

ISSN: 1983-8379

Marcas de brasilidade na obra cinematográfica *Orfeu*, de Cacá Diegues

Samira Mór¹

RESUMO: O presente artigo pretende refletir sobre as referências ao caráter ou identidade do povo brasileiro nas imagens, na linguagem e em elementos tipicamente nacionais presentes no filme *Orfeu*, de Cacá Diegues. Também se faz necessário, para pensar a relação universal/nacional, mostrar o diálogo entre essa obra e o mito grego de Orfeu e a peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.

Palavras-chave: Identidade nacional; Mito; Teatro; Cinema; Vinícius de Moraes.

ABSTRACT: The present article is to reflect on the references to the character or the identity of the Brazilian people in the images, in the language and in elements typically present in the movie *Orfeu*, Cacá Diegues. Also it is necessary to consider the relationship universal/national, show the dialog between this work and the Greek myth of Orpheus and the theater play *Orfeu da Conceição*, Vinicius de Moraes.

Key-words: National Identity; Myth; Theater; Cinema; Vinicius de Moraes.

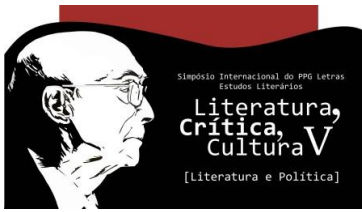
Introdução

“... restarão sempre os vestígios de vida
que a morte não apaga...”
(Vinícius de Moraes)

“Pois acima de todas as divergências,
interpretações, metodologias e perspectivas,
jaz o Brasil, que é maior do que tudo”.
(Roberto DaMatta)

Tomando como objeto principal de análise o filme *Orfeu*, de Carlos Diegues, propomo-nos aqui a refletir sobre alguns aspectos da sociedade brasileira e da construção de nossa identidade nacional presentes no enredo desta obra cinematográfica. Para tanto, partiremos do mito grego de Orfeu e da peça teatral *Orfeu da Conceição*, textos com os quais o filme dialoga, para então pensarmos alguns elementos evidenciados no filme que nos permitem reconhecer um certo caráter brasileiro.

¹ Mestranda em Estudos Literários pela UFJF.



ISSN: 1983-8379

Segundo Joseph Campbell, aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos. Eles são histórias de nossa vida, de nossa busca da verdade, da busca do sentido de estarmos vivos. Na expressão de Goethe, os mitos são as relações permanentes da vida. Estão sempre presentes, expressam o mundo e a realidade humana, sua essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. O mito grego de Orfeu é um bom exemplo de como os mitos traduzem a essência humana e de como eles se renovam constantemente, não importa quantos séculos tenham se passado desde o seu surgimento. Sua história revela-nos traços característicos da relação do ser humano com a vida e o mundo: o amor, como elemento essencial de felicidade; a frustração, a inveja e o ódio por parte daqueles que não o alcançam; a vingança; a morte.

O historiador Jean-Pierre Vernant acredita que os gregos em grande parte inventaram o Ocidente. Sobretudo ao definir um tipo de vida coletiva, um tipo de atitude religiosa e também uma forma de pensamento, de inteligência, de técnicas intelectuais, de que lhes somos devedores. A história do Ocidente começa com eles. Eles transmitiram seus métodos e seu pensamento, na época helenística, ao Oriente Médio e à Índia. Por intermédio da cultura árabe, a Grécia sobreviveu a si mesma na Idade Média, antes de ser redescoberta pela Europa. Assim, o caudal do helenismo seguiu todo tipo de meandros, mas ressurgiu, periodicamente. Vernant afirma que, mesmo no que diz respeito às situações mais insólitas da civilização grega, sempre nos comunicamos com elas, através do traço humano, que nos é familiar:

Claro, tudo se alterou, tudo mudou desde então, o espaço, o tempo, a autoconsciência, a memória, as formas de raciocínio... Mas é o homem grego que está na origem, precisamente, desta espetacular evolução. Tome o ofício do historiador, para compreender aquilo de que falamos, para compreender os outros, sempre é preciso começar por tomar distância, considerá-lo como objeto de pesquisa. Mas só isto não basta: é preciso saber também adotar seu ponto de vista, sua percepção das coisas, simpatizar com ele. E como chegar a isso, como interpretar, reconhecer, reconstruir a identidade de outrem, se não conheço a mim mesmo de igual forma, do interior? Inversamente, sempre tenho a impressão de que aprendo algo sobre mim mesmo quando faço história: estou longe de mim e me reencontro, e é nesse vai e vem entre o passado e o presente que o homem se constitui. (VERNANT, 1999, p.6).

As considerações de Vernant sobre os gregos reafirmam o valor dos mitos para o homem ocidental. E um dos mitos gregos fundadores da civilização ocidental, no que ela tem de mais requintado e humano, é a história de Orfeu. Ao analisarmos o mito e compararmos



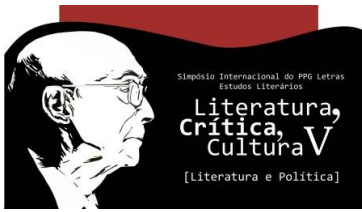
este com a peça teatral de Vinícius de Moraes e com o filme de Cacá Diegues, percebemos que passado e presente se encontram e o mito se renova nas obras posteriores, conservando sua essência. A essência permanece porque pertence ao homem de ontem e ao homem de hoje. A universalidade do mito é, nas obras referidas, revitalizada pela brasilidade de que são investidas. Assim, universal e nacional se unem para contar uma nova e mesma história.

1. O mito

Um dos relatos do mito de Orfeu diz que *Orpheus*, cantor, músico e poeta lendário pré-homérico, é um dos mais antigos e misteriosos personagens da mitologia grega. Nasceu na Trácia, filho de Eagro (o deus-rio) e da musa Calíope. Tocava lira, presente do deus Apolo, e cítara e suas cantigas eram tão suaves que as feras o seguiam, as aves inclinavam-se para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de doçura e bondade. Com sua música, Orfeu podia mover rochedos, acalmar tempestades e provocar a paixão de mulheres, homens e até mesmo deuses. Amado e adulado por todas as musas e bacantes, Orfeu apaixonou-se pela bela Eurídice e com ela se casa. Porém, ao ser perseguida por Aristeu, um criador de abelhas apaixonado por ela, Eurídice é picada por uma serpente e morre. Orfeu fica inconsolável e desce até o inferno em busca de sua amada. Comovidos com sua dor, Hades e Perséfone, os deuses do reino dos mortos, permitem que ele leve Eurídice de volta ao reino dos vivos. Porém, Orfeu desobedece a uma condição imposta pelos deuses e perde Eurídice, desta vez, para sempre. Desesperado, o poeta retira-se para as montanhas da Trácia, onde passa os dias tangendo na lira a sua amargura. Ultrajadas pela fidelidade de Orfeu à memória de Eurídice, as bacantes o trucidam, esquarteram seu corpo e dividem entre si os pedaços de onde ainda flui o som de seu canto. Sua cabeça e sua lira são levadas pela correnteza do mar até a ilha de Lesbos e lá são enterradas. De acordo com outros relatos, a alma do poeta foi para os Campos Elíseos, onde continuou a cantar para os bem-aventurados, na companhia de Eurídice.

2. Orfeu da Conceição

O Orfeu brasileiro nasceu num palco, há mais de 50 anos. Pela primeira vez o Teatro Municipal do Rio de Janeiro apresentava um espetáculo de música popular estrelado exclusivamente por atores negros. Como o mito grego em que foi inspirado, Orfeu era um



ISSN: 1983-8379

poeta e apaixonou-se por “uma mulher feita de música, luar e sentimento” chamada Eurídice. Carioca, negro, morava numa favela, compunha sambas e, em vez de uma lira, dedilhava um violão. O personagem criado pelo poeta Vinícius de Moraes chamava-se Orfeu da Conceição e não podia pertencer nem mesmo a Clio, sua mãe, porque, a exemplo do Orfeu grego, era de todos a sua música encantadora. E porque não podia pertencer a ninguém, sua felicidade nos braços de Eurídice durou apenas um Carnaval. Assim, como já apontamos, o mito reveste-se de brasilidade, uma brasilidade um tanto marginal e primitiva. Ao trazer o mito grego para a favela brasileira, Vinícius de Moraes mistura universal e nacional em uma obra teatral e literária que privilegia o popular através da linguagem, dos personagens e do espaço, ainda que sua criação tramite em uma via elitizada, a de pessoas que freqüentam o Teatro Municipal na metade do século XX.

No texto da contracapa do LP que contém os sambas de *Orfeu da Conceição*, Vinícius escreve sobre a sua relação sentimental e musical com Tom Jobim e nos permite entrever aquilo que ele deseja com sua poesia e sua música – uma criação lírica, profunda, brasileira e, ao mesmo tempo, simples, leve e natural:

(...) Nem com este LP queremos provar nada, senão mostrar uma etapa do nosso caminho de amigos e parceiros no divertidíssimo labor de fazer sambas e canções, que são brasileiros mas sem nacionalismos exaltados, e dar alimento aos que gostam de cantar, que é coisa que ajuda a viver.

A graça e a originalidade dos arranjos de Antonio Carlos Jobim não constituem mais novidade, para que eu volte a falar delas aqui. Mas gostaria de chamar a atenção para a crescente simplicidade e organicidade de suas melodias e harmonias, cada vez mais libertas da tendência um quanto mórbida e abstrata que tiveram um dia. O que mostra a inteligência de sua sensibilidade, atenta aos dilemas do seu tempo, e a construtividade do seu espírito, voltado para os valores permanentes na relação humana.

Não foi somente por amizade que Elizete Cardoso foi escolhida para cantar este LP. É claro que, por ela interpretado, ele nos acrescenta ainda mais, (...) Mas a diversidade dos sambas e canções exigia também uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro mas podendo respirar acima do puramente popular, com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente, com a pungência dos que amaram e sofreram, crestada pela pátina da vida. E assim foi que a Divina impôs-se como a lua para uma noite de serenata.

Rio, abril de 1958.

Orfeu da Conceição é o mito trágico grego transportado para o Rio de Janeiro. Voltando a Vernant e aos gregos, o historiador diz que a tragédia nasce no século 5 a.C., no momento em que os sofistas afirmam que dois discursos contrários se equivalem. A tragédia, a sofística, são, talvez, uma empresa de demolição das pequenas certezas e vaidades humanas. Segundo Aristóteles, o que move o dramaturgo não é uma exploração psicológica nem uma intriga

cativante; o espectador conhece de cor o caráter dos personagens e sabe como termina a história. Trata-se, antes, de uma simulação. Esses personagens são seres, em geral, excepcionais: são os heróis de outrora e, ao mesmo tempo, cada um pode reconhecer-se neles; seja como for, são pessoas levadas a cometer erros, faltas, a equivocarse, e elas o farão não por baixa nem por maldade, mas porque são arrastadas a tanto, muitas vezes por suas próprias qualidades ou por sua situação. A simulação consiste em mostrar de que forma pessoas em nada odiáveis nem desprezíveis podem ser conduzidas, por uma série de pseudonecessidades, a fazer escolhas que as levem à destruição, à catástrofe. É do homem que se fala. O homem é trágico. Ele acredita agir pelo melhor e se dará conta de que fez algo absolutamente diverso do que acreditara, que seus atos lhe escapam, excedem-no, assumem, ao sabor das circunstâncias, um sentido e um valor contrários aos que acreditara lhes dar.

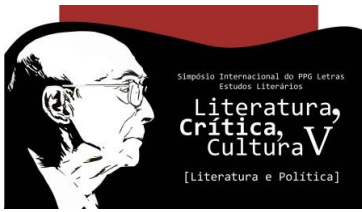
Orfeu encontra o trágico por causa de seu dom divino. A peça de Vinícius adapta a tragédia grega ao cenário carioca. O Orfeu que encantava a todos com sua poesia e com sua música, não podia pertencer a uma pessoa só. Ele que se julgava um deus, dono do morro, que mandava nos astros, não foi capaz de trazer sua amada de volta à vida, nem de se livrar da inveja e do ódio daqueles que o cercavam e, de alguma forma, o desejavam, ou como objeto de amor ou como modelo. Os acontecimentos escaparam-lhe das mãos. Assim, Orfeu percebeu que é apenas um homem. Os acontecimentos levaram-no a enxergar sua essência humana, que é trágica exatamente por ser, ao mesmo tempo, grandiosa e limitada.

3. Orfeu

Tomando o mito como o “outro”, com o qual o homem se identifica ou busca identificação, a tragédia de Orfeu permite ao homem estabelecer paradigmas nos quais pode se pautar – o encanto que ele oferece com sua música, o amor que sente por Eurídice capaz de fazê-lo ir ao inferno por ela – ou dos quais deve procurar se afastar – Orfeu se julga acima dos outros homens, capaz de decidir sobre seu próprio destino e, no entanto, é falho e finito como todos os mortais. O mito, assim, constitui-se em “linha sagrada e inelutável, destinada a dividir o próprio do impróprio, a norma do desvio.” (FINAZZI-AGRÓ, 1991, p.53).

Vinícius, na introdução do texto teatral, recomenda:

Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada



ISSN: 1983-8379

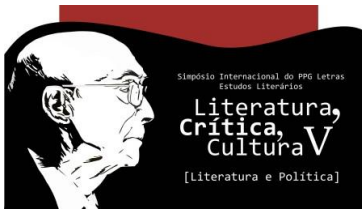
com atores brancos. Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ser ela adaptada às suas novas condições. As letras dos sambas constantes da peça, com música de Antonio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível. (MORAES, 1954, p. 15).

O cineasta Carlos Diegues retoma no filme *Orfeu* o espetáculo teatral do poeta, atualizado à realidade de nossos dias, reajustado ao carnaval do Sambódromo e à quaresma dos anos 90. O novo Orfeu é ainda negro, favelado e sambista; a favela, no entanto, é bem diferente daquela do Rio meio século atrás; ela é violenta, controlada pelo narcotráfico e freqüentemente invadida por policiais nada amistosos. O destino de Orfeu continua o mesmo de seus antecessores: ele perde sua amada Eurídice e, embora possa fazer nascer o sol nas madrugadas com sua música, é incapaz de trazê-la de volta ao reino dos vivos. Lírico e realista, ensolarado e sombrio, o filme *Orfeu* é o espelho de seu herói e um retrato da cidade que, apesar de tudo, nunca deixou de ser maravilhosa.

Stuart Hall, em *Identidade cultural na pós-modernidade*, nos diz que, no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. São uma forma de identificação que não está literalmente impressa em nossos genes, mas que acabamos pensando nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. É assim que observamos, especialmente no filme, elementos que acabamos por reconhecer como formadores de nossa identidade e que servem como uma forma de pensar o Brasil. É o que Eurídice Figueiredo e Jovita Maria Gerheim Noronha apontam no excelente ensaio *Identidade Nacional e Identidade Cultural*:

A construção de uma identidade nacional passa, assim, por uma série de mediações que permitem a invenção do que é comumente chamado de ‘alma nacional’, ou seja, parâmetros simbólicos que funcionam como ‘provas’ da existência desse Estado, e que determinam sua originalidade: uma língua comum, uma história cujas raízes sejam as mais longínquas possíveis, um panteão de heróis que encarnem as virtudes nacionais, um folclore, uma natureza particular, uma bandeira e outros símbolos oficiais ou populares. Os integrantes de cada comunidade são convidados a neles se reconhecer e a eles aderir. (FIGUEIREDO & NORONHA, 2010, p. 192).

Nesse mesmo ensaio, as autoras, citando Charles Taylor, afirmam que toda identidade se constrói pelo reconhecimento e pelo dialogismo, em que entram em ação dois interlocutores: os integrantes da nação, que devem interiorizar a “alma nacional” que lhes foi



ISSN: 1983-8379

ensinada, e os Estados, já estabelecidos, que devem respeitar essa nação. Em outro momento, nos dizem: “No Brasil, (...), percebe-se que os românticos, na ânsia de afirmar nossa originalidade, acabaram criando uma imagem do país que reproduzia a visão dos europeus sobre nós, procedimento que parece, aliás, perdurar em muitas de nossas auto-representações” (FIGUEIREDO & NORONHA, 2010, p. 193).

O mito de Orfeu por sua essência humana é ainda meio de identificação para todos nós, como é em outras partes do mundo. A linguagem, o cenário, a música e a festa, num sentido abrangente, também são universais, mas adquirem caráter nacional ao se revestirem do que é muito peculiar ao brasileiro, especificamente à cidade do Rio de Janeiro: as gírias e expressões típicas da fala coloquial e oral, a favela e as belezas naturais cariocas, a dicotomia morro/asfalto, o samba e o Carnaval. Esses elementos evidenciam a evolução de um processo de construção da identidade brasileira pautado na forte presença do Outro. Este Outro é quem influencia, transforma, redefine nossa cultura. Na formação de nossa identidade cultural, sempre buscamos a identificação com a cultura de um Outro, que se coloca para nós como um modelo ideal. No entanto, nesta busca, não conseguimos nos moldar satisfatoriamente ao modelo e, muitas vezes, deixamos de valorizar o que é nosso. Ficamos na fronteira entre a norma e o desvio. Mestiços antropófagos, somos a mistura dos dois.

Os moradores do Morro da Carioca, do filme de Diegues, podem ser vistos como personagens alegóricas ao representar esse tipo brasileiro sempre nessa fronteira. A favela é o entre-lugar que habitam pelos nós de relações impostas pela globalização e também pela própria formação de nossa identidade. Para ficarmos em apenas um exemplo, observemos mais de perto uma das personagens mais interessantes do filme: o garoto Maicol. No jogo entre o supérfluo e o necessário, representado pelo tênis com o qual ele sonha, jogo que habita todos nós, moradores literais ou não dos morros, os contrastes bom/mau, certo/errado, rico/pobre, morro/asfalto ficam evidentes. Numa sociedade globalizada e movida pelo consumo, em que nossos desejos são constantemente alimentados, o sonho de Maicol é perfeitamente compreensível. O modo de consegui-lo nem tanto. O rapaz tenta obter o tênis com Orfeu, “o lado bom da favela”. Não conseguindo convencer o poeta, recorre ao traficante, Lucinho, via mais comum entre os moradores de resolver problemas financeiros ou melhorar um pouco a vida. Por bem ou por mal, Maicol precisa saciar sua fome do Outro. O tênis representa status, é “maneiro”, “coisa fina”, o mesmo que o artista da televisão usa na

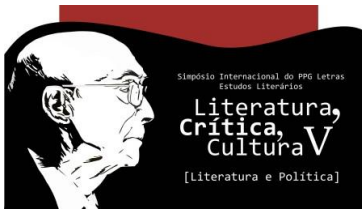
novela. Nome de artista o rapaz também quer ter e fica desesperado ao ouvir sua mãe chamá-lo pelo nome de batismo, Joseildo. Nem o apelido, Zé, ele suporta – esse caberia melhor no personagem malandro de Walt Disney, o famoso Zé Carioca, mas não em um rapaz que deseja ser, pelo menos, parente de Michael Jackson. Para ele, seu nome é Maykoll, com Y, K e LL. É assim que ele assina suas pinturas. Uma palavra que fica no meio do caminho, pois sua grafia não é nem brasileira, nem americana. Personagem colorido, na mistura de cores de suas roupas, de seu cabelo, de suas pinturas, diz estar “100% no centro de tudo”. Ele rejeita suas origens, se espelhando no Outro, e fica no centro, no meio, na fronteira, no desvio, sem ser nem uma coisa, nem outra. Assim é múltiplo e único, representando bem a favela onde mora.

Aqui é preciso citar Nestor Garcia Canclini, tanto para pensarmos as aspirações de Maicol e o modo como sua identidade é construída, quanto o lugar do qual ele faz parte.

(...) as identidades pós-modernas são transterritoriais e multilinguísticas. Estruturam-se menos pela lógica dos Estados do que pela dos mercados; (...) operam mediante a produção industrial de cultura, sua comunicação tecnológica e pelo consumo diferido e segmentado dos bens. A clássica definição socioespacial de identidade, referida a um território particular, precisa ser complementada com uma definição sociocomunicacional. (...)”

(...) tentamos pensar o cidadão atual mais como habitante da cidade do que da nação. Ele se sente enraizado em sua cultura local (...), mas essa cultura da cidade é ponto de interseção de múltiplas tradições nacionais – a dos migrantes reunidos em qualquer metrópole – que por sua vez são reorganizadas pelo fluxo transnacional de bens e mensagens. (CANCLINI, 1997, p. 35,36).

Voltemo-nos agora para o cenário do filme. Desde a sua primeira cena, quando uma lua enorme é cruzada por um avião, a relação narrativa/espço se coloca como fundamental. Ao fundo temos os versos do poeta e, então, há um corte para o quarto de Orfeu. Ele está na cama com Mira. A beleza e a sensualidade dos corpos negros entrelaçados enche a tela. Outro corte para um grupo de crianças que sobe os degraus nas ruelas em direção à janela de Orfeu: querem vê-lo fazer o sol nascer. Orfeu pega o violão e começa a tocar, o céu ganha gradativamente tons alaranjados, os bichos parecem prestar atenção à música. Há leveza e tranquilidade na manhã que começa e todos os participantes/espectadores/ouvintes do espetáculo órfico unem-se ao cenário, ficando clara a noção de coletividade/comunidade que representam. Temos, então, uma cena belíssima: o céu alaranjado contrasta com a silhueta das crianças que observam imóveis o espetáculo, enquanto os pássaros voam ao redor delas.

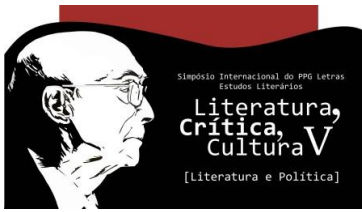


ISSN: 1983-8379

Todos celebram a chegada do sol num horizonte que é o da cidade do Rio de Janeiro. E a cidade não é só o cenário de *Orfeu*, mas é também, como o Morro da Carioca, personagem dessa narrativa. Para isso colabora o movimento da câmera, que busca constantemente a beleza da cidade, sua exuberância, que contrasta e, ao mesmo tempo, se combina com o ambiente da favela. Este, apesar da visível pobreza dos barracos e casebres, do lixo espalhado nas ruas, é carregado de cores, de sons e tem também sua grandeza que é a da vida que pulsa e se move, mesmo durante a noite.

Lugar de exclusão, ferida da sociedade, na fala do sargento Pacheco: “Orfeu, que tu ainda tá fazendo aqui neste morro, Orfeu, no meio deste monte de lixo fedorento?”, a favela é também um lugar de extrema riqueza cultural, onde se misturam e coexistem elementos de diversas partes do país. Multifacetada, comporta em si uma série de antagonismos: bem e mal; alegria e tristeza; amor e ódio; riqueza e pobreza; vida e morte. Das janelas de casebres pobres se pode observar a beleza de paisagens típicas dos postais do Rio de Janeiro, como o Pão de Açúcar, o Cristo Redentor, a Baía da Guanabara. É a cidade-cenário deslumbrante e desbundante, como bem disse o jornalista Renato Sérgio. Da janela do quarto de Orfeu tem-se a impressão de que o poeta tem a cidade a seus pés. E é assim mesmo que ele se sente: senhor da cidade-cenário, mas também senhor da favela, onde ele mora e faz questão de continuar morando. Das janelas dos apartamentos dos ricos condomínios da Zona Sul também se pode avistar os casebres dos morros cariocas, porém a apreciação não causa prazer aos olhos dos condôminos – e não ficaria bem em nenhum cartão-postal, pois não é algo que se queira ter como referência de uma cidade. Este cenário não é engrandecido e tampouco desejado, melhor que nem existisse, visão daqueles que olham a favela de “baixo”, da “cidade”, confortavelmente do “luxo” dos condomínios para o “lixo” das favelas.

A tecnologia, o conforto, a abundância das casas do “mocinho” e do “bandido” se contrapõem à pobreza e ao desconforto, material e social, reinantes na favela. Orfeu vive cercado de tecnologia – celular, lap top, guitarra elétrica –, Lucinho e os companheiros do “movimento” também (entretanto, enquanto Orfeu vence na vida por conta de um talento nato e legítimo, Lucinho vence pelo único caminho a ele oferecido: o do narcotráfico, da contravenção, da ilegitimidade). Os moradores buscam alternativas para aliviar ou fugir dessa pobreza e desconforto, através da religião, como Seu Inácio; da música, como D. Conceição e os companheiros da roda de samba, ou os participantes da Escola Unidos da Carioca; da

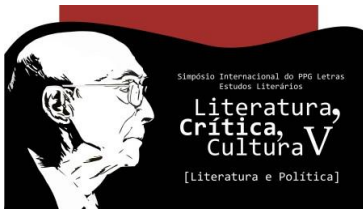


ISSN: 1983-8379

sensualidade, como Mira, namorada do poeta, e Lourdes, a passista; ou das drogas, como Lucinho e os companheiros – “Viver faz mal à saúde”, diz Be Happy diante de uma carreira de cocaína. “Se um dia eu tiver um filho e souber que ele se droga, eu mato o filho da puta de tanta porrada”. O mundo da favela é paradoxal. A fala é de PC, braço-direito de Lucinho, ao observar seu chefe completamente drogado. Percebemos aí o repúdio do traficante ao seu próprio modo de viver. No entanto, ele não tem a menor intenção de mudar de vida. Ao contrário, com a morte de Lucinho, ele assume o comando do “movimento” no morro. E, por mais que o narcotráfico cause desconforto, ele é também garantia de saúde e bem-estar para muitos na favela: Lucinho é quem paga o remédio caro da senhora doente, a televisão de Carmem, o tênis de Maicol.

Nas mãos dos traficantes está também o direito de decisão de vida e morte dos moradores da favela. Bandidos, vagabundos, “foras da lei”, eles fazem suas próprias leis, quem “vacila” é jogado morro abaixo, literalmente. Os que não se encaixam vão para o lixo, para o hades, pois não servem para viver no alto do morro e não podem, tampouco, viver “lá embaixo, na cidade”. Na favela, há duas leis. Uma é a lei do sistema judicial e a outra é a lei do tráfico. A primeira é sempre mal recebida porque não se baseia na igualdade e, sim, na diferença. Os policiais que invadem a favela atiram para depois pedir identificação. A não ser que tenha padrinho, o morador da favela é um dos “fodidos” do sistema – expressão de Roberto DaMatta –, pois são indivíduos que precisam “seguir imperativamente todas as leis” (DAMATTA, 1997, p. 242). Com Orfeu é diferente. Ele é um músico conhecido, elogiado pela mídia e é destaque no Carnaval. O tratamento dos policiais para com ele é outro. Para o sargento, ele não deveria estar ali, misturado àquele “monte de lixo”.

Outro elemento interessante para pensarmos as questões identitárias é a linguagem das personagens. No texto rubricado por Vinícius de Moraes, na parte introdutória de sua peça teatral, o poeta ressalta a importância da linguagem popular, com suas gírias, e a necessidade de adaptar essa linguagem ao momento em que o texto for dramatizado. Cacá Diegues segue a dica do poeta e nos diálogos refeitos no filme procura abarcar as gírias contemporâneas do morro carioca. Não fala, pô! Toca!” A ordem vem de um garoto insolente numa das primeiras cenas de *Orfeu*. A linguagem revela o ambiente social e cultural do morro, é capaz de traduzir o imaginário da população da favela. Ela dá vida ao texto e, portanto, deve ser simples, direta, compreensível e coerente com a realidade por ela simbolizada. Segundo Alfredo Bosi, a



ISSN: 1983-8379

linguagem é uma das mediações simbólicas entre o passado e o presente, é a fala que evoca”, “a fala que invoca”, “vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustêm a sua identidade” (BOSI, 1999, p. 15). É elemento de união e identificação de um povo. Ela liga o presente ao passado, ao mesmo tempo em que está sujeita a mutações estabelecidas pela contemporaneidade. Assim, a linguagem de um povo deve revelar a identidade deste povo e ser atual.

Além das construções lingüísticas, das gírias próprias do morro, dos estrangeirismos, das metáforas, outras formas de linguagem se revelam no filme de Cacá Diegues: os foguetes que avisam aos bandidos que a polícia está subindo o morro, a imagens do Rio típicas de um cartão-postal, as cenas pintadas por Maicol nos muros e paredes da favela, os gestos de luto diante do corpo de Orfeu, o apito de seu Inácio. Todas estas formas de linguagem se colocam como elementos identitários do povo da favela e, por extensão, do povo brasileiro. Afinal, a linguagem, por mais subjetiva que seja, é sempre transmissora de conceitos e une, por isso, sujeito e sociedade. Para ilustrar o que afirmamos aqui, é relevante citar algumas passagens do filme e trechos de algumas falas das personagens. Como citamos no início, Orfeu faz nascer o sol ao som das cordas de seu violão a pedido de um grupo de crianças da vizinhança do poeta. Percebe-se logo de início, na fala dos personagens, a linguagem típica do local, marcada pelas gírias e por termos só presentes na fala coloquial e oral.

Também no início do filme, encontramos D. Conceição, mãe do poeta, reclamando com o marido por ele deixar as roupas viradas do avesso, dizendo que isso traz mau agouro: “Morre a mãe...”. Percebemos aí o caráter místico e supersticioso de D. Conceição, que, nos momentos finais do filme, desesperada com o sumiço e a aparente loucura do filho, clamará inicialmente a São Jorge, santo católico substituto de um dos deuses do candomblé, para depois, na intensidade de sua dor, clamar pelos deuses de origem africana, dos quais realmente é devota. O sofrimento faz com que ela assuma a sua real identidade, a sua crença, e o faz pela linguagem.

Outro exemplo é encontrado no principal meio de comunicação do Morro, a rádio, que acorda os moradores com uma saudação metafórica: “É a voz do Morro no ar”. É também metaforicamente que os bandidos são avisados por ela da chegada da polícia: “a chapa tá quente”. Em outro momento, ela manifesta sua solidariedade ao se despedir da família de uma das moradoras, que deixa o morro depois de ser vítima de uma bala perdida. A “voz do

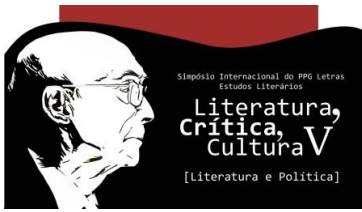
Morro”, em sua imparcialidade, cumpre seu papel conforme se auto-intitula, dando voz tanto aos traficantes quanto aos moradores e mais uma vez percebemos a dicotomia da favela, agora internamente.

“Isso é foguete ou tiro?/É foguete, mas pode virar tiro.” Responde tranquilamente D. Conceição ao repórter que visitava a casa de Orfeu. O comentário da mãe de Orfeu revela um certo conformismo com a situação. As blitz policiais, a violência no Morro, os tiros, já fazem parte do cotidiano da favela. “Era vagabundo?/Não sei, mas se correu é porque deve tá devendo.” Diálogo entre policiais após atirarem na direção de alguns moradores do morro. “Tem muito pobre no mundo, né não? Se eu fosse do governo mandava esterilizar tudo quanto é pobre para parar de nascer tanto vagabundo.” Comenta o Sargento Pacheco durante a invasão ao morro. Percebemos pelas falas dos policiais que para eles todo pobre é vagabundo, sem direito à cidadania, primeiro se atira, depois se procura saber quem é. “Para quem mora lá embaixo na cidade, pobre e bandido é tudo a mesma coisa”, afirmação de Orfeu.

“Acre é no Amazonas?/É perto, mas Acre é Acre, Amazonas é Amazonas.” Eurídice responde à pergunta de Orfeu nos momentos iniciais do encontro dos dois. “Ninguém foi ao Acre, capaz desse Acre nem existir.” Comentário de Orfeu que nos revela a idéia que quem mora no Sul tem do Norte do país. O Norte não tem nada a oferecer, é “mato”, então ninguém precisa ou quer ir lá. O Sul tem Carnaval, desenvolvimento e riqueza, é no Sul “maravilha” que todos querem viver. O Sul e, particularmente, a cidade do Rio de Janeiro, são o centro do país, enquanto os outros estados são vistos como a periferia. “Não gosto de paraíba.”, diz o Sargento, confirmando mais uma vez o preconceito com os estados do norte do país.

“O povo deste morro sempre foi muito hospitaleiro, meu bem!”, diz Carmem à sobrinha. O povo do morro recebe bem aos que vêm de fora, assim como o povo brasileiro acolhe todo estrangeiro e o que ele traz consigo. O povo é gentil, cordato, “hospitaleiro”, não há como não lembrar da visão que se construiu do índio nos primórdios da nossa colonização e que os românticos reafirmaram, o “bom selvagem”.

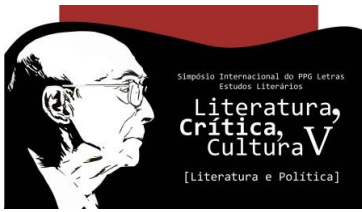
Essas entre outras falas das personagens revelam a forma como elas se vêem e como vêem os outros. O Carnaval, o favelado, a polícia, o bandido, o Sul, o Norte, a pobreza, a riqueza, são valorizados ou desprezados através da linguagem. Esta é renovada e adaptada à contemporaneidade, porém mantém ainda discursos antigos, refletindo um ideário transmitido de geração a geração desde a colonização do país.



Em nossa análise, temos até agora visto que o mundo da favela e o discurso identitário que se constrói entre as personagens revelam as contradições, os paradoxos desse mesmo mundo que funciona como microcosmo da nossa sociedade. Nesse sentido, outro elemento importante é o Carnaval. Momento culminante das ações da personagens, já boa parte do filme se passa na preparação para a festa da qual a Escola Unidas da Carioca é favorita. As festas são momentos de esquecer, fugir do cotidiano, inverter a ordem, deixar os problemas de lado, homenagear a desordem e, de maneira organizada ou não, realizar protestos. “As festas, então, são momentos extraordinários marcados pela alegria e por valores considerados altamente positivos. A rotina da vida diária é que é negativa.” (DAMATTA, 1997, p. 52).

Não por acaso, o Carnaval é um dos eventos mais importantes do calendário nacional. É o momento no qual todo o país admite que temas como sexo, drogas, nudez, irreverência e, até mesmo, a violência são menos passíveis de condenação. Nega-se o trabalho em nome da festa. Ela rompe a hierarquia social, não sendo tipicamente de negros ou de brancos, mas de todos.

Há diversas origens possíveis para o Carnaval que remontam a 10.000 anos antes de Cristo, segundo alguns autores. A palavra “carnaval” poder ter sua origem na expressão latina *carrum novalis*, com a qual os romanos abriam seus festejos, ou na palavra *carnevale*, do dialeto milanês, que significa “adeus à carne” – uma alusão ao início da quaresma cristã. É uma festa derivada das antigas festas denominadas, de modo geral, como “carnavalescas”. O objetivo dessas “festas carnavalescas”, das quais o carnaval atual representa apenas um resquício, era o de canalizar as tendências mais inferiores do ser humano, tornando-as tão inofensivas quanto possível, e dando-lhes ocasião de se manifestarem, num período e em circunstâncias bem determinados. De tempos em tempos, o ritmo das liturgias, enfraquecidas pela vida quotidiana e suas preocupações práticas, retoma o pleno vigor ritual. Busca-se recarregar o potencial do sagrado ambiente, de reinscrever na realidade humana a presença do Grande Espaço e do Grande Tempo, a fim de reatualizar, revigorar todo o Cosmos. É o momento em que o tempo do mito e o tempo comum se comunicam. O restabelecimento da comunicação com o ser, com o valor, justifica de novo o mundo. O sagrado volta a se encarregar da realidade humana e a regenera. O tempo é consagrado, o ritual é público e positivo. O ritual da festa é muito mais solene que um ritual quotidiano, ele abrange maior número de pessoas, é um ritual coletivo. O tempo da festa é o tempo mítico que a liturgia



festival não se contenta apenas em evocar, mas que recria efetivamente. O mito constitui a paisagem ritual da festa. O espaço da festa é o espaço arquétipo do mito, transcende os santuários e alcança a morada de todos os homens.

Roger Caillois afirma que a festa apresenta-se como uma atualização dos tempos do universo. A vida festiva é a vida por excelência, vida plena do tempo mítico, exemplo para a vida cotidiana. O comportamento festival é um comportamento ritual, definido por um código de tradições muito preciso. Durante a festa, o homem comum se aproxima do mito e segue todo um conjunto de normas, veste-se cuidadosamente, caracteriza-se, transfigura-se, a linguagem também é diferente, especial, característica do momento. O homem usa máscaras para, então, se revelar, ser o que gostaria de ser. O homem revestido de sua personagem, tem acesso a um novo sentido do seu ser no mundo pela tomada de consciência de sua função no conjunto social. Ninguém se basta a si mesmo. Cada um se afirma na colaboração com o outro. No agir coletivo, o ser humano se une ao ser mítico. Há uma unanimidade isenta de público.

Em *Orfeu*, é a Escola de Samba Unidos da Carioca o meio de legitimação do povo do Morro. O prestígio de Orfeu diante da mídia e, por conseguinte, perante a sociedade se dá pelo seu talento para compor sambas para os enredos da escola. Sem esse talento, ele seria mais um “vagabundo”, nas próprias palavras do personagem: “Para quem mora lá embaixo, na cidade, pobre e bandido é tudo a mesma coisa”. Seus trajes, calças e chapéu brancos, camisas coloridas, lembram a figura do malandro, figura típica entre os moradores dos morros cariocas e arredores, que foram os responsáveis pela criação da primeira escola de samba do Rio de Janeiro. É na Unidos da Carioca que grande parte dos moradores do Morro projetam seu desejo de realização pessoal, trabalhando em um esquema de solidariedade de grupo que faz do sucesso da escola um meio de se garantir orgulho e prestígio coletivo. Ao vestirem suas fantasias – síntese do que são, dos papéis que representam e dos que gostariam de representar – e desfilarem pela avenida, resgatam um pouco de sua dignidade enquanto indivíduos e enquanto povo. Nas palavras de Roberto DaMatta, esse é o momento em que se busca a alegria, o sorriso, a música, a felicidade, o prazer sexual, é quando os homens se transformam e inventam aquilo que chamamos de “povo”, ou “massa”.

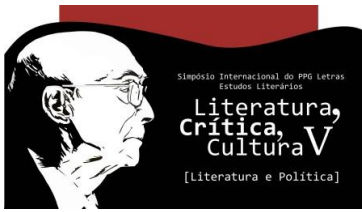
Ainda segundo DaMatta, o carnaval é um rito sem dono, pois pertence a todos que dele participam. Durante o ritual carnavalesco, nos despimos de todos os nossos papéis

sociais para sermos simplesmente homens e mulheres em busca de prazer. Nesse momento, há um religar de todos com todos como simples “foliões”, e é nessa união que podemos perceber que, acima de tudo, somos brasileiros. Esse mesmo sentimento pode ser verificado principalmente nos jogos da Copa do Mundo, quando a maioria da população se coloca diante da TV para torcer pela seleção brasileira. Nesse momento, “vemos, sentimos, gritamos e falamos com o Brasil no imenso ardil que é o jogo de futebol. A diferença entre o futebol e o carnaval é que, enquanto no primeiro só podemos atualizar algumas de nossas características dependendo de uma vitória, no segundo, a festa tem a vantagem de ser apenas festa e ficar acima de quaisquer resultados” (DAMATTA, 1997, p. 115).

É também no sucesso conquistado pela escola na Avenida que Mira e Lourdes encontram meios de se fazerem conhecidas e de saírem do Morro. A fantasia da passista é perpetuada fora da avenida, nas capas das revistas masculinas. Têm, assim, a chance de sair do morro, de viver na cidade. A inversão do carnaval, realizada através da fantasia de “deusa”, torna o sonho de reconhecimento social e de uma vida com todo o conforto que a favela não oferece em realidade após a festa. A mesma Lourdes é que quer colocar a escola depois do desfile no Sambódromo, na terça-feira gorda, na rua para desfilas “misturada com o povo”. A passista quer recuperar a emoção e o valor dos primeiros desfiles de Carnaval. Quer recuperar o caráter popular que as escolas de samba a cada ano vão perdendo, globalizadas pela indústria cultural.

Considerações finais

Observamos, pois, pelo comportamento das pessoas do Morro, um desejo coletivo de reconhecimento pela sociedade e de aproximação da mesma. A lógica do mundo diário posta ao avesso pelo momento da festa anula a distinção entre as classes sociais. Na Avenida são todos iguais, brancos, pretos, mulatos, índios, estrangeiros. Feira das maravilhas e dos horrores, espaço irreprimível da festa, do riso, do corpo, o Carnaval é o momento em que a multiplicidade brasileira pode reinar absoluta. A imagem do Brasil, marcada pelo pluralismo ético, religioso e cultural, se mostra para o mundo e se quer reconhecida por ele. O desejo de legitimação do Morro é o desejo de legitimação do Brasil. Plural, contraditório, ambíguo e ambivalente, o país do Carnaval articula sua identidade, espelhando-se no Outro, para nele reconhecer-se ou dele diferenciar-se.



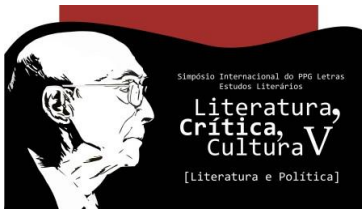
ISSN: 1983-8379

Enfim, o Morro da Carioca possui tudo o que a cidade maravilhosa oferece, tem a paisagem, o samba, o carnaval, o tráfico de drogas, o futebol (representado na pelada dos moleques nas ruelas da favela), a religião (ou religiões), a polícia, o bandido, o trabalhador, o poeta, a mulher bonita, o amor, a alegria, a dor, o medo, a violência... Em sua situação marginal, a favela reflete a sociedade que deseja ser. Seus moradores, como todos os seres humanos, na frágil e persistente busca pela felicidade, comem e ingerem o outro, ou partes dele, numa antropofagia tipicamente brasileira.

Voltando a uma das epígrafes desse trabalho, é dos vestígios de vida que se constrói qualquer identidade, quer seja individual, local ou nacional. Esses vestígios estão espalhados nas cenas do filme e permitem aquela identificação muito própria da obra de arte, a do espelhismo. *Orfeu* é um espelho em que, nós, espectadores, homens e mulheres, brasileiros, podemos nos ver. Nosso reflexo está ali para nos permitir pensar, prazerosamente ou não, sobre quem somos enquanto nação. E também para nos encontrarmos enquanto indivíduos e seres humanos.

Referências:

- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAILLOIS, Roger. O mito e o homem. Lisboa: Edições 70, 1972.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FIGUEIREDO, Eurídice & NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Identidade Nacional e identidade cultural*. Conceitos de Literatura e Cultura. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: UFJF, 2010).
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *O duplo e a falta: construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, nº 1. Niterói: Rocco, março de 1991.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- MORAES, Vinícius de. Livro de Letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



ISSN: 1983-8379

MORAES, Vinícius de. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: Editora Dois Amigos, 1967.

ORFEU. Direção: Cacá Diegues. Elenco: Toni Garrido, Patrícia França, Murilo Benício, Zezé Motta, Nilton Gonçalves e Isabel Fillardis. Brasil, 1999. 111 min.

SCHWAB, Gustav. As mais belas histórias da Antiguidade Clássica: os mitos da Grécia e de Roma. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SÉRGIO, Renato. A alma de uma cidade: reminiscências e lorotas: lugares, fatos e personagens cariocas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. *Os gregos inventaram tudo*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 31 out. 1999.