, fiz a prova de representação e fotografia. O resultado dos testes seguiram para Paris e, quando retornaram, apontavam-me como vencedor.

– Como recebeu a notícia?

– Com grande contentamento, é claro. Desde garoto, lá no Rio Grande do Sul, eu pensava chegar um dia a trabalhar no cinema.

– Por que então você não trocava o futebol pelo cinema?

– No Brasil, principalmente, acho a troca pouco proveitosa. Joga-se mais futebol do que se fazem filmes. É evidente que o futebol tem muito mais campo entre nós.

A gente se entrega de tal forma na história que a vida, o cotidiano, enfim, passam a ser aquilo que está se realizando na ficção (REVISTA DO ESPORTE, 1959, p. 50-51).

Robert Stam (2008) ressalta que os atores trabalharam mais por dinheiro do que pela fé no projeto ideológico de Marcel Camus. Ademais, a *Revista do Livro*⁷ aponta que tanto Vinicius de Moraes quanto Marcel Camus tiveram empatia pela população negra só pelo de fato de suas obras terem um elenco formado predominantemente por atores negros.

Entretanto, é necessário chamar a atenção para o contexto de produção de *Orfeu da Conceição*. Nos idos de 1940, quando Vinicius de Moraes começa a elaborar sua peça, algumas ações importantes estavam sendo realizadas no interior da cultura negra, que foram decisivas para o pensamento sobre esta cultura no Brasil. Os agentes dessas ações eram artistas, intelectuais e atores negros, responsáveis pela criação do Teatro Experimental do Negro, em 1944, sob a liderança de Abdias do Nascimento, dos quais Vinicius de Moraes teve uma aproximação significativa, talvez em função da sua concepção básica de sua peça, que propunha fosse encenada somente por atores negros (CRUZ, 2013). Marcel Camus seguiu a proposta de Vinicius de Moraes de formar o elenco de seu filme apenas com aqueles atores.

Entendemos que Vinicius de Moraes faz uma homenagem, em sua peça, ao negro brasileiro pelo muito que já dera ao Brasil. A preocupação de a peça ser representada exclusivamente por atores negros pode sinalizar resistência contra o racismo. Dessa forma, *Orfeu da Conceição*, com seu encanto e sedução, também visa a colocar em questão a identidade negra no contexto de 1956.

Sobre a produção de *Orfeu Negro*, Marcel Camus filmou incessantemente três mil metros de película sem nenhum de seus atores, durante os três dias de carnaval no Rio de Janeiro, nos dias 18, 19 e 20 de fevereiro de 1959.⁸ A filmagem com os atores já havia sido realizada no ano anterior. O público carioca, antes escandalizado com o cenário de carnaval, deixou-se envolver pelo samba e pela alegria frenética de seus participantes:

A filmagem com “atores” surgiu em fins de setembro a fins de dezembro de 1958. Tudo em exteriores e cenários naturais. Depois, entretanto, para terminar a obra, Camus teve de constituir uma parte do Carnaval.

O tráfego teve que paralisar na matéria principal do Rio e do público, escandalizado a princípio por esse Carnaval extemporâneo, foi pouco a pouco se deixando dominar pelo frenesi e, prorrompendo em aplausos, pôs-se a dançar. Camus se beneficiou assim com uma figuração benévola de mais de quatro mil pessoas (TREMOIS, ago. 1959, s/p).

Marcel Camus antecipa para o *Diário da Noite* as etapas da realização de seu filme.

A rodagem do filme – começou – deverá ser baseada em três etapas. A primeira consistirá na filmagem das vistas de conjunto, do “panorama” do carnaval carioca. A segunda em “close-ups” de tipos, compreendendo desfiles de frevo, de escolas de samba e de rua. Nesta etapa serão escolhidos os melhores passistas, os elementos que mais se destacarem nos desfiles, para tomar parte no filme. E findo o carnaval, pretendemos selecionar, através de concurso a ser divulgado na imprensa, as pessoas, artistas profissionais ou não, que deverão interpretar os personagens de “Orfeu do Carnaval”. E acrescentou: A terceira etapa será a de rodagem do filme propriamente dita (CAMUS fev. 1958, p. 7).

Segundo Marcel Camus, o carnaval do Rio de Janeiro é o principal ator de *Orfeu Negro*, e não a população negra ali colocada. Ou seja, a presença do negro não era um tema em si, mas seria um caminho utilizado pelo cineasta francês para representar o carnaval:

O carnaval do Rio é algo fabuloso, e será em verdade o principal ator do filme. Ele representa a mais pura exibição de dança do mundo, dança solitária, dança pelo prazer de dançar, válvula de escape para um povo que vive um gigantesco mundo de cimento. O que nós tentamos mostrar na adaptação cinematográfica, foi mostrar essa expressão de dança tão fantástica que me deixou apaixonado desde o primeiro carnaval que aqui assisti. (O principal ator do filme será o carnaval (O JORNAL, dez. 1957, s/p.).

Os artistas foram quase todos brasileiros, porém, demoraram a ser escolhidos, assim como também a outra parte da equipe técnica. O cineasta francês valorizou os atores autênticos e locais, a fim de representar a vida no morro por meio de seus intérpretes. Escolheu as escolas de samba Portela, Mangueira e Salgueiro para encenar as primeiras tomadas

das cenas, destacando seus melhores sambistas. Os representantes daquelas escolas assistiram às cenas do filme com entusiasmo:

Representantes das grandes Escolas de samba do Rio assistiram, e bateram palmas ao final, às primeiras tomadas do filme 'Orfeu do Carnaval'. As cenas estão reunidas em 600 metros de filme colorido feitas durante o último Carnaval pela equipe do diretor Marcel Camus, que está trabalhando para o produtor francês Sacha Godine. [...]

A rápida sessão cinematográfica realizou-se no auditório da Maison de France e a projeção foi feita após uma explicação do diretor Camus, que lamentou a ausência do som 'porque se tratava apenas de uma prova'.

As cenas apresentadas foram das escolas de samba Capela, Portela, Mangueira e Salgueiro dos Ranchos e dos Préstitos, ligeiramente.

À medida que as Escolas apareciam na tela, os seus partidários gritavam-lhes os nomes: - Agora é Portela.

Camus precisou das grandes Escolas de Samba cariocas para que emprestem seus melhores sambistas para compor a hipotética Escola de Orfeu, que será um dos grandes momentos do filme (ESCOLAS viram Orfeu do Carnaval) (JORNAL DO BRASIL, 1958, 1º caderno, p. 7).

Ou seja, os representantes das escolas de samba do Rio de Janeiro tiveram a oportunidade de se ver na tela do cinema, bem como a sociedade em que viviam a partir do olhar das câmeras, do olhar de Marcel Camus. O olhar dele pode ser explicado a partir do contexto sobre a França do pós-Segunda Guerra Mundial e das relações culturais franco-brasileiras, conforme se lê:

Apesar de ser lançado em 1959, Orfeu Negro é um filme dos anos 1950, que diz muito mais sobre a França dos anos do pós-guerra do que as lutas culturais da década de 1960. A imagem do Brasil nele representada é uma criação dos anos pós-guerra, que foram marcados por uma intensificação inédita das relações culturais franco-brasileiras (FLÉCHET, 2009, p. 56).

Marcel Camus diz, no jornal *Correio da Manhã*, que o neorealismo italiano no cinema foi importante para romper os convencionalismos da época, por tratar de temas como as dificuldades econômicas e sociais que os italianos enfrentavam em seu país no pós-Segunda Guerra. Ainda

declara que os filmes produzidos por ele vão além do neorrealismo, pois não têm a função de transpor a vida para a tela, mas de reconstruí-la.⁹

Portanto, *Orfeu Negro* concentra-se na tragédia de amor entre Orfeu e Eurídice, embalada pelo som de clássicos da música brasileira, como *Manhã de Carnaval* (Luis Bonfá e Antônio Carlos Jobim) e *A Felicidade* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes). As músicas na obra de Marcel Camus funcionam como “um agente da representação audiovisual de um determinado ambiente sócio-histórico-cultural” (MAIA, 2005, p. 96). Para Guilherme Maia (2005), a música é um agente que pode revelar o que está por trás das câmeras. Nesse sentido, a trilha sonora também é pensada para a indústria fonográfica com olhar voltado para o faturamento que ela pode gerar logo após a estreia do filme. Desse modo, a estratégia maior consistiu em não deixar as músicas presas às cenas ou ao filme como um todo, mas, sim, difundi-las nos mercados brasileiro e internacional.

A recepção crítica de *Orfeu Negro*

Orfeu Negro, filme elogiado e premiado, se tornou conhecido tanto pelo público quanto pela crítica desde então. Para Laurent Desbois, o filme precisa ser reavaliado na trajetória dos cinemas mundial e brasileiro:

Obra que precisa ser reavaliada na trajetória do cinema mundial, *Orfeu Negro* cristaliza metaforicamente as contradições do cinema brasileiro colocando a questão de sua relação com as cinematografias estrangeiras e da identidade brasileira, integrando-se a um complexo sociológico e racial. (DESBOIS, 2016, p. 107).

Com relação a isto, Vinicius de Moraes fala ao *Jornal Dia* sobre a conquista de *Orfeu Negro* no Festival de Cannes. Ele recebeu a notícia da vitória do filme em Cannes, no consulado geral do Uruguai:

Foi, não há dúvida alguma, uma aventura – e eis o final, que assim prova o resultado de Cannes. Trabalhamos os três em perfeita coordenação e disso resultou uma grande amizade, antes do resultado, e uma grande alegria, depois do prêmio. O trabalho dos assistentes brasileiros – e quero mencionar especialmente meu amigo Sílvio Autuori – foi da maior dedicação de elementos de “décor”, integrantes da fita, como Breno Melo, Nilde de Oliveira e Léia Garcia, ou os “passistas”,

que trabalharam a valer. Daí o grande segredo da comunicabilidade em que o carnaval carioca é o maior personagem.

Os notáveis sambas feitos por Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim), Luis Bonfá (“A Felicidade” e “O nosso amor”) serviram muito aos propósitos cinematográficos de Marcel Camus.

O filme é todo ele uma mensagem de ternura e doçura humanas. Com ele, deve o Brasil, certamente seguir as pegadas do “Cangaceiro”, o primeiro grande passo do cinema brasileiro no campo do cinema internacional. Estou certo, Pouchard, de que essa vitória, que nos custou sangue, suor e lágrimas, abrirá possivelmente as portas do Brasil a acordos de co-produção feitos em bases inteligentes e construtivas, fundadas em motivos nacionais que realmente revelem a nossa alma, os problemas de temperamento e o caráter de nosso povo. Belas histórias não nos faltam: o que nos faltam são homens de fibra e tenacidade de Sacha Gordiner, Jacques Gibault e Marcel Camus. O resto é uma questão de trabalho. [...]. (MORAES, 1959, p. 15).

De acordo com o jornal *Nossa Vo*,¹⁰ *Orfeu Negro* foi artisticamente brasileiro e materialmente francês. Na verdade, é uma coprodução franco-italo-brasileira. Trata-se de um filme polêmico, que sempre é colocado em questão, quando se debate sobre a representação do negro no cinema nacional. O filme deve seu sucesso internacional, sobretudo, à trilha musical inesquecível de Vinicius de Moraes, Luis Bonfá e Tom Jobim. Marcel Camus ofereceu ao imaginário europeu imagens de um Rio de Janeiro deslumbrante com sua gente sempre alegre, fixando inabaláveis estereótipos, como “cidade maravilhosa” e “cidade do samba”.

No decorrer dos anos 1960, *Orfeu Negro* foi alvo de várias críticas no meio cinematográfico brasileiro, no que diz respeito à sua falta de “autenticidade” e de “realismo”. O filme foi visto então como “um contra modelo para o cinema brasileiro” (FLÉCHET, 2009, p. 50). Nesse sentido, o aspecto exótico-folclórico da obra de Marcel Camus deveria ser evitado pela cinematografia na estética e na ideologia. Para os críticos jornalísticos e de cinema da época, o cineasta francês fugiu totalmente do “espírito original” da peça *Orfeu da Conceição*. Até mesmo Vinicius de Moraes e Tom Jobim criticaram o exotismo presente naquela película. De acordo com eles, o filme possui mais um sentido comercial e turístico do que um valor artístico e cultural (FLÉCHET, 2009).

Percebe-se no *Diário do Paraná* que o filme permanece fiel ao tema escolhido por Vinicius de Moraes, embora se distancie de sua peça. A

peça foi transposta à linguagem cinematográfica de forma simplificada e atualizada por Marcel Camus para que fosse acessível a um grande número de espectadores que ainda não conheciam a mítica tragédia grega de Orfeu e Eurídice:

Embora a adaptação cinematográfica tenha se distanciado da obra original nas suas formas e na apresentação (forçada pelas exigências da sétima arte), nem por isso deixou de permanecer fiel ao tema fundamental escolhido pelo poeta. Igualmente como obra de Vinícius de Moraes, no filme, a lenda grega serve de pretexto lírico e dramático para o desenvolvimento da história de amor maravilhosa, tendo como quadro o Rio de Janeiro e, particularmente o meio exaltante das Escolas de Samba. [...]

Na previsão de uma difusão de âmbito mundial, pareceu interessante a Marcel Camus adaptador (com Jacques Viot) e realizador do filme, simplificar e atualizar ao máximo o seu enredo, para que seja acessível a todos, e, especialmente aos espectadores que não conhecem a maravilhosa, tocante e lendária história de amor de Orfeu e Eurídice. Marcel Camus achou também indispensável aproveitar os excepcionais decors do Rio de Janeiro em todos os seus detalhes. O lirismo verbal do poeta dará lugar a um lirismo das imagens, melhor adaptado à expressão cinematográfica. (DIÁRIO DO PARANÁ, maio 1959, p. 3).

Na perspectiva do crítico Dionísio, do *Correio Rio-Grandense*, Marcel Camus criou uma obra em que o carnaval é o elemento usado para promover o Brasil no Exterior. Para o crítico, o povo brasileiro, representado no filme pelo negro, foi “traído” ao ser degradado pelo carnaval que tanto ele exalta. Conclui que não é digno medir os valores, a cultura e a grandeza do país apenas por aquela festa popular brasileira.

Não admira o sucesso feito no exterior, onde o que em geral se espera do nosso país, é que seja mesmo um carnaval... Admira, isto sim, que o povo, ali exaltado pelo que o degrada, bata palmas por mais essa traição consumada com a conivência dos responsáveis pelos nossos foros “artísticos”. E admira também que os brios nacionais (onde estão nessas horas os nacionalistas?) se exaltem quando alguém lá fora se refere ao nosso país nesses mesmos termos. Que duvida do êxito de “promoções” assim bem conduzidas e aplaudidas?

Lamentamos, de nossa parte, profundamente, que o nosso país, lá fora, tenha como argumento de arte um motivo que, como diz a nota aqui impressa, na realidade, muito o desprestigia. Onde se viu, mesmo em arte, medir-se o grau de valor, de grandeza, de aprimoramento, de excepcional de um país pelo seu carnaval? (DIONÍSIO, 4/11/1959, s/p.).

O jornal *Novos Rumos* inicia o texto na seção de cinema com a seguinte expressão: “Brasil para turista ver”. A partir disto nota-se que as conquistas de *Orfeu Negro*, no Festival de Cannes e no Oscar, só serviram para confirmar as críticas que foram lançadas a ele: tratava-se mesmo de um filme para estrangeiro (e, no caso, francês) ver. O olhar de Marcel Camus sobre o carnaval e a cultura negra do Rio de Janeiro, enfim, sobre o Brasil, não passava de um olhar ingênuo.

Quando falamos de ORFEU, numa reportagem focalizando o festival cinematográfico de Cannes, procuramos traduzir a opinião da crítica francesa (unânime em ressaltar-lhe os méritos) refletindo o entusiasmo pela descoberta do ritmo fremente do samba. Muito mais pelo deslumbramento de cores e a cadência alucinante da música é que ORFEU ganhou a Palma de Ouro. Para o estrangeiro esta é uma visão inesquecível de um país estranho, cheio de sol, de homens e mulheres delirantes com a ‘ilusão do carnaval’, no dizer do poeta Vinicius de Moraes. Justamente este fascínio pelo exótico foi o responsável, em grande parte, pela consagração do filme de Marcel Camus.

Para nós, despido da aureola do exotismo, ORFEU DO CARNAVAL resume-se no drama poético da legenda grega transposta para os morros cariocas e atualizada de 20 séculos. Trata-se, pois, de determinar em que grau a fita consegue o objetivo de comover e encantar.

Há um clima quase constante de lirismo na narrativa, uma preocupação plástica acentuada em explorar a riqueza das cores dos desfiles carnavalescos, uma banda sonora de excepcional beleza metódica. Apesar disto, a ideia de Vinicius de Moraes não foi plenamente realizada. ORFEU DO CARNAVAL como o poeta concebeu, o roteirista Jacques Viot cenzurizou e o diretor Camus realizou modificou-se muito. A introdução do sobrenatural, a morte devidamente caracterizada, num morro carioca, destruiu a unidade temática, pois, seus personagens são todos autênticos e palpáveis – a começar por Orfeu que é condutor de bonde. Assim, alguns dos melhores momentos da história são perturbados pela presença indébita desta morte fantasiada em dia

de terça-feira gorda. Na própria legenda grega Eurídice é perseguida por Aristeu e não pelo espectro imaterial da morte (AZEVEDO, 1959, p. 4).

Além disso, outra questão a ser colocada refere-se ao terreiro de macumba encenado em *Orfeu Negro*, que fez a crítica reagir veementemente contra Marcel Camus. A cena do ritual afro-brasileiro foi a mais criticada pela falta de “autenticidade” e “realismo” à religião de matriz africana. Porém, a crítica não considerou as diferentes modalidades desse ritual nas várias regiões do Brasil, conforme se lê:

Jornalistas e pesquisadores denunciaram a falsidade da reconstituição, que incluía um pai de santo caboclo e o uso de drogas no terreiro, dois elementos julgados alheios às religiões afro-brasileiras. Carlos Sandroni lembra, porém, que o critério de “autenticidade” não pode ser aplicado de maneira simples, já que as religiões afro-brasileiras se caracterizam por uma grande diversidade, referente às diferentes regiões do país e às diferentes modalidades de ritual (como nagô, gêge ou angola, entre outros). As cenas de macumba de Orfeu podem parecer inautênticas se a referência for o candomblé ketu ou o xangô pernambucano de tipo mais tradicional. Todavia, pode ser uma apresentação fiel da macumba carioca, modalidade religiosa mais ‘sincrética’ e menos ‘africana’ que o candomblé da Bahia (FLÉCHET, 2009, p. 55).

O ritual de macumba não tinha a intenção de provocar um transe para Orfeu contatar Eurídice. Para Robert Stam (2008), Marcel Camus foi infeliz quando iguala o terreiro com o inferno, cena construída para representar metaforicamente a passagem do mito grego, quando Orfeu vai atrás de sua amada no domínio do deus Hades. Constrói uma cena confusa da religião afro-brasileira.

O filme apresenta Orfeu procurando Eurídice em um terreiro, onde há um caboclo do candomblé com um forte sotaque ameríndio. (A substituição tem a infeliz implicação de igualar um terreiro com o inferno). Vemos um caboclo do candomblé pai de santo fumando um charuto, usando um cocar que evoca, para os não-iniciados, imagens hollywoodianas do índio. (Alguns estudiosos sugerem uma origem banto central africana para o uso de penas como símbolo do mundo espiritual). Depois do transe, drogas alucinógenas indígenas são

evocadas, como um símbolo de possessão por um espírito indígena, e não como um meio para provocar um transe (STAM, 2008, p. 254).

Claudio Cruz (2013) utiliza-se de sua visão empírica para discordar das críticas lançadas à cena que retrata o terreiro de macumba. Ele manteve uma ligação breve e esporádica com as religiões afro-brasileiras “umbanda branca”, “umbanda negra” e “quimbanda”. A partir desta ligação e de uma leitura de teor antropológico, não acredita que a cena apresenta um aspecto “irreal”, “folclórico” ou caricato de autênticas expressões de religiões de matriz africana. Mesmo não dispondo de uma análise mais aprofundada sobre as religiões africanas no Brasil, o autor defende que aquela cena é um dos momentos em que Marcel Camus mais se aproxima do “real”, sendo justo considerá-la como uma representação fiel daquele ritual.

Assim, não se tratava de um simples “exotismo” ritualístico para turista ver, conforme relato de Claudio Cruz:

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

Assim, muito em função dessas lembranças pessoais, gostaria de dizer que, a meu ver, e até onde entendo o que possa ser uma estética realista nas artes, toda essa sequência da macumba constitui-se na mais legítima expressão do realismo. No que diz respeito à representação desse ambiente religioso no cinema brasileiro, não se encontrará, em filmes feitos até aquele momento – e raras vezes depois – algo semelhante (CRUZ, 2013, p. 329-330).

Na verdade, Claudio Cruz (2013) baseou-se nas ideias de Carlos Sandroni, que, além de dedicar-se ao estudo da música popular brasileira, possuía maior conhecimento sobre as religiões afro-brasileiras. Carlos Sandroni também aponta para o “realismo” da cena da macumba, contrapondo-se às várias acusações feitas a ela, e esclarece sobre as distinções existentes entre a macumba carioca e o candomblé da Bahia:

A macumba carioca é geralmente considerada como uma modalidade mais “sincrética” que o candomblé da Bahia (sobretudo do rito ketu, tido por “mais africano”). Na macumba não serão cultuados apenas os orixás de origem iorubá, mas também os espíritos dos ameríndios (ou “caboclos”), de ancestrais escravizados (“Pretos Velhos”), e outros. Assim, a cena de incorporação de Eurídice durante uma cerimônia de macumba, tal como apresentada no filme, é mais verossímil do que seria se se tratasse de candomblé ketu ou mesmo de xangô pernambucano de tipo mais tradicional. [...] Aliás, para alguém que tenha tido contato direto com religiões populares brasileiras, as cenas correspondentes de *Orfeu negro* aparecem como de acentuado realismo. Eu não excluiria a hipótese de que este aspecto do filme tenha inuenciado na recepção fria que lhe teria dado, segundo alguns testemunhos contemporâneos, parte do público local. A macumba era então, ainda mais do que hoje, vista com desconfiança e até medo por grande parte da sociedade carioca (SANDRONI *apud* CRUZ, 2013, p. 335).

O filme *Orfeu Negro* foi considerado por Manuel Bandeira como um documentário da cidade Rio de Janeiro, do carnaval e da macumba (BANDEIRA *apud* CRUZ, 2013, p. 331), bem como pela *Revista do Livro*,¹¹ que trata Marcel Camus como “turista deslumbrado”: “o filme é um documentário do carnaval e do morro carioca, numa atitude característica de turista deslumbrado, a que se incrusta a novela órfica de modo inverossímil e prejudicialmente sopitador do ela báquico-carnavalesco, onde reside o melhor da película”.

Certamente, Manuel Bandeira vê o filme como documentário que tem o compromisso de explorar a realidade. Diante disso, convém destacar que a interpretação dada a um determinado fato histórico ou a uma narrativa pelo documentário pode ficar comprometida, pois como aponta Cristiane Nova (1996, p. 229), “a aparência de objetividade e de neutralidade dos documentários acaba por facilitar a sua utilização

propagandística, que cria seus próprios mecanismos de indução, ocultação e falsificação dos fenômenos históricos”. Isto também vale para o valor documental atribuído a *Orfeu Negro*.

A recusa e a negação da projeção de *Orfeu Negro* no Brasil pela crítica se explicam pelo fato de Marcel Camus apresentar uma visão exótica, folclórica e alegre do povo brasileiro. É certo que no filme há um excesso de carnaval, de dança e de batuque, dentro dos quais a dramática história de amor entre Orfeu e Eurídice quase se perde. Para Laurent Desbois (2016), o filme nunca pretendeu ater-se à realidade do Rio de Janeiro, mas inspirar-se nela para transcendê-la de forma poética e imaginária:

Folclore, exotismo, música, Carnaval, samba: isso com certeza encantou o público numa época em que ainda reinava o cinema em preto e branco. Mas teriam esquecido, no Brasil, que o filme revelou ao mundo o Pão de Açúcar e o Carnaval do Rio de Janeiro, divulgando a visão eufórica de um país caloroso, alegre e colorido? Teriam esquecido que propagou o ritmo frenético do samba e associou-se para sempre ao Brasil e à vida carioca? Teriam esquecido que a canção “A felicidade” revelou a bossa nova, da qual os parceiros Bonfá e Jobim (com João Gilberto, ausente aqui) foram os pioneiros? Pode-se censurar esse filme por veicular clichês que não existiam antes e que na verdade ele próprio criou com o impacto de suas imagens e de sucesso mundial? Trata-se de um exemplo de obra de arte ultrapassada por suas próprias qualidades de invenção: variação imaginária e poética sobre uma realidade documental, nunca pretendeu ater-se ao real, mas inspira-se nele para transcendê-lo (DESBOIS, 2016, p. 110).

Segundo Laurent Desbois (2016), a burguesia branca, que mais frequentava as salas escuras do cinema, incomodou-se com aquele “paraíso negro” da cidade do Rio de Janeiro, criado por Marcel Camus. Recusou-se em aceitar o filme justamente num momento em que o País construía e projetava Brasília, sua nova capital, e impulsionava a industrialização. Por isso, o autor ainda salienta que poucos negros tiveram a oportunidade de assistir ao filme.

De acordo com Carolinne da Silva (2017), Marcel Camus mostrou uma visão idealizada dos moradores negros do morro da Babilônia, fazendo-nos esquecer, por algum momento, que eles viviam na pobreza. Há mais um sentido mítico do carnaval do que um sentido político:

“Orfeu do Carnaval mostraria pouco o trabalho criativo dos negros na escola de samba, despolitizando o carnaval e transferindo-o para um nível mítico, oferecendo ainda uma visão idealizada da favela” (SILVA, 2017, p. 31). Laurent Desbois aponta as razões pelas quais o filme se afasta da realidade da favela:

Em primeiro lugar, ele retoma um mito antigo: Orfeu e Eurídice renascem na comunidade negra brasileira, ela rica em mitologias africanas que remontam às mesmas fontes originais. Em segundo lugar, a peça na qual o filme se inspira é antinaturalista em sua sublimação do cotidiano mais cru: definida como uma “tragédia carioca” por seu autor, o poeta Vinicius de Moraes, alterna a prosa do morro aos versos de um morro mitológico. Em terceiro lugar, a cidade do Rio de Janeiro é deliberadamente restringida à sua comunidade afro-brasileira, num país que o baiano Jorge Amado descreve como “leito de amor das três raças”. Em quarto lugar, as unidades do tempo, espaço e ação são impostas pelo tema: cinco dias de Carnaval, época de metamorfose e do impossível. Por último, a defasagem enigmática do casal protagonista: Orfeu/ Breno Mello não é autor, mas jogador de futebol; Eurídice/ Marpessa Dawn não é brasileira, mas norte-americana. Criticada pelos profissionais, eles têm a graça, é verdade que ectoplásmica mas cinegênica, dos espectros puramente cinematográficos (DESBOIS, 2016, p. 110-111).

Entendemos que nenhum filme é capaz de apresentar a realidade tal como ela é, nem pode ter a pretensão de fazê-lo. Existe sempre num filme um sistema de ideias e imagens livremente criado pelos produtores, para dar significado à realidade. Nesse sentido, há uma transcendência poética e artística da favela carioca, imaginada e criada por Marcel Camus. Seu filme não apresenta uma reflexão crítica do Brasil e de sua gente, mas uma representação esplendorosa do Rio de Janeiro e do morro em êxtase com o carnaval.

O filme também foi criticado pelos cineastas do Cinema Novo, nos anos 1960. Isso porque os cinemanovistas contestaram a presença de filmes e de produtores estrangeiros no Brasil. Como diz Carolinne da Silva (2017, p. 32), “o filme de Camus era exótico, representando um contra modelo estético e ideológico para o Cinema Novo”. Mesmo dentro do contexto de críticas, Robert Stam (2008, p. 248) defende que Marcel Camus merece ser aplaudido “por ter evitado o tipo de gafe desastrosa que infestava os filmes hollywoodianos sobre o Brasil – It’s All True

construindo a clara exceção à regra –, disparates que vão de pequenos erros topográficos e linguísticos a preconceitos raciais”. O autor defende que boa parte do que funciona em *Orfeu Negro* deriva do papel desempenhado pelo brasileiro, sobretudo pelos atores negros, no processo de sua produção.

Com relação à transposição cinematográfica de obras literárias, Robert Stam (2006) explica que sempre há um processo de perda nas transposições de obras literárias para os filmes. Cria-se necessariamente outra obra, isto é, há uma mudança de valores significados correspondente à mudança de significantes. No caso de Marcel Camus, as denúncias feitas pelos críticos brasileiros pautaram-se no “desserviço” que ele fez à peça *Orfeu da Conceição*. Pode-se dizer que as críticas sobre a versão cinematográfica da peça pode ter um teor moralista. Como diz o autor:

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferaram no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia (STAM, 2006, p. 19-20).

O autor (2006) ainda acrescenta que as transposições cinematográficas das obras literárias são envolvidas por um processo complexo de operações. Cinema e literatura são duas linguagens que dialogam, embora cada uma possua sua própria especificidade e regras, conforme se lê:

O romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferentemente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou ignorar (STAM, 2006, p. 50).

Assim, o cinema é uma linguagem artística que não tem o compromisso de ser fiel à obra literária na qual se baseia, para construir sua narrativa. Além disso, a peça *Orfeu da Conceição* ganhou uma nova roupagem no final dos anos 1990, com o filme *Orfeu*, dirigido por Cacá Diegues e direção musical de Caetano Veloso. Cacá Diegues e Caetano Veloso, em busca da “autenticidade” e do “realismo” brasileiros, produziram um novo *Orfeu*, que pudesse explorar a vida do negro nas favelas do Rio de Janeiro, a partir de questões como tráfico de drogas, *rap*, samba e *funk*.

As críticas lançadas ao filme de Marcel Camus também partiram dos Estados Unidos em 2007. Barack Obama, presidente dos EUA na época, em depoimento, contou que assistiu *Orfeu Negro* pela primeira vez com sua mãe. O filme não o agradou, diferentemente de sua mãe, que se identificou com o enredo da obra cinematográfica. Como participou da militância do movimento negro americano, ele percebeu que o cineasta francês criou representações de negros infantilizados. Conforme explica Laurent Desbois:

Em *A origem dos meus sonhos*, o presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, cita “Orfeu Negro” como o filme que deu à sua mãe a audácia, num contexto racista, de casar com um negro. Ponto de partida da força de seu engajamento e de sua vontade de reconciliação étnica, a representação nobre, calorosa e sensual de negros na tela, a primeira na história, continua, diz ele em seu discurso sobre as raças, o sonho de uma vida nova, a promessa de uma vida diferente (DESBOIS, 2016, p. 493).

Em síntese, *Orfeu Negro* foi acusado de ser um filme exótico-folclórico, sem “realismo” e “inautêntico”. Vem acumulando críticas e elogios desde 1959, passando pelos anos 1960 até hoje. Seu sucesso não foi esquecido, pois deu um impulso fundamental à divulgação, mesmo em meio a tantas críticas, de nosso cinema, de nossa música e de nossa cultura no Exterior. Para Claudio Cruz (2013), Marcel Camus retratou a cena da macumba sem preconceito, sem exotismo. Estes fenômenos, por assim dizer, não estavam presentes no filme, mas nos discursos críticos da época.

O filme pode trazer consigo algumas ciladas, quando mostra representações do negro repletas de afeto e sensibilidade, construídas a partir do testemunho de uma época e de um olhar estrangeiro. Nesse

sentido, sobressai um modo generoso de um francês olhar o negro, seus costumes e suas crenças, independentemente do seu grau de aproximação com a realidade social brasileira ou com a expressão estética renovadora.

Até o momento, “o que se percebe é uma grande disparidade entre grupos representados no filme e aqueles que avaliaram e continuam avaliando as representações feitas desses contingentes sociais” (CRUZ, 2013, p. 337), neste caso da população negra. Entretanto, o jornal *Nossa Voz*¹² ressalta que foi a primeira vez que um estrangeiro soube produzir um filme brasileiro sem o abuso dos exotismos. Seria injusto com o filme considerá-lo apenas como uma obra que serviu para projetar as criações musicais de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, por mais que as admiremos.

Considerações finais

Os jornais e as revistas são importantes documentos que nos permitem entender o contexto em que *Orfeu Negro* foi produzido e a recepção crítica do mesmo em 1959 e 1960. Lembrando que a recepção de um filme se faz pela sua exibição, mas, sobretudo pelo debate dele decorrente, em diferentes épocas e lugares. Ou seja, para se entender a historicidade de um filme é necessário considerar o seu lançamento na sociedade na qual foi produzido e recepcionado, bem como o uso que se faz dele, em outra época.

O historiador pode ler e contextualizar o filme para analisá-lo em confronto e interlocução com os jornais, produzindo assim um conhecimento histórico. A imprensa oferece possíveis leituras de *Orfeu Negro*, antes mesmo de este ficar pronto e ser exibido nas telas do cinema no Rio de Janeiro, em 1959, e no Exterior. Foi possível, então, compreender o processo de realização das pesquisas para o filme, por meio das declarações de Marcel Camus, Sacha Gordine e Vinicius de Moraes nos jornais e em revistas que circularam naquele período.

A partir da leitura e análise dos jornais e das revistas sobre *Orfeu Negro*, entendemos que o negro serviu como um caminho para Marcel Camus retratar o carnaval e o samba na cidade do Rio de Janeiro, elementos da identidade nacional. Marcel Camus aborda a cultura afro-brasileira em seu filme e coloca o negro em primeiro plano, retratando-o de forma calorosa e sensual, sendo o Rio de Janeiro com sua beleza, colocado como pano de fundo.

Assim, Marcel Camus idealizou a cidade do Rio de Janeiro e também o negro, esquecendo-se de abordar, por exemplo, a situação de pobreza do morro carioca. Na realidade, o cineasta francês foi o maior divulgador da cultura afro-brasileira na França e no Exterior, naquela época. Além disso, percebe-se que a crítica recorrente na imprensa diz respeito à transposição da unidade temática da peça de Vinicius de Moraes para o filme, ao exotismo, a um Brasil de homens e mulheres delirantes com a “ilusão do carnaval” e ao terreiro de macumba retratado. Tudo isto também foi responsável pela consagração de *Orfeu Negro*.

Notas

¹ A Biblioteca Nacional Digital (BNDigital) faz parte da Fundação da Biblioteca Nacional. Trata-se de um acervo digital aberto. Em outras palavras, os documentos do Acervo Memória Nacional foram digitalizados e disponibilizados na internet por meio da BNDigital, para que eles sejam acessíveis a todos. Isto é, o objetivo não só é ampliar e democratizar o acesso aos documentos, como também preservar a memória documental brasileira. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 5 maio 2019.

² Título original que “se refere ao prefácio ‘L’Orphée noir’ de Sarte para a ‘Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française’, do senegalês Léopold Sédar Senghor. Com Aimé Césaire (martinicano) e Léoni-Gontran Damas (guiânês), Senghor é formulador da ‘negritude’. Poeta da ação, intelectual e político, ele era, para o pai do existencialismo, um avatar negro de Orfeu” (DESBOIS, 2016, p. 493).

³ As Chanchadas constituem em filmes carnavalescos, sendo a marca da produtora Atlântida, durante as décadas de 1940 e 1950. Também um gênero cinematográfico de comédias simplistas e preconceituosas sobre o negro.

⁴ Para maior aprofundamento sobre relação cinema e Estado ver RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*: anos 50, 60 e 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

⁵ Trata-se de uma tecnologia de filmagem e projeção criada pelo presidente da *20th Century Fox Film Corporation*, em 1953, que usa lentes anamórficas. Tais lentes melhoram a qualidade da imagem. *Elas afetam diretamente como as cenas são*

projetadas no sensor da câmera, e foram inicialmente construídas, para que uma imagem mais larga pudesse se ajustar dentro dos limites físicos de uma película.

⁶ PAIVA, Valdemir. Não quis ser o Orfeu da Conceição. *Revista do Rádio*, 1958, p. 56-57. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195>. Acesso em: 24 abr. 2019.

⁷ O Teatro Brasileiro. *Revista do Livro*, 1961, p. 125. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=393541&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20196>. Acesso em: 24 abr. 2019.

⁸ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Ainda *Orfeu do Carnaval*. Rio Grande do Sul, 5 de Julho de 1959, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726_03&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 5 abr. 2019.

⁹ ORFEU da Conceição em tecnicolor... *Correio da Manhã*. 1º caderno. Rio de Janeiro, 31 de Dezembro de 1957, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 14 abr. 2019.

¹⁰ GUROVITZ, Moysés. Orfeu do Carnaval esteve lá em casa! *Nossa Voz*. São Paulo, 11 de junho de 1959, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120987&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195>. Acesso em: 14 maio 2019.

¹¹ O Teatro Brasileiro. *Revista do Livro*, 1961, p. 125. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=393541&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20196>. Acesso em: 24 abr. 2019.

¹² GUROVITZ, Moysés. Orfeu do Carnaval esteve lá em casa! *Nossa Voz*. São Paulo, 11 de Junho de 1959, p. 10.

Referências

- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre prática e representações*. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988.
- CRUZ, Claudio Celso Alano. O bonde de Orfeu: considerações sobre um enguiço. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 35, Florianópolis, 2013, p. 309-339. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/656>. Acesso em: 19 jul. 2019.
- DESBOIS, Laurent. Orfeu Negro, ou o mal-entendido de Marcel Camus. In: *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. Trad. de Julia Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FONSECA, Vitória. Cinema, educação e Estado: a inserção da Lei 13.006/14 e a obrigatoriedade da exibição de filmes nas escolas. *Laplage em Revista*, Sorocaba, v. 2, n. 1, p. 138-145, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6193574.pdf>. Acesso em: 14 maio 2019.
- FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu negro de Marcel Camus (1959-2008). *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, n. 32, primavera-verão de 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68091>. Acesso em: 13 jul. 2019.
- MAIA, Guilherme. Orfeu e Orfeu: a música nas favelas de Marcel Camus e de Caca Diegues. *ArtCultura*, v. 7, n.10, 2005. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1286/1181>. Acesso em: 10 out. 2018.
- NOVA, Cristiane Carvalho. O cinema e o conhecimento da história. *O Olho da História*, Salvador, v. 2, n. 3, p. 217-234, 1996. Disponível em: http://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria. Acesso em: 15 mar. 2015.
- ORFEU Negro. Direção de Marcel Camus. Rio de Janeiro, 1959. 1 filme. (100 min.), sonoro, P&B.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. Trad. de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p.

19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/...2006n51p19/9004>. Acesso em: 12 jun. 2019.

Jornais e revistas

AL NETO. Encanto em detalhes. *Estado do Mato Grosso*, Mato Grosso, 1958, s/p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098086&PagFis=13951&Pesq=orfeu%20do%20carnaval>. Acesso em: 10 jun. 2019.

AZEVEDO, Gennyson. Orfeu do Carnaval. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 1959, p. 4.

CAMUS vai filmar foliões para Orfeu do Carnaval. *Diário da Noite*. 1ª Seção. Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 10 jun. 2019.

CHARENSOL, Georges. Ainda Orfeu do Carnaval. *Diário de Notícias*, Rio Grande do Sul. Domingo, 5 de Julho de 1959, p. 02. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726_03&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 5 abr. 2019.

DIONÍSIO, P. F. Promoção ou Traição? *Correio Rio-Grandense*, n 44, Caxias do Sul, 4/11/1959, s/p.

ESCOLAS viram Orfeu do carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Domingo, 31 de Agosto de 1958, 1º caderno, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 23 maio 2019.

GUROVITZ, Moysés. Orfeu do Carnaval esteve lá em casa! *Nossa Voz*. São Paulo, 11

de junho de 1959, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120987&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195>. Acesso em: 14 maio 2019.

HOLLANDA, Haroldo. Um bonde e um violão dão nova cor à tragédia grega. *Revista Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, 1958, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=119601&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195>. Acesso em: 23 jul. 2019.

MICHEL Camus já trabalhou com Rene Clair – pela segunda vez no Brasil – depende da Alfândega a realização do “Orfeu da Conceição”, cores e cinemascopo. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 1959, s/p. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 23 jul. 2019.

MORAES, Vinícius. Ao brasileiro falta coragem! *Jornal do Dia*, Rio Grande do Sul, 19 de junho de 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098230&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195>. Acesso em: 14 jul. 2019.

O ATACANTE do Fluminense faz o desmentido. *Revista do Esporte*, 1959, p. 50-51. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144118&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195>. Acesso em: 23 jul. 2019.

ORFEU da Conceição em tecnicolor... *Correio da Manhã*, 1º caderno. Rio de

Janeiro, 31 de dezembro de 1957, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 14 abr. 2019.

ORFEU do carnaval, uma boa escolha para Cannes. *Diário do Paraná*, Segundo Caderno, Curitiba, 17 de maio de 1959, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195>. Acesso em: 25 jul. 2019.

O PRINCIPAL ator do filme será o carnaval. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 11, 31 de dezembro de 1957, s/p. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 26 maio 2019.

O teatro brasileiro. *Revista do Livro*, 1961, p. 125. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=393541&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20196>. Acesso em: 24 abr. 2019.

OTTONI, Décio Vieira. Garante Gordini: Orfeu será um sucesso. *Manchete*, Rio de

Janeiro, 31 de dezembro de 1955. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195>. Acesso em: 18 jul. 2019.

PAIVA, Valdemir. Não quis ser o Orfeu da Conceição. *Revista do Rádio*, 1958, p. 56-57. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195>. Acesso em: 24 abr. 2019.

RÊGO, J. C. Se Orfeu é um mulato do morro seu nome terá de ser Conceição. *Imprensa popular*. Rio de Janeiro, 1958, s/p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=108081&PagFis=15281&Pesq=orfeu%20do%20carnaval>. Acesso em: 18 jul. 2019.

TREMOIS, Claude-Marie. Orfeu do Carnaval. *Diário de Natal*, Rio Grande do Norte, 13 de agosto de 1959, s/p. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_01&pesq=orfeu%20do%20carnaval&pasta=ano%20195. Acesso em: 13 maio 2019.

