

ORFEU NO CARNAVAL: ENSAIO SOBRE AS ADAPTAÇÕES DA PEÇA ORFEU DA CONCEIÇÃO¹

[ARTIGO]

Rogério de Almeida

Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo

¹ Esta pesquisa contou com financiamento da FAPESP na modalidade auxílio regular, processo 19/00649.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O objetivo deste artigo é estudar a representação do carnaval em dois filmes: *Orfeu do Carnaval* (1959) e *Orfeu* (1999), respectivamente dirigidos por Marcel Camus e Cacá Diegues, ambos concebidos a partir da peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956), escrita por Vinicius de Moraes. A metodologia pauta-se na antropologia do imaginário e busca as raízes da representação do carnaval nos mitos gregos de Orfeu, Apolo e Dioniso. O estudo comparado dessas obras cinematográficas mostra que, com a perda da carga simbólica dos mitos e a ascensão dos interesses mercantis, o carnaval torna-se simulação de uma festa que, em suas origens, era vivida com exuberância apolínea e como afirmação trágica da vida.

Palavras-chave: Cinema. Imaginário. Mitologia. Carnaval. Orfeu.

This article analyzes the representation of the carnival in two films: *Orfeu do Carnaval* (1959) and *Orfeu* (1999), respectively directed by Marcel Camus and Cacá Diegues, both from the piece *Orfeu da Conceição* (1956), written by Vinicius de Moraes. The methodology is guided by the anthropology of the imaginary and looks for the roots of the representation of Carnival in the Greek myths of Orpheus, Apollo and Dionysus. The comparative study of these cinematographic pieces shows that, with the loss of the symbolic load of myths and the emergence of commercial interests, Carnival becomes a simulation of a party that, in its origins, was experienced with Apollonian exuberance and as tragic affirmation of life.

Keywords: Cinema. Imaginary. Mythology. Carnival. Orpheus.

El propósito de este artículo es estudiar la representación del carnaval en dos películas: *Orfeu do Carnaval* (1959) y *Orfeu* (1999), respectivamente dirigidas por Marcel Camus y Cacá Diegues, ambas concebidas a partir de la obra *Orfeu da Conceição* (1956), escrita por Vinicius de Moraes. La metodología se guía por la antropología del imaginario y busca las raíces de la representación del carnaval en los mitos griegos de Orfeo, Apolo y Dionisio. El estudio comparativo de esas obras cinematográficas muestra que, con la pérdida de la carga simbólica de los mitos y el surgimiento de intereses comerciales, el carnaval se convierte en la simulación de una fiesta que, en sus orígenes, se experimentó con exuberancia apolínea y como afirmación trágica de la vida.

Palabras-clave: Cine. Imaginario. Mitología. Carnaval. Orfeo.

Introdução

Este trabalho trata da representação do carnaval a partir de dois filmes que adaptaram a peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956), escrita por Vinicius de Moraes: *Orfeu do Carnaval* (1959), de Marcel Camus, produção ítalo-franco-brasileira, e *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues. Tanto a peça quanto os filmes resgatam o mito grego de Orfeu, adaptando-o ao contexto carnavalesco contemporâneo e tendo os morros cariocas como cenário.

Nesse emaranhado de fios que compõem a teia das narrativas – o mito de Orfeu, a peça de Vinicius de Moraes, o filme de Marcel Camus e o de Cacá Diegues –, observa-se que, para além da variação do mito de Orfeu (DURAND, 1996), difere também o modo como o carnaval é apresentado. Se originalmente ele é a expressão de uma festa pessoal, com contornos dionisíacos e apolíneos (*Orfeu da Conceição* e *Orfeu do Carnaval*), 50 anos depois, aparece transmutado em espetáculo simulado para as câmeras de TV, que mercantiliza sua imagem e subordina o mito órfico à racionalidade sociológica.

O mito de Orfeu

Uma das características dos mitos, ao menos dos antigos, é a ausência de uma versão *original*, já que sua origem remonta a tempos imemoriais, sendo recontado oralmente de geração a geração até que, finalmente, uma dessas versões (ou mais de uma)

é registrada no papel. No caso do mito de Orfeu, a situação é ainda mais complicada, pois a narrativa que se tornou conhecida foi formulada tardiamente, justapondo retalhos de tradições distintas.

Das versões grafadas que se conhecem, a primeira ocorrência do mito se dá no século VI a.C., na *Quarta Pítica* de Píndaro, em que Orfeu aparece junto aos argonautas em busca do velo de ouro² com a missão de atrair as árvores da floresta com seus cantos para que fossem transformadas em madeira de construção naval, além de neutralizar, com sua lira, como uma espécie de antídoto, a sedutora e mortal voz das sereias num episódio parecido com o de Ulisses na *Odisseia* (BRUNEL, 1998, p. 768).

Posteriormente, é acrescido o episódio que trata da ninfa Eurídice, com quem Orfeu se casa ao regressar da viagem com os argonautas. Em uma versão do século III a.C. (*Leôncio*, de Hermesíanax de Cólofon), ela aparece com o nome de Agriope. Em *Canto fúnebre em honra de seu mestre Bion*, de suposta autoria de Moscos, Eurídice aparece pela primeira vez com esse nome e, ao que tudo indica, com um final em que Orfeu logra seu intento de restituí-la ao mundo dos vivos (BRUNEL, 1998, p. 768).

A versão mais consagrada, porém, aparece no livro IV das *Geórgicas*, de Virgílio, e também nos livros X e XI das *Metamorfoses*, de Ovídio: os deuses dos infernos permitem o retorno de Eurídice,

² Na mitologia grega, é a lã de ouro do carneiro alado Crisómalo, roubada por Jasão e os argonautas com ajuda de Medeia.

mas Orfeu não pode olhar para trás durante o caminho de regresso ao mundo dos vivos. Não resistindo à tentação, Orfeu olha para trás e morre pela segunda vez. Na versão de Virgílio, o poeta protesta contra isso; já na de Ovídio, Eurídice “não se queixa do esposo (pois de que se queixaria a não ser de ter sido tão amada?)” (THAMOS, 2011, p. 213). Por fim, desenvolve-se o episódio final, que marca a morte de Orfeu pelas Bacantes.

Existem, na verdade, várias tradições antigas sobre a morte de Orfeu. Ele teria se matado para não sobreviver a Eurídice (Pausânias, IX, 30, 6); Zeus o teria fulminado por ter ele revelado os mistérios aos homens (Pausânias, IX, 30,5); ele teria encontrado a morte num levante popular (Estrabão, VI, 18, por contaminação com a versão mais comum sobre a morte de Pitágoras). Contudo, a tradição mais difundida e persistente é a do assassinato de Orfeu pelas Mênades da Trácia [ou Bacantes], no monte Pangeu, por vontade dos deuses que queriam vê-lo castigado (Platão, *Banquete*, VII 179 c), ou porque o próprio Dioniso se visse obrigado a renegar seus devotos (Ovídio, *Metamorfoses*) (BRUNEL, 1998, p. 770).

O que se pode reter do mito de Orfeu é que ele se estrutura em três mitemas³:

3 “O mitema, que é o coração do mito ou a sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em ‘pacotes de relações’ que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de ‘isomorfismo semântico’ ou de ‘isotopismo’. Esses pacotes não são meras relações sintático-formais, mas estão imbuídos de significações impregnadas de filamentos afetivos altamente condensados” (ARAÚJO; GOMES; ALMEIDA, 2014, p. 25).

o canto órfico, cujo poder *mágico* é capaz de interferir na natureza e de convencer os deuses infernais a devolver Eurídice à vida; a descida aos infernos e a negociação para resgate de Eurídice; e, por fim, a morte de Orfeu pelas mulheres enfurecidas.

Esses três mitemas sofrem, no entanto, numerosas variações, que não param de aumentar com as muitas versões que o mito vai ganhando, o que ocorre provavelmente, pressupõe-se, por seu caráter lacunar, aberto e enigmático, já que desde sua origem há vários elementos que não são elucidados, o que permite uma multiplicação de interpretações. Assim, não sabemos, por exemplo, por que Orfeu não podia olhar para trás. Trata-se, evidentemente, de uma interdição dos deuses, mas, assim como não sabemos qual a razão da interdição, também não sabemos por que Orfeu não a cumpriu. Teria ficado em dúvida se de fato Eurídice o acompanhava? Mas por que se voltar para ela no final do caminho, quando *já estavam tão próximos do mundo dos vivos? O desfecho também tem seus pontos obscuros. Por que as Bacantes são tomadas pelo delírio e o despedaçam? A rejeição de Orfeu às investidas feitas por elas seria suficiente para justificar esse ato de violência?*

Qualquer tentativa de explicação racional do mito certamente falhará, pois é da natureza dele se constituir como uma narrativa dinâmica de símbolos, avessa, portanto, a simplificações lógicas, o que não impede, em contrapartida, que se multipliquem as tentativas de interpretá-lo, de buscar sua compreensão. É o que parece ocorrer com as versões que se proliferaram ao longo dos séculos. De um lado, atualizam o mistério do mito, novamente expresso; e de outro, propõem

possibilidades interpretativas, diferentes modos de compreendê-lo.

Em 1480, o mito de Orfeu foi levado pela primeira vez aos palcos (descontada a tragédia perdida de Ésquilo) pelo dramaturgo italiano Ange Politien. Em 1601, foi a vez das óperas dos compositores italianos Jacopo Peri e Giulio Caccini. O alemão Christoph Gluck também compôs a sua, em 1775. Em 1853, foi a vez de o austríaco Franz Liszt criar um poema sinfônico dedicado a Orfeu. Entre 1907 e 1908, o tcheco Rainer Marie Rilke se debruçou sobre o mito em um poema. Já na segunda metade do século XX, em 1957, o dramaturgo estadunidense Tennessee Williams escreveu a peça *Orpheus Descending*. No cinema, há algumas adaptações, com destaque para o filme *Orfeu* (1950), do francês Jean Cocteau, *The Fugitive Kind* (*Vidas em Fuga*, 1960), do cineasta estadunidense Sidney Lumet, baseado na peça já citada de Williams, além dos filmes que serão tratados neste ensaio: *Orfeu do Carnaval* (1959), de Marcel Camus, também chamado de *Orfeu Negro*, e *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues.

Além dessas adaptações diretas da história fantástica de Orfeu, há outras menos evidentes, mas que atualizam os mitemas colocados em evidência na estruturação do mito grego. Foi assim, por exemplo, que o professor francês Gilbert Durand, especialista em imaginário e mitologia, detectou a presença de Orfeu no filme *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica. Nas palavras de Durand:

Um dia, disse-lhe: “Afinal, o *Ladrões de Bicicleta* (que acho o seu melhor filme) é o mito de Orfeu”. Ele disse: “Como?” É exatamente o esquema do mito de Orfeu,

simplesmente Eurídice está substituída pela bicicleta. Mas fora isso... Uma bicicleta, teoricamente, é um bem de consumo mais fácil de substituir que a mulher que, como as senhoras sabem, é única, etc. Bom. E o que é que vemos no filme? Vemos um homem que perdeu Eurídice/bicicleta e que desce sucessivamente a três infernos (tanto quanto me lembro): a feira da ladra, o asilo e as prostitutas, para procurar a pista de sua bicicleta. Tem um guia, Hermes, que é o neto, e enfim, exatamente como no esquema, reencontra Eurídice, ou seja, rouba outra bicicleta. E parte nessa bicicleta e é apanhado pela polícia, ou seja, é a catástrofe, exatamente como no mito de Orfeu. E aí a imagem é muito bela, já não vejo o filme há pelo menos trinta anos, mas lembro-me da imagem que mostra este infeliz Orfeu a chorar humilhado pela polícia e pela multidão hostil, e a criança dá-lhe a mão, é uma imagem muito bela, com que o filme termina. É exatamente o esquema de Hermes condutor, psicopompo que conduz a alma. O mitologema é o mesmo. De Sica ficou muito admirado: sim, era verdade, e ele nunca tinha pensado nisso (DURAND, 1981, p. 73-74)!

O que mais surpreende na narrativa de Durand é o fato de o diretor do filme desconhecer que sua obra atualizava o mito de Orfeu. Isso ocorre porque os mitos, ainda que perenes em determinados aspectos, se transformam, transitando entre derivações e desgastes, sem deixar de manter uma “perenidade transformacional” (DURAND, 1996, p. 98). Desse modo, o que atesta que o mito vive é o fato de ele ser repetidamente recontado, independentemente da consciência de quem o reconta.

Assim, de maneira similar, é possível reconhecer o mito de Orfeu no filme *Hardcore* (1979), do estadunidense Paul Schrader, em que um pai religioso empreende uma descida ao submundo do sexo para resgatar sua filha rebelde, que estava contracenando em filmes pornográficos clandestinos. O pai conta com a ajuda de uma prostituta (correspondente simbólico de Hermes), que o conduz em sua busca em troca de ajuda para se livrar da prostituição. No final, a filha é resgatada, mas a prostituta é deixada para trás, presa a seu gigolô, impossibilitada, portanto, de sair do “inferno”. No filme, não se trata, como no mito, de uma relação conjugal, mas paterna; além disso, o inferno é deslocado para o submundo da pornografia e da prostituição; Eurídice também se duplica em duas personagens: a filha, que é resgatada, e a prostituta, que ajuda o pai na busca pela filha, abandonada quando ele atinge seu objetivo.

Poderíamos ainda encontrar outras narrativas que atualizam os mitemas de Orfeu, pois de certo modo seu mistério está associado à não aceitação da morte e, por extensão, à negação da realidade. De fato, Orfeu não realiza o luto. Na primeira morte de Eurídice, a confiança no poder de seu canto o leva a obter dos deuses infernais o que ninguém havia conseguido: a restituição da vida. Na segunda morte, quando transgredir a interdição de olhar para trás e perde novamente Eurídice, ele enlouquece e é morto pelas Bacantes. A não aceitação da morte da amada e sua recusa em seguir em frente podem ser interpretadas como prova de seu amor por Eurídice. Não podendo viver sem ela, Orfeu estaria preso ao passado, de onde não tira seu olhar.

Orfeu da Conceição

A peça de Vinicius de Moraes⁴ foi escrita, de acordo com depoimento do próprio autor (MORAES, 1956, p. 13), num intervalo de 16 anos. Inicia-se em 1940, após a leitura do mito na casa de um amigo. Os versos do primeiro ato foram escritos naquela mesma madrugada. Os segundo e terceiro atos foram concebidos apenas seis anos depois. Entretanto, o terceiro ato se perdeu, sendo reescrito em 1953. Em 1956, a peça foi publicada e encenada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Na abertura do livro, sob o título de *O Mito de Orfeu*, foi publicado um excerto retirado de *La Leyenda Dorada de los Dioses y de los Heroes*, do francês Mário Meunier, especialista em mitologia grega. Não sabemos se foi essa a versão lida pelo poeta brasileiro nem se coube a ele a decisão de publicá-la, mas o fato é que se evidencia a preocupação de apresentar ao leitor, antes da peça, a narrativa do mito.

Na versão apresentada, é dito logo de partida que “Orfeu teve desgraçado fim”. Em seguida, narra-se que Eurídice fugiu à perseguição amorosa do pastor Aristeu, sendo picada por uma serpente. Após o episódio do resgate de Eurídice, a narrativa conclui que Orfeu foi morto pelas Bacantes que se sentiram desdenhadas por Orfeu, que continuava buscando sua amada “em soluços de saudade”.

⁴ A versão integral da peça está disponível no site oficial do poeta: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas/orfeu-da-conceicao>

O fato de a narrativa do mito vir explicitada, inclusive com seu desfecho anunciado desde o início, parece evidenciar que o foco da peça se volta menos para a narrativa em si do que para o contexto em que ela se dá. É como se o poeta se perguntasse: “E se Orfeu fosse brasileiro?” A resposta, em formato de peça, apresenta o herói como homem negro, morador de um morro carioca, violonista, compositor de sambas. Sua desgraça se dará justamente durante o carnaval, quando perde Eurídice assassinada pelo criador de abelhas Aristeu, que, apaixonado, a persegue e a esfaqueia, por sugestão de Mira, mulher que vive no morro e é desdenhada por Orfeu, assim como as Bacantes no mito original.

Vinicius de Moraes (1956) publicou uma nota introdutória em que estabelece que “todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra”. Também advertiu que, em caso de novas representações, a linguagem deveria ser adaptada para que reproduzisse a gíria popular. Fica evidente, dessa forma, a intenção do poeta em homenagear o negro e reconhecer seu papel central na formação da cultura brasileira, elegendo o samba como porta-voz dessa cultura e o carnaval como seu *locus* de expressão.

Trata-se, portanto, de um projeto estético alinhado com o modernismo brasileiro e sua preocupação em encontrar uma identidade nacional menos idealizada que a esculpida pelos românticos, quando o índio assumiu as feições de um cavaleiro medieval. Nesse sentido, Vinicius de Moraes operou uma espécie de antropofagia, como a idealizada pelo escritor e poeta Oswald de Andrade e como a encarnada por *Macunaíma*, de Mário de Andrade, mas já

sob a influência de certo retorno clássico, que marcou a geração modernista de 1945.

Encontra-se, de fato, na peça de Vinicius, uma espécie de *deglutição* do mito de Orfeu, resgatado em versos decassílabos, que dispensa a rima, mas se apropria da gíria (“Com Eurídice, nego? Mas... pra quê?”) e de certo romantismo (“A música de Orfeu é como o vento / E a flor; sem a flor não há perfume”) para subir os morros cariocas e trazer à frente do palco, para protagonizar a tragédia, personagens que frequentemente figuravam em segundo plano.

Embora haja essa preocupação em homenagear o negro e reconhecer sua participação na formação da cultura e da identidade brasileiras, a peça não tem propriamente uma temática social. As personagens, para além dos nomes clássicos que portam (Orfeu, Eurídice, Clio, Apolo, Plutão), operam na tragédia carioca como tipos. Clio é a mãe protetora de Orfeu; Eurídice personifica a mulher ideal; Mira é a vilã sedutora etc. Mesmo o carnaval, que aparece como marca temporal no desenrolar da trama, é caracterizado como loucura, festa diabólica, momento de embriaguez e exceção à ordem do cotidiano, em referência indireta aos ritos dionisíacos. Não à toa, o segundo ato abandona os versos metrificados e assume a prosa como forma de expressão.

Por outro lado, podemos relativizar esses traços negativos pela própria oposição que Orfeu estabelece entre o morro e a cidade: “Não sou daqui, sou do morro. No morro sou conhecido – sou a vida do morro. Eurídice morreu. Desci à cidade para buscar Eurídice (...) Todo mundo canta, todo mundo bebe: ninguém sabe onde Eurídice está” (MORAES, 1956, p. 59). O baile

de carnaval da cidade é retratado como o inferno, a morte, a embriaguez e a loucura, enquanto o morro é o céu, o samba, a vida.

O terceiro e último ato da tragédia carioca restabelece os versos decassílabos e se concentra nas imprecizações de Clio, a mãe inconsolável de Orfeu, que atribui a responsabilidade pela loucura do filho a Eurídice. Orfeu vaga sem rumo, catatônico, conversando com a lua. Mira, embriagada, diz que Orfeu ficou assim por sua causa, mas é desdenhada pelas outras mulheres. Para provar que diz a verdade, aproxima-se de Orfeu e o beija, mas é duramente repudiada por ele, sendo empurrada em direção às mulheres do morro, que, possesas, assassinam Orfeu com facas e navalhas.

Vinicius de Moraes manteve os três mitemas do mito de Orfeu: o poder de seu canto, representado pelos sambas que compõe no morro; a descida às regiões inferas, transformada na busca por Eurídice no baile de carnaval da cidade; e a morte pelas Bacantes, encarnadas pelas mulheres embriagadas do morro. A dimensão religiosa, entretanto, foi suprimida, não havendo espaço para outros planos que não o da imanência. Assim, não há resgate de Eurídice nem a existência de Hades. O inferno transfigura-se em baile de carnaval, enquanto Eurídice se torna uma figura abstrata. Também não há negociação para o retorno dela à vida, logo não existe nem interdição nem descumprimento, tão somente a loucura de Orfeu. Por conta da eliminação desses elementos mágicos, o final parece um tanto inverossímil, já que, com a supressão da possessão dionisíaca, as “Bacantes” do morro transmutam-se em bêbadas assassinas, sem qualquer razão

para matar Orfeu, que sempre fora um poeta respeitado na comunidade onde vivia.

Orfeu do Carnaval

Orphée Noir (Orfeu do Carnaval) é um filme de Marcel Camus, feito em coprodução entre Brasil França e Itália, que venceu a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1959 e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (hoje, Internacional) em 1960. Baseou-se na peça de Vinicius de Moraes e divulgou internacionalmente a bossa nova, utilizada como trilha sonora do filme. Junto à música, levou também uma imagem idealizada das favelas brasileiras e do carnaval, carregando nas tintas da alegria da festa para melhor contrastar com a tragédia do herói.

Filmado no morro Chapéu Mangueira, na zona sul do Rio de Janeiro, com um elenco de brasileiros, o longa-metragem respeitou a condição que Vinicius de Moraes havia imposto para a transposição da peça para o cinema, escalando-se também atores negros para o filme, como é o caso do protagonista Orfeu, interpretado pelo ex-jogador de futebol Breno Mello. Orfeu é retratado como um mito solar. Sua música faz nascer o sol, como creem as crianças do morro, que madrugam para ouvi-lo tocar e cantar. No caso, não o samba, mas a bossa nova, a exemplo de *Felicidade*, composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e *Manhã de Carnaval*, de Luiz Bonfá e Antônio Maria. O sucesso internacional do filme e das canções aparece no romance *Essa Gente*, de Chico Buarque de Hollanda (2019), por meio da personagem Rebekka, uma holandesa

que teria vindo ao Brasil para se casar com um negro e morar no morro depois de conhecer o filme.

A trama de *Orfeu do Carnaval* difere um pouco da peça de teatro, principalmente por introduzir elementos novos, de contextualização social, e por buscar maior verossimilhança na trama. Assim, o início do filme dedica-se a mostrar a festa do carnaval no morro e nas ruas do Rio de Janeiro, onde uma multidão dança ao som constante dos batuques dos pandeiros. Eurídice chega de balsa, vinda do interior do estado e fugindo de um homem que, a despeito de suas recusas, insiste em persegui-la. É recebida por um cego, correspondente simbólico de Tirésias (profeta cego de Tebas), que a guia pelas ruas da cidade.

Orfeu é condutor de bonde, justamente do bonde em que vai Eurídice, e noivo de Mira, que o espera para os dois irem ao cartório marcar a data do casamento. Com o salário que ganha, Orfeu resgata seu violão na casa de penhor, sobe o morro e se encontra novamente com Eurídice. Esses 30 minutos iniciais de filme servem para apresentar as personagens e o cenário. Inicia-se, então, a relação amorosa entre Orfeu e Eurídice: primeiro, como um jogo de sedução, e depois com a consumação do amor, já à noite, depois do baile de carnaval e da fuga de Eurídice, cujo perseguidor aparece fantasiado de morte.

No dia seguinte, há o desfile das escolas de samba. É nesse contexto que a morte reaparecerá para perseguir Eurídice. Ao término do desfile, Orfeu vai em busca de sua amada, que fugiu para a garagem dos bondes. É nesse ambiente escuro e assustador que a tragédia ocorre, quando Eurídice

morre, eletrocutada involuntariamente pelo próprio Orfeu, que liga a energia elétrica da garagem, sem saber que ela, fugindo de seu apossador, havia se pendurado em um fio de alta tensão. Orfeu corre em seu socorro, mas é agredido e desmaia.

Quando recobra a consciência, socorrido por Hermes, que trabalha na companhia dos bondes, o protagonista recebe a notícia da morte da amada e sai inconformado em sua busca. Desce, então, aos três infernos: ao hospital, à polícia (mais especificamente, à seção dos desaparecidos, que consiste numa sala repleta de papéis, numa evidente crítica à burocracia) e, por fim, ao terreiro de candomblé. Ao sair da repartição pública, Orfeu desce uma longa escada, com uma luz vermelha na base. A câmera mostra de cima a longa descida, metáfora visual para a descida ao inferno. O terreiro é protegido pelo cão Cérbero (na mitologia grega, um monstruoso cão de três cabeças que guardava a entrada do mundo dos mortos, para que as almas jamais conseguissem sair de lá), e o ritual está em andamento: os médiuns recebem os santos, e Orfeu canta em consonância com o ponto. Então surge a voz de Eurídice, que pede para o amado não olhar para trás. Ela diz que ele precisará se acostumar com a ideia de que nunca mais poderá vê-la. Orfeu não aceita essa condição, pois quer vê-la de toda maneira, mas ao voltar-se para trás se depara com a médium e, sentindo-se enganado, a renega e foge do terreiro.

Orfeu resgata o corpo de Eurídice no necrotério e a leva nos braços para cima do morro, onde presencia as mulheres bêbadas, em fúria, correndo em sua direção. Mira atira-lhe uma pedra na cabeça e ele rola morro abaixo, morrendo abraçado a

Eurídice. A cena final mostra os dois garotos que acompanham Orfeu ao longo do filme: um deles pega o violão do protagonista e toca para fazer o sol se levantar, herdando o poder mágico da música de Orfeu.

Na época do lançamento de *Orfeu do Carnaval*, os políticos brasileiros viam o filme com reservas, pois acreditavam que ele poderia passar uma imagem negativa do Brasil, mas ocorreu justamente o contrário: houve a consolidação da imagem de “país do carnaval”, com povo festivo, mulheres sedutoras etc., além de tornar a música nacional conhecida e reverenciada no exterior.

O filme, porém, exagera na idealização das favelas cariocas e da vida no morro, com as pessoas cantando e dançando todo o tempo. É nítida a intenção de aproveitar o registro mítico para pintar o carnaval com as cores das festas dionisíacas, nas quais a possessão mística dilui a individualidade num coletivo ensandecido. Não à toa, em meio à alegria, presenciavam-se também cenas de embriaguez e confusão, com a polícia prendendo os foliões mais exaltados.

Entretanto, é importante registrar que a obra de Marcel Camus apresenta uma trama verossímil, que resgata os três mitemas de Orfeu e os atualiza no contexto do carnaval carioca de meados do século XX. O Orfeu negro é um condutor de bonde mulhengo e carismático, além de compositor talentoso. O poder de seu canto é responsável por erguer o sol – ao menos, na crença das crianças –, e sua música é reconhecidamente cativante, como aparece repetidas vezes no filme, seja quando ele faz o sol surgir, quando seduz Eurídice ou quando ouve um policial a cantarolar.

Há também um tom respeitoso e de homenagem no que diz respeito à cultura afro-brasileira, inteligentemente destacada na cena do terreiro de candomblé. Por fim, o carnaval é representado no filme como uma festa tipicamente de rua, regida pela diversão, pela fantasia, pelo samba e pela dança, sem as regras do espetáculo que, a partir daí, marcarão cada vez mais o carnaval, tornado competição, atração turística e programa de televisão, como aparece em *Orfeu*, de Cacá Diegues, transportado para a virada do século XX para o XXI.

Orfeu

Lançado em 1999, *Orfeu*, de Cacá Diegues, é o típico filme da era FHC, em que o cinema nacional, no afã de ser premiado com um Oscar, fazia todo tipo de concessão a certo tipo de cinema comercial, mais afeito à linguagem televisiva, com crítica social chã e estética que acentuava o exótico tipo exportação, o que contrasta com o início da carreira do diretor, que já havia concebido o curta-metragem *Escola de Samba*, *Alegria de Viver*, presente também em *Cinco Vezes Favela* e representante do cinema negro “enquanto dimensão pedagógica de afirmação ontológica do negro” (PRUDENTE, 2014, p. 413).

Do ponto de vista de sua arquitetura, o filme mescla elementos da peça de Vinícius de Moraes com o filme de Marcel Camus, iniciando, por exemplo, com os versos do Corifeu: “São demais os perigos desta vida / Para quem tem paixão, principalmente / Quando uma lua surge de repente / E se

deixa no céu, como esquecida” (MORAES, 1956, p. 17), para logo em seguida retomar o mito solar, com Orfeu tocando violão para o sol se levantar, logo após ter feito sexo com Mira. O longa-metragem de Cacá Diegues também apresenta elementos novos, como elementos tecnológicos. Assim, Eurídice chega de avião e toma um táxi, enquanto Orfeu escreve suas canções num micro-computador pessoal.

O filme mantém a condição dos atores negros como protagonistas e os escala a partir da atuação nas telenovelas globais (não por acaso, a Globo Filmes é uma das produtoras), com Zezé Motta, Milton Gonçalves e Isabel Fillardis como, respectivamente, mãe, pai e amante de Orfeu – ele próprio um cantor de renome, Toni Garrido, líder do grupo musical Cidade Negra. A novidade é Patrícia França como Eurídice, vinda não mais do interior do estado do Rio de Janeiro, mas do Acre, representando a matriz indígena da miscigenação cultural formadora do povo brasileiro.

Outra mudança se dá quanto à personalidade de Orfeu. Em vez da alternância entre alegria e melancolia sobre um fundo constante de simpatia e cordialidade, assistimos a um sujeito vaidoso, orgulhoso, por vezes arrogante, que usufrui de uma condição especial por ser célebre. Não se trata mais do humilde trabalhador que ganha a vida conduzindo bonde e tem seu violão “no prego”, mas de um artista famoso, que concede entrevista para a TV, anda distintamente vestido e mora no morro por opção e idealismo, já que acredita que sua presença ali modera a ação dos traficantes, encabeçado por Lucinho, personagem representado por Murilo Benício. A mãe de Orfeu, que tem participação importante

na peça como Clio, mas foi ignorada na adaptação de *Orfeu do Carnaval*, volta a ter destaque, agora como a personagem Conceição, atuando como costureira da escola de samba comandada por Orfeu. Já seu pai saiu do alcoolismo para se tornar evangélico, assim como deixou de ser Apolo para se tornar Inácio.

Quanto à música, mantêm-se os clássicos populares da peça e do primeiro filme, embora com nova roupagem, acrescidos da música de Caetano Veloso. Entretanto, entre as atualizações a que o filme se propõe a fazer, a mais radical se dá no pretense *realismo social*. De fato, desaparece por completo o clima festivo, um tanto bucólico, do longa de Camus, exageradamente caricato na representação do morro carioca, e entram em cena a violência da polícia no combate ao tráfico, a produção profissional dos desfiles das escolas de samba e o caráter midiático tanto do carnaval quanto da atuação policial. A TV, presença constante do filme, alterna o espetáculo da violência com o do carnaval, com o mesmo objetivo que motiva a ação das personagens: o ganho financeiro. Assim, por exemplo, em uma cena que aborda o ensaio da escola de samba, Ritinha é saudada como promessa de futuro sucesso na televisão, já que desfilará como porta-bandeira, enquanto Mira, a noiva de Orfeu, é capa da revista masculina Playboy.

O traço dionisíaco que marca o caráter festivo de *Orfeu do Carnaval*, uma espécie de diluição da individualidade na comunhão com a natureza, é finalmente apagado pelo brilho apolíneo de uma vida exibida para as lentes. Conscientes da vida simulada, as personagens incorporam a duplicidade própria da dialética palco e coxia, com comentários

mal-dosos àquilo que, na aparência, é pura simulação. Ilustra esse procedimento a cena em que Carmen, a tia que recebe Eurídice e a leva para o ensaio da escola de samba, descreve quem é Orfeu. Enquanto o vemos alegre e dinâmico comandando o ensaio, ela pontua suas conquistas amorosas e as benesses concedidas às escolhidas, com o rancor próprio das rejeitadas. Na sequência, o policial reclama com Orfeu sobre a presença da reportagem de TV em sua última abordagem, o que dificultou seu trabalho de repressão, indicando que da próxima vez prefere atuar longe das câmeras, para poder levar a cabo sua perseguição ao traficante Lucinho. E ameaça Orfeu com uma possível bala perdida, já que a fama do protagonista impede uma ação mais direta da polícia. Essa consciência de que agimos de um modo perante as câmeras e de outro longe dela amplia-se para a tendência de considerar a própria vida como espetáculo, como encenação, como simulação.

Poderíamos destacar esse procedimento simulatório cena após cena, já que todo o filme é construído a partir de clichês, que vão se colando uns aos outros num imenso samba do crioulo doido, para retomar a expressão que o artista Stanislav Ponte Preta immortalizou em sua canção de 1976, satirizando a imposição que as escolas de samba faziam para que fossem retratados fatos históricos em seus sambas-enredos. Com efeito, *Orfeu* lança mão de uma série de procedimentos simplificadores na elaboração do roteiro, como o romantismo ingênuo com o qual o protagonista seduz Eurídice, o remorso destemperado de Lucinho, que confessa a Orfeu ser o assassino de sua amada, a relação maniqueísta entre o artista e o traficante etc. No plano estilístico, as composições seguem

os padrões de iluminação, encenação, movimento de câmera e montagem típicos das telenovelas, com cenas curtas, entonação artificial, marcação temporal (com as belas paisagens do Rio de Janeiro) e estetização da favela, numa escala muito maior do que havia feito o filme de Camus. Mas a cena mais caricatural do filme de Diegues é a que aparece, absolutamente do nada, Caetano Veloso com seu indefectível violão, cantando no alto do morro, como se fosse ele próprio o duplo real de Orfeu, um *deus ex machina* surgido não para encerrar o filme de forma mirabolante, mas para nos lembrar, novamente, de que aquilo que vemos na tela é, de fato, uma simulação.

Quanto ao desfecho do longa, Eurídice morre acidentalmente, depois de rejeitar as investidas de Lucinho, que, ao não conseguir seduzi-la, atira para o chão. A bala ricocheteia numa pedra e a atinge. Enquanto ela agoniza, Orfeu desfila no carnaval e Lucinho hesita entre levá-la ao hospital e sacrificá-la. Orfeu vai à delegacia em busca de sua amada, onde ouve comentários morais, maliciosos e machistas dos policiais. Depois procura seu pai na borracharia, que justifica toda a situação como castigo divino, até que um mendigo lhe conta o que aconteceu. Na casa de Lucinho, Orfeu vê Eurídice refletida num espelho, que se despedaça, e ouve de seu amigo de infância, o assassino de sua amada, que Eurídice é passado e que ele não deve olhar para trás. Após insistência de Orfeu, Lucinho o leva até o barranco em que o corpo dela fora atirado. Fingindo compreender a situação, Orfeu abraça e beija Lucinho, sacando a arma da cintura dele e o matando com um tiro.

A versão realista de Orfeu suprimiu tanto a transcendência (o transe mediúnico

do candomblé) quanto a alegria dionisíaca. E mais: o herói torna-se assassino, na lógica da vingança justificada, e termina morto pelas mãos da rancorosa Mira, minutos antes da chegada da polícia, que vinha em sua captura. A cena final se dá com o movimento da câmera até a tela da TV, que mostra Orfeu e Eurídice desfilando no carnaval, numa imagem de felicidade irônica que contrasta com a brutalidade real.

Espetacularização do carnaval

No que tem de festivo, o carnaval – apesar de instituído pelo catolicismo – remonta a festas pagãs antigas, sejam dos egípcios, hebraicos, gregos ou romanos. No Hemisfério Norte, marca a chegada da primavera e está ligado aos rituais de fertilidade. Embora tenha sido incorporado ao calendário cristão, com reiteradas tentativas de banir seus excessos e domesticar suas práticas, o carnaval continuou se manifestando como festa popular. Em Portugal, e depois no Brasil, por exemplo, havia no período do carnaval o entrudo, caracterizado por uma série de brincadeiras em que se arremessavam bolas de cera recheadas de água (limões de cheiro), embora em alguns casos contivessem até urina ou sêmen. O pintor francês Jean-Baptiste Debret e o naturalista britânico Charles Darwin foram, inclusive, testemunhas do entrudo no Brasil e o registraram em seus diários.

No calendário cristão – embora em alguns países as datas possam ser diferentes –, o carnaval é a etapa que antecede a

Quaresma, período de 40 dias marcado pelo jejum de certos alimentos ou bebidas e se caracteriza, como é próprio de toda festa, como um momento de exceção, e em seu caso específico com a inversão simbólica dos papéis sociais (Rei Momo, rainhas, homens vestidos de mulher etc.), maior liberalidade dos costumes e uso de máscaras, fantasias etc. Embora famoso na Europa (Veneza, Paris, Barcelona), foi no Brasil que o evento ganhou maior impulso, a partir do século XX, com novas cores advindas de seu caldeirão cultural. O entrudo foi sendo paulatinamente banido, dando lugar a outras práticas, como o desfile de foliões, os cordões, blocos e o baile de carnaval, além de incorporar a batucada e outros ritmos de origem africana. Foi só no começo do século XX que surgiu o samba, a partir da influência do maxixe e do lundu, e em paralelo ao aparecimento das marchinhas e do choro.

Em 1928, em frente à Escola Normal do Largo do Estácio, surge o bloco *Deixa Falar*, dando início à denominação escolas de samba. No mesmo ano, o cantor e compositor carioca Cartola funda a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, a partir da junção de vários blocos, com o primeiro desfile realizado em 1930. Depois, instituiu-se a premiação aos vencedores. Aos poucos, o carnaval foi ganhando regras, disciplinando-se, até que em 1940, com o interesse da classe média, a prefeitura do Rio de Janeiro passa a cobrar ingresso, empurrando as camadas populares para a concentração e a dispersão. A partir da década de 1960, a festa ingressa na “sociedade do espetáculo”, termo com o qual o escritor francês Guy Debord definiu a tendência excessiva ao consumo das sociedades capitalistas. De fato, inicia-se aí o período de profissionalização do desfile de carnaval,

com a divisão do trabalho, dos lucros e a comercialização de ingressos. Em 1980, inicia-se a era do Sambódromo, das ligas, dos direitos de transmissão televisiva, dos camarotes patrocinados, da participação de celebridades, da cobertura dos ensaios, da divulgação antecipada dos sambas-enredos e da transmissão ao vivo da apuração dos votos dos jurados. No decorrer desse processo de espetacularização, o carnaval foi se distanciando de sua origem popular.

A camada mais visível desse distanciamento é que o próprio povo que criou a festa se vê, por vezes, sem poder participar dela. Com a apropriação mercantil do carnaval – e não só dos desfiles das escolas de samba, mas também dos bailes, blocos etc. – e com a exacerbação do espetáculo, as camadas populares foram ficando cada vez mais distantes da festividade que inventaram, ou ao menos longe de seu controle. Os sambas-enredos, por exemplo, foram acelerados para que os participantes do desfile, agora em maior número, pudessem avançar mais rápido pela avenida. A figura do carnavalesco ganha notoriedade, as rainhas de bateria passam a ser recrutadas entre celebridades televisivas, e o próprio desfile se transforma numa vitrine para projeção de novas celebridades. Enfim, esse é o aspecto visível do processo histórico de profissionalização e comercialização do carnaval. Mas há outro, mais profundo.

A camada não visível do processo se dá com o enfraquecimento de Dioniso em proveito de Apolo. E aqui a referência ao esquema que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1999) traça para o nascimento da tragédia serve de paralelo para o carnaval brasileiro, como notou Celso Prudente (2011; 2014) ao observar a presença das

tendências dionisíacas e apolíneas em momentos distintos da história do nosso carnaval. Em sua origem, trata-se de uma festa popular com características dionisíacas: música, dança, euforia, excessos de toda ordem, embriaguez, participação orgiástica, diluição do indivíduo no coletivo, enfim, manifestação dos impulsos vitais, ainda que, por vezes, violentos. Entretanto, com sua espetacularização, a plasticidade apolínea passa a predominar, e a beleza se sobrepõe às sensações, do mesmo modo que a aparência sobrepuja a força interior. O carnaval racionaliza-se: o enredo do samba está a serviço da história narrada, os refrões são distribuídos para causar efeitos mnemônicos, enquanto as fantasias e os carros alegóricos se destinam à figuratividade do tema carnavalesco, não raro com destaques que mal conseguem suportar o peso de suas indumentárias. Esse predomínio da plasticidade apolínea sobre o entusiasmo desregrado do dionisíaco – que num primeiro momento desloca a alegria de desfilar pelo prazer contemplativo de assistir ao desfile – atinge o ápice quando se impõe como simulação televisiva. É a mediação da câmera, a escolha do close, o enquadramento da passista que passam a desenhar, a projetar a imagem do carnaval. Já não importa mais a alegria dionisíaca ou a beleza apolínea de primeiro grau, pois contam agora a imagem de segundo grau, a encenação televisiva, a explicação do locutor e a análise dos comentaristas.

Para concluir, retomemos o percurso deste ensaio para enxergar com mais clareza as transformações pelas quais passou o carnaval, à luz de sua representação teatral e cinematográfica. Na obra de Vinicius de Moraes, o carnaval é descrito como uma festa dionisíaca. O baile do inferno, regido

por Plutão, é a expressão da alegria desmedida diante do esfacelamento e da morte. Não se trata de otimismo nem de pessimismo, mas da consciência sobre a finitude da vida, que é celebrada como alegria trágica, isto é, festa ante a morte, e não tentativa de ultrapassá-la, revertê-la ou significá-la, movimentos empreendidos por Orfeu, inconformado com a morte de Eurídice. Entretanto, essa disposição contraditória frente à vida, irreconciliável do ponto de vista filosófico, em sua expressão racional, concilia-se em forma de música. Os acordes que irrompem, mágicos, do violão de Orfeu, de natureza apolínea, fundem-se à batucada dionisíaca do carnaval, saudando a aurora da Quarta-feira de Cinzas. Essa *coincidentia oppositorum* – coexistência dos contrários (ritmo e harmonia) – é o reconhecimento da coparticipação de Dioniso e Apolo tanto na manifestação de Orfeu (filho de Apolo, portador de sua lira, mas também ligado ao culto dos mistérios dionisíacos) quanto do carnaval, como festa que alia o ímpeto de afirmação da vida (o que não abole seu esfacelamento) com a beleza plástica dos corpos dançantes. O carnaval é, assim, alegria e exuberância.

Reapropriado pelo filme de Marcel Camus, o mito de Orfeu serve de esquema narrativo para a manutenção dessa mesma *coincidentia oppositorum* manifesta pelo carnaval. Mesmo com as intimações do mundo social, que colocam Orfeu na condução do bonde e seu violão penhorado, persiste uma alegria de viver no protagonista que contrasta com a lógica. Daí o incômodo que causa, às sensibilidades sociológicas, o estado de festa que persiste em *Orfeu do Carnaval*, frente à pobreza material da vida no morro. Aqui o carnaval é manifestação popular, mesmo quando desce o morro para

desfilar na avenida. Esse estado de exceção caracterizador da festa dionisíaca, que é o carnaval, não ignora a força repressiva da ordem, representada pela polícia e pela repartição pública, instâncias do Estado contrárias às irrupções populares, mas se manifesta diante dela, apesar dela, mesmo com ela, integrando-as no mesmo todo que perfaz a vida social, ou seja, como forças negativas diante das quais a vida tem que se afirmar.

Caso diferente é *Orfeu*, de 1999, que abole o dionisíaco do carnaval e torna o apolíneo uma mera simulação. A vida é vivida para as câmeras, os ensaios são pensados para o desfile, o desfile é feito para a TV, e é a imagem televisiva que definirá o valor do que aparece. A música de Orfeu perde a magia, ou melhor, o mágico está agora na imagem de Orfeu. É o seu poder de atrair as mídias que o faz ser importante. É o reconhecimento da TV que o torna célebre. Sua tragédia pessoal não tem mais qualquer relação com o erro trágico que caracteriza o herói grego, e que o filme de Camus teve a sensibilidade de deslocar para o choque elétrico causado involuntariamente em Eurídice. Com a fábula de Cacá Diegues, o mito órfico sucumbe à ação determinista dos arranjos sociais, do mesmo modo que o carnaval se desmaterializa na imagem televisiva. Assim, Eurídice *não teria morrido se Lucinho não fosse traficante, mas Lucinho só é traficante porque não tem talento para as artes, restando-lhe o mundo do crime como única opção, já que descartou para si a alternativa de descer o morro para se ocupar em empregos pouco rentáveis*. Se o Estado se fizesse presente, se as condições sociais fossem justas, não haveria tráfico de drogas, Eurídice não morreria e Orfeu seguiria produzindo seus espetáculos

carnavalescos para a sede de imagens televisivas. Esse otimismo simplista que faz do pensamento sociológico o juiz de todos os valores é tão unidimensional quanto a imagem do carnaval enjaulado na TV.

Sem a força dionisiaca da aprovação trágica, sem a exuberância apolínea, o carnaval passa a ser vivido como simulação, como espetáculo de imagens, expressão de uma arte que já não serve mais à vida, mas aos ditames do entretenimento, que cumpre a importante missão social de apaziguar os cansaços da vida produtiva e restaurar as energias para o labor do dia seguinte. Isso não significa que o carnaval morreu, já que, como se pode atestar, ano a ano ele se torna mais profissional e ainda mais espetacular, mas quer dizer que foi sequestrado do povo que o criou. ■

[**ROGÉRIO DE ALMEIDA**]

Professor associado da Faculdade de Educação da USP (FEUSP), coordenador do Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte, Educação e Cultura) e editor da revista *Educação e Pesquisa*, da FEUSP.
E-mail: rogerioa@usp.br

Referências

ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice S. L.; ALMEIDA, Rogério de. **O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário**. São Paulo: Képos, 2014.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa: Presença, 1981.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Piaget, 1996.

HOLLANDA. Chico Buarque. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORAES, Vinicius de. **Orfeu da Conceição**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Os tambores negros, antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos meninos do Morumbi: pedagogia afro**. São Paulo: Fiuza, 2011.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 23, n. 53/1, p. 403-424, 2014.

THAMOS, Márcio. Do hexâmetro ao decassílabo: Equivalência estilística baseada na materialidade da expressão. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 10, p. 201-213, 2011.

Filmografia

HARDCORE: No submundo do sexo. Diretor: Paul Schrader. Los Angeles: Columbia Pictures, 1979. 108 min.

LADRÕES de Bicicleta. Diretor: Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1948. 89 min.

ORFEU do carnaval. Diretor: Marcel Camus. Brasil, França, Itália: Dispat Films; Gemma; Tupan Filmes, 1959. 100 min.

ORFEU. Diretor: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999. 110 min.

ORFEU. Diretor: Jean Cocteau. Paris: Films du Palais, 1950. 95 min.

VIDAS em Fuga. Diretor: Sidney Lumet. New York: Pennebaker Productions, 1959. 119 min.