



Um mito exótico?

*A recepção crítica de **Orfeu Negro** de Marcel Camus (1959-2008)*



Anaïs Fléchet

*Universidade Paris IV-Sorbonne e Pesquisadora do Centro
de Estudos do Brasil e do Atlântico Sul.*





Resumo

Palma de Ouro em 1959, *Orfeu Negro*, do cineasta Marcel Camus, conhecido também como *Orfeu do carnaval* e *Black Orpheus*, teve uma recepção crítica ambígua desde então. Se, por um lado, o sucesso do filme deu um impulso fundamental à divulgação do cinema e da música brasileira no exterior nos anos 1960, foi também denunciado em nome da autenticidade da própria cultura brasileira. A análise dos documentos da produção, bem como dos artigos publicados nas revistas européias e norte-americanas, permite repensar o papel do filme nas relações interculturais entre Brasil, França e Estados Unidos. A hipótese defendida é que, apesar das críticas formais e ideológicas, *Orfeu Negro* constitui um documento de primeira ordem para o estudo da paisagem cultural carioca do final dos anos 1950 e da história das transferências culturais.

Palavras-chave

Intercâmbios culturais, Crítica cinematográfica, Música popular, Brasil, França, Estados Unidos..

Abstract

Winner of the Palme d'Or in 1959, *Black Orpheus* by Marcel Camus, also known as *Orfeu Negro* and *Orfeu do carnaval*, obtained an ambiguous critical reception. If, on the one hand, the success of the movie gave an impulse to the divulgation of Brazilian music and cinema on the 60's, on the other hand, it was severely criticized in the name of the authenticity of the Brazilian popular culture. The analysis of the production's documents and the film critics published in Europe and Americas, invites us to revalue the role of the movie in the cultural exchanges between Brazil, France and United States. The hypothesis defended here is that *Black Orpheus*, despite the formal and ideological critic, is a first class document for the study of the carioca cultural scene of the late 50's, and the story of cultural transfers.

Key-words

Cultural exchanges, Film criticism, Popular music, Brazil, France, Estados Unidos.

Realizado por Marcel Camus a partir de uma idéia original de Vinicius de Moraes, o filme *Orfeu Negro* pode ser considerado como um marco na história da divulgação da cultura brasileira no mundo. Ganhou a Palma de Ouro em Cannes em maio de 1959, o Oscar e o Globo de Ouro do melhor filme estrangeiro em 1960. Graças a esses prêmios, beneficiou-se de uma ampla distribuição na Europa, nas Américas e até no Japão, sempre atraindo um grande número de espectadores. Na França, por exemplo, foram contabilizadas cerca de quatro milhões de entradas desde a estréia em junho de 1959 (Simsi, 2000, p. 30). Além do sucesso de público, *Orfeu Negro* obteve boas críticas na imprensa internacional, (Stam, 1997, p. 173) tanto nos jornais de grande difusão quanto nas revistas especializadas, como *Les Cahiers du cinéma*, *Filmkritik*, *Kine Weekly* ou *Film Quarterly* (Fléchet, 2007, p. 512-515). O romance brasileiro de Orfeu e Eurídice agradou por três motivos principais: as imagens coloridas do Rio de Janeiro e da Baía de Guanabara, filmada a partir do morro de Babilônia na zona sul da cidade; o elenco inteiramente negro, no qual se destacam o ex-jogador de futebol Breno Mello, a atriz norte-americana Marpessa Dawn e a jovem Lourdes de Oliveira; e a trilha sonora, incluindo músicas de Luiz Bonfá e Tom Jobim, baterias de escola de samba e pontos de macumba.



Os ritmos fascinantes do Brasil

Elogiado e premiado, *Orfeu Negro* abriu vários caminhos para a cultura brasileira no mundo. No meio cinematográfico, suscitou um interesse novo pelo Brasil, um país até então pouco conhecido pelos espectadores europeus e norte-americanos, antes da boa recepção crítica de *O Cangaceiro* de Lima Barreto, primeiro filme brasileiro a obter um prêmio em Cannes em 1953. O sucesso comercial de *Orphée noir* deu origem a uma onda de filmes musicais franco-brasileiros no início da década de 1960. O próprio Marcel Camus realizou *Os Bandeirantes* em 1960, seguindo a fórmula já aprovada pelo público internacional, “uma viagem filosófica no norte e no nordeste do país”, com elenco negro e trilha sonora do sambista José Monteiro. Robert Mazoier, assistente de Camus em *Orfeu Negro*, também quis se aproveitar da moda brasileira: em 1960, realizou *Santo Módico*, uma história de pescadores interpretada por Breno Mello e a cantora Leny Eversong, com música de Tom Jobim. O compositor Antoine d’Ormesson seguiu caminho idêntico com *Les Amants de la mer*, adaptação da lenda de Tristão e Isolda na Baía de Guanabara, com roteiro de Vinicius de Moraes. Num registro mais leve, o italiano Steno realizou a comédia *Copacabana Palace* em 1964, uma co-produção franco-italiana com participação especial de Tom Jobim, Luiz Bonfá e João Gilberto (Castro, 2002, p. 218). Ainda em 1964, o Brasil serve de cenário para as aventuras de Jean-Paul Belmondo em *L’Homme de Rio*, comédia de Philippe de Broca que atraiu aproximadamente 5 milhões de espectadores (Simsi, 2000, p. 40).

Se esses filmes não obtiveram o impacto de *Orfeu Negro* e foram esquecidos rapidamente, tanto pelo público quanto pela crítica, alimentaram a moda do Brasil nos cinemas franceses nos anos 1960 e tiveram um papel importante na divulgação do cinema brasileiro no exterior, criando uma expectativa em relação às produções nacionais. Assim, a atribuição da Palma de Ouro ao realizador brasileiro Anselmo Duarte para *O Pagador de promessas* em 1962 pode ser interpretada como uma consequência do choque criado por *Orfeu Negro* três anos antes. Da mesma maneira, o filme de Camus pode ser visto como uma das origens da descoberta do Cinema Novo pela crítica européia na década de 1960, mesmo com uma proposta estética radicalmente oposta (Ferreira, 2000).

O impacto de *Orfeu Negro* foi ainda maior na história da mú-

sica popular brasileira, permitindo uma difusão inédita dos ritmos afro-brasileiros além das fronteiras nacionais, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Incluindo músicas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, o filme é tradicionalmente visto como o ponto de partida da moda internacional da bossa nova na alvorada dos anos 1960. Vale lembrar, porém, que as gravações da trilha sonora começaram em fevereiro de 1958, alguns meses antes do lançamento dos dois primeiros discos da bossa nova: o LP *Canção de amor demais*, de Elizeth Cardoso, e o compacto *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Porém, mesmo se algumas músicas do filme anunciavam o novo gênero musical, como *A Felicidade* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, gravada por Agostinho dos Santos e Roberto Menescal no violão, a trilha sonora não continha nenhuma bossa nova canônica. Aliás, a música do filme que obteve maior sucesso foi *Manhã de carnaval*, um samba-canção romântico composto por Luiz Bonfá e Antônio Maria, com forte influência do bolero mexicano. O tema ficou conhecido, nos Estados Unidos, como *Black Orpheus*, onde ganhou mais de 700 gravações, além da interpretação de Frank Sinatra, e entrou no famoso *Real Book*, coletânea de partituras que reúne os principais *standards* de jazz, em 1974 (Kernfeld, 2006).

De fato, os *jazzmen* norte-americanos foram os mais sensíveis ao charme e à variedade da música apresentada no *Orfeu Negro*. O flautista Herbie Mann, por exemplo, conta que:

“Anyone who as seen Black Orpheus can surely recall the haunting, primal feelings the movie evoked and the music that counterpointed the dark, erotic story line (...) When I left that theatre, however, my feelings about Brazil, its music, and music in general had been forever transformed (...) the movie seared Brazil forever in my being” (apud Perrone, 2001, p. 59)

O trompetista Dizzy Gillespie se expressa de modo semelhante:

“My first exposure to samba was in the soundtrack of the film Black Orpheus, and when they first started getting into it, I thought, ‘Those are some brothers down there?’ Arriving in Brazil, I found out that there were and that our music had a common bond. I really dug the connection, when they took me to escola de samba in Rio de Janeiro. (...) Samba is the bossa nova, rather the bossa nova is a watered down version of samba. I first heard samba live, when we toured South



America. You could really learn a lot about rhythm down their, especially in Brazil. (...) We were the first in the US to play that music, samba, in the context of jazz. We had a lot of samba music and Stan Getz used to bug me to death trying to get some of those tunes.”
(Gillespie, 1985, p. 428-431).¹

As lágrimas de Orfeu, harmonizadas por Tom Jobim e Luiz Bonfá, foram um choque inicial para vários *jazzmen* norte-americanos, que viajaram para o Brasil pouco depois de terem visto o filme. No decorrer dessas viagens, algumas financiadas pelo *State Department*, ocorreram encontros entre músicos de jazz e representantes da bossa nova, cujos primeiros reflexos chegaram aos Estados Unidos durante o ano de 1961, com a gravação de *Jazz Samba* de Stan Getz e Charlie Byrd (Fléchet, 2006).

O tempo das polêmicas

Apesar do seu sucesso de público e da sua importância para a projeção internacional da cultura brasileira, *Orfeu Negro* deu origem a muitas polêmicas desde a primeira projeção no Palácio dos Festivais de Cannes em maio de 1959.

As polêmicas começaram no Brasil, antes mesmo da primeira apresentação em Cannes, com a classificação do filme na seleção francesa do Festival. Sendo realizado no Brasil, com atores e roteiro brasileiros, o filme bem poderia ter sido apresentado na seleção brasileira. Todavia, as resistências foram múltiplas. Os diplomatas do Itamaraty, dentre outros, temiam que os personagens negros e as favelas fossem responsáveis por uma má imagem do país no mundo, como contou Vinicius de Moraes numa entrevista dada em 1967 a equipe do Museu da Imagem e do Som:

“Os capitalistas achavam que a gente fazia filme sobre os assuntos errados, que não tinha nada que mostrar favela, que devia fazer um filme bonitinho, [sobre] o Copacabana Palace e os ambientes bonitos daqui... Inclusive, as coisas precisam ser ditas porque as pessoas precisam saber delas mais tarde, o então embaixador em Paris, Embaixador Alves de Sousa, lutou fortemente contra o filme ser mandado para o Festival de Cannes porque era um filme sobre negros.”²

1. Nesse trecho da sua autobiografia, Gillespie confunde diversos episódios brasileiros. O trompetista foi ao Brasil pela primeira vez em 1956, três anos antes da estréia do filme nos Estados Unidos. Todavia, a lembrança de *Black Orpheus* é tão forte que Gillespie o considera, retrospectivamente, como o ponto de partida de sua experiência brasileira.

2. Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro. Arquivo sonoro. Ciclo Depoimentos de Música Popular: Antônio Carlos Jobim, 25/08/1967.

3. Arquivo Vinicius de Moraes, Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro: VMcp392 (1).

4. Arquivo Histórico Itamaraty – Rio de Janeiro: Emb. Paris/Rerservado/no 241/640.612(00)/1959. Carta de Carlos Alves de Sousa Filho a Francisco Negrão de Lima, Paris, 20/05/1959.

O posicionamento das elites econômicas, políticas e diplomáticas brasileiras não pode ser visto como tão caricatural e categórico: a Pan Air do Brasil, por exemplo, na época uma das maiores companhias do país, apoiou o filme, oferecendo passagens de graça à produção francesa.³ Marcel Camus beneficiou-se também do apoio do exército brasileiro, que disponibilizou o material elétrico necessário para as filmagens (Stam, 1997, p. 174). No entanto, as resistências foram grandes antes do lançamento do filme e a consagração em Cannes foi a única coisa que ajudou a modificar o discurso oficial sobre *Orfeu Negro*. Os diplomatas brasileiros, que tinham recusado a inscrição do filme na seleção brasileira, foram os primeiros a falar em “sucesso nacional” nas notas oficiais comunicadas ao Itamaraty⁴.

As polêmicas, porém, não pararam com a consagração do filme. A atribuição da palma de Ouro deu origem a duas séries de críticas na mídia brasileira. A primeira tratava do pagamento dos atores e músicos brasileiros: Marcel Camus foi acusado de roubar para si o sucesso do filme, de não reconhecer os direitos autorais dos artistas brasileiros e de confiscar todo o dinheiro e a glória da Palma de Ouro. Essas críticas foram muito frequentes no meio musical, a partir do lançamento do primeiro disco da trilha sonora pela Philips France em maio de 1959. Nesse disco, nem os intérpretes, nem os autores das músicas foram registrados de maneira correta (Passos, 1959). Ainda que uma parte dos erros tenha sido corrigida na segunda edição do disco, os nomes dos intérpretes brasileiros ficaram totalmente desconhecidos do público europeu e norte-americano. As capas reproduziam fotografias de Marpessa Dawn, que muitas vezes passou por ser a cantora de *Manhã de carnaval* no lugar de Elizeth Cardoso, revelando a pouca importância dada aos músicos do filme, sobretudo aos intérpretes, pelas gravadoras européias e norte-americanas. Tal atitude criou um sentimento de amargura nos intérpretes brasileiros mais conhecidos. Vinicius de Moraes e Elizeth Cardoso falaram de entrar na justiça, porém nunca o fizeram, deixando a história do “sucesso roubado” virar uma lenda no meio musical brasileiro (Fléchet, 2007, p. 521).

A segunda série de críticas apontava a falta de realismo e a inautenticidade do filme. Logo depois da estréia no Brasil, jornalistas cariocas denunciaram a imagem exótica do Rio de Janeiro criada por Marcel Camus e destinada ao público internacional. Moniz Vianna, então diretor da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, lamentou que “a câmera de Marcel Camus sempre desvia

do seu objeto para mostrar uma curiosidade turística ao público francês” (apud Stam, 1997, p. 179). No decorrer dos anos 1960, a falta de autenticidade do filme foi denunciada por vários críticos brasileiros, que usavam o *Orfeu Negro* como um contra-modelo para o cinema brasileiro: o exotismo de Marcel Camus era exatamente tudo o que o cinema brasileiro devia evitar, tanto na estética como na ideologia, como explica o crítico baiano Walter da Silveira no seu ensaio “*Orfeu do carnaval: um filme estrangeiro*” (da Silveira, 1966, p. 107). Foi também divulgado pelos artistas brasileiros que trabalharam no filme, a partir da segunda metade dos anos 1960. Assim, Vinicius de Moraes e Tom Jobim denunciaram o exotismo carregado de *Orfeu Negro*, um “filme comercial” sem grande valor artístico.⁵

Na maior parte dessas críticas⁶, a mediocridade de *Orfeu Negro* foi oposta à criatividade da peça de teatro *Orfeu da conceição* de Vinicius de Moraes, que deu origem ao filme de Camus. A peça foi montada em setembro de 1956 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro por Leo Jusi, com os atores do Teatro Experimental do Negro e participações especiais de Tom Jobim e Oscar Niemeyer, encarregados da música e do cenário respectivamente. Apesar de ter permanecido só por 10 dias em cartaz, a peça foi bem recebida pela crítica na época e é hoje considerada como um momento de surgimento da modernidade musical e teatral brasileira. Em comparação, o filme pareceu muito fraco aos olhos de vários críticos brasileiros, que denunciaram a “traição” do espírito original da peça, esta sim verdadeiramente brasileira.

A denúncia da inautenticidade de *Orfeu Negro* ganhou novo impulso no final dos anos 1990, com o lançamento do filme *Orfeu*, realizado por Cacá Diegues, com direção musical de Caetano Veloso. Tanto o cineasta como o músico fizeram questão de esclarecer o seu posicionamento em relação ao primeiro filme de Camus. Segundo Cacá Diegues:

“O filme *Orfeu Negro* enveredava por visão exótica e turística da cidade, o que traía o sentido da peça e passava muito longe das suas fundadoras e fundamentais qualidades. Saí do cinema sentindo-me pessoalmente ofendido. Passei então a sonhar com o filme que veio a se tornar o meu *Orfeu*, realizado 40 anos depois. Nosso *Orfeu* não era, portanto, nem de longe um remake do *Orfeu Negro* de Camus, mas sim um novo filme baseado na mesma peça” (Diegues, 2003, p. 18)

5. Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro. Arquivo sonoro. Ciclo Depoimentos de Música Popular: Antônio Carlos Jobim, 25/08/1967.

6. Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro. Arquivo sonoro. Ciclo Depoimentos de Música Popular: Antônio Carlos Jobim, 25/08/1967.

Caetano Veloso desenvolveu o mesmo argumento nas colunas do *New York Times* em 2000, quando opôs a “the general voodoo for tourist ambiance” de *Orfeu Negro* – tradução livre da “macumba para turistas” já denunciada por Mário de Andrade em 1928 (de Andrade, 1962, p. 15) – ao realismo do *Orfeu* de Cacá Diegues. Aliás, segundo o músico, “*Black Orpheus* wasn’t much different than Carmen Miranda’s phony fruit hairdress” (Veloso, 2000).

Assim, a inautenticidade de *Orfeu Negro* teria uma dupla explicação : 1) A falta de adequação às realidades do Rio de Janeiro; 2) A traição do espírito original – e profundamente moderno – da peça de Vinicius de Moraes. Para reparar esses “erros”, Cacá Diegues e Caetano Veloso teriam decidido realizar um novo *Orfeu*, que daria conta da vida nas favelas do Rio de Janeiro nos anos 1990, incluindo tráfico de drogas, rap e samba-funk. O projeto era ambicioso, mas não alcançou o sucesso desejado: foi criticado no Brasil em nome do próprio “realismo” que pretendia defender⁷ e não substituiu *Orfeu Negro* nas paradas de sucesso internacionais.

Os brasileiros, porém, não foram os únicos a criticar o filme de Marcel Camus. A busca do autêntico deu origem a polêmicas na Europa e nos Estados Unidos desde 1959. Na França, Jean-Luc Godard criticou a “inautenticidade total” do filme nas colunas dos *Cahiers du Cinéma*, já em 1959:

“C’était très bien de faire un film au Brésil plutôt qu’à Saint-Germain-des-Prés, de filmer les tramways de Rio plutôt que les surbours de Passy. Mais alors, on ne dirige pas ses comédiens noirs avec les mêmes mots et les mêmes gestes que Jean Boyer dirigeant Line Renaud et Darry Crowl dans une guinguette reconstituée sur les plateaux de Billancourt. (...) Marcel Camus, sans argent, attendant un chèque de Sacha Gordine⁸, pour terminer son film, a eu tout loisir de se promener à pied dans cette ville assez prodigieuse qu’est Rio de Janeiro. C’est à ce moment, dit-il, et grâce à ces flâneries, qu’il prit vraiment conscience de ce qu’étaient Rio et ses habitants. Et c’est à ce moment que je lui fais des reproches. Il se trouve que je me suis trouvé exactement dans la même situation. Et, je m’étonne, et je suis très étonné de ne rien voir de Rio dans Orfeu Negro” (Godard, 1959).

A denúncia do exotismo e da inautenticidade de *Orfeu Negro* foi retomada nos Estados Unidos em 2007, por Barack Obama, atual candidato à presidência da República. No seu livro autobiográfico *Dreams*

7. O musicólogo Guilherme Maia mostra que tanto Camus quanto Diegues tiveram uma “escuta estrangeira” das favelas cariocas. Discute também a escolha de Caetano Veloso e Gabriel, o Pensador, “dois compositores sem nenhum antecedente na área específica do samba-enredo.” (Maia, 2005).

8. Sacha Gordine foi o produtor e o idealizador do filme *Orfeu Negro*: contratou Vinicius de Moraes em 1955 e Marcel Camus em 1956.

from my father: A Story of Race and Inheritance, o candidato conta que sua mãe Ann Dunham se apaixonou por seu pai, então estudante queniano em Hawaia, logo depois de ter assistido a *Black Orpheus*. O candidato critica a visão do negro apresentada no filme como “simples fantasias”, denunciando o olhar estrangeiro tanto da mãe sobre a África, quanto de Marcel Camus sobre o Brasil (Obama, 2005).

Orfeu Negro suscitou várias polêmicas na Europa e nas Américas, a inautenticidade sendo o tema mais frequentemente abordado pelos críticos. Entre 1959 e 2008, o filme teve uma recepção ambígua no meio artístico internacional: se por um lado deu um impulso fundamental à projeção da cultura brasileira no mundo, por outro lado foi sempre denunciado em nome da autenticidade da própria cultura brasileira.

Essas polêmicas dificultam o bom entendimento do filme e a avaliação do seu papel na história das relações culturais internacionais. A pesquisa sobre a difusão e a recepção do filme, feita nos arquivos brasileiros, franceses e norte-americanos, permite não somente superar o debate sobre a autenticidade de *Orfeu Negro*, mas também entender os significados desse debate, no contexto da globalização cultural dos últimos 50 anos. A reflexão sobre as “transferências culturais” (Espagne, 1997) e a presença do imaginário nas relações internacionais (Frank, 1994) leva a desmitificar alguns aspectos da história do filme, a partir de duas perguntas simples: o que *Orfeu Negro* nos diz a respeito do Brasil do final dos anos 1950? O que *Orfeu Negro* nos permite compreender sobre as relações culturais entre a França e o Brasil e, de maneira mais geral, sobre a imagem do país no exterior?

O Brasil de Orfeu : a autenticidade da inautenticidade

Apesar de todas as críticas feitas em nome da autenticidade, *Orfeu Negro* constitui um documento de primeira ordem para a história cultural do Brasil. Sem entrar numa análise social do filme, que levaria muito tempo e iria além da nossa competência, analisaremos alguns exemplos relativos à história da música popular brasileira.

A trilha sonora de *Orfeu Negro* contém vários gêneros musicais, que podemos ordenar em três grandes categorias:

1) As canções românticas interpretadas por Orfeu. São duas: *A Felicidade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e *Manhã de*

Carnaval, de Luiz Bonfá e Antônio Maria.

2) As músicas de carnaval, que acompanham os ensaios e o desfile da Escola de samba Babilônia, liderada por Orfeu, e cuja diversidade revela o caráter ainda heteróclito da festa no final dos anos 1950 (Sandroni, 2008). O samba é representado pelo tema *O Nosso amor*, composto por Jobim, que serve de fio condutor do filme. Já o frevo pernambucano surge no tema *Frevo de Orfeu*, composto por Jobim, e em gravações feitas ao vivo durante o carnaval de 1958. A marchinha também está presente, ainda que rapidamente, nas cenas noturnas do carnaval.

3) A música tradicional afro-brasileira, que aparece na segunda parte do filme, quando Orfeu assiste a uma macumba. Cantados em português, os pontos de macumba e umbanda se referem a Ogum Beira-Mar, divindade cultuada em vários terreiros de umbanda do Estado de Rio de Janeiro.

Flutuando entre o samba moderno pré-bossa nova e os pontos de macumba, a trilha sonora de *Orfeu Negro* surpreende hoje por sua diversidade. As gravações realizadas entre agosto e dezembro de 1958 oferecem ao pesquisador um panorama da paisagem musical carioca da época, convidando-o a refletir sobre as categorias utilizadas pelos atores da época.

Em primeiro lugar, vemos que os principais gêneros musicais que marcaram a paisagem sonora dos anos 1950 estão representados no filme, inclusive gêneros regionais como o frevo, que alcançou uma repercussão nacional no decorrer da década e era, então, totalmente desconhecido fora do Brasil. A diversidade de ritmos é notável, pois vai ao encontro das disputas que agitavam o meio cultural brasileiro da época, entre as chamadas “música moderna” e “música de raiz”. Nesse sentido, a trilha sonora de *Orfeu Negro* escapa às classificações em vigor na indústria nacional dos anos 1950 e oferece ao historiador um olhar privilegiado sobre esse momento musical paradoxalmente pouco conhecido, situado entre a *idade de ouro* do samba e o surgimento da bossa nova:

“Perdida num vão de memória, espécie de limbo entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por bolerões exagerados, sambas pré-fabricados e trilha sonora de quermesse. Mas, afinal, será que a década de 1950 foi realmente uma idade das trevas musicais?”
(Napolitano, 2007, p. 63).



A música de *Orfeu Negro* sugere exatamente o contrário, revelando “uma cena musical muito mais rica e complexa do que se pode supor” (*idem*). A direção musical de Tom Jobim indica a frequência dos intercâmbios entre os diferentes ambientes musicais do Rio de Janeiro. Além de compor músicas em parceria com Vinicius de Moraes, o músico supervisionou as gravações das baterias de escolas de samba e serviu de guia para Camus no universo sonoro do Rio de Janeiro, indo muito além do roteiro bossa-novista. O filme é testemunha dos contatos que existiam entre os grandes nomes da bossa nova e os músicos populares antes mesmo da invenção da canção de protesto no início dos anos 1960 (Treece, 1997). Beneficiou também da participação de intérpretes reconhecidos em cada gênero musical apresentado.

Os sambas-canções são interpretados por Elizeth Cardoso e Agostinho dos Santos, escolhido por Camus no lugar de João Gilberto, cuja voz foi julgada demasiado “branca” para interpretar o *Orfeu Negro*⁹. Denunciada logo depois do lançamento do filme, essa escolha foi analisada como um último *rendez-vous manqué* entre Marcel Camus e os artistas brasileiros. Todavia, correspondia ao contexto musical da época, ainda dominado pela produção de sambas-canções românticos, interpretados no estilo do bel canto italiano (Naves, 2001).

As batucadas são interpretadas por três das escolas de samba mais célebres da época: Mangueira, Portela e Salgueiro. Para as gravações, Marcel Camus contou com a ajuda dos sambistas Djalma Costa e Cartola, que indicaram os músicos da seção rítmica. Cartola, que tinha acabado de ser redescoberto pelo jornalista Sérgio Porto, ganhou ainda um papel no filme: “No *Orfeu*, eu e Zica fomos os padrinhos de casamento do Orfeu com aquela menina. Além de ator, fui também roupeiro do filme. Tomava conta das fantasias e Zica fazia comida para eles.” (apud Cabral, 1996)¹⁰.

As batucadas de samba de *Orfeu Negro* estão entre os registros mais antigos do som das escolas de samba:

“São posteriores em quinze anos às gravações da Mangueira feitas por Stokowsky a bordo do navio “Uruguai”, e às gravações feitas por Orson Welles nas ruas do carnaval carioca. Representam um elo precioso para a compreensão do desenvolvimento dessa forma musical, incluindo três das mais célebres escolas e um foco específico no som da bateria, características que lhes dão vantagem em relação aos registros feitos até então” (Sandroni, 2008).

9. O músico gravou as canções de *Orfeu* logo depois da estréia do filme (*Orfeu do Carnaval*, Odeon, 1959, 45rpm), aparecendo no Brasil como o intérprete legítimo da trilha sonora.

10. Na verdade, Orfeu e Mira cruzam com Cartola e Zica no cartório, um pouco antes de assinarem os papéis do casamento. O sambista e sua mulher não atuam como os padrinhos do casamento, mas como um casal com o qual os noivos se esbarram por acaso. Trata-se de uma das mais antigas imagens filmadas do compositor de samba de que dispomos atualmente.

Os pontos de macumba apresentados no filme constituem outros documentos etnológicos de primeira importância. Foram gravados ao vivo, provavelmente num terreiro do morro do Salgueiro, para acompanhar as cenas de macumba, quando o espírito de Eurídice se encarna no corpo de uma mulher idosa. Essa parte do filme foi a mais criticada quanto à autenticidade e ao realismo. Jornalistas e pesquisadores denunciaram a falsidade da reconstrução, 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 (Sandroni, 2008).

Além das polêmicas, podemos falar então de uma certa “autenticidade da inautenticidade” em *Orfeu Negro*, um mito exótico cuja realização envolveu diversos mediadores culturais que pertenciam a meios sociais muito diversificados. Apesar das limitações formais, o filme constitui então um documento único sobre a música brasileira da década de 1950, vista através do olhar estrangeiro do cineasta.

Olhar estrangeiro

O filme *Orfeu Negro* necessitou de cerca de quatro anos para ser realizado. O primeiro projeto de roteiro foi apresentado por Vinicius de Moraes ao produtor Sacha Gordine em setembro de 1955. Depois de algumas modificações, foi adaptado em francês por Jacques Viot, que indicou a Gordine o nome de Marcel Camus. O cineasta, regressando da Indochina, onde acabara de filmar *Mort en Fraude*, entusiasmou-se com o tema do roteiro que remete às suas próprias crenças órficas, como explicou posteriormente em *Les Lettres françaises*:

“Aos vinte anos, um mestre espiritual me iniciou no orfismo (...). Para o orfismo, o universo é antes de tudo vibração e as reações químicas

////////////////////
*nascem do choque das vibrações. Um choque em uma pedra torna as
vibrações interiores audíveis e elas se diferenciam entre si pelo ritmo.*
(Camus,1959).

Segundo seus próprios termos, ele era “predestinado” a dirigir *Orfeu Negro*. No entanto, as dificuldades materiais se acumularam. Depois de uma viagem ao Rio em 1957, a equipe teve que esperar pelo carnaval de 1958 para realizar as primeiras tomadas (3 000 metros de película, dos quais somente alguns planos e ecos sonoros serão guardados por Camus na montagem). O essencial das cenas de carnaval será reconstituído posteriormente e somente em setembro terá início o trabalho com os atores.

A longa duração da realização ajudou Marcel Camus a entrar em contato com vários atores do cenário cultural carioca, o que explica a riqueza da matéria sonora apresentada. Explica também a gênese do olhar de Marcel Camus sobre o Brasil: apesar de ser lançado em 1959, *Orfeu Negro* é um filme dos anos 1950, que nos diz muito mais sobre a França dos anos do pós-guerra do que sobre as lutas culturais da década de 1960. A imagem do Brasil nele apresentada é uma criação dos anos do pós-guerra, que foram marcados por uma intensificação inédita das relações culturais franco-brasileiras.

Entre 1945 e a década de 1950, a cultura brasileira alcançou uma difusão inédita na França, em setores diversificados. No meio acadêmico, os primeiros ensaios sobre o país tiveram grande repercussão – Claude Lévi-Strauss publicou *Tristes Tropiques* em 1955, Roger Bastide, *Brésil, Terres de Contrastes*, em 1957 –, assim como as traduções de clássicos brasileiros – *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre foi publicado em 1952, sob o título de *Maîtres et Esclaves*, com tradução de Roger Bastide e prefácio do historiador Lucien Febvre. Na literatura, Jorge Amado publicou seus primeiros romances em francês no mesmo período, com boa repercussão crítica. A música brasileira obteve também grandes sucessos nesse momento em suas diferentes vertentes. A música erudita foi muito bem acolhida pelo público e pela crítica francesa, graças à presença de mediadores culturais de primeiro plano, como Heitor Villa-Lobos, que realizou dezenas de concertos e gravações em Paris, e do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que atuou como presidente do Conselho Internacional da Música na UNESCO (Fléchet, 2004). A música popular brasileira teve um sucesso ainda maior na França do pós-Guerra. Aproveitando-se da moda das danças latinas,

iniciada com o tango e a rumba, o samba e o baião foram adotados pelos músicos franceses e adaptados ao público nacional. *La samba brésilienne*, com letras em francês e ritmo de habanera, virou uma verdadeira moda popular a partir de 1947, contando-se mais de 500 partituras e 2400 discos de samba francês nas coleções da Fonoteca nacional francesa (para o período 1945-60)¹¹.

11. Instituição criada em 1938 para conservar os discos produzidos e distribuídos na França, submetidos à exigência de depósito legal.

Tanto os livros acadêmicos como as letras das canções populares criaram uma imagem exótica do Brasil na França dos anos 1950. No contexto do pós-guerra e da descolonização, os franceses buscavam fugir do cotidiano, procurando distrações para esquecer o trauma do conflito mundial. O Brasil aparecia então com um paraíso longínquo, um país tropical, feito de praias, sol e lindas mulheres, cuja descrição correspondia perfeitamente à busca de distração exótica manifestada por boa parte da população francesa. Rodado no final da década, o filme *Orfeu Negro* pode ser analisado como o apogeu dessa moda brasileira, enquanto também anuncia novos tempos nas relações culturais franco-brasileiras.

Por um lado, todos os elementos característicos da moda brasileira dos anos 1950 estão presentes. O imaginário francês do Brasil era então dominado por quatro temas, que servem de base ao filme:

1) A paisagem tropical, feita de sol, praia e natureza selvagem está presente no filme, que enfoca as belezas da Baía de Guanabara. Camus criou uma favela no morro da Babilônia para mostrar a natureza tropical em todo o seu esplendor, procedendo assim ao ensauvagement da cidade da mesma maneira que Blaise Cendrars nos anos 1920 (Cape, 2005).

2) O carnaval, que chamou a atenção dos espectadores franceses a partir dos anos 1940, através das reportagens das atualidades cinematográficas (*Actualités Françaises e Actualités Mondiales*) e serviu de tema para várias músicas populares, como *Un soir de carnaval*, interpretada por Georges Guétary. Nas letras, como nas reportagens, o carnaval era apresentado como uma gigante festa espontânea, tempo de desordem e de fugas amorosas. “Tout est permis un soir de carnaval”, cantava Georges Guétary. A ordem na desordem presente no carnaval (da Matta, 1979; Augras, 1998) era totalmente desconhecida do público francês, bem como os regulamentos dos concursos das escolas de samba. Essa imagem estereotipada da festa popular aparece no *Orfeu Negro*, nas cenas do desfile das escolas de samba, como anota Robert Stam:

“We see little of the creative work that goes into a samba scholl presentation, nor do we see evidence of the high degree of organization required (...). Everything is presented as if spontaneous, giving the European spectator a sens of carefree tropical ‘other’ playing out a more gratifying life. (...) And unlike *dos Santos’* two Rio films [Rio 40 Graus, Rio Zona Norte], *Black Orpheus* glosses over such issues as who controls the samba schools and who profits from their performance” (Stam, 1997, p. 16).

3) A mulher. A sensualidade e o charme da mulher brasileira viraram clichês na França a partir dos anos 1940, com o sucesso dos filmes norte-americanos de Carmen Miranda, que conjugavam exotismo e erotismo em grande escala. A partir desse momento, a mulher brasileira dominou a imagem do país na França, tanto nas anotações de viajantes, como no repertório das canções populares, seguindo o exemplo de *Maria de Bahia*, mulher altamente desejável e disponível, cantada por Henri Salvador com *Ray Ventura et ses collègues* em 1947. De modo semelhante, *Orfeu Negro* apresenta duas visões da mulher fatal : a mulher desejada, incorporada por Mira, e a mulher amada, feita de doçura, interpretada por Eurídice.

4) As religiões afro-brasileiras. Retratados por Roger Bastide e Pierre Verger, as tranças do candomblé suscitaram a curiosidade de vários intelectuais franceses nos anos 1950, como o cineasta Henri Georges-Clouzot e Simone de Beauvoir (Clouzot, 1951; de Beauvoir, 2004). Os rituais afro-brasileiros fascinavam uma parte intelectualizada do público francês na linha do primitivismo dos anos 1920. O “sangue negro”, como era chamado, tinha então um papel muito importante no discurso sobre o Brasil, já que a presença africana era freqüentemente ligada ao tema da magia (Henriot, 1947, p. 144). Nesse sentido, as cenas de macumba de *Orfeu Negro* se enquadram perfeitamente no contexto de criação do filme. Ainda que a descida aos infernos fosse representada por um clube carnavalesco chamado “os maiores do inferno” na peça de Vinicius de Moraes, Marcel Camus optou por um terreiro de macumba para o reencontro místico entre Orfeu e Eurídice, permitindo assim a inclusão dos cultos afro-brasileiros no filme. A diferença entre o filme e a peça corresponde ao *horizon d’attente* (Koselleck, 2000) do público europeu e norte-americano tal como incorporado pelo cineasta.

Orfeu Negro constitui uma versão cinematográfica do discurso sobre o Brasil, desenvolvido na França durante os anos 1950. Porém,

o filme de Marcel Camus anunciou também uma mudança de paradigma nas relações culturais entre os dois países. As imagens coloridas e as músicas chocaram o público, que não estava muito acostumado a assistir a filmes produzidos fora da Europa e da América do Norte. Mesmo sendo uma variação sobre um imaginário brasileiro já construído, o filme trazia emoções novas e parecia muito mais real do que letras de música ou livros científicos. Além disso, *Orfeu Negro* concentrava todo o discurso sobre o Brasil num produto único, o que deu origem a dois fenômenos distintos: para a maior parte do público, o filme permaneceu como a referência última sobre a cultura brasileira; enquanto para alguns artistas, foi o choque inicial, o ponto de partida de uma “história de amor” com a cultura brasileira que se desenvolveu nas décadas seguintes. As imagens foram um tipo de apelo. Apelo à viagem que levou vários artistas franceses ao Brasil durante os anos 1960, além dos músicos de jazz norte-americanos já citados, e mudou o quadro tradicional das relações culturais franco-brasileiras, até então marcado por uma forte atração européia (Compagnon, 2003).

Antes dos anos 1960, poucos eram os artistas franceses que atravessavam o oceano atlântico para buscar inspiração no Brasil. Ao contrário, os artistas brasileiros vinham freqüentemente à França, para estudar no Conservatório, na Escola de Belas-Artes, ou nas mais recentes escolas de cinema, como o Institut Des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). A partir dos anos 1960, os indicadores mostraram uma multiplicação e uma inversão do sentido das viagens. O desenvolvimento do transporte aéreo comercial deu origem a uma intensificação dos intercâmbios culturais entre os dois países. Ao mesmo tempo, artistas franceses começaram a viajar para o Brasil, a fim de conhecer a cultura “verdadeira” do país, seguindo o caminho de Marcel Camus em *Orfeu*. Esses artistas buscavam um contato real com a cultura popular brasileira: procuravam a “autenticidade” e a “intimidade” com formas e práticas culturais estrangeiras. Essa nova busca do Outro deu origem a uma severa condenação do exotismo do pós-guerra e alimentou as polêmicas em torno de *Orfeu Negro*.

Todavia, esse novo olhar sobre o Outro não escapa dos clichês e estereótipos. Tanto hoje como nos anos 1960, a cultura popular brasileira é descrita na França sob o prisma da alteridade. A busca da “autenticidade” deu origem a um novo paradigma do Outro; um novo *Goût des autres* (de l’Estoile, 2007), que não escapa da atração do exotismo. Nesse novo paradigma do Outro, cujo desenvolvimen-

////////////////////

to anuncia o processo de globalização cultural do último quarto do século XX, o discurso sobre o Brasil aparece renovado, incluindo aspectos menos agradáveis do que a paisagem tropical, o charme da mulher e a beleza do carnaval. Tal como Alice no país das maravilhas, artistas e críticos quiseram olhar do outro lado do espelho e denunciaram as desigualdades sociais e a violência política dos anos da ditadura. Com esses temas, pretendiam ultrapassar o exotismo presente no filme de Camus para tocar o Brasil real. Porém, o tratamento da violência e da miséria sempre esteve presente na busca do Outro perdido, transformando progressivamente o realismo social em novos clichês e expectativas por parte do público europeu; em novos *horizons d'attente* que permitiram o sucesso de outros filmes, do Cinema Novo à retomada do cinema nacional nos anos 1990, com *Cidade de Deus* ou mais recentemente *Tropa de Elite*, rejeitando a favela colorida de Orfeu como o mito exótico e ancestral.

Bibliografia

- AUGRAS M. 1998. *O Brasil do samba-enredo*. Ed. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro.
- CABRAL S. 1996. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Lumiar Editora. Rio de Janeiro.
- CAMUS M. 1959. "Orfeu Negro. Un cœur où bat le sang noir". *Les Lettres françaises*, Paris. 21- 27 de maio.
- CAPE A. 2005. "Febrônio/Fébronio. Transfigurations d'un fait divers dans l'imaginaire brésilien de Cendrars". *Cahiers des Amériques latines*. Paris, n. 48/49, p. 41-57.
- CASTRO, R. 2002. *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. Companhia das Letras. São Paulo. (1a ed. 1990).
- CLOUZOT H-G. 1951. *Le Cheval des dieux*. Julliard. Paris.
- COMPAGNON O. 2003 "L'Euro-Amérique en question. Comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine ?". In : Coloquio L'histoire des mondes ibériques avec François-Xavier Guerra : rencontres, parcours, découvertes. Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne. França.

- Da MATTA R. 1979. *Carnavais, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro.
- Da SILVEIRA, W. “Orfeu do carnaval, um filme estrangeiro”. In : *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro. Ed. Tempo Brasileiro. 1966, p. 105-111.
- De ANDRADE M. 1962. *Ensaio sobre a música brasileira*. Livraria Martins. São Paulo (1a ed. 1928).
- De BEAUVOIR S. *La Force des choses*. Gallimard. Paris. (1a ed. 1963).
- De L’Estoile B. 2007. *Le Goût des Autres. De l’Exposition coloniale aux Arts premiers*. Flammarion. Paris.
- DIEGUES 2003. Pela vitória do amor e da arte. In : *Cancioneiro Vinicius de Moraes*. Orfeu. Jobim Music. Rio de Janeiro. p. 17-20.
- ESPAGNE M. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. PUF. Paris.
- FERREIRA A. F. 2000. *La Vague du cinema novo en France fut-elle une invention de la critique?* L’Harmattan. Paris.
- FLÉCHET A. 2004. *Villa-Lobos à Paris : un écho musical du Brésil*. L’Harmattan. Paris.
- FLÉCHET A. 2006 A bossa nova, os Estados Unidos e a França : um exemplo de transferências culturais triangulares. *Revista de Cultura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 116-126.
- FLÉCHET A. 2008. *Aux rythmes du Brésil : exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*. 902p. Tese de Doutorado – Departamento de História. Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- FRANK R. 1994. “Images et imaginaires dans les Relations Internationales depuis 1938”. *Cahiers de l’Institut d’Histoire du Temps Présent*. Paris, n.28, p. 5-11.
- GILLESPIE D. 1985. *To Be or Not... to Bop*. Da Capo Press. New York. (1a ed. 1979).
- GODARD J-L. 1959. “Le Brésil vu de Billancourt”. *Cahiers du cinéma*. Paris, jul., p. 59-60.
- HENRIOT E. 1947. *Beautés du Brésil*. Jules Tallandier. Paris.
- KERNFELD B. 2006. *The Story of Fake Books : Bootlegging Songs to Musicians*. Scarecrow Press, Lanham.
- KOSELLECK R. 2000. *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps modernes*. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris.



- MAIA G. 2005. “Orfeu e Orfeu: a música nas favelas de Marcel Camus e de Cacá Diegues” *Artcultura*. Uberlândia, v.7, n.10, p. 95-109.
- NAPOLITANO M. 2007. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. Ed. Fundação Perseu Abramo. São Paulo.
- NAVES S. C. 2001. *Da Bossa nova à Tropicália*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro.
- OBAMA B. *Dreams from my father. A Story of Race and Inheritance*. Times Book. New York.
- PERRONE C. A. 2001. “Myth, Melopeia and Mimesis. *Black Orpheus, Orfeu, and Internationalization in Brazilian Popular Music*”. In : PERRONE C.A., DUNN C. (org). *Brazilian Popular Music and Globalization*. University Press of Florida. Gainesville, p. 46-71.
- ROCHA G. 1959. “Orfeu merafísica de Favela”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 24 de out.
- SANDRONI C. 2008. “Orfeu Negro” In : libreto *Orfeu Negro. Deluxe edition*. Universal Jazz France.
- SIMSI S. 2000. *Ciné-Passions, 7e art et industrie de 1945 à 1999*. Dixit. Paris.
- STAM R. 1997. *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Duke University Press. Dunham/Londres.
- TREECE D. 1997. “Guns and Roses : bossa nova and Brazil’s music of popular protest (1958-1968)”. *Popular Music*. Cambridge, v.18, n.1, p. 1-29.
- VELOSO C. 2000. “Orpheus, Rising From Caricature”. *New York Times*. New York, 20 de ago., p. AR1.