

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**Anderson Felipe Alves Santos**

**O corpo negro no cinema:  
Análise fílmica de Orfeu (1999) de Carlos Diegues**

**São Paulo**

**2021**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**O corpo negro no cinema:  
Análise fílmica de Orfeu (1999) de Carlos Diegues**

**Anderson Felipe Alves Santos**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado como requisito parcial para  
obtenção do título de Especialista em  
Cultura, educação e relações étnico-  
raciais.

**Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Nonato**

São Paulo

2021

## **AGRADECIMENTOS**

O trabalho de pesquisa tende a ser solitário, por isso aproveito esse espaço para agradecer aos que contribuíram para a realização e finalização desse artigo.

Em primeiro lugar, à minha família, pelo suporte e compreensão em tempos pandêmicos, necessário para o avanço deste trabalho.

Aos profissionais negros do audiovisual brasileiro, que construíram uma história profunda com um país ainda afastado das suas origens.

Aos profissionais que compõem o grupo de docentes do CELACC, em especial Profa. Dra. Cláudia Nonato, pelos meses de orientação e preparação desta pesquisa, e a Profa. Máira Carvalho de Moraes, pela construção da proposta de pesquisa.

Aos meus colegas do curso de Cultura, educação e relações étnico-raciais pelas trocas delicadas e profundas feitas ao longo do curso.

# O CORPO NEGRO NO CINEMA: ANÁLISE FÍLMICA DE ORFEU (1999) DE CARLOS DIEGUES<sup>1</sup>

Anderson Felipe Alves Santos<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar a obra *Orfeu* (1999), do diretor Carlos Diegues, que reflete o contexto social e político do final da década de 1990 vivenciado pelo país, além de servir como uma resposta tardia à primeira versão *Orfeu de Carnaval* (1959) de Marcel Camus. Para tanto, foi feita uma análise fílmica, fundamentada com textos relevantes do cinema brasileiro feitos por Robert Stam, Ivana Bentes e outros teóricos.

**Palavras-chave:** Orfeu; Cinema Negro; Análise Fílmica; Carlos Diegues.

**Abstract:** This article aims to analyze the work *Orfeu* (1999), by director Carlos Diegues, which reflects the social and political context of the late 1990s experienced by the country, in addition to serving as a late response to the first version of *Orfeu de Carnaval* (1959) by Marcel Camus. To this end, a film analysis was made, based on important texts from Brazilian cinema made by Robert Stam, Ivana Bentes and other theorists.

**Keywords:** Orpheus; Black Cinema; Film Analysis; Carlos Diegues;

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo analizar la obra *Orfeu* (1999), del director Carlos Diegues, que refleja el contexto social y político de finales de los noventa vivido por el país, además de servir como respuesta tardía a la primera versión del *Orfeu de Carnaval* (1959) de Marcel Camus. Por ello, ofrece un análisis cinematográfico, basado en importantes textos del cine brasileño de Robert Stam, Ivana Bentes y otros teóricos.

**Palabras clave:** Orfeu; Cinema Negro; Análisis de películas; Carlos Diegues.

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Cultura, educação e relações étnico-raciais.

<sup>2</sup> Pós-graduando em Cultura, educação e relações étnico-raciais.

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema pode ser considerado um dos espaços onde a branquitude<sup>3</sup> constrói o discurso sobre raça. Indo além, é também por meio das produções cinematográficas que a branquitude pode criar uma imagem positivada de si mesma, relegando às figuras subalternas a representatividade negativa, como a antítese do seu discurso. Dentro do cinema brasileiro, o negro sempre foi estigmatizado, com vários personagens que reforçaram estereótipos a respeito de seu corpo e cultura. Do Malandro, muitas vezes interpretado por um dos maiores atores brasileiros, Grande Otelo, ao Favelado, os personagens que foram concebidos ao longo de anos de desenvolvimento cinematográfico sempre resvalaram em uma visão branca e colonialista.

Ao longo da história do cinema nacional existiram inúmeros movimentos que foram imprescindíveis para o pleno desenvolvimento da arte no país. Para este artigo foram considerados os quatro movimentos analisados por Robert Stam no livro *Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça Na Cultura* (2008). São eles: 1) A Bela Época, momento da chegada do cinema no Brasil; 2) Os musicais e chanchadas, a construção de uma identidade nacional a partir de produções estadunidenses; 3) Cinema Novo, a ruptura com o sistema e o movimento de autor e, por fim, 4) Cinema da Retomada, novos caminhos para o fortalecimento da indústria cinematográfica.

A história de Orfeu dentro do audiovisual brasileiro, assim como o seu mito, é antiga e se encaixa dentro do desenvolvimento cinematográfico no Brasil. Das inúmeras variações, a mais famosa foi criada a partir de uma produção ítalo-franco-brasileira. *Orfeu de Carnaval* (1959), de Marcel Camus, em boa parte, foi o filme responsável pelo reconhecimento mundial da Bossa Nova, do carnaval do Rio de Janeiro e de uma visão eurocêntrica a respeito do Brasil. A obra também é o ponto de partida para que a discussão sobre representatividade tomasse forma entre

---

<sup>3</sup> Os estudos sobre branquitude iniciam-se no final dos anos 1990 nos Estados Unidos e nos anos 2000 no Brasil. Autores como Maria Aparecida Bento, na tese *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público* (2002) e Lourenço Cardoso, no livro *Branquitude: Estudos sobre a Identidade Branca no Brasil*, irão discutir o que é ser branco no país.

realizadores e críticos. Um desses diretores, Carlos Diegues, viria a concretizar anos depois uma resposta ao filme de Camus. Utilizando temas sociais mais complexos que pairavam sobre o Brasil no final da década de 1990, como violência policial, tráfico de drogas, armamento, entre outros, *Orfeu* (1999) foi concebido para ser um filme mais realista que o seu irmão e que legitimamente representasse o Brasil.

Entretanto, a obra de Diegues, apesar de tentar se desvencilhar da de Camus, acaba recaindo em um estereótipo não muito diferente. Ao tratar a questão do negro diretamente ligada à violência, sem entender de fato as pluralidades que permeiam o país, *Orfeu* (1999) tornou-se um dos primeiros filmes do *Cinema da Retomada* a reproduzir a história da favela como sinônimo da violência e do negro como sinônimo de morte (*Carandiru* (2003), *Cidade de Deus* (2002), entre outros, podem ser considerados filmes indiretamente influenciados pelo *Orfeu* de Diegues). Para entender os signos utilizados e para vislumbrar o discurso narrativo empregado por Diegues na obra, este artigo irá, a partir do entendimento sobre os tipos de análise fílmica possíveis, elaborar uma análise fílmica de cunho textual, utilizando como referencial teórico autores que dialogam sobre representatividade e suas armadilhas dentro do audiovisual, como Robert Stam.

## 2 TRAJETÓRIA DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO, UMA BREVE HISTÓRIA

Para compreender a transformação da representatividade negra no audiovisual brasileiro, se faz necessário percorrer a história do mesmo. Dessa forma, esse capítulo irá rever quatro momentos importantes para observar a forma como o corpo e a cultura do povo negro eram vistos no cinema do país.

### 2.1 PRIMEIRA FASE: A BELA ÉPOCA

A história do desenvolvimento do cinema brasileiro, apesar de percorrer inúmeros percalços ao longo do seu pouco mais de um século, não é tão atrasada. Segundo constam alguns registros, as filmagens da chegada do navio *Brésil*, realizadas em 1898, um ano após a primeira projeção pública realizada pelos irmãos Lumière na França, seriam as primeiras cenas do que marcaria o início do cinema nacional. Intitulada Bela Época<sup>4</sup> do cinema brasileiro – termo criado por historiadores clássicos, é um período que compreende o período de 1898 até 1929, em que o cinema brasileiro se desenvolveu por meio de produções com tons de ópera e, posteriormente, com o advento do cinema mudo, começou a ser operacionalizado nas salas de cinema.

Esta primeira época explicitamente se configura como um movimento completo, com seus inícios, dúvidas, fortalecimento, ápice e queda. Apesar de sua aparente dissociação do resto da história do cinema brasileiro, é, entretanto, uma antecipação irregular de sua força e identidade, assim como de seus impasses, de sua percepção e avaliação. Um exercício óbvio para quem não pode mais ter medo de ver a própria face. (MOURA, 2008, p. 87)

Para essa época, Robert Stam (2007) aponta para vários fatores que explicam a ausência estruturante de profissionais negros no cinema brasileiro. Primeiro, o início do cinema no país vai ao encontro com o ápice do imperialismo europeu e estadunidense, que de modo a manter o seu papel de benevolente, queria retratar os colonizados como preguiçosos e perversos. Segundo, alinhada à Lei de

---

<sup>4</sup> Existe uma indefinição a respeito do início e do final da Bela Época do cinema brasileiro. Em seu livro *A Odisseia do Cinema Brasileiro* (2016), Laurent Desbois considera o período de 1898 a 1907 e Robert Stam, na obra *Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça Na Cultura* (2008), utilizado como referência para esta pesquisa, o autor menciona a data entre 1898 e 1929. Existe apenas um consenso entre ambos de que a segunda fase do cinema nacional foi marcada pela chegada das produções ao estilo hollywoodiano.

Emigração de 1890, que explicitava a não capacidade de imigrantes oriundos da Ásia e África ao trabalho, a elite brasileira tentava projetar o país como uma Europa fora do continente. E, por último, o racismo científico e darwinismo social acabaram por contaminar vários setores da sociedade, inclusive o cinema.

É curioso notar que a ascensão do cinema nacional acontece paralelamente a um dos momentos mais importantes da história negra. O ano de 1888 marca a abolição da escravatura no Brasil, momento em que os escravizados libertos foram renegados dos espaços sociais e colocados em posições mais subalternas. Ainda segundo Stam, no final do século 19 e no começo do século 20, milhares de imigrantes europeus foram trazidos ao país para ocupar espaços de mão de obra onde a população negra não era bem-vinda, sendo um desses espaços o cinema. Arte que, até então, poucos negros tinham conseguido adentrar. E um desses artistas foi o ator e comediante Benjamin de Oliveira, que durante anos foi a atração principal do Circo Spinelli, no Rio de Janeiro. Ele também acabou sendo o primeiro ator negro a participar de um filme de ficção no país, atuando como o índio Peri no filme *Os Guaranis* (1908).

As diferenças entre a representação do índio e do afro-brasileiro, neste período histórico, são correlacionáveis com diferenças equivalentes na política oficial. Enquanto os índios eram simbolicamente favorecidos, mas concretamente marginalizados, os negros eram discriminados por uma política de imigração voltada para os europeus com o fim de embranquecer o país. Os povos indígenas continuavam sendo objeto de políticas genocidas e, ao mesmo tempo, beneficiários ambíguos (e meramente simbólicos) não apenas do movimento indianista romântico, mas também de uma filosofia positivista que pregava certa tolerância progressiva. (STAM, 2008, p. 119-120)

Com o cinema mudo, as características do cinema nacional ganharam camadas mais complexas. Se, por um lado, o movimento modernista de 1920 tenha “mesmo que de modo ambíguo, chamado a atenção para a multiplicidade da cultura brasileira” (STAM, 2008, p. 105), as produções realizadas na época passaram a romantizar a representação do índio, de forma a torná-lo símbolo de um Brasil amável, que respeitava a sua ancestralidade indígena, mas que de forma sistemática, continuava a manter a cultura afro-brasileira relegada ao esquecimento.



## 2.2 SEGUNDA FASE: OS MUSICAIS, A CHANCHADA E A PROCURA POR UMA IDENTIDADE NACIONAL

A segunda fase do cinema brasileiro, que se inicia nos anos 1930, traz como novidade a chegada do elemento sonoro para as produções cinematográficas. É a partir deste momento que os musicais, semelhantes aos realizados pela indústria hollywoodiana e as chanchadas, uma espécie de sátira das produções feitas pelos norte-americanos, tomam conta das salas de cinema. Aqui o ritmo do jazz clássico, utilizado pelas produções dos Estados Unidos, dá lugar a música carnavalesca, mais especificamente ao samba. Conforme relata Stam, “a presença negra nesses filmes, sempre discreta e efêmera, assume formas: como música na trilha sonora; como músicos ou danças de fundo; ou na forma de visitas a escolas de samba” (2008, p. 131).

Nesse período, o ator negro mais importante era Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo. Aliás, é impossível passar por qualquer fase do cinema brasileiro sem mencionar, talvez, a sua maior estrela. Grande Otelo, foi considerado um dos melhores atores do mundo por Orson Welles – os dois tornaram-se bons amigos quando o diretor veio ao Brasil gravar a série de filmes nunca lançados *It's All True* (1942); a amizade foi tão forte que Otelo deu o nome do diretor para um dos seus filhos. Atuou em mais de cem longas-metragens brasileiros, participando efetivamente de quase todas as fases do cinema brasileiro: das chanchadas da década de 1930; do Cinema Novo da década de 1960, até o cinema da retomada na década de 1990. Em seus papéis iniciais, ele frequentemente fazia o malandro, tipo de arquétipo do cinema que é endereçado, em sua maioria, a homens negros, e que será mais bem analisado no capítulo seguinte.

Além dos musicais e das chanchadas, a partir do final da década de 1940, um evento catalizador mudou as estruturas de todas as produções em nível mundial. O fim da Segunda Guerra Mundial colaborou para um repúdio cada vez maior do racismo científico. Aqui no Brasil é possível observar por meio das produções posteriores que a discussão sobre raça começava a surgir nas telas. O estúdio Vera Cruz, um dos primeiros a trazer protagonistas e diretores negros em posições de destaque, sem ser no gênero comédia, elaborou talvez o filme mais ousado na época sobre a questão

racial. A obra *Sinhá Moça* (1953), ainda que de forma equivocada, ao apresentar a figura branca como a salvadora, trazia personagens negros que, na época, conseguiam fugir do estereótipo de malandro. Além disso, ele pode ser considerado também uma das primeiras obras a rever o passado escravocrata do Brasil, de forma a atenuar a culpa branca (algo que com o passar do tempo virou uma verdade absoluta na história do Brasil). O filme tem no seu elenco a Ruth de Souza, que já havia feito a peça *O Imperador Jones* (1945) no Teatro Experimental do Negro e é considerada a dama negra do teatro brasileiro. Pelo seu papel, Ruth foi indicado ao Leão de Ouro<sup>5</sup> no ano seguinte.

### 2.3 TERCEIRA FASE: CINEMA NOVO, POR UMA PRODUÇÃO ANTSSISTEMA

O Cinema Novo é considerado o movimento mais ousado e criativo do cinema brasileiro enquanto produção do autor. Inspirados pelas produções independentes e posição antissistema, o Cinema Novo, ao longo de sua existência, entre as décadas de 1960 e 1970, renegava tudo aquilo que possuía uma estética hollywoodiana ou mostrava-se fruto de uma colonização. Para os principais diretores do movimento, como Glauber Rocha, Leon Hirshman, Joaquim Pedro de Andrade, Rui Guerra e Carlos Diegues, que dirigiu a segunda versão do filme *Orfeu* (1999), a questão da identidade nacional era fundamental. Dessa forma, existia uma preocupação de retratar a realidade brasileira à época, evidenciando posições políticas no seu roteiro e na sua imagética<sup>6</sup>. É possível verificar que o desprezo do Cinema Novo com o que era feito até então no Brasil acaba por diminuir a importância das chanchadas, gênero que mais abrigava artistas negros. Glauber Rocha, por exemplo, acreditava que seu filme *Barravento* (1962) deu início ao gênero filme negro. Em carta publicada na década de 1990, o cineasta declara:

O negro é fantástico no seu ritmo de andar, de falar e amar. Mas é detestável até mesmo esta antropologia de salão que qualifica o negro de excepcional porque é negro. Aí está o racismo! Os negros de *Barravento* no roteiro que refiz são homens vítimas da condição de negro, mas são, sobretudo homens, tanto os belos quanto os maus assim o são porque homens e não raça (ROCHA, 1997, p. 126).

---

<sup>5</sup> É o prêmio máximo do Festival Internacional de Cinema de Veneza, realizado anualmente desde 1932.

<sup>6</sup> É importante observar que o Cinema Novo passou por diversas fases durante as décadas. Sendo o filme *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, o primeiro filme a buscar um estilo personalizado de *mise-en-scén*.

Feito em sua maioria por autores brancos, o movimento, apesar de ser essencial para a busca de um cinema inteiramente nacional, é de certa forma um reflexo da esquerda ortodoxa, que não acredita que a discussão de classe supera qualquer interseção, inclusive a racial. Dessa forma, é possível encaixar esse grupo de homens brancos dentro do conceito de branquitude crítica<sup>7</sup>.

Durante o período do regime militar brasileiro, o cinema no país já possuía certo prestígio mundial, graças ao Cinema Novo e a seus reflexos em outras produções feitas no país. O filme *O Pagador de Promessas* (1962) ganhou o prêmio máximo no festival de Cannes<sup>8</sup>, feito nunca mais repetido pelo Brasil. Graças a isso, mesmo que contrariado pela ideologia e passando por uma censura prévia, o regime instaurado no Brasil financiava por meio da EMBRAFILME<sup>9</sup> os filmes dos autores.

#### 2.4 QUARTA FASE: CINEMA DA RETOMADA E NOVOS CAMINHOS

A produção cinematográfica brasileira passou por uma grave crise econômica iniciada na década de 1980 e que se atenuou na década seguinte, após a extinção da EMBRAFILME durante o mandato do então presidente Collor (1990 – 1992). É nesse período de atrito que nasce o movimento de Cinema da Retomada, que ao longo da década de 1990 é fortalecido pela criação da ANCINE<sup>10</sup>, pela Lei Rounet<sup>11</sup>, e pelo surgimento do que viria a ser o maior estúdio do país, a *Globo Filmes*. Com o Cinema da Retomada, os diretores brasileiros conseguiram trazer novas narrativas que dialogavam com o momento político e social da época e, para além disso, como afirmou Ivana Bentes, “o cinema brasileiro dos anos 1990 vai mudar radicalmente de discurso diante desses territórios da pobreza e seus personagens, com filmes que

---

<sup>7</sup> Lourenço Cardoso, no livro *Branquitude: Estudos sobre a Identidade Branca no Brasil* (2018), divide a branquitude brasileira em dois grupos: branquitude crítica, é um grupo mais progressista e consciente do racismo que os cerca, entretanto, apesar de ter certa noção do seu privilégio enquanto pessoa branca, deixa passar discussões sobre raça nos seus espaços de fala; branquitude acrítica, mais próxima da extrema direita, é um grupo mais radical que muitas vezes acredita na supremacia branca.

<sup>8</sup> Criado em 1946, o Festival de Cannes é considerado um dos mais importantes festivais de cinema do mundo.

<sup>9</sup> Durante décadas foi a empresa, de economia mista estatal, a produzir e distribuir filmes no Brasil.

<sup>10</sup> A ANCINE é a agência reguladora do governo brasileiro com objetivo de fomentar e fiscalizar a indústria cinematográfica no Brasil.

<sup>11</sup> É a principal lei de incentivo e fomento a cultura no Brasil. Dessa forma, o governo brasileiro permite que empresas e pessoas físicas destinem uma parte do seu Imposto de Renda para projetos culturais.

transformam o sertão ou a favela em jardins exóticos ou museus da história” (2007, p. 242). Mesmo que de forma não intencional, o Cinema da Retomada evoca muito do que o Cinema Novo já antecipava em suas produções, como o filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, que ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim<sup>12</sup> e foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no mesmo ano, dialoga com o sertão imaginado anos antes por Glauber Rocha na obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964); ou ainda, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, é o resultado máximo de obras anteriores que mantiveram a favela como personagem principal, algo que Nelson Pereira dos Santos começou com *Rio 40 Graus* (1955).

No início do século 21, a maioria dos filmes realizados por grandes estúdios, como a Globo Filmes, tinha como pré-requisito atrelar corpos negros à violência nas favelas, nas prisões ou com a fome. O samba como forma de união de um país, como mostra *Orfeu do Carnaval* (1959), deu lugar ao funk elaborado por MCs cariocas, como registrado pelo filme irmão, *Orfeu* (1999); a narrativa de uma esquerda ortodoxa do Cinema Novo cede a um tom de denúncia e emergência, configurada em filmes como *Carandiru* (2001). É certo que com o amadurecimento da sua própria identidade, o cinema brasileiro está passando por uma nova fase; uma fase de novas narrativas, com o aumento de produtoras independentes; as leis de incentivo governamental, como a Rouanet, que fortalecem a indústria audiovisual e o formato de divulgação mais rápida, que permite que obras, de diferentes diretores, cheguem a um nicho mais específico de público.

---

<sup>12</sup> Ao lado do Festival de Cannes, o Festival de Berlim é um dos mais importantes do mundo. Existe desde 1958 e o seu prêmio principal é o Urso de Ouro.

### **3 REPRESENTATIVIDADE IMPORTA? ARQUÉTIPOS DE PERSONAGENS NEGROS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO**

Características básicas que um roteirista dá aos personagens dentro de sua história, a ideia de arquétipo existe desde a Antiguidade, mas o conceito aplicado às artes ganha feição contemporânea com os estudos do psicólogo suíço Carl Gustav Jung. Segundo ele, o conceito de arquétipo “indica a existência de determinadas formas na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (2014, p. 51-52). No caso de representações de personagens negros, esses confundem-se com o estereótipo que permeia o consciente coletivo, visto que os signos que permeiam as obras são criados por realizadores brancos.

Neste trecho, será analisado o mapeamento feito por João Carlos Rodrigues (2011) a respeito dos vários arquétipos encontrados em produções audiovisuais brasileiras a respeito da representatividade dada aos corpos negros. Sendo eles:

Tabela 1: Arquétipos encontrados em produções audiovisuais brasileiras.

Estereótipo	Resumo
<b>Preto velho</b>	Comumente vistos em personagens da literatura, podem ser de ambos os sexos. Sua maior característica é ser uma pessoa negra bem mais velha, com certa sabedoria. É carregada de bondade e vive em harmonia com a “casa grande”.
<b>Mãe preta</b>	Diretamente ligado ao período escravocrata, onde o filho do sinhô era amamentado por uma escrava negra, possui como característica o sentimentalismo com o qual vê as pessoas brancas. É uma figura celebrada em poemas sentimentais e novelas nas décadas passadas.
<b>Mártir</b>	Outro arquétipo oriundo do período escravocrata, o Mártir é a figura que sofre os piores castigos e atrocidades da “casa grande”. Visto em obras audiovisuais brasileiras onde a escravidão é o ponto central da produção.
<b>Negro de Alma Branca</b>	Esse arquétipo acabou sendo incorporado a sociedade como um todo, sendo usado muitas vezes como um elogio. É o personagem negro que, por meio da educação, afasta-se do “ser negro”.
<b>Nobre selvagem</b>	Precede a colonização do Brasil, sendo visto pela primeira vez no século XI. Possui qualidades como dignidade, respeitabilidade e força de vontade, sendo facilmente manipulado por intelectuais, brancos ou negros. É mais visto em filmes brasileiros do que em outras obras audiovisuais.
<b>Negro Revoltado</b>	Diferente do arquétipo anterior, o Negro Revoltado possui os meios bélicos necessários para efetivamente se revoltar. É tema de diversas produções brasileiras e, dependendo da história, toma-se um herói popular.
<b>Negão</b>	A sua maior característica é o seu físico, sendo mostrado como um homem sem limites, que em algumas produções, abusa sexualmente de mulheres brancas.
<b>Malandro</b>	Arquétipo que acabou tomando-se a definição do brasileiro para alguns. O Malandro faz tudo para se dar bem, é provido de inteligência se for para ter vantagem em algum assunto. É a figura que faz presença em diversas áreas da produção brasileira, do desenho ao filme.
<b>Favelado</b>	Tendo sido diversas vezes confundido pelos arquétipos do Negrão ou Malandro, o Favelado pode ser visto em produções com um tom paternalista, de uma figura que não entende como funciona o mundo depois da favela, e também em um tom realista, onde ele é a figura que concentra a revolta popular e a exclusão social.
<b>Crioulo Doido</b>	Atrapalhado, motivo de risadas do público, o Crioulo Doido teve o seu ápice durante as produções de chanchada, com os personagens que o Grande Otelo dava vida.
<b>Mulata Boazuda</b>	Equivalente do sexo feminino ao Malandro, reúne características de beleza e sensualidade, atributos que a faz ser vislumbrada e temida pelos personagens de uma trama.
<b>Musa</b>	Pouco explorada, a Musa é o arquétipo onde a beleza da mulher negra não é encontrada nos atributos físicos, mas sim uma beleza quase que não terrestre. É motivo de admiração por homens brancos.
<b>Afro-baiano</b>	É o mais recente dos arquétipos. A figura do afro-baiano busca ressaltar os seus traços culturais africanos. Mais presente na música, é um tipo que possui uma relação mais identitária com o Brasil.

Fonte: João Carlos Rodrigues (2011)

Todos os arquétipos citados acima têm retrato direto no audiovisual brasileiro; a figura da Mulata Boazuada, por exemplo, pode ser encontrada em diversas peças publicitárias, que trazem o corpo da mulher negra como algo a ser explorado pelo consumidor, ou em séries televisionadas, como *Sexo e as Nega* (2014). No caso do

cinema brasileiro contemporâneo, a figura do Favelado se faz presente em quase todos os filmes desde o final da década de 1990.

#### **4 ORFEU: ENTRE O MITO E A REALIDADE, AS VÁRIAS VERSÕES DE UMA HISTÓRIA**

Como apontado anteriormente, a história mítica de Orfeu atravessa séculos nas produções audiovisuais no ocidente. O primeiro registro envolvendo o mito pode ser observado na peça teatral *Orphée* (1926), de Jean Cocteau, que anos depois lançaria o filme *Le sang d'un poète* (1930), obra que faz várias alusões ao mito; segue-se então: a primeira encenação de *Battle of angels* (1940) de Tennessee Williams; *Eurydice* (1941), peça de Jean Anouilh, adaptada para o contexto da França durante a segunda guerra mundial; *Orphée noir* (1948), uma coletânea de poesias afrodescendentes, com prefácio de Sartre; o filme *Orphée* (1950), adaptação direta de Cocteau da sua peça; *Orfeu da Conceição* (1954), peça teatral criada por Vinicius de Moraes e que é o primeiro registro do mito no Brasil; *Orfeu do Carnaval* (1956), de Marcel Camus, que tornou-se a obra mais conhecida a respeito da história grega no meio audiovisual; *The Fugitive Kind* (1959), de Sidney Lumet; *Le testament d'Orphé* (1960) de Cocteau e, por fim, as adaptações na década de 1990; *Orpheus Descending* (1990), de Peter Hall, e *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, material de estudo deste artigo. Nessas adaptações, o mito de Orfeu ganha uma releitura alinhada à presença da música e da cultura de matriz africana nos seus países. Como depõe Maia (1954, p. 292), “Williams, Sartre, Camus, Vinicius de Moraes e Lumet irão, todos, discutir a questão do negro por meio de seus trabalhos, em geral remetendo diretamente ou não às fontes clássicas”.

A respeito do Brasil, é interessante observar que os três autores que desenvolveram obras sobre a cultura afro-brasileira utilizando o mito de Orfeu como pano de fundo são homens brancos. Vinicius de Moraes, que se considerava o negro mais branco do Brasil<sup>13</sup>, tinha uma relação conturbada com a questão racial no Brasil, o artista acreditava em uma espécie de racismo negro<sup>14</sup>. A sua peça, *Orfeu da*

---

<sup>13</sup> Durante a sua carreira, Vinicius dava declarações calorosas ao público e imprensa a respeito. Inspirado por suas experiências do que pode se chamar africanidade brasileira, o artista entendia que a sua proximidade com a cultura negra lhe configurava como um branco diferente dos demais.

<sup>14</sup> Em uma entrevista ao Pasquim, em agosto de 1970, o artista é categórico ao afirmar que a questão racial não deve ser definida como negra ou branca, e que se um músico, no caso da entrevista é

*Conceição* (1956), transpôs o mito do poeta e músico grego para a favela carioca. A estrutura da obra e o seu desenvolvimento foram concebidas entre o Brasil e os EUA, no período em que o músico serviu no Consulado Brasileiro, em Los Angeles. É importante observar que, apesar da sua inclinação a acreditar em um país misto<sup>15</sup>, posteriormente, na busca dos atores que dariam vida à obra, Vinicius de Moraes trouxe vários artistas do *Teatro Experimental Negro*, inclusive o próprio Abdias do Nascimento, que na década de 1970 iria repudiar as adaptações realizadas, por entender que elas foram concebidas por meio de uma perspectiva eurocêntrica nas representações da cultura negra e africana.

Atores brancos de rosto negro, Cristo negro, Orfeu negro: em última análise, todos conspiram no estupro histórico do meu povo. A cultura religiosa africana é rica e está viva em nossas comunidades religiosas por todo o Brasil. Não precisamos invocar a Grécia ou a Bíblia para nos elevarmos ao status de mitologia. Por outro lado, a Grécia e a Europa devem à África boa parte do que chamam de civilização ocidental. (STAM, 2008, p. 250)

Em sua versão do mito, Camus (1959), atravessado pelo etnocentrismo europeu, cria uma obra afastada da realidade brasileira. *Orfeu de Carnaval* (1959) teve uma recepção controversa entre crítica e público por aqui. O retrato ultra positivado de um país que vive em perfeita harmonia, onde corpos negros e brancos celebram juntos, de forma cordial, o carnaval nas ruas do Rio de Janeiro - lugar em que a pobreza, ainda que existente, é tratada como um detalhe quase que imperceptível à história, fez com que o filme sofresse forte boicote nacional. Segundo Stam, “ao transferir tudo para um nível mítico; os brasileiros, como as pessoas em qualquer lugar, representam os padrões arquetípicos fornecidos pelo mito, o filme despolitiza o carnaval” e ainda:

Oferece uma visão altamente idealizada da vida nas favelas: cabanas rústicas, espaçosas e alegremente pintadas, completadas com cortinas coloridas, camas de metal e espaço para guardar animais, oferecendo as

---

discutido o nome de Gilberto Gil, utiliza uma estética negra em suas obras, ele está fazendo um racismo reverso.

<sup>15</sup> Essas constatações a respeito da visão de Vinicius sobre a questão racial brasileira podem ser encontradas em suas obras. Na música Samba da Benção, o músico declama “Ponha um pouco de amor numa cadência. / E vai ver que ninguém no mundo vence / A beleza que tem num samba, não. / Porque o samba nasceu lá na Bahia, / E se hoje ele é branco na poesia, / Se hoje ele é branco na poesia, / Ele é negro demais no coração”.



melhores vistas do Rio. Realmente, o tratamento que o filme dispensa às favelas lembra, às vezes, uma propaganda de imobiliária; qualquer um adoraria viver ali. Orfeu de Carnaval promoveu o morro como um espaço mítico, onde as pessoas são pobres, mas felizes, com o samba desempenhando um papel fundamental nessa felicidade. (STAM, 2008, p. 258-259)

Essas críticas, alinhadas a um lançamento que culminou com o filme vendido mundialmente como uma produção francesa (em 1959 a obra ganhou a Palma de Ouro, em Cannes, e o Oscar de melhor filme estrangeiro pelo país) trouxe análises mais contundentes dos diretores de cinema brasileiro e críticos ou sociólogos a respeito do impacto do filme na visão mundial do Brasil e da sua cultura, assim como o impacto no que poderia se tornar o cinema brasileiro.

Em seu primeiro filme Diegues já materializava personagens e histórias negras. No curta metragem, *Escola de Samba de Viver* (1962), um dos episódios do longa-metragem *Cinco Vezes Favela* (1962), a questão racial, apesar de não ser aprofundada ou sequer debatida, permeia a história de um sambista que, morador de uma comunidade no Rio de Janeiro, divide-se entre ser presidente do grêmio da escola de samba ou aceitar as imposições comerciais do carnaval. Nas décadas subsequentes, Carlos Diegues continuou desenvolvendo produções com a temática negra, sendo elas: *Ganga Zumba* (1963); *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984) –, todas possuem como estrutura de roteiro a narrativa sobre o período escravocrata brasileiro. É de se observar que apenas dois filmes do diretor com personagens negros em destaque conseguem fugir desse enredo. Em *A Grande Cidade* (1996), o ator Antônio Pitanga interpreta o personagem carioca Calunga, em uma história que reflete sobre o processo de migração e a violência da metrópole do Rio de Janeiro; o outro filme é o próprio *Orfeu* (1999), que surge como uma resposta tardia de Carlos à obra de Camus, como ele bem pontua:

Apesar de seu sincero encantamento pela paisagem humana e geográfica do Rio de Janeiro, apesar mesmo de um certo carinho pelo que estava registrado, o filme enveredava por visão exótica e turística da cidade, o que traía o sentido da peça e passava muito longe de suas fundadoras e fundamentais qualidades. Embora hoje, depois de revisões mais recentes, reconheça que há naquele filme certas qualidades indecifráveis para mim na época, saí do cinema sentindo-me pessoalmente ofendido. Passei desde então a sonhar com o filme que veio a se tornar o meu Orfeu, realizado 40 anos depois. (DIEGUES, 1999, p. 6)

As obras de Carlos Diegues, apesar do seu grande apreço à cultura afro-brasileira, mantêm como representatividade apenas a parte mais dolorosa da história das pessoas negras. O próprio diretor renega a alcunha de fazer parte do Cinema Negro<sup>16</sup>, pois, em seu entendimento, os filmes realizados por ele não são exclusivos às pessoas negras, mas sim onde o negro é importante para a sua história e que a existência de um movimento segregacionista seria uma forma de racismo reverso<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Essa fala do diretor pode ser conferida na entrevista Sala de Cinema. Nela, Diegues reflete sobre os momentos mais importantes da sua carreira e responde perguntas dos convidados, entre eles Jeferson De, autor do livro *Dogma Fejoada, o Cinema Negro Brasileiro* (2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VYSYctEZehU>>. Acesso em 21 out. 2020.

<sup>17</sup> Para que o racismo exista é necessário que uma parte da população tenha sofrido ou sofra exploração oficial em algum setor da sociedade; exploração no trabalho, segregação financeira, de moradia e perseguição cultural sob a justificativa da raça. É estrutural. No Brasil, a escravidão relegou a população negra e indígena ao racismo. Portanto, é incorreto crer em uma espécie de racismo reverso.

## 5 METODOLOGIA

A análise fílmica não é uma atividade recente<sup>18</sup>, podendo ser encontrada com as primeiras projeções de imagens em movimento e nos escritos de Ricciotto Canudo (1877 – 1923), sendo o primeiro estudioso a designar o cinema como a sétima arte. Pode ser realizada em qualquer obra audiovisual e implica em “primeiro decompor o lugar, ou seja, descrever, e, sem seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar”. (Penafria, 2009, p. 01). É importante aqui fazer a diferenciação entre a metodologia utilizada para uma análise fílmica e de uma crítica. Conforme depõe Penafria (2009), o objetivo da análise é explicar ou esclarecer o funcionamento de um determinado filme a fim de lhe propor uma interpretação. Já a crítica tem como objetivo avaliar, atribuindo um juízo de valor a um determinado filme.

Não existe uma metodologia definitiva a respeito de uma análise fílmica, mas existem tipos de análise possíveis para uma produção audiovisual. Segundo Penafria (2009) são eles:

- a) **análise textual:** Este tipo de análise considera o filme como um texto, é decorrente da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 60/70 e tem como objetivo decompor um filme dando conta da estrutura do mesmo. O filme é dividido em segmentos (unidades dramáticas/sintagmas) em geral a partir de momentos que indicam a sua autonomia.
- b) **análise de conteúdo:** Considera o filme como um relato e tomando apenas em conta o tema. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar o tema principal do filme para, em seguida, fazer um resumo da história e decomposição sobre o tema a ser tratado.

---

<sup>18</sup> O primeiro trabalho de análise propriamente dito foi realizado por Eisenstein a propósito do seu filme *O Couraçado Potemkine* (1925), em um texto intitulado *'Eh!' De la pureté du langage cinématographiques*, originalmente escrito em 1934 e publicado pelos Cahiers du Cinéma, nº 210, 1969.

**c) análise poética:** De autoria de Wilson Gomes (2004), entende o filme como uma programação/criação de efeitos. Este tipo de análise pressupõe duas metodologias: 1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, identificando as sensações, sentimentos e sentidos que a produção é capaz de realizar no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído.

**d) análise da imagem e do som:** Entende o filme como um meio de expressão. Pode ser designado como especificamente cinematográfico, pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos técnicos do mesmo.

Dessa forma, a proposta desse artigo é conceber uma análise fílmica textual de *Orfeu* (1999), observando a narrativa proposta por Diegues, compreendendo dessa forma os signos empregados no filme a respeito da condição das pessoas negras e o contexto social e político em que se dá a criação da obra. Para isso, a análise se desdobrará nas escolhas discursivas empregadas ao decorrer do filme, contemplando pontos como: a) características dos personagens e b) análise narrativa.

## 6 ORFEU (1999)

A história imaginada por Carlos Diegues vem ao encontro com o momento político e social que o Rio de Janeiro começava a atravessar no final da década de 1990 e que perdura até hoje (posteriormente este artigo irá pontuar o momento complexo da cidade). Assim como o seu par, o personagem principal do filme é um arquétipo do homem negro ingênuo; existe no filme uma desumanização da persona do Orfeu que o coloca dentro do imaginário de uma pessoa negra aceita socialmente. Ele é feliz com a simplicidade da vida, além de ser um artista boêmio. Um grande exemplo dessa ultrapositividade encontrada no personagem se dá no seu relacionamento com a Polícia Militar e com os traficantes do filme, que a todo momento celebram a existência de Orfeu como uma figura apaziguadora.

Para a escolha do elenco que compõe essa nova versão, Diegues trouxe como ator principal o músico Toni Garrido, que na década de 1990 era famoso nacionalmente por ser a principal voz da banda *Cidade Negra*. A atriz Patrícia França, que trabalhou em algumas novelas da Rede Globo, como *Renascer* (1993) e *Sonho Meu* (1993 – 1994), e interpreta Eurídice, o par romântico de Orfeu. Como antagonistas à história do casal, a atriz Isabel Fillardis, que já havia trabalhado em outros filmes após a retomada do cinema nacional, como *O Homem Nu* (1997) e *Navalha Na Carne* (1997); Murilo Benício, que até então só havia atuado em novelas, como *Fera Ferida* (1993 – 1994) e *Por Amor* (1997 – 1998). E, por fim, como os pais de Orfeu, Diegues trouxe dois atores consagrados do cinema nacional e que possuem enorme respeito das pessoas negras dentro do audiovisual: Milton Gonçalves, que participou diretamente de quase todas as fases do cinema nacional, atuando em obras como *Macunaíma* (1969), *Rainha Diaba* (1974) e *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) e Zezé Motta, que se tornou conhecida do grande público ao interpretar, na obra de Diegues, a personagem *Xica da Silva*, no filme de mesmo nome.

### 6.1. CARACTERÍSTICAS DOS PERSONAGENS

*Orfeu* apresenta quatro personagens que podem ser considerados centrais para a obra. O primeiro deles, Orfeu, é personagem que dá título ao filme, sendo a

figura que consegue facilmente transitar entre os mundos compostos pela trama: cidade e favela. Com a sua fama de compositor, tem o respeito e admiração da polícia, dos moradores e dos traficantes. Com relação ao seu amor platônico por Eurídice, é possível traçar uma trajetória óbvia com a de um personagem de comédia romântica *hollywoodiana*, que sempre tem a história dividida em três atos: no início do filme possui diversos pares românticos, não se entregando verdadeiramente a ninguém, no meio se vê perdidamente apaixonado no momento que encontra uma mulher vinda de outra cidade, com uma inocência não vista naquele lugar e, no fim, ele vive o amor platônico com consequências drásticas.

Eurídice, a figura emigrante que vai para o Rio de Janeiro após a perda dos pais e chama a atenção de Orfeu por sua beleza, é a inocência máxima dentro da tela. A todo momento a violência da cidade a aterroriza, fazendo com que seja notada por Lucinho, personagem antagonista da história. A relação com a tia que a acolhe é atribulada, visto que esta também já foi uma das muitas amantes de Orfeu. Restando-a apenas o amor verdadeiro e trágico.

Mira, a antagonista feminina da obra não foge ao estereotipo de mulher negra. O seu corpo é sexualizado a todo momento, sendo a única personagem do filme que mostra a sua nudez quase que explícita, chegando a certo momento do filme a ser fotografada para um ensaio sensual na revista *Playboy* (nesta época, a revista era símbolo máximo da masculinidade). O figurino escolhido para ela sempre opta por mostrar a maior parte do seu do corpo, com camisetas e saias que possuem pouco tecido em sua confecção. Torna-se vítima de um ciúme cego por Orfeu, que de certa forma apenas a usa como objeto para depois dispensá-la em prol de um amor verdadeiro.

A figura do traficante Lucinho, interpretado pelo ator Murilo Benício, é retratado como uma pessoa complexa. Em parte, o personagem é líder da organização criminosa que detém controle sobre as drogas na favela. Por outro, ajuda os moradores, dando presentes, fazendo a lei interna da comunidade ser seguida. Além disso, é um personagem adicional à história, que busca dialogar com o tema violência que Diegues traz para o filme. Diferente dos outros personagens do seu núcleo, todos negros, Lucinho, que é branco, ganha contornos mais humanos.

## 6.2. ANÁLISE DA NARRATIVA

### 6.2.1 INÍCIO

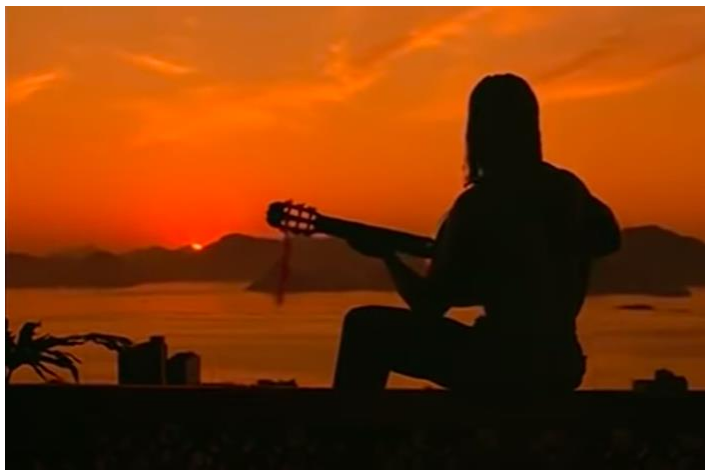
A obra de Carlos Diegues inicia-se com o samba *Eu e o Meu Amor* de Tom Jobim, já explicitando que, apesar de ser uma revisão do diretor, o filme pretende também homenagear a peça de Vinicius de Mores, *Orfeu da Conceição* (1956). Nesta mesma sequência, a primeira cena é a de um avião passando em uma lua cheia, que posteriormente vai mostrar a chegada de Eurídice, ao qual Orfeu, na presença de Mira, declama um trecho do poema *São demais os perigos dessa vida*, de Toquinho e Vinicius de Moraes:

São demais os perigos desta vida  
Para quem tem paixão  
Principalmente quando uma lua chega de repente  
E se deixa no céu, como esquecida  
E se ao luar que atua desvairado  
Vem se unir uma música qualquer  
Aí então é preciso ter cuidado  
Porque deve andar perto uma mulher

Essa sequência, ao espectador que já conhece a história de *Orfeu* por outras versões, serve para apresentar os três personagens principais: Orfeu, como o narrador; Mira, como a mulher a quem se deve tomar cuidado e Eurídice, a paixão que chega com a lua, de repente.

No início da obra, a câmera de Diegues faz uma trajetória dentro da favela. Em um momento, as crianças, uma ruiva e as outras negras, vão até a porta de Orfeu pedir para que o músico toque para o Sol nascer. É interessante observar que nessa sequência Diegues passeia por diversos animais, temos porco, galinha, gato, cachorro, macaco. Como se uma fauna própria também fizesse parte da favela. Ainda, diferente da versão de Camus, Diegues não traz o carnaval para a rua. Não mostra os corpos se aglutinando nos centros ou subúrbio. Existe apenas a cidade, a sua violência diária, a linguagem ríspida e a poluição visual. O taxista, personagem sem

nome, que busca Eurídice no aeroporto, representa o contraponto em relação ao carnaval, verbaliza em vários momentos que a festa é coisa de vagabundo. A comemoração só irá aparecer por meio da televisão, que mostra o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, que acontece na Marquês de Sapucaí.



*Figura 1: Orfeu canta para o Sol nascer. Fonte: Reprodução Youtube*

“Isso é foguete ou é tiro?” questiona um personagem da equipe que vai até a casa de Orfeu para entrevistá-lo, ao que é respondido com “É foguete, mas pode virar tiro”. Esse diálogo é importante para exemplificar como a violência fará parte da visão de Diegues. Após isso, a câmera concentra alguns minutos mostrando uma operação policial no morro atrás do traficante Lucinho. Os policiais, armados com um porte de arma mais modesto, seguem em direção aos traficantes que ficam no topo da favela. Estes possuem armamento mais sofisticado, sendo que alguns não mostram o rosto durante toda a sequência.

Uma das crianças da primeira cena aparece, demonstrando que já sabe o comportamento a ser adotado em situações como a do tiroteio que aconteceu fora da sua casa, e vê a sua mãe ser assassinada na sua frente. Dessa forma, Diegues quer demonstrar como essa situação de violência é rotineira para quem vive na favela. Entretanto, acaba caindo em mais um tropo, já visto em outras produções, ao mostrar a mãe da criança ser morta na frente dela. Corpos negros são mortos, violentados ou violentam outros corpos negros. Nesse momento, a figura de Orfeu surge como um salvador em meio a violência. O seu estereótipo de mártir (capítulo 2) é visível aqui. “Não precisa me chamar de senhor”, diz o sargento Pacheco, interpretado pelo ator



Stepan Nercessian, ao que é respondido por Orfeu “A minha mãe sempre me aconselhou a sempre tratar muito bem a polícia”. Educado em suas palavras, ele é reconhecido pela polícia, que canta as suas composições, além de interceder pelos moradores da favela.

O filme cria ainda um discurso sobre esse herói popular, órfico, dionisíaco, altamente positivado, utilizando uma narrativa realista que afirma o mágico, e uma estética, a fotografia espetacular do Rio de Janeiro cartão-postal, que reafirma toda uma série de discursos em que o Rio de Janeiro surge como microcosmo e alegoria nacional. (BENTES, 2008).

É nessa cena que Eurídice vê pela primeira vez Orfeu. Tornam a se encontrar na quadra da escola de samba no mesmo dia e novamente na favela. Orfeu faz inúmeras investidas, chegando a assediá-la ao beijá-la sem permissão. É explicado que o sargento Pacheco é padrinho do Lucinho, dando ares mais pessoais à motivação do primeiro em relação à sua captura. Orfeu e Lucinho conversam e relembram, com nostalgia, a amizade que cultivavam enquanto crianças. É interessante observar o discurso empregado pelo personagem Lucinho nessa cena. Ele teme que, ao se entregar e tentar mudar de vida, as únicas opções de emprego viáveis para uma pessoa como ele é ser faxineiro ou gari, morrendo pobre igual ao seu pai.

#### 6.2.2 MEIO

Já posto fim ao relacionamento com Mira, por causa de sua paixão imediata por Eurídice, Orfeu compõe outra música e toca para toda a comunidade. Essa canção trás conexão imediata aos signos utilizados no começo do filme, como a lua:

Minha mulher, meu amor, meu lugar  
Antes de você chegar  
Era tudo saudade  
Meu canto mudo no ar  
Faz do seu nome hoje o céu da cidade

Lua no mar, estrelas no chão  
Aos seus pés, entre as suas mãos  
Tudo quer alcançar você

Esse fato faz com que vários personagens entendam que Orfeu está definitivamente amando Eurídice. Carmen, por exemplo, motivada pelo ciúme, já avisa a sobrinha para procurar outro lugar para morar. A mãe de Orfeu joga os seus orixás para compreender o que está acontecendo com o seu filho.



*Figuras 2 e 3: A lua como personagem da obra. Fonte: Reprodução Youtube*

O carnaval está se aproximando e as pessoas da comunidade trabalham em conjunto para realizar o desfile. Acontece um julgamento por estupro de vulnerável, Lucinho e a turma que compõe o seu grupo armado decidem fazer o julgamento com as próprias leis. Eurídice tenta interceder, mas não obtém sucesso. Esse fato faz com que Lucinho comece a prestar ainda mais atenção nela. E ela, por sua vez, vai se consolar nos braços de Orfeu, entendendo de forma mais brutal a violência que a cerca por ali. Existe uma questão de racismo estrutural que não é trabalhada no filme, na realidade, é confundida. Orfeu esbraveja que “pra quem mora lá embaixo, na cidade, pobre e bandido é a mesma coisa, não tem diferença nenhuma, tudo igual”. Mas é importante pontuar que, apesar do discurso, existe sim uma diferença entre ser pobre, mas uma pessoa branca, e ser pobre e uma pessoa negra.

Enquanto Orfeu e Eurídice conversam entre as vielas estreitas e barracos de tijolos expostos, a câmera de Diegues observa atentamente o vaivém de pessoas, com seus objetos, alguns estão saindo e outros chegando para ocupar o espaço da favela. Orfeu leva Eurídice para conversar com Lucinho. É possível notar uma fila de moradores que provavelmente estavam lá para pedir ajuda ao traficante. Na conversa, Orfeu ameaça Lucinho, dizendo que ele tem até Quarta-feira de Cinzas para abandonar o morro. Dessa forma, mais uma vez o tempo do filme é guiado pelos dias

de carnaval. As ações dos personagens sempre colocam em contraponto o pós-festa; Carmen expulsando Eurídice de casa depois da terça feira de carnaval; a ameaça de Orfeu a Lucinho na Quarta-feira de Cinzas.

Eurídice, horrorizada com os acontecimentos, planeja ir embora da favela, mas é impedida por Orfeu. Quando Orfeu finalmente grita que ama Eurídice, o céu escurece, a personagem sente que algo de ruim irá acontecer. Eurídice e Orfeu enfim entregam-se ao sentimento que vem palpitando entre ambos no decorrer do filme. Em uma ligação, Orfeu promete a Eurídice que irão embora quando o desfile acabar.

Até mais tarde, Orfeu.

Não, eu não sou mais Orfeu. Orfeu agora é Eurídice. Uma coisa só.

E eu sou Orfeu.

O carnaval finalmente chega. A câmera de Diegues passeia pela festividade na rua, concentrando o seu enfoque em uma figura fantasiada de super-homem. Esse homem, mostra-se depois, é um comparsa de Lucinho, que a mando dele foi até a Sapucaí para pôr fim à história de Orfeu. Acontece a parte mais ambiciosa do filme até então. Diegues mostra o desfile da escola de samba comandada por Orfeu, utilizando trechos do desfile do mesmo ano da escola de samba Viradouro. As alas, os sambistas, o público em festa. A câmera faz uma transição para a favela, o espectador vê Lucinho andando por entre as ruas vazias, mas com os barracos lotados. O povo, que sempre construiu e é parte integrante do que é o carnaval enquanto expressão cultural popular, assiste o desfile de fora da Sapucaí.



*Figuras 4 e 5: Semiótica na obra. O momento em que o espectador assiste Lucinho assistindo Orfeu.  
Fonte: Reprodução Youtube*

### 6.3.3 FIM

Eurídice e Inácio, pai de Orfeu, voltam do culto. Ela vê na TV Conceição participando do desfile, o qual ele se nega a assistir. Fica implícito que existe uma crítica da sua parte em relação à festa, juntando-se ao personagem do taxista, no início da obra, que define como coisa de vagabundo. Essa relação entre o personagem e a igreja neopentecostal é pouco discutida durante a obra. Existem alguns detalhes, como o fato dele ter se afastado da festividade em prol da religião; por exemplo, nos últimos minutos do filme, ele implora para que Conceição peça ajuda a Deus, e esta recorre ao seu guia dos Orixás.

De alguma forma não explicada durante o filme, Eurídice vai cantar a música que Orfeu compôs no topo do morro, local onde Lucinho e sua turma geralmente se reúnem. Ele, levado por ciúmes e após ingerir uma série de substâncias, tenta beijar Eurídice à força, e depois de dar um tiro apenas para assustar, acaba acertando a personagem. Convencido pelos seus pares a não deixar que a polícia ou Orfeu descubram sobre o ocorrido, jogam o corpo de Eurídice montanha abaixo – cena essa que não é mostrada pelo diretor.

Após o final do desfile, Orfeu já na favela, despede-se da mãe, que entende que não verá mais o filho, que vai ao encontro de Eurídice. Ele procura na casa de Carmen, nas ruas da favela, grita o seu nome, mas não a encontra. Após ir à delegacia, Orfeu recebe a informação de que Lucinho a matou. Depois de uma discussão, acaba matando Lucinho e desce a montanha para encontrar o corpo de sua amada.

Orfeu sobe a favela com Eurídice morta em seus braços. No mesmo momento, a polícia, comandada pelo sargento Pacheco, sai a sua procura por matar Lucinho. Ao chegar na parte central da favela, Orfeu, gritando o nome de Eurídice sem parar, como que pedindo para que ela revivesse, é confrontado por suas diversas amantes, que estão indignadas com o amor dele. Mira, tomada por ciúmes, atravessa o peito de Orfeu com um objeto. Neste momento a favela faz silêncio. Orfeu está morto, assim como uma parte do carnaval. A obra termina com Orfeu e Eurídice desfilando na

escola de samba, como se em um plano espiritual eles tivessem conseguido viver a sua história.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando a trajetória do cinema brasileiro, é inegável a contribuição que Carlos Diegues teve para a indústria cinematográfica. Indo além, o diretor foi um dos primeiros a trazer corpos negros em posição de destaque, utilizando temas mais tradicionais, como a escravidão, ou contemporâneos, como a violência social e urbana. Entretanto, analisando esta obra, é possível perceber que o diretor carrega uma espécie de culpa branca ao conceber personagens negros.

Indo para a pergunta central deste artigo, a releitura de Orfeu de Diegues é moderna ao mostrar uma favela onde a felicidade, apesar de fazer parte das pessoas que ali moram, também têm que conviver com a violência. Os personagens, principalmente os protagonistas, interpretados por atores negros, banalizam o pânico diário em que vivem, com o enfrentamento entre policiais e traficantes. A figura de Orfeu é rasa enquanto personagem central da obra. Em nenhum momento discute as suas ações ou o seu destino. Ele é apenas guiado por sua alma pura e seu amor por Eurídice.

*Orfeu* (1999) não subverte ou inventa nenhum gênero dentro do cinema, mas pode ser apontado como um dos precursores do cinema-favela, de obras que no começo da década de 2000 buscavam pautar a discussão sobre violência a partir do ideal imaginário que um homem branco tem sobre o tema. Dessa forma, a discussão sobre raça quase nunca é pautada, ao contrário, o estereótipo já visto em outras obras acaba por perdurar ao longo dos anos.

## REFERÊNCIAS

ANAZ, S. A. L. **Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 47, n. 54, p. 251-270, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.159964. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/159964>. Acesso em: 27 out. 2020.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papiros, 1995. p.17-52.

\_\_\_\_\_, J. **A Imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

AUTRAN, Arthur. **Imagens do negro na cultura brasileira**: considerações em torno do cinema, teatro, literatura e televisão. São Paulo: Edufscar, 2013, p. 50-54.

BENTES, IVANA. **Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Ecos do Cinema - de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 191-224.

CANAL BRASIL: Cinema Negro | Espelho Especial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2XnGX5jCXkk>. Acesso em: 15 out. 2020.

COELHO, M. C. de M. N. (2009). **Entre a história e o mito**: Orfeu na América, segundo Sidney Lumet. Artcultura, 10(17). Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3234>. Acesso em: 17 fev. 2021.

DIEGUES, Cacá. **Press Book do filme Orfeu**. Rio Vermelho e Globo Filmes. Rio de Janeiro, 1999.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Biblioteca Nacional Digital Brasil. **Cinema Novo**: a luta por uma estética nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/artes/cinema-novo/>. Acesso em: 15 out. 2020.

FLÉCHET, A. **Um mito exótico?** A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68091> >. Acesso em: 15 out. 2020.

HISTORIAR-SE: Como a branquitude constrói o discurso sobre raça no cinema? c/ Prof. Me. Orson Soares. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cl2P8835TEc&t=368s>>. Acesso em: 02 dez. 2021.

MAIA, Guilherme. **Orfeu**: a música nas favelas de Marcel Camus e de Cacá Diegues. Uberlândia, 2005. UNIJORGE. Centro Universitário UNIJORGE. Disponível em: < <http://revistas.unijorge.edu.br/orbita/index.php/leia/artigos-de-professores/59-orfeu-e-orfeu-a-musica-nas-favelas-de-marcel-camus-e-de-caca-diegues> >. Acesso em: 17 fev. 2021.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme a criação da Ancine. 2006. 202 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281517>>. Acesso em: 15 out. 2020.

MOURA, Roberto. **A Bela Época (Primórdios-1912)**. In: RAMOS, Fernão (Org.). História do Cinema Brasileiro. 2. ed. São Paulo: Art Editora Ltda., 1987.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: < <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf> >. Acesso em: 17 de fev. de 2021.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical – Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Edusp, 2008.

SHOHAT Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



## FILMOGRAFIA

A GRANDE CIDADE. Direção: Carlos Diegues. Intérpretes: Leonardo Vilar, Antônio Pitanga, Joel Barcellos, Anecy Rocha. Brasil; Di Film; Mapa Produções Cinematográficas Ltda.; LC Barreto, 1966. DVD (85 min).

CINCO VEZES FAVELA – ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER. Direção: Carlos Diegues. Intérpretes: Abdias do Nascimento, Oduvaldo Viana Filho, Maria da Graça, Jorge Coutinho. Brasil; Centro Popular de Cultura, 1962. DVD (21 min).

GAMGA ZUMBA. Direção: Carlos Diegues. Intérpretes: Antônio Pitanga, Lea Garcia, Eliezer Gomes, Luiza Maranhão. Brasil; Copacabana Filmes, 1976. DVD (120 min).

ORFEU DO CARNAVAL. Direção: Marcel Camus. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, Daryl Hannah Breno Mello, Marpessa Dawn, Marcel Camus, Fausto Guerzoni, Lourdes de Oliveira, Léa Garcia, Ademar Da Silva, Alexandro Constantino, Waldemar De Souza, Jorge Dos Santos, Aurino Cassiano. Brasil; França; Itália; Dispat Films; 1959. DVD (110 min).

ORFEU. Direção: Carlos Diegues. Intérpretes: Toni Garrido, Patrícia França, Murilo Benício, Zezé Motta, Milton Gonçalves, Isabel Fillardis, Cássio Gabus Mendes. Brasil; Warner Bros.; Globo Filmes; 1999. DVD (110 min).

QUILOMBO. Direção: Carlos Diegues. Intérpretes: Antônio Pompeo, Zezé Motta, Toni Tornado, Vera Fischer, Antônio Pitanga, Maurício do Valle, Grande Otelo, Jofre Soares. Brasil; CDK Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Gaumont, 1984. DVD (127 min).

XICA DA SILVA. Direção: Carlos Diegues. Intérpretes: Zezé Motta, Walmor Chagas, Altair Lima, Eike Maravilha, Stepan Nercessian, Rodolfo Arena, José Wilker, Marcus Vinicius. Brasil; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Terra Filmes; Sagres Filmes, 1976. DVD (114 min).