

UNIVERSIDADE PRESBITARIANA MACKENZIE

MÁRCIA HELENA RIBEIRO AMADIO

A REATUALIZAÇÃO DO MITO GREGO DE ORFEU POR CAMUS

**São Paulo
2007**

MÁRCIA HELENA RIBEIRO AMADIO

A REATUALIZAÇÃO DO MITO GREGO DE ORFEU POR CAMUS

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito para a
obtenção de título de Mestre em Letras.

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. LÍLIAN LOPONDO

**SÃO PAULO
2007**

MÁRCIA HELENA RIBEIRO AMADIO

A REATUALIZAÇÃO DO MITO GREGO DE ORFEU POR CAMUS

Dissertação apresentada à Universidade Mackenzie, como requisito para a obtenção de título de em Letras.

Aprovada em 28 de junho de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a.Dr^a. Lílian Loondo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a. Helena Bonito Couto Pereira
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a. Benilde Lacorte Justo Caniato
Universidade de São Paulo

Às minhas famílias Urbino Ribeiro e Monvar Amadio, meus filhos Camila e Lucas e meu marido Francisco, uma homenagem como recompensa pela execução deste trabalho diante da grandeza de suas pessoas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força e pela coragem que nos concedeu, permanecendo ao nosso lado em todo o percurso desta caminhada.

À professora Lílian Lopondo, pelas orientações, paciência e fraternidade.

Às professoras Helena Bonito e Benilde Lacorte, pelas sugestões apontadas no decorrer do Exame de Qualificação.

Aos professores da Universidade Presbiteriana Mackenzie por compartilhar conosco seus conhecimentos.

À Daniele, sobrinha dedicada, pelo apoio técnico dos livros emprestados.

À minha “fiel escudeira” Sueli, que sempre demonstrou apoio à realização deste trabalho.

Ao meu “melhor amigo” Dado por compartilhar seu companheirismo conosco.

Ao Governo do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudos.

Ao Fundo Mackenzie de pesquisa, pela ajuda de custo concedida.

Um homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo.

(Bakhtin)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo analisar como o Mito grego de Orfeu foi atualizado no filme *Orfeu Negro* pelo cineasta francês Marcel Camus na perspectiva teoricamente definida como paródia e seus elementos: a carnavalização e o grotesco à luz dos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e Linda Hutcheon em *A teoria da Paródia*. Além disso, examinar-se-ão os postulados teóricos sobre o mito baseado na teoria de Mircea Eliade.

Palavras-chave: Carnavalização. Dialogismo. Grotesco. Mito e paródia.

ABSTRACT

The present research has as object to analyze how the greek myth Orpheus was modernized by Marcel Camus' film *Black Orpheus*. We took the approach theoretically defined as parody, specially the carnivalesque and grotesque effects in the light of Mikhail Bakhtin in *The popular culture in the Middle Ages and Renaissance - the context by Francois Rabelais* and Linda Hutcheon in *A Theory of Parody*. Furthermore, we will mention theoretical concepts referring to myth by Mircea Eliade.

Keywords: Carnavalesque. Dialogism. Grotesque. Myth and parody.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 - Capa Original do filme <i>Orfeu Negro</i>	16
Foto 2 - Orfeu na Favela.....	32
Foto 3 - Eurídice no Barraco.....	40
Foto 4 - Benedito e Zeca	56
Foto 5 - Orfeu e a Escola de Samba	61
Foto 6 - Mira, noiva de Orfeu	66
Foto 7 - Escada do departamento de polícia	70
Foto 8 - Pai de Santo do Candomblé.....	73
Foto 9 - Mira e Orfeu no Cartório.....	96
Foto 10 - Iconografia de Orfeu, Eurídice e Hermes	98
Foto 11 - Serafina no Barraco.....	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
ORFEU DA CONCEIÇÃO	14
ORFEU NEGRO	17
O MITO GREGO DE ORFEU	18
1 O MITO	21
1.1 O RITO	26
1.2 A MEMÓRIA	28
1.3 O CANTO DE ORFEU	33
1.4 AS LAMELAS DE OURO	37
1.5 O ESQUECIMENTO	41
1.6 O OLHAR PARA TRÁS	44
2 O MODELO E O INTERTEXTO	49
2.1 SUPRESSÕES	49
2.2 ACRÉSCIMOS	52
2.2.1 Trilha Sonora	57
2.3 INVERSÕES	65
2.3.1 O Hades	67
2.4 DESLOCAMENTOS	75
3 O REBAIXAMENTO E O “MUNDO ÀS AVESSAS”	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Desde a Antiguidade Clássica, os mitos ressurgem na história literária e nas artes em geral; eles não caíram na obliteração. Muitos permaneceram ao longo dos séculos; foram redescobertos pelo Renascimento e restaurados nas suas formas mais puras e serviram de inspiração na literatura e nas artes em geral. Um dos mitos que excederam as fronteiras do tempo é o mito grego de Orfeu, cuja transposição para o teatro, a ópera, a poesia e o cinema atesta a sua atemporalidade. A imagem de Orfeu transita, na arte, da Grécia para o mundo moderno. “A criação mítica, propriamente dita, consiste em dar sentidos novos a mitos antigos.” (CARVALHO, 1990, p. 9). De Virgílio a Vinícius de Moraes, o mito de Orfeu “mostra mais uma vez a plasticidade do mito, apto a revestir as formas mais modernas e diversificadas”. (CARVALHO, 1990, p. 11).

A figura de Orfeu aparece freqüentemente nas obras de Apollinaire, em *Le Bestiaire ou Contége d’Orphée* e *Lê Larron*, onde ele confronta o cristianismo e o orfismo. Jean Anouilh retoma o mito de Orfeu em *Eurydice*, ao criar personagens banalizados. Glück, no século XVIII, criou *Orfeo ed Eurídice*. No século XIX, Offenback, não deixou somente *Os contos de Hoffmann*, mas também um *Orfeu no Inferno*. A primeira ópera conservada até hoje em sua totalidade é o *L’Orfeo* de Cláudio Montiverti. O primeiro balé alemão – *Orpheus und Eurydice* - foi criado por Heinrich Schütz, em 1638. Em *Orfeu-Rei* de Victor Segalen, a amante do poeta tem ciúmes da sua música, tal como *Orpheus Descending*, de Tennessee Williams, no qual o poeta toca guitarra; prefere-a ao amor das mulheres. O fascínio poético da morte é também visível na obra de Rainer Maria Rilke, em *Orfeu, Eurídice, Hermes*. No cinema, Jean Cocteau retoma o mito de Orfeu com os filmes *Orphée* e *Le Testament*

d'Orphée, que se tornaram clássicos. (CARVALHO, 1990).

No Brasil o mito de Orfeu transita por diversas obras, dentre elas a peça de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição* (1956), que foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com cenário de Oscar Niemeyer e serviu de referência para o diretor francês Marcel Camus criar *Orfeu Negro*, filmado na cidade do Rio de Janeiro.

Este trabalho tem por objetivo a análise do filme de *Orfeu Negro*, de Camus, tendo como ponto de partida os pressupostos teóricos sobre o mito e a apropriação pelo homem moderno, segundo Mircea Eliade, Jean Pierre Vernant e outros e tendo também como pressupostos teóricos os conceitos da paródia formulados por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia*, e por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* e mais especificamente em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, sobre a carnavalização, a paródia e o grotesco inseridos num universo maior: o do dialogismo.

A partir do conceito de dialogismo, Bakhtin (2005) antecipa os estudos da enunciação e se preocupa com o exame da interação verbal e das relações entre a linguagem, sociedade e história e entre linguagem e ideologia. Para Bakhtin o enunciado não é somente uma matéria lingüística; ela incorpora o contexto e é o objeto dos estudos da linguagem. Sua definição de enunciado aproxima-se da concepção atual de texto. O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um "tecido" organizado e estruturado, quanto como objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio-histórico. Conciliam-se, nessa concepção de texto ou na idéia de enunciado de Bakhtin (1999), abordagens externas e internas da linguagem. O texto/enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico. (BARROS, 2003, p. 1).

O princípio dialógico está presente na concepção de Bakhtin de linguagem e, talvez, de mundo, de vida. O dialogismo é a condição do sentido do discurso. A relação dialógica entre eu e o outro supõe diversas dicotomias, estudadas por Bakhtin: épica/romance, oficial/não oficial, normalidade/carnaval e monologismo/dialogismo.

Fiorin (2003, p.29) afirma que a preocupação básica de Bakhtin foi a de que o "discurso" não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, "o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu mostrando suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico, etc".

Para Fiorin, no entanto, quando o semiótico russo foi introduzido no Ocidente, a sua concepção de dialogismo foi empobrecida quando chamada de intertextualidade por Kristeva, a qual afirma que "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (2005, p. 68). Já Fávero em *Sobre a Paródia* (2003, p. 49) comenta que

a noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro remete a outra (escrita) ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos - teria incorporado a idéia de intertextualidade.

A concepção de intertextualidade, segundo Stam (1992, p. 94):

permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multi dimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). (STAM, 1992, p. 94).

Na concepção de Hutcheon (1985, p. 28), que imprime contemporaneidade aos conceitos de Bakhtin, o termo paródia tem múltiplos significados. Pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. "O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz". Hutcheon (1985) afirma que não se pode definir a paródia como uma imitação ridícula, comum a alguns dicionários, mas como homenagem respeitosa ao trabalho de outrem. Dessa perspectiva, pretende-se demonstrar que a paródia, em *Orfeu Negro* é uma homenagem respeitosa em relação aos favelados do Brasil e não simplesmente um expediente ridicularizador.

Uma característica peculiar da paródia é que sua interpretação diz respeito ao leitor, isto é, depende do receptor. Se o leitor não tem conhecimento da obra original, achará na obra parodiada apenas uma série de disparates.

Para Bakhtin, carnavalização implica paródia. A paródia é um traço que reforça para permitir apreender uma realidade, ao mesmo tempo em que cria o seu avesso. O princípio carnavalesco, segundo Bakhtin, abole as hierarquias, nivela as classes e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais. "Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se própria do centro, numa explosão libertadora". (STAM, 1992, p. 43).

O primeiro capítulo focalizará os conceitos de mito, de acordo com a estrutura e função nas sociedades primitiva e moderna, segundo as questões centrais do pensamento de Mircea Eliade, Joseph Campbell e Jean Pierre Vernant. Mircea Eliade afirma que o mito apresenta um tempo primordial no qual narra uma história sagrada. "É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi traduzido e começou a ser" (ELIADE, 2004, p. 11).

Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.

O segundo capítulo busca verificar as modificações efetuadas ao mito com base nos processos de acréscimo, supressão, deslocamento e inversão efetuados por Camus para atualizar o mito ao homem moderno.

Num terceiro momento será explorada a questão da carnavalização e seus elementos, como a paródia, o grotesco e o riso com base nas teorias de Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Segundo Bakhtin, na recuperação do mito, o riso liberta o homem do medo: do terror cósmico diante das forças da natureza. (1999).

Com base no exposto, serão redigidas as considerações finais.

ORFEU DA CONCEIÇÃO

Vinícius de Moraes moderniza o mito de Orfeu em sua peça *Orfeu da Conceição*. A peça é uma adaptação do mito grego ao ambiente de uma favela carioca. Vinícius leva o escritor Waldo Frank a uma visita à favela da Praia do Pinto, no Rio de Janeiro. Deslumbrado com o ritmo, a dança e a sensualidade dos negros favelados, Frank faz um comentário de que Vinícius não se esquecerá: “eles parecem gregos”, diz. (CASTELO, 1991, p. 182). Tal referência permanece na mente de Vinícius, até que lhe vem às mãos uma edição da ópera *Orfeu e Eurídice*, escrita pelo italiano Calzabígi no século XVIII e musicado pelo alemão Christoph Gluck. Inspirado, numa noite de carnaval, por uma batucada que vinha do morro do

Cavalão, na baía de Guanabara, o poeta se põe a escrever a peça. Convida o maestro Antonio Carlos Jobim para compor a trilha musical de *Orfeu da Conceição*. Em menos de um mês, os dois compõem juntos quase toda a trilha musical de Orfeu.

Em Paris, no ano de 1955, Vinícius conhece o produtor de cinema Sacha Gordine, um francês apaixonado pelo Brasil, que sonha realizar um filme sobre um tema brasileiro, mas, ao ler a peça de Vinícius, considera seu roteiro “pouco comercial”. (CASTELO, 1991, p.194). Providencia, então, uma readaptação dela assinada por Jacques Viot. *Orfeu da Conceição*, na concepção de Viot, transformou-se em *Orfeu Negro*, onde o mito é transportado para o universo da favela da Babilônia, no Rio de Janeiro. Dirigido pelo cineasta francês Marcel Camus, em 1959, *Orfeu Negro* ganhou a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro em Hollywood.

O filme mostra a realidade do Brasil nos anos 50 sob uma romântica aura: a paisagem natural e a selvagem, a sensualidade das pessoas negras e a festa do carnaval são exploradas por Camus e mostram duas faces da identidade brasileira: o carnaval e o samba.

Vinícius assiste ao filme na sala de cinema do palácio do Catete, no Rio de Janeiro, ao lado do então presidente da república Juscelino Kubitschek. O poeta não gostou do resultado. “O trabalho do Viot tirou o vigor da minha história”, reclama com amigos. (CASTELO, 1991, p. 195).

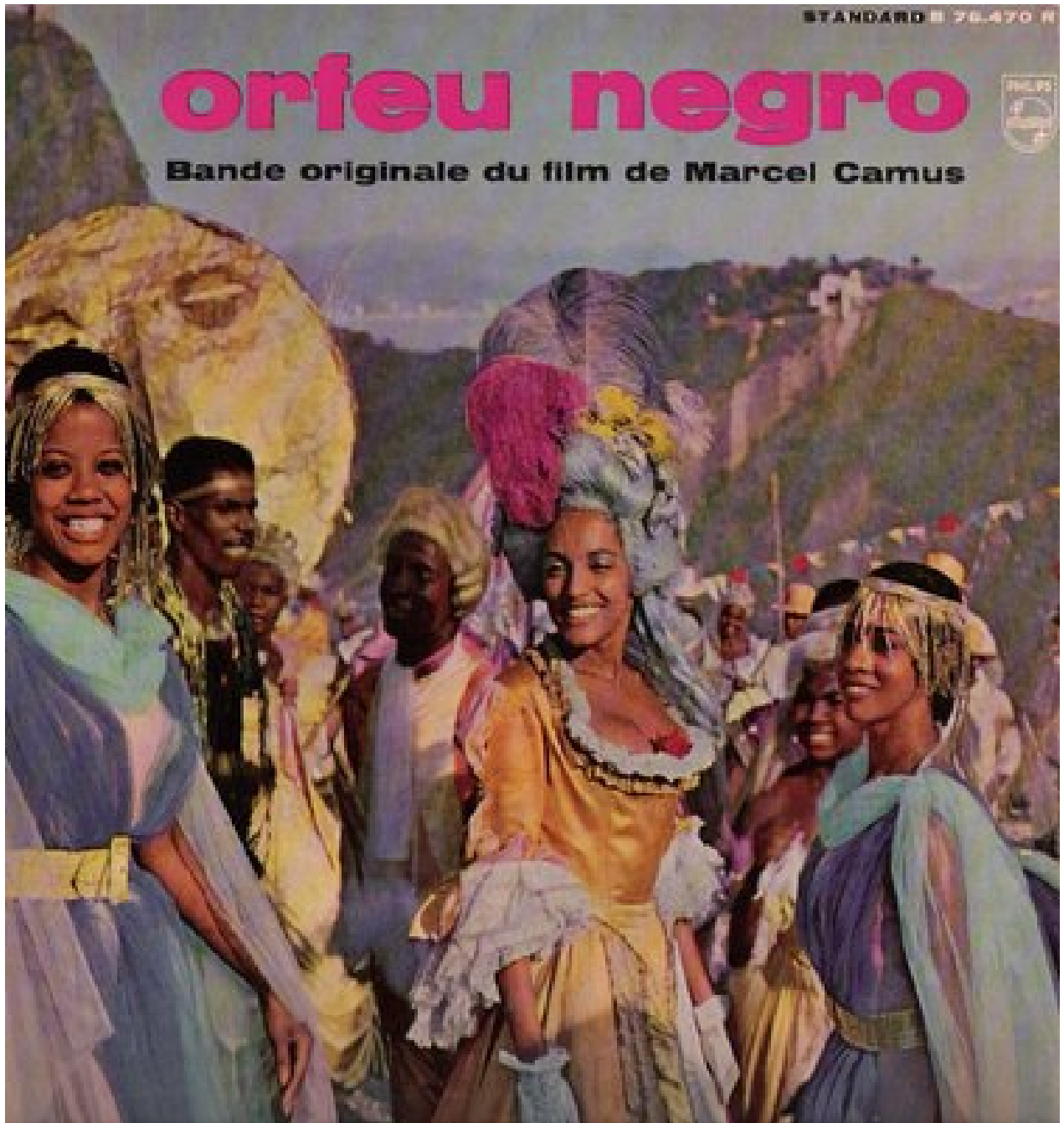


Foto 1 - Capa Original do filme *Orfeu Negro*
Fonte: www.sabadabada.com

ORFEU NEGRO

Em *Orfeu Negro*, o protagonista Orfeu é um motorneiro de bonde, compositor de sambas-enredo que mora na favela da Babilônia, no Rio de Janeiro. Eurídice chega à cidade grande vinda do interior e fugindo de um homem que a persegue. Ela toma o bonde que Orfeu está conduzindo. No morro ela hospeda-se no barraco da prima Serafina. Conhece Hermes, o vigia da estação e os meninos Benedito e Zeca. Enquanto isso, Orfeu e Mira, sua noiva, vão ao cartório dar entrada aos proclamas do casamento. De volta ao morro, Orfeu se encontra novamente com Eurídice e ambos se apaixonam à primeira vista.

À noite, no ensaio da escola de samba, Orfeu faz de tudo para se livrar de Mira e ficar com Eurídice. Lá, o perseguidor de Eurídice, a morte personificada na figura de Arlequim, a encontra. Ela foge, assustada, com Orfeu. Os dois vão para o barraco dele e passam a noite juntos. Ao amanhecer, Orfeu toca seu violão e faz o sol nascer. Os meninos Benedito e Zeca acompanham tudo de fora.

Serafina convence Eurídice a trocar a fantasia com ela e ir à avenida sambar com Orfeu. Mira percebe a farsa e avança sobre Eurídice. Na fuga, Eurídice encontra Arlequim, que passa a persegui-la também. Hermes lhe indica a estação de bondes para se esconder. Desesperada, sem perceber, Eurídice agarra um cabo de alta-tensão. Orfeu ao entrar no local aciona a chave de iluminação e Eurídice morre eletrocutada. Orfeu desmaia. Ao acordar, tendo Hermes e Benedito ao seu lado, é informado de que Eurídice morreu.

Tem início a trajetória de Orfeu para encontrar o corpo de Eurídice. Primeiramente, vai ao departamento dos desaparecidos, que fica no 13°. Andar de um prédio público. Lá encontra o faxineiro, que lhe mostra a sala dos desaparecidos.

O faxineiro lhe oferece ajuda, dizendo que lá ele não achará nada a não ser papéis. Descem por uma escada sinuosa até a rua. Chegam a uma casa de candomblé, onde as mulheres dançam, gritam e cantam. O faxineiro pede a Orfeu que cante também. Atrás de si, ele ouve a voz de Eurídice. Uma velha pede-lhe que não olhe para trás. Desconfiado, Orfeu olha para trás vê uma senhora falando com a voz de Eurídice. Nesse momento, a senhora desmaia e Eurídice vai embora para sempre, morrendo pela segunda vez.

Orfeu foge e vaga pelas ruas do Rio de Janeiro até que, cansado, em meio aos bêbados adormecidos nos jardins, deita-se. Hermes e Benedito o encontram novamente e informam que Eurídice está no Instituto médico legal. Ele a encontra e a leva nos braços até o morro. Durante o trajeto, pede perdão e se lamenta.

Mira e as demais assistas da escola de samba põem fogo no barraco de Orfeu. Quando elas o avistam, correm em sua direção aos gritos, jogando-lhe pedras. Uma delas atinge-lhe a cabeça, ele perde o equilíbrio e cai morro abaixo com Eurídice nos braços. Amanhece quando Zeca toca o violão de Orfeu e o sol desponta. Ele será o novo Orfeu.

O MITO GREGO DE ORFEU

O filme baseia-se no mito de Orfeu que, de acordo com Brandão (2003), é um herói muito antigo, encontrado na expedição dos Argonautas, os heróicos parceiros de Jasão que, com a Nau Argo (rápida, ágil) partiram para a Cólquida em busca do Velocino de Ouro, uma pele de carneiro voadora. O poeta latino do séc.I a.C, Públio Vergílio Marão, no canto IV do seu poema *As Geórgicas*, que é consagrado ao

cultivo de abelhas, descreve o episódio de Aristeu, o exímio cultor de abelhas, e o encontro com Orfeu e Eurídice, segundo Santos (1999).

Orfeu é filho de Calíope, uma das mais importantes das nove Musas com Apolo ou com o Rei Eagro. É considerado célebre cantor, poeta e músico. A lira, presente de Hermes a Apolo, seu pai, foi modificada por Orfeu, que aumentou o número de cordas para nove em homenagem às nove Musas, o que o tornou inventor da cítara. A suavidade de sua voz encanta deuses, animais selvagens, as plantas e até as pedras. Orfeu viaja pelo mundo onde completa sua formação religiosa e filosófica. Ele é o educador da humanidade, conduziu os trácios da selvageria para a civilização.

Ao regressar da expedição dos Argonautas, Orfeu conhece a Ninfa Eurídice e casa-se com ela. Fugindo do seu perseguidor Aristeu, o apicultor, Eurídice é mordida por uma serpente e morre. Inconformado, Orfeu desce às trevas do Hades e, encantando o mundo ctônio com sua música e sua lira, onde Tântalo, o filho de Zeus, castigado a padecer de fome e sede eterna, abandona a mesa onde a comida e a bebida lhe servem de tentação. Sísifo devia rolar uma enorme rocha por uma escarpa. Tão logo a pedra chegava ao cume do monte, despencava pelo outro lado, e ele tinha de recomeçar o inútil trabalho. No momento do canto também deixa de lado seu castigo. Senta-se sobre a rocha de seus martírios incessantes e, emocionado, escuta o poeta. As Danaides, condenadas a encher um tonel sem fundo, param seu inútil ofício. A roda de Exião não gira mais. Todos emocionados, param seus martírios incessantes. Comove Plutão e Perséfone, os deuses infernais, que lhe entregam Eurídice, impondo-lhe a condição de não olhar para trás enquanto estiverem no mundo das sombras. Quase alcançando a luz do dia, Orfeu suspeita que Eurídice não o segue e olha para trás, transgredindo a ordem dos soberanos.

Eurídice morre pela segunda vez, retornando à escuridão. O poeta, inconformado, roga regresso ao barqueiro Caronte, que no mito é o barqueiro cuja função é transportar as almas para o além dos rios do Hades fazendo a passagem da luz ao mundo das sombras, mas este não o permite.

Sem poder esquecer a amada, Orfeu vaga pela Trácia, até que certo dia as Bacantes, seguidoras do deus Dioniso, furiosas por serem repelidas por ele, estraçalham-lhe as roupas e rasgam-lhe as carnes. Elas o dilaceram e jogam sua cabeça e sua lira no rio Hebro. A cabeça de Orfeu desce o rio, ainda clamando por Eurídice, e só pára na embocadura do rio Meles, na Jônia, em perfeito estado de conservação. As musas a recolhem e ali mesmo foi erguido um templo em sua homenagem.

CAPÍTULO 1

O MITO

Desde o surgimento das primeiras sociedades o homem, mesmo o mais primitivo, possui consciência de que existe algo espiritualmente superior a ele. Ele procura não só compreender isso, mas também compreender o mundo e qual o seu papel dentro dele. O homem encontra-se com terror diante do sobrenatural e do inexplicável, do sentimento de fragilidade e do medo e da morte. Bakhtin (1999, p. 293) descreve o medo do homem diante de tudo que é desproporcionalmente grande e forte, “o medo das perturbações cósmicas e das calamidades naturais, nas mais antigas mitologias, concepções e sistemas de imagens, e até nas próprias línguas e nas formas de pensamento que elas determinam”. Esse medo é utilizado por todos os sistemas religiosos com a finalidade de oprimir o homem e dominar sua consciência e a morte, afirma Bakhtin.

Segundo Cassirer, “o homem primitivo vivia num mundo confuso, onde o real e o irreal formavam uma miscelânea” (1994, p. 78). Diante disso, o mito nasce do questionamento universal acerca do homem e de seus medos. O ser humano busca na religião, no mito e nas crenças os caminhos que transcendem o real e levam ao conhecimento do sagrado.

“A história de todas as obras divinas e semidivinas estão conservadas nos mitos”. (ELIADE, 1992, p. 164). Eliade descreve que, reatualizando a história sagrada, imitando o comportamento divino, o homem instala-se e mantém-se junto dos deuses, isto é, no real e no significativo.

O mito é pois, a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do tempo, é sempre a narração de uma criação: conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. “É por isso que mito é solidário da ontologia: só fala das realidades, do que aconteceu realmente” (ELIADE, 2001, p.85).

Consoante Mircea Eliade:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento primordial, o tempo fabuloso do “princípio”, graças as façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação” ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (2004, p.11).

O mito, no dizer de Campbell (2005), é uma primeira fala sobre o mundo, é uma mensagem ao mundo, sobre a qual a afetividade e a imaginação exercem grande papel, e cuja função principalmente não é explicar a realidade, mas acomodar o homem ao mundo. Esta mensagem pode, portanto, não ser oral; “pode ser formada por escritas ou apresentações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica”. (CAMPBELL, 2005, p. 11).

A função mais importante do mito é “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas. Tudo quanto os deuses ou os antepassados fizeram, aquilo que os mitos contam a respeito de sua atividade criadora, pertence à esfera do sagrado e por isso participa do *ser*, e o que os homens fazem por sua própria vontade, sem modelo mítico, pertence à esfera do profano, segundo Eliade,

Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar etc. (2001,p.87).

Mythos, que precede o discurso lógico ou *logos*, que é a passagem do pensamento mítico ao pensamento lógico, para Vernant (2004) designava um “modelo”, que poderia referir-se a uma narrativa ou a um simples diálogo, com os quais um conhecimento de natureza religiosa e secreta, relativo aos deuses e aos heróis, era compartilhado pela comunidade.

Segundo Vernant (2004), inicialmente *mythos* e *logos* não se opunham. O homem perdeu a consciência mítica e daí surgiu a palavra escrita, que instaura uma nova forma de pensamento. A escrita marca, conforme o autor, um estágio mais avançado do pensamento e assim começa o processo de dessacralização da natureza até que houve a ruptura entre *mythos* e *logos*. Estabelece assim a distinção entre *mythos* e *logos*, sendo o primeiro localizado na ordem do fabuloso, do maravilhoso, e o segundo, na ordem do verdadeiro e do inteligível.

É no campo da literatura que o mito vai encontrar abrigo e é aí que vai ter continuidade, ainda que sofrendo alterações. Os mitos descrevem acontecimentos que dizem respeito ao ser humano; relatam não apenas as origens das coisas, mas os acontecimentos primordiais, que determinaram a condição do homem no mundo e o constituíram tal como ele é. Da mesma forma que o homem moderno é constituído pela história, o homem primitivo é constituído pelos eventos que os mitos relatam. A diferença é que a história é linear e irreversível, ao passo que a narrativa mítica se assenta sobre a intemporalidade, e o homem primitivo precisa não só conhecê-la, mas também reatualizá-la.

A reatualização do mito pelo homem moderno faz com que ele se aproprie do seu sentido primeiro, porém reveste-o de uma nova forma que lhe confere outro significado, conforme a intenção de quem o conta. Para Mielietski, o “pesadelo da história pesa sobre o escritor europeu e leva a revisitá-la, mediante a evocação dos mitos” (1987, p. 246). Mielietski (1987) salienta que a história supre de analogia a forma e que o mito escolhe imagens mais pobres, ou melhor, já empobrecidas por sentido, o que lhes permite dar novos significados (a caricatura, o pastiche, os símbolos). Nas narrativas modernas observa-se sempre uma conversão, uma desconstrução do mito para recriá-lo quanto à necessidade de encontrar novos caminhos.

Na desconstrução do mito de Orfeu em *Orfeu Negro*, Camus reescreve-o: dá a voz a um malandro, que gosta de estar com todas as mulheres do morro. O poeta que introduziu humanidade à Grécia, aqui é a representação do conquistador malandro, cujo poder é a sedução; Orfeu é transposto para o ambiente carioca da favela onde o caos se instala devido às brigas das mulheres por causa da chegada de Eurídice. Sua presença na favela desperta os ciúmes das pretendentes apaixonadas e apresenta uma intriga passionnal entre Mira e Orfeu. A intriga apresenta uma motivação para a morte de Eurídice e de Orfeu, pois ambos representam uma mácula que precisa ser extirpada para que a ordem volte a reinar na natureza e entre os membros da comunidade. Orfeu funciona como uma espécie de bode expiatório, que deve morrer para o restabelecimento da paz.

Para acabar com a angústia e a violência social é preciso extirpar o bode expiatório na pele de Orfeu, que é ao mesmo tempo uma vítima sacrificial e veículo de purificação. “Para nomear essa função de vítima sacrificial e veículo terapêutico, de que se investe o bode expiatório, os gregos tinham a palavra *pharmakós*”.

(NOVAES, 2004, p. 285). Segundo Brandão (2003, p.103), a prática do sacrifício do *pharmakós* pela comunidade aparece numa das mais populares e freqüentadas festas de Apolo, as *Targélicas*, celebradas, para as purificações da *pólis*, com a expulsão dos bodes expiatórios.

Orfeu não é inocente nem culpado. É inocente porque o que lhe acontece é maior do algo que ele tenha feito, “como o montanhês cujo grito faz cair uma avalanche”. (FRYE, 1973, p.47). É culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, Orfeu vive num mundo onde tais injustiças são partes inevitáveis da existência.

Eurídice ao ameaçar “o mundo” da Babilônia, ameaça transformá-lo em “caos”. Essa expressão significa a abolição de uma ordem, de um “cosmos” ao estado caótico. Visto que “ ‘ nosso mundo ‘ é um cosmos, qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo em ‘ caos ‘ “. (ELIADE, 2001, p. 46).

O homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana. O terror diante do “caos” que envolve seu mundo habitado corresponde ao seu terror diante do nada.

“No princípio era o caos”. (BRANDÃO, 2003, p.184). Consoante Chevalier e Gheerbrant, “o caos é a personificação do vazio primordial anterior à criação do mundo” (2005, p. 47).

Assumir a criação do “mundo” que se escolhe habitar é imitar a obra dos deuses, a cosmogonia. A cosmogonia é o arquétipo de toda “criação”. O universo mítico sobre a criação do mundo estabelece uma relação entre a cosmogonia e escatologia, princípio e fim, criação e destruição coexistem numa relação dialética.

Segundo Eliade (2004, p.72),

A “mobilidade” da origem do Mundo traduz a esperança do homem de que seu Mundo estará sempre lá, mesmo que seja periodicamente destruído. A idéia de destruição do Mundo não é, no fundo, uma idéia pessimista. Por sua própria duração, o Mundo degenera e se consome: eis porque deve ser simbolicamente recriado todos os anos.

É possível aceitar a idéia de destruição apocalíptica do mundo, porque se conhece o segredo da origem do mundo, ou seja, a cosmogonia. O mito cosmogônico aponta para a verdade porque a existência do mundo está aí para prová-lo; o mito da origem da morte é também, porque é provado pela mortalidade do homem.

A concepção mítica do tempo se correlaciona com o fato de que o mito sempre subentende uma gênese, uma formação, a vida no tempo, uma ação, uma história e uma narrativa. O passado, como se expressa Cassirer (1982, p. 54), “é no mito a causa das coisas, o seu porque, da sacralidade da existência remonta à sacralidade da origem”. A recitação ritual do mito cosmogônico implica a reatualização do acontecimento primordial.

1.1 O RITO

A partir do conhecimento de sua origem, o homem se serve da prática dos atos ritualísticos para viver novamente aquele tempo primordial já esquecido. O ritual não é uma simples comemoração, mas sim uma repetição, uma reatualização dos

acontecimentos passados, de maneira que interrompa o tempo presente para regressar ao tempo mítico, *in illo tempore*:

O rito é práxis do mundo. É mito em ação.. O mito rememora, o rito comemora. Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram “nas origens”, porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. (BRANDÃO, 2003, p.39).

Para o homem das sociedades arcaicas, o que aconteceu *ab origine* pode ser repetido através dos ritos. Para ele, portanto, o essencial é conhecer os mitos. Porque os mitos lhe oferecem uma explicação do Mundo e de seu próprio modo de existir no Mundo, ao rememorar os mitos e reatualizá-los, eles são capazes de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Ancestrais fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas.

Segundo Campbell (1990) os rituais têm força simbólica, tanto os individuais como os coletivos, de conscientizar o homem de seu lugar no mundo, na sociedade. Eles servem para reforçar a relação entre os seres, entre o ser e a divindade, ou entre os seres e a natureza e entre o homem e o cosmos.

O ritual é a repetição dos atos realizados pelos deuses no início dos tempos e que devem ser imitados e repetidos para que tanto as forças do bem quanto as forças do mal sejam mantidas sob controle. Dessa forma, o ritual reatualiza um acontecimento sagrado que teve lugar *in illo tempore*, no passado mítico.

Valendo-se disso, o rito, reiterando o mito, mostra o caminho, aponta um modelo exemplar, colocando o homem na contemporaneidade do sagrado. O ritual mítico é uma forma de ensinar ao homem como deve ser seu modo de ser e de viver e sobre sua origem cultural e histórica.

Ao reatualizar o mito o homem pode refazer o mundo, pode consagrar a passagem do caos para o cosmos, do profano para o sagrado, da morte para a vida. A recitação ritual do mito cosmogônico implica a reatualização do acontecimento primordial. Através do rito, o homem absorve toda sua origem cultural, histórica, bem como deve ser sua maneira de ser e de viver.

No dizer de Gusdorf, é por meio do rito que o homem se incorpora ao mito. O rito toma “o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se estabeleceu o sagrado e o profano” (1980, p. 68).

O sagrado e o profano representam duas modalidades de *estar* no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da história. Essas duas cosmovisões dependem de diferentes comportamentos que enquadra o homem no cosmos. (ELIADE, 2001. grifo do autor).

A favela da Babilônia representa o tempo profano; com a chegada da Eurídice instala-se o caos; então, é preciso reatualizar o mito, torna-se contemporâneo á sua primeira epifania. Orfeu e Eurídice são projetados *in illo tempore* através da memória, para recuperar o tempo sagrado.

1.2 A MEMÓRIA

A memória é o elemento de depósito e transmissão do mito. O que deveria ter ficado no esquecimento, a lembrança vai recuperar; e esse lembrar e esquecer, essa dialética que proporciona a reatualização do mito. A volta ao passado pressupõe a recuperação do *mythos* em sua fonte.

Não se deve esquecer o que se passou *in illo tempore*, e isto pela simples razão de que, ao contar como uma coisa nasce, revela-se a irrupção do sagrado no mundo, causa última de toda existência real. O mito só revela o real, ele torna-se o modelo exemplar de todas as atividades.

“A deusa *Mnemosýne*, personificação da memória, irmã dos Titãs Cronos e Oceanos, é a mãe das Musas” (ELIADE, 2004, p.108). Ela sabe o presente, o passado e o futuro. Ela sabe tudo o que foi, o que é, tudo o que será.

Orfeu e Eurídice adquirem, sobretudo através da *Mnemosýne*, o conhecimento das origens, dos primórdios.

Orfeu: Lembra bem disso, isso é mesmo uma velha história. A mil muitos mil anos atrás. Orfeu era triste, melancólico como este passarinho preso na gaiola. Mas um dia, um dia nas cordas de seu violão que só o amor, veio uma voz falar dos beijos perdidos nos lábios de Eurídice. E os lábios de Eurídice estavam trêmulos de ansiedades e a flor perfumada de sua boca se entreabriu... Ah!Ah!... Não... Você é brotinho demais. Não pode se lembrar!

Eurídice: Sim, eu me lembro das palavras que você cantava!

Orfeu: Pois são as mesmas!

Eurídice: Justamente. Mas era da melodia delas que eu mais gostava. (CAMUS; VIOT, 1959).

Graças à memória primordial eles são capazes de recuperar a realidade original. A memória está diretamente ligada às realidades originais, às imagens da verdade, ou seja, ao mundo sagrado, que sendo habitado pelos seres sobrenaturais e graças à intervenção desses, transformam o homem no que ele é hoje: mortal, sexuado e cultural.

Hesíodo, na *Teogonia* (2003), relata que suas palavras foram inspiradas pelas Musas. É o *mythos*, a palavra divina, segundo ele, que se revela em forma de palavra humana, como fonte de conhecimento relativo ao sentido de ser e às formas

divinas do mundo. Elas podem revelar o aparecimento do mundo, a gênese dos Deuses, o nascimento da humanidade. Através da memória primordial, o poeta, inspirado pelas Musas, tinha acesso às realidades originais. “*Teogonia* é o hino das musas a Zeus Pai”. (HESÍODO, 2003, p.28).

Amada por Zeus, *Mnemosýne* é a mãe das nove Musas.”Zeus partilhou o leito de *Mnemosýne* durante nove noites consecutivas e, no tempo devido, nasceram as nove Musas”. (BRANDÃO, 2003, p.203). As musas são cantoras divinas, cujos hinos enchem de alegria o coração de Zeus e de todos os imortais. “Zeus confere ao seu poder domínio da luminosidade desveladora” (HESÍODO, 2003, p.70).

Com essa união Zeus torna-se a vigência da mais rigorosa negação do Esquecimento em que se dá o Não-ser. O fruto dessa união – as Musas são a força do Canto que não conhece limites entre presente, futuro e passado, e, cantando nomeia , presentifica , glorifica o próprio poder e reino de Zeus:

O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial do qual proveio o cosmos e que permite compreender o devir em sua totalidade. (VERNANT *apud* ELIADE, 2004, p.108).

A ontologia mítica pertence à época do mito do mundo. “As Deusas Musas dão aos homens mortais a mais franqueável via de acesso ao conhecimento do que dizem os Deuses no mito em que o mundo fala de si mesmo”. (TORRANO, 1996, p.21).

O privilégio que a memória confere a Orfeu é o de um contato com o outro mundo, “a possibilidade de nele entrar e dele sair livremente. O passado surge como uma dimensão do além”. (VERNANT *apud* ELIADE, 2004, p.108); Orfeu é um cultor

da Memória de uma cultura oral. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve do conhecimento da Memória. É a memória que permite ao poeta lembrar-se dos fatos do passado de um povo.

Orfeu tem ligação direta com as Musas não só pelo fato de ser filho de uma delas, mas também por ser poeta e músico. A mãe de Orfeu – a Musa *Kalliópe* é conhecida como a Belavoz. Ela é o elo que irmana reis e cantores, e, por esta intersecção entre o canto e a realeza se tem uma noção clara do que os gregos entendiam por belo,

“Bealvoz é a mais importante das Musas, porque ela é que acompanha reis venerados”. A voz é bela não porque seja agradável e requintada, é bela não por causa das características que consideraríamos formais, - mas por este poder, compartilhado por reis e poetas, de configurar e assegurar a Ordem, por este poder de manutenção da vida e de custódia do ser. O cantar servo das Musas é o guardião do ser, os reis alunos de Zeus ao os mantenedores da Ordem (do Casmó), a ambos por igual patrocina e sustenta Belavoz – Bela, por seu poder influir decisivamente nas fontes do Ser e da Vida, pela sua pertinência às dimensões do Mundo e ao sentido e Totalidade da Vida. (HESÍODO, 2003, p.38).

Segundo Campbell (2002), as musas são as filhas da memória, que não é a memória lá de cima, da cabeça; é a memória aqui de baixo, do coração. As musas vivem no coração, onde as leis da natureza residem, onde a fonte do lirismo se encontra. E é esse o sentido da meditação voltada para o interior.



Foto 2 - Orfeu na Favela
Fonte: criterioncollection.blogspot.com

Na seqüência cinco, Eurídice lembra de Orfeu e este fato desperta sua compaixão, "compaixão", "Mitleid", consoante Campbell (2002), "sofrer junto", sentir a dor de Orfeu na própria pele, de modo que Eurídice sofre da mesma forma que ele, esse é o despertar do coração.

1.3 O CANTO DE ORFEU

O poeta, desde a Antigüidade, é o renovador dos mitos. É o responsável pela permanência das histórias entre os povos ao cantá-las nos diversos rituais. Dessa forma, é um detentor de conhecimento, consoante Eliade (2004).

É no canto das Musas que todo o conhecimento do mundo se manifesta. O canto, neste caso, é a linguagem do aedo. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela memória através das palavras cantadas pelas Musas. Segundo Torrano,

A palavra cantada é indissociável da memória. A memória faz com que o aedo se lembre dos fatos do passado. Voz infatigável, suave, lírica de um povo e imperecível espalha-se aí onde tem a sua residência a Divindade e é a voz mesma esta residência, porque por esta voz é que se revela a glória divina, e a própria voz se revela divina. (2003, p.28).

As musas, com poderes provenientes da memória, mantêm o domínio do *ser*. Elas são capazes de revelar por meio do canto a beleza, a sedução e a conquista do perfeito equilíbrio do mundo.

Orfeu, que no mito era o grande poeta e músico que encantava homens, animais e plantas, no filme também é o grande encantador de mulheres, animais e homens. Ele é o próprio servo das Musas. Sua canção é o próprio cantar das Musas: é o próprio destino dos amantes influenciados numa realidade própria;

No encanto do canto – na força dessa poesia oral arcaica – é que se experimenta a mais forte realidade, o que se dá como Presença Divina. Essa experiência numerosa – da linguagem e particularmente do canto é a experiência em que mais fortemente se vive como perceptível, com a alerta e acesa atenção ao que se ouve e ao que se cante. (TORRANO, 2003, p.95)

As deusas Musas cantam no Olímpo para deleite de Zeus o mesmo canto que o poeta canta para a manutenção da vida, para a vivificante comunhão com o Divino, para a transmissão do saber e para que se possa ter visão da totalidade do *ser*. Essa voz é percebida, é vivida, pois se trata de uma percepção onde o homem encontra seu próprio fundamento, pela qual entra em contato com a própria fonte de vida e a partir da qual se configure a existência humana.

A experiência divina do canto, tanto para quem canta como para quem ouve é um momento em que o espírito dos mortais e o espírito de Zeus encontram-se com a mesma percepção, iluminados pela voz ontofônica das Musas. Essa experiência integra o homem numa realidade absoluta: é o Deus que canta e ouve.

O mito grego das Musas funda a ontologia mítica no mundo. No mito das Musas, o cantar em toda sua riqueza de *ser* é o modo fundante de a Divindade escabichar os mortais. O sentido do canto do poeta entre os homens vem do canto das Musas. O canto pode revelar num feixe de relações mais amplo o sentido do percurso do homem.

São as invocações das Musas que proporcionam aos mortais o conhecimento das palavras proferidas pelos Deuses. Nessa época do mito no mundo o que, determina a essência do homem é estar ante os Deuses, isto é, “ser no mundo”. O canto é antes de tudo o mais, ontofania: aparição das Musas como fundamento do mito e do mundo. O mundo fala de si mesmo aos mortais e a fala do mundo é a mesma fala em que os Deuses falam.

Orfeu canta a canção *A felicidade* que descreve que a “tristeza não tem fim, felicidade sim. A felicidade é como a gota de orvalho numa pétala de flor; brilha tranqüila; depois de leve oscila; e cai como uma lágrima de amor. “(JOBIM; MORAES, 1958). Ele canta que o amor não é completo, não é feliz; assim ele prevê através do canto das Musas, o futuro. Ele sabe que não terá Eurídice neste mundo. As suas canções mostram a grande efemeridade da felicidade, mas ao mesmo tempo destaca que amor de ambos não pode viver sem o outro.

Com a canção *Manhã de carnaval* (JOBIM; MORAES, 1958), Orfeu age como um xamã – ele faz o sol nascer das cordas do violão. “Com efeito, a Noite da qual nasce o sol todas as manhãs simboliza o caos primordial, e o nascer do sol é uma réplica da cosmogonia”. (ELIADE, 2004, p.77).

Em *Orfeu Negro* é evidente o simbolismo do “novo nascimento” quando o sol nasce todas as manhãs. Aqui o mito cosmogônico se presta a múltiplas aplicações com o nascer de cada dia e a uma regressão do estado caótico da favela.

Orfeu age como um xamã, que com sua música tem poderes de encantar uma comunidade inteira. Orfeu tem o poder de fazer nascer o sol que sugere o retorno, o viver e o morrer.

O sol encontra-se no meio do Universo e isso faz com que os planetas girem em torno dele. “O pôr-do-sol não é percebido como uma “morte”, mas como uma descida do astro as regiões inferiores, ao reino dos mortos”. (ELIADE, 2002, p.113). O sol desce todas as mortes ao reino dos mortos; ele pode levar consigo homens e, ao pôr-se, dar-lhes a morte; mas ao mesmo tempo, ele pode, por outro lado, guiar as almas através das regiões infernais e no dia seguinte trazê-las para a luz.

Ele tem uma função ambivalente de psicopompo: “matador” e “hierofante iniciático”. O sol torna-se assim o protótipo do “morto que ressuscita a cada manhã”. (ELIADE, 2002, p.113).

Xamã, segundo Vernant (2004, p.459) é o sábio que leva uma vida ascética: retiros no deserto ou em cavernas, vegetarianos, regras de silêncio, etc. A sua alma possui o dom de abandonar o seu corpo e o “de reintegrar consoante a sua vontade, após uma descida ao mundo infernal, uma peregrinação no éter, ou uma viagem através do espaço que os fez aparecer distante do lugar onde jaziam.”. Esta doutrina prolonga a concepção arcaica segundo a qual a vida se renova ciclicamente na morte. O Xamã pode ser homem ou mulher. Eliade descreve um xamã como uma pessoa que faz uma viagem para fora do tempo e espaço, num estado alterado de consciência (2002, p. 338).

A palavra *Shamam* é originária da Sibéria, onde no xamanismo siberiano a ligação entre o céu e a terra é feita através de uma árvore universal. O xamã desempenha o papel de mediador quando faz valer-se desta árvore, no sentido de assegurar a relação entre os homens e os deuses, consoante Mielietinski (1987, p. 249). Orfeu assegura sua relação com os homens e os deuses mediante o nascimento do sol.

Na seqüência cinco do filme, Orfeu entra no barraco acompanhado de Benedito e Zeca e conversa com os animais, uma alusão ao Orfeu mítico. Benedito pergunta a Orfeu:

Benedito: É verdade que você pode fazer nascer o sol, tocando violão?

Orfeu: Ora se posso!

Benedito: Você pode fazer o sol se levantar amanhã?

Orfeu: Ah! Mas é claro! Ainda mais que amanhã é dia de Carnaval.

Zeca: O que você canta para fazer isso?

Orfeu: Eu invento.

(VIOT; CAMUS, 1959)

O Orfeu mítico, como os xamãs, é curandeiro, músico e profeta; tem poderes de dominar os animais selvagens. Quando ele desce ao Hades a procura de Eurídice, com sua música, enfeitiça até os deuses das sombras. “É despedaçado pelas Menâdes e sua cabeça se conserva intacta, passando a servir de oráculo; e, mais que tudo, é sempre apresentado como fundador de iniciações e de mistérios” (BRANDÃO, 2003, p.154). Essas iniciações fundadas por Orfeu como bem morrer, por exemplo, são reveladas pelo Orfismo.

1.4 AS LAMELAS DE OURO

Segundo Brandão (2003), o Orfismo tinha como patrono e mestre Orfeu. Orfismo é um movimento religioso complexo que se opõe ao Dionisismo por ser vegetariano e pela concepção “nova” de outra vida e a Apolínea por “reservar as lágrimas para que os que nasciam e o sorriso para os que morriam”. A religião órfica

cultuava o “bem viver”. A escatologia é o ponto capital do orfismo. Ela representa o elemento decisivo na descida de Orfeu, em vida, a região das trevas.

Uma parte da escatologia órfica foi revelada pelas placas encontradas em túmulos órficos, nas cidades de Túrio e Petélia, na Magna Graécia, e são datadas no séc.IV e III a.C., consoante Brandão (2003, p.164). Essas lamelas de ouro contêm gravadas as fórmulas que servirão ao seu proprietário de palavra senha para o além. Tais fórmulas servem – lhes de guia para sair da luz,

Na casa de Hades encontrarás uma fonte à direita, ao lado da qual se ergue um cipreste branco. É aí que as almas que descem se refrescam. Não te aproximes desta fonte! Mais adiante encontrarás água fria vinda do lago das recordações. (BURKERT, 1993, p.558).

A alma pede aos deuses infernais que dêem de beber da água fresca que brota do lago da Memória. Dize-lhes: “Sou filho de Géia e Urano estrelado, bem o sabeis. Estou, todavia, sedento e sinto que vou morrer. Dai-me rapidamente, da água fresca que jorra da fonte da Memória” (BRANDÃO, 2003, p.164).

Memória é água da vida, que marca oposição ao Esquecimento, cuja água da morte representa a vida terrestre, ruída pelo tempo e pelo não ser. A sede da alma simboliza, sobretudo, a ressurreição, no sentido da passagem definitiva para um mundo melhor. No livro Apocalipse 22, 17, João descreve, “Vem! Quem estiver com sede, venha! E quem quiser, receba de graça a água da vida” (2005).

As almas que se dirigiam ao Hades bebiam das águas do rio *Lethes*, a fim de esquecer suas existências terrenas. Os órficos, todavia, na esperança de escapar da reencarnação, evitavam o *Lethes* e buscavam a fonte da *Mnemosyne*.

Para os órficos o esquecimento não mais representa a morte, mas o retorno à vida; bebendo na fonte da Memória, a alma deseja apenas lembrar-se da bem-aventurança.

Eurídice, na seqüência cinco, descreve a Orfeu o que a memória a faz lembrar:

Eurídice: sim, eu me lembro das palavras que você cantava.
Orfeu: Pois são as mesmas!
Eurídice: Justamente. Mas era da melodia delas que eu mais gostava.
(CAMUS, VIOT, 1959).

Aqui, Eurídice lembra apenas das coisas boas que aconteceram *in illo tempore*. Ela não se recorda dos sofrimentos da alma, mas ela se recorda das moradas do céu, que estão desenhadas no lenço, o qual ela usa para amarrar a cintura.

Na seqüência oito do filme, Orfeu chega ao seu barraco com Eurídice nos braços, logo em seguida ele olha atentamente para o lenço, Eurídice indaga:

Eurídice: Você não se lembra Orfeu, das moradas do céu?
Foi lá que eu nasci. É a minha morada.
Orfeu: Então vou alugar uma morada. Assim vou ficar sempre perto de você. Você quer? Eu vou dormir lá fora, assim fico bem perto da minha morada do céu.(CAMUS; VIOT, 1959).



Foto 3 - Eurídice no Barraco
Fonte: dvdbeaver.com/film

A morada dos deuses, sinônimo de morada do céu, é uma dimensão inacessível ao homem. “O céu revela-se infinito, transcendentemente”. (ELIADE, 2001, p.100). Mediante os ritos de ascensão é para lá que se elevam as almas dos mortos. O homem deixa então de ser homem e passa a fazer parte da condição divina.

Os deuses manifestaram as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do mundo: o céu revela a transcendência, a força, a eternidade; pois é elevado, infinito, eterno, poderoso, consoante Eliade (2001, p.101).

A transformação do céu em Morada dos deuses designa a terra como lugar de habitação dos homens, situada entre os mundos “de cima” e “de baixo”,

essa divisão tricotômica é o resultado da dupla oposição entre *alto* e *baixo* e, subsequentemente, da característica diferença do mundo de baixo como morada dos mortos e demônios ctonianos e do mundo de cima como morada dos deuses e, posteriormente, de pessoas “escolhidas” após a morte. (MIELIETINSKI, 1987, p.250).

A evolução da mitologia celeste e a transformação do céu em morada dos deuses levaram a que os acontecimentos celestes e a topografia do céu assumissem uma forma precisa de oposição entre o inferno e o paraíso, na tradução judaico-cristã.

1.5 O ESQUECIMENTO

Além de operar por meio da rememoração, da lembrança, a memória é responsável por produzir o esquecimento. O homem deve evitar esquecer o que se

passou *in illo tempore*, pois o que conta é rememorar o acontecimento mítico; é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e os paradigmas de toda conduta humana. O acontecimento primordial deve ser evocado periodicamente para se fundar a condição humana atual.

Mnemosýne, aquela que faz recordar, é também, em Hesíodo, aquela que faz esquecer os males. A rememoração do passado tem como contrapartida necessária o “esquecimento” do tempo presente. (VERNANT, 2004, p.144).

A fonte de *Lethes*, “o esquecimento”, em algumas civilizações, está diretamente relacionada com a ignorância, a morte ou escravidão. Num primeiro momento, era identificada com os domínios da Morte, como parte integrante do reino da Morte.

Antes de entrar no Hades, o defunto, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para as duas fontes chamadas *Léthes* e *Mnemosyne*. Na primeira, ao beber da água, ele esquecia tudo da sua vida humana e adentrava ao reino da noite. Pela água da segunda ele devia guardar a memória de tudo o que passara no outro mundo. Aquele que guarda a memória transcende a condição mortal. Ele pode viver tanto num mundo como no outro.

Hermes deu ao seu filho Etálida

“uma memória inalterável” a fim de torná-lo imortal: Mesmo quando atravessou o Aqueronte, o esquecimento não submergiu a sua alma; e ainda que se habita ora a morada das sombras, ora a da luz do sol, guarda sempre a lembrança do que viu. (VERNANT, 2004, p. 145).

Para Etálida esse privilégio de não estar morto tomará um significado especial de saber discernir, além do presente, o que está enterrado no mais profundo

passado. Mesmo nas sombras do Hades, permanece animado e lúcido, não tendo esquecido nada da sua permanência terrestre. O mesmo acontece com os advinhos Tirésias e Anfiarau, que conversaram a memória após o trespasse.

Mircea Eliade (2004) descreve que a mitologia da memória e do esquecimento se modifica quando esboça uma doutrina de transmigração, enriquece – se de uma significação escatológica. Não é mais importante conhecer o passado primordial, mas a série de “existência pessoais anteriores”. Desta feita o esquecimento não simboliza mais a morte. A função do *Léthes* é invertida: suas águas não acolhem a alma para fazê-la esquecer da vida terrena, mas para apagar a lembrança do mundo celeste na alma que volta à terra para reencarnar-se, retornando à vida.

Nas lamelas de ouro, usadas pelos órficos, prescreve-se à alma que não se aproxime da fonte à esquerda, mas tome a água da direita, onde sai o lago de *Mnemosýne*.

Platão descreve em *O Banquete*, “que a alma repleta de esquecimento e de maldade, reencarna-se e é novamente projetada no ciclo do vir-a-ser”. (1999, p.151). Para ele, que reinterpreta as tradições decorrentes da memória e do esquecimento, aprender é no fim de tudo recordar. Para Platão, segundo Mircea Eliade, o saber filosófico pode ser uma recordação da alma, a qual contemplou as idéias em um período de tempo entre as suas duas existências.

Entre duas existências terrestres a alma, completa as Idéias: ela compartilha do conhecimento puro e perfeito. Mas, ao reencarnar, a alma bebe da fonte do Saber e esquece o conhecimento obtido por meio da contemplação direta das Idéias. Não obstante, esse conhecimento está latente no homem encarnado e, graças ao esforço filosófico, ele pode ser atualizado. Os objetos físicos ajudam a alma a recolher – se para dentro de si mesma e, através de uma espécie de “voltar atrás”, a reencontrar e recuperar o conhecimento original que possuía em sua condição

extraterrestre. A morte, conseqüentemente, é o retorno a um estado primordial e perfeito, perdido periodicamente pela reencarnação da alma. (VERNANT *apud* ELIADE, 2004, p.111).

Também em *O Banquete*, Platão critica a atitude de Orfeu quando este desce ao Hades à procura de Eurídice. Ao excitar seu elogio de amor, defendendo o ponto de vista de que só quem ama consente em morrer pelo outro, cita Alceste, que foi a única que se prontificou a morrer em lugar de seu marido e dar a vida por ele. Os deuses sancionaram seu esforço e a coragem nascidos do amor. Mas “a Orfeu, o filho de Eágro, os deuses fizeram-no voltar sem o seu objetivo, pois foi uma sombra o que lhe mostraram da mulher a que vinha acompanhando, e não a deram a ele, por lhes parecer que se acovardara, o aedo, e não ousava por seu amor morrer como Alceste, mas tramava um meio de penetrar vivo no Hades. Foi realmente por isso que lhe fizeram justiça e determinaram que sua morte ocorresse pelas mulheres (PLATÃO, 1999, p. 128).

1.6 O OLHAR PARA TRÁS

Os antigos gregos demonstram que os mortos são aqueles que perderam a memória, “e não foi por acaso que eles escolheram um dos sentidos para, descrever a retomada da lembrança: beber a água fresca do lago da *Mnemosýne*”. (NOVAES, 2004, p.18). O homem que sai do esquecimento, sai do oculto, através da rememoração há uma libertação para o conhecimento por excelência.

A memória ou “o olhar para trás” significa voltar ao passado, retornar no tempo aquilo que Orfeu havia esquecido.

A catábase ou a descida aos infernos assume rapidamente um aspecto mais profano que mítico, torna-se uma história de amor comovente. Orfeu mítico desce ao Hades para recuperar sua amada e encanta os seres que vivem nas trevas; os deuses ctônios o deixam trazer Eurídice para a luz sob uma condição – “Não olhar para trás”.

No filme *Orfeu Negro*, na cerimônia do Candomblé, Orfeu também não pode olhar para trás quando a voz de Eurídice emana de uma senhora. Olhar para trás foi o erro de Orfeu, que transgrediu o interdito e estagnou Eurídice nas sombras e no esquecimento.

Nesse sentido, tanto Orfeu quanto a mulher de Lot são exemplos da ruína resultante do olhar proibido. “Mas olhar para trás significa voltar ao passado, retornar no tempo, ‘voltar atrás’ até a recuperação do tempo original, forte, sagrado”. (ELIADE, 2004, p. 38). A recuperação do tempo primordial, indispensável para assegurar a renovação total do cosmo, da vida e da sociedade, é obtida, sobretudo mediante a reatualização do “começo absoluto”, isto é a criação do mundo.

Convém comparar essa parte do mito com o *Gênesis* (2005, 17-26) quando os dois anjos recomendam a Lot que não olhasse para trás quando fugisse com sua família da destruição de Sodoma e Gomorra. Ao fugirem, a esposa de Lot olhou para trás e foi transformada numa estátua de sal. Este olhar seu olhar representa a volta ao passado, o apego a uma cidade do pecado.

Para Orfeu que violou o interdito e ousou olhar para trás buscando Eurídice ou a mulher de Lot, fugindo da cidade maldita, ou aos feiticeiros, fazendo seus despachos, a exigência é sempre a mesma: não olhar para trás. Essa recomendação é parte integrante de outros interditos, como exemplo, o trabalhador que ao depositar a semente sobre o primeiro sulco de terra, deveria ficar em silêncio

absoluto e não olhar para trás, "pois forças invisíveis estavam presentes e podiam agastar-se com uma palavra dita irrefletidamente ou mesmo irritar-se perigosamente por terem sido vistas às escondidas". (BRANDÃO, 2003, p.147).

Eliade (2004, p.81) diz que para "curar-se da obra do tempo, é preciso 'voltar atrás' e chegar ao 'princípio do mundo'".

Na Índia, a Ioga e o Budismo desenvolveram um modo particularmente interessante de "voltar atrás" através de um ritual com certas práticas psicofisiológicas, onde seu objetivo é a dominação espiritual e a libertação. Para o pensamento indiano, o sofrimento baseia-se e é prolongado no mundo pelo Karma, que impõe inumeráveis transmigrações, o eterno retorno à existência e, portanto, ao sofrimento. Libertar-se do sofrimento equivale a abolir definitivamente o ciclo Kármico, à "cura". Buda ensina uma "nova medicina" – queimar os resíduos Kármicos consiste na Técnica de "voltar atrás" a fim de conhecer as próprias existências anteriores. Aquele que volve atrás deve necessariamente reencontrar o ponto de partida que, coincide com a cosmogonia. Reviver as vidas passadas é também compreender e, até certo ponto, "queimar" os "pecados", isto é, a soma dos atos realizados sob o domínio da ignorância. (ELIADE, 2004, p. 82).

O olhar de Orfeu é um olhar para uma Eurídice perdida, reencontrada e novamente perdida.

Um instante se fixa o admirável tremular de um instante, quando a plenitude irá esvanecer-se em fumaça, uma presença calada em ausência. [...] Esse olhar de Orfeu, que nos convida a virar para trás, é também o olhar que dirigimos ao próprio Orfeu: a Orfeu como mito, o Orfeu como origem. (BRUNEL, 1998 p.48).

Diante do exposto, conhecer o mito é reviver fatos passados, em busca de entender o mundo e também de aprender os segredos das origens. O retorno às origens é readquirir as forças que jorravam nas mesmas, é conhecer *ab origine* das coisas. Por ocasião da reatualização dos mitos, a comunidade inteira é renovada: ela encontra as suas "fontes", revive as sua "origens". "Os babilônios conheciam igualmente o mito de um Paraíso primordial e havia conservado a recordação de uma série de destruições e recriações sucessivas da raça humana" (ELIADE, 2004, p.61).

Zeca, ao repetir o gesto de Orfeu, cantando para que o sol nascesse, prepara um novo nascimento mítico, de ordem espiritual. O nascer do sol no final do filme anuncia o fim deste mundo e o início de uma era de abundância e beatitude; não se trata de um "fim", mas a certeza de um "novo começo".

O mito é, na verdade, "uma experiência de vida, o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos e o mito nos ajuda a colocar a mente em contato com essa experiência, eles refletem a nossa busca da verdade através dos tempos". (CAMPBELL, 2005, p.5-6).

O comportamento dos homens das sociedades arcaicas e tradicionais pode ser associado à filosofia de Platão, que encontra nos mitos os modelos exemplares de todos os seus atos. Recordar de uma puramente espiritual, existência desencarnada, é antes de tudo aprender e compreender o verdadeiro, o belo e o bom.

Ao final do filme depara-se com Orfeu conversando com Eurídice nos braços. O amor, gênese e princípio de instauração do belo e do bem, impulsiona o diálogo entre o humano e o divino, mas também entre os próprios homens, porquanto os leva a pronunciar belos e longos discursos e a querer tornar-se melhores e felizes.

Camus nos mostra um Orfeu mais espiritualizado, um novo Orfeu, digno, independente de sua condição social, que reconquista seu bem maior e a busca da felicidade.

Por isso, o mito é o modelo exemplar e universal que deve ser seguido. O mito reatualizado evolui e a partir dele o homem pode entender e dominar o mundo que o cerca.

CAPÍTULO 2

O MODELO E O INTERTEXTO

O presente capítulo objetiva analisar como o mito grego de Orfeu foi atualizado no filme do diretor francês Marcel Camus. Por meio da paródia, Camus carnavaaliza o mito não como negação do que está sendo parodiado, mas também como essência de renovação, construção e respeito. A paródia converge para a desconstrução e esvaziamento do mito e serve de elemento indispensável para ser constatado as aproximações e deslocamentos entre o mito e o homem. Para tanto, serão examinados os acréscimos, as supressões, os deslocamentos e as inversões efetuadas pelo cineasta ao mito grego. Por meio destes recursos Camus subverte o mito ao mesmo tempo em que o reconstrói mediante a humanização de suas personagens. Não se pretende, entretanto, esgotar as múltiplas possibilidades de leitura do mito e do filme de Camus ao efetuar o cotejo de ambos.

Mais do que as semelhanças, o que chama a atenção são as diferenças entre o modelo e o intertexto.

2.1 SUPRESSÕES

No filme são suprimidos alguns personagens como o pai e a mãe do Orfeu mítico, Apolo e Calíope, que são figuras importantes do Olímpo.

Apolo, o deus do Oráculo de Delfos é filho de Zeus e Leto, é o deus da música, da poesia, das Musas. Também é chamado de *Brilhante*, o deus sol, iluminado pelo espírito grego conseguiu harmonizar tantas polaridades, canalizando-as para um ideal de cultura e sabedoria. São muitos os seus atributos, como restaurador do equilíbrio e da harmonia dos desejos; suas palavras: “conhece-te a ti mesmo”, indicam moderação, comedimento e ética rigorosa, consoante Brandão (2003, p. 84). O conhecimento de si mesmo, Segundo Cassirer (1977), é a primeira condição de auto-realização. A percepção dos sentidos, a memória, a experiência, a imaginação e a razão estão todas ligadas por um elo comum.

Calíope, *Kallíope*, chamada de *Belavoz*, é a mais importante das nove musas. Ela é o elo que irmana reis e cantores, e só por esta intersecção entre o canto e a realeza, podemos ter uma noção mais clara do que “entendiam por belo os gregos arcaicos”. (HESÍODO, 2003, p.35).

Todo o passado de Orfeu é suprimido, não interessa ao filme porque Camus centra a história no romance entre Orfeu e Eurídice e na caracterização dos “novos deuses gregos”, ou seja, nos moradores da favela.

Para os gregos, o destino das almas no Hades era da passagem e purificação, eles não viam como um lugar de sofrimento. Lá permaneciam os que foram condenados ao castigo eterno, de perder o direito a voltar a viver. Cumpriam tarefas terríveis que denunciavam o vazio da sua existência.

No mito, Orfeu, ao descer ao mundo subterrâneo do Hades é levado, pelo barqueiro Caronte, até a escuridão, onde o sol não consegue irradiar. Com as mãos trêmulas entoa seu canto de amor comovendo alguns habitantes do Hades. Os torturados param por um momento de cumprir suas penas,

Arrastada no ciclo do devir, girando no círculo da necessidade, presa à roda da fatalidade e do nascimento, a vida daqueles cujas almas passam alternativamente de um corpo de um homem ao de animal, ou de uma planta, realiza aqui na terra a imagem dos suplicados tradicionais dos infernos. (VERNANT, 2004, p.148).

Ixion, rei dos Lápidas, na Tessália, que introduziu o homicídio parental ao mito, assassinando seu sogro, foi retirado do filme. Ao buscar purificação, somente Zeus condeou-se por Ixion. Este, entretanto, tentou seduzir Hera, esposa de Zeus. Enciumado e enfurecido o deus amarrou-o com serpentes a uma roda de fogo, a qual deve ficar girando por toda a eternidade. É a metáfora da roda do destino que está vazia sem sentido.

Também Sísifo foi suprimido, condenado por Zeus à morte, pediu à esposa que não o enterrasse. Chegando ao reino dos mortos solicitou permissão para voltar à terra e castigar a esposa. Plutão consentiu, mas Sísifo não voltou. Morreu idoso e, ao entrar nos infernos, foi condenado a rolar uma enorme rocha por uma escarpa. Tão logo a rocha atingia o cume, despencava forçando Sísifo a recomeçar o inútil trabalho; seu esforço sempre será em vão.

Outra supressão foi a de Tântalo, filho de Zeus, que foi punido pelo pai por ter revelado os mistérios dos deuses aos mortais e por ter servido seu próprio filho aos deuses num banquete. Seu castigo é padecer de fome e sede eterna. Mergulhado num lago até os joelhos não podia beber, pois a água sempre desaparecia. As frutas das árvores escapavam-lhe das mãos ao tentar apanhá-las.

Também foram retiradas do mito as Danaides, que eram as cinquenta filhas de Dânao, com diferentes mulheres. Egito, irmão de Dânao tinha cinquenta filhos, os quais queriam casar com as Danaides. Dânao permitiu os casamentos, porém na noite de núpcias incitou as Danaides a assassinar os maridos. Uma das irmãs,

Hipernmestra, poupou seu marido Linceu, que matou todas as suas irmãs. No Hades, as Danaides foram condenadas a encher um tonel de água sem fundos para todo o sempre.

Camus retira tudo o que é acessório para poder centrar no amor de Eurídice e Orfeu.

2.2 ACRÉSCIMOS

Os acréscimos efetuados por Camus ao mito estão presentes na cultura brasileira como a favela, o carnaval e o samba. Eles não mostram o sofrimento de um povo pobre, desdentado, diante de injustiças sociais e a precária distribuição de rendas. Eles mostram um povo alegre e festivo que parece feliz com a vida que vive com orgulho numa sucessão de imagens clichês.

No filme são efetuados acréscimos como de Hermes, o zelador da estação e amigo de Orfeu. Cumpre lembrar que Hermes, consoante Junito de Souza Brandão (2003, p. 191), é o protetor dos viajantes, é o deus das estradas e filho de Zeus e de Maia. Para os gregos ele regia as estradas porque andava com incrível velocidade, pelo fato de usar sandálias de ouro e não se perdia na noite, dominava as trevas e os caminhos. Tornou-se mensageiro predileto do casal infernal Plutão e Perséfone. Foi ele quem trouxe do Hades Eurídice para a luz. Apolo o envia ao auxílio de Orfeu, pois ele é o único dos deuses que pode adentrar o mundo dos mortos. "Hermes, tua mais agradável tarefa é ser o companheiro do homem: ouves a quem estimas" (BRANDÃO, 2003, p. 193). Para Mircea Eliade, são as faculdades "espirituais" do deus psicopompo que lhe explicam as relações com as almas,

pois a sua astúcia e a sua inteligência prática, a sua inventividade [...], o seu poder de tornar-se invisível e viajar por toda a parte em um piscar de olhos, já anunciam os prestígios da sabedoria, principalmente o domínio das ciências ocultas, que se tornarão mais tarde, na época helenística, as qualidades específicas desse deus. (2001, p. 141).

Com base no exposto, é possível depreender o fato de que Hermes está sempre nos momentos mais necessários a Orfeu e Eurídice, como exemplos, nas seqüências em que Eurídice foge de Mira, Hermes aparece para orientá-la; quando Orfeu está desacordado, por ter levado uma pancada na cabeça, Hermes surge para ajudá-lo e ao dar a notícia da morte de Eurídice, para ampará-lo. Também cuida da liberação do corpo de Eurídice no Instituto Médico Legal.

Outro personagem somado ao mito é Arlequim, figura popular da *commedia dell'arte*, ou a *commedia italiana* nasceu na Itália, no século XVI. Era uma forma peculiar de teatro (o mambembe) levado às praças do país. As trupes tinham um caráter empresarial ao mesmo tempo em que eram compostas por membros da mesma família, cujo ofício era passado de geração a geração. Os personagens, usando máscaras e fantasias, criaram vida nas figuras de Arlequim, Pierrô e Colombina. (PINHEIRO, 1996, p.77). O Arlequim personagem da *commedia dell'arte*, a qual trouxe de volta a pantomima, o ridículo e a vulgaridade para divertir o povo, “é uma imagem do irresoluto e do incoerente, que não se prende a idéias, sem princípios e sem caráter”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 80), que personifica a morte. A morte é uma personagem invencível e enigmática. Aqui vestida de Arlequim em busca da sua eterna Colombina. Arlequim é uma das personagens da *commedia dell'arte* com características mais peculiares dentre os outros personagens desse gênero. No inferno, ele desce de bom grado, dá mil

saltos dos mais diversos, anda para trás, mostra a língua, dá cambalhotas de tal forma que faz rir Caronte e Plutão. No dizer de Bakhtin,

Todos esses saltos e cambalhotas grotescas não visam a formar um contraste estático com o inferno, mas são ambivalentes como o inferno. São, com efeito, profundamente topográficos, tendo como ponto de referência o céu, a terra, o inferno, o alto, o baixo, a face, o traseiro; são outras tantas intervenções e permutações do alto e do baixo, da face e do traseiro. (1999, p. 347)

Isso explica o porquê de figuras do cômico popular se orientarem para o inferno. A descida aos infernos está implicitamente contida no movimento de cambalhota. No filme, Arlequim não tem pressa de levar Eurídice para a morte, ele sabe que isso acontecerá mais cedo ou mais tarde. A função do Arlequim na obra é conduzir Eurídice ao inferno, diferente do mito original onde Eurídice é picada por uma serpente que a conduz ao inferno. Aqui podemos associar Arlequim à serpente que matou Eurídice. Tanto Arlequim como a serpente representa, simbolicamente, o demônio.

Segundo Frye (2004, p.140), “a serpente tão sutil, com sua habilidade de renovar seu princípio vital com a troca de peles simboliza o mundo da ‘queda’[...] a suposição de que a serpente era um disfarce de Satã só aparece muito depois.” Segundo Chevalier e Gheerbrant, foi na época cristã que a serpente, condenada a arrastar-se, passou a representar o mal, inimigo de Deus (2005, p. 823). No *Apocalipse* (2005 -12,9) “a antiga serpente é o chamado de diabo ou de satanás. É aquela que seduz todos os habitantes da terra”. Esta interpretação associada a doutrina católica concebe a serpente como uma obra demoníaca, que prega um inferno horrendo, escuro e localizado no subterrâneo. Ela vem à terra para nos levar ao mundo das trevas.

Benedito e Zeca também são acrescentados e concretizados, ao final, o sentido de simplicidade, de pureza, de espontaneidade que irá renovar o mundo, trazendo a conquista da paz interior e a comunidade da favela à ordem natural das coisas. Zeca será o novo Orfeu, pois depois da morte do protagonista fica evidente a idéia de sua ressurreição em Zeca. Segundo Frye, em *Anatomia da Crítica* (1973), o universo da imagem apocalíptica, considera que a morte pode ter uma imagem invertida, sob a qual subjaz a idéia de uma outra vida.

Nas seqüências em que Orfeu ensina Zeca a tocar violão, ele o faz como foi feito pela primeira vez pelos antepassados, nos tempos míticos (ELIADE, 2004, p.37). Esse ensinamento tem aspecto didático e exemplar, pois Zeca está sendo iniciado e a função mais importante do mito é fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas. O homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, mantendo as tradições e a continuidade da cultura. O retorno à origem prepara um novo nascimento de ordem espiritual. Segundo Frye (1973, p.134), “os princípios estruturais da música são claramente entendidos, e podem ser ensinados mesmo às crianças”.



Foto 4 - Benedito e Zeca
Fonte: criterioncollection.blogspot.com

Merecem atenção as seqüências em que o sol aparece sempre ligado aos meninos, mostrando o nascer de um novo dia. No início do filme, um deles está soltando uma pipa em forma de sol. Quando a linha arrebenta e a pipa cai, o céu fica nublado. O sol é o adereço levado à frente da escola de samba. O sol pode ser lembrado também como símbolo da eternidade e ressurreição. Ele nasce e morre, “a noite da qual nasce o sol todas as manhãs simboliza o caos primordial, e o nascer do sol é uma réplica da cosmogonia”. (ELIADE, 2004, p. 77).

Orfeu age, portanto, como um xamã, intervindo no nascimento do dia, o sol imortal nasce toda manhã e se põe toda a noite no reino dos mortos: pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte. Para os órficos, ele é o conhecimento do mundo, consoante Eliade (*apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005).

Parece claro que Camus, ao acrescentar os personagens Zeca e Benedito ao mito, revela a intenção de uma continuidade em Zeca; pois já houve um Orfeu e haverá outros. Há a necessidade de renovar o mundo, de renovar a arte e Zeca mostra o renascimento da arte.

2.2.1 Trilha Sonora

Uma trilha sonora é acrescida ao mito no filme. As canções foram compostas pelo poeta Vinícius de Moraes, Luiz Bonfá e pelo maestro Antônio Carlos Jobim, representantes da Bossa Nova, que ficou mundialmente conhecida com o filme. Os fundadores do movimento denominado Bossa Nova chegaram à música popular através do *jazz*,

A proliferação das boates, no bairro de Copacabana, exigindo para sua clientela de turistas estrangeiros e dos representantes do chamado *café society* brasileiro um tipo de música de dança mais disciplinada e universal, [...], que se especializaram num tipo de ritmo misto de jazz e de samba. (TINHORÃO, 2004, p.38).

Eles introduziram ao samba certa sofisticação, uma estrutura musical que deve muito ao *jazz* e a elementos da cultura africana americanos. O aparecimento da chamada Bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares. O samba, ritmo criado por núcleos urbanos da população negra, havia conseguido evoluir durante 40 anos sofrendo algumas alterações. O ritmo que exige movimento físico representa a paganização das batidas de pés e mãos da marcação do batuque e dos pontos de *candomblé* da Bahia. Esse movimento corporal

leva ainda hoje, nos ensaios das escolas de samba, o auditório de pessoas brancas e educadas a tentar ensaiar também alguns passos, imitando o dos negros sambistas (invariavelmente sem sucesso), que comprova a validade científica dessa correlação entre as batidas do samba tradicional e a intuição rítmica das camadas baixas da população, onde negros, mestiços e brancos se nivelam na baixa condição econômica. (TINHORÃO, 2004, p.36).

Na década de 1950, um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, desligados da tradição social, modificou o samba à base de procedimentos da música clássica e do *jazz* e colocou as letras da poesia erudita – o que, explica o sucesso do poeta Vinícius de Moraes como letrista. As melodias pertencem ao belo canto; são, pois, grandiosas e dramáticas: as letras falam do amor às mulheres e dos problemas cotidianos que afligem a personagem.

A interação existente entre filme e música ajuda a acentuar a caracterização das personagens. A música realça o clima da ação dramática e provoca emoção. Ela tem a função de emocionar, comentar, criticar, criar uma oposição à imagem e recontextualizar.

Segundo Cassirer, em *Antropologia Filosófica*,

A música se tornou imagem de coisas. O tocar flauta ou a dança, afinal de contas, não são mais que imitação; porque o flautista ou o dançarino representam, pelos seus ritmos, caracteres dos homens, tão bem como o que fazem e sofrem. (1977, p. 221).

A trilha sonora de *Orfeu Negro* é composta pelas músicas: *Manhã de carnaval*, de Luiz Bonfá e Antonio Maria; *A Felicidade* e *O Nosso Amor*, de Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim.

A canção *Manhã de carnaval* é tocada por Orfeu e Zeca para fazer o sol nascer, nas seqüências em que está amanhecendo Na seqüência cinco, Orfeu entra em seu barraco acompanhado de Benedito e Zeca; ele conversa com os animais que moram com ele, numa alusão ao Orfeu mítico, que com sua música, seu poder sobrenatural, encantava os animais, as pedras, os vegetais, etc. No filme, na seqüência dois:

Benedito: É verdade que você pode fazer nascer o sol, tocando violão?
Orfeu: Ora se posso!
Benedito: Você pode fazer o sol se levantar amanhã?
Orfeu: Ah! Mas é claro! Ainda mais que amanhã é dia de carnaval.
Zeca: O que você canta para fazer isso?
Orfeu: Eu invento!
(CAMUS; VIOT, 1959).

Ela é tocada também quando Orfeu está com Eurídice, reforçando o sentido mítico no filme. A música Manhã de carnaval fala sobre o amor de Orfeu e Eurídice. Ele conta como Eurídice aparece em sua vida. Essa fala justifica a interatividade da música com a história e o personagem:

Orfeu: [...] mas um dia, um dia nas cordas de seu violão que só o amor procurou, veio uma voz falar dos beijos perdidos nos lábios de Eurídice. E os lábios de Eurídice estavam trêmulos de ansiedade e a flor perfumada de sua boca se entreabriu [...]. (CAMUS; VIOT, 1959)

Manhã de carnaval

Manhã, tão bonita manhã,
Na vida, uma nova canção
Cantando só teus olhos,
Teu riso, tuas mãos,
Pois há de haver um dia
Em que virás.
Das cordas do meu violão,
Que só teu amor procurou,
Nos lábios teus.
Canta o meu coração,
Alegria voltou,
Tão feliz a manhã
Deste amor.
(BONFÁ; ANTONIO MARIA, 1958)

A canção, *O nosso Amor*, composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim, é o samba-enredo da escola de samba Unidos da Babilônia. Ela está presente nas seqüências em que Orfeu e Eurídice estão sambando no ensaio dos passistas e no desfile da escola de samba, na avenida. A letra da música conta o amor de Orfeu por Eurídice. Aqui a música também reforça a caracterização do casal, a letra da música destaca o amor de ambos, de que um não pode viver sem o outro.



Foto 5 - Orfeu e a Escola de Samba
Fonte: criterioncollection.blogspot.com

O Nosso Amor

O nosso amor
 Vai ser assim
 Eu pra você
 Você pra mim
 Tristeza
 Eu não quero nunca mais
 Vou fazer você feliz
 Vou querer viver em paz
 O nosso amor
 Vai ser assim
 Eu pra você
 Você pra mim
 (JOBIM: MORAES, 1958)

A *Felicidade*, música de Vinícius de Moraes e Tom Jobim foi o primeiro grande sucesso internacional da dupla de compositores devido ao sucesso do filme no exterior. A letra da música mostra o cotidiano, mostra como o pobre favelado pode ser feliz, “a gente trabalha o ano inteiro por um momento de sonho, pra fazer a fantasia de rei ou de pirata ou jardineira, pra tudo se acabar na quarta-feira”, esta passagem pode ser ilustrada por Serafina em dois momentos no filme: na seqüência quatro, um vendedor chega a sua janela:

Vendedor: Serafina quer pão?
 Serafina: Não. Gastei todo o dinheiro na fantasia. Obrigada
 (VIOT; CAMUS, 1959).

A canção é interpretada por Agostinho dos Santos, cantor de muita influência na interpretação da música brasileira. (CASTRO *Apud* AMANCIO, 2000, p. 127). A música mostra a efemeridade da felicidade – a grande ilusão da vida. Ela apresenta um tom melancólico de desencanto. A felicidade depende da clareza interna, do autoconhecimento para se poder lidar com a felicidade externa, a dedicação ao mundo exterior; a relação com o mundo interior ensina a identificar os próprios

limites; é necessário desenvolver-se espiritualmente, despertar a compaixão por si mesmo e pelos outros.

A letra de *A Felicidade*, associada ao amor de Orfeu e Eurídice, conduz à felicidade que é fugaz e passageira. O binômio lírico flor/amor foi representado em muitas composições de bossa nova, era uma marca da influência do romantismo, “isto explica a coexistência das amadas românticas das letras de Vinícius de Moraes”. (TINHORÃO, 2004, p.72).

A felicidade

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranqüila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar

A minha felicidade está sonhando
Nos olhos da minha namorada
É como esta noite, passando, passando
Em busca da madrugada
Falem baixo, por favor,
Pra que ela acorde alegre com o dia
Oferecendo beijos de amor
Tristeza não tem fim
Felicidade sim
(JOBIM; MORAES, 1958)

Amâncio (2000), salienta que o cinema europeu vai descobrir o Brasil através de Orfeu Negro, principalmente com a música *A Felicidade* que atualiza o samba, proposto já em forma de bossa nova, ele descreve,

Mas é a música o elemento de ligação entre diferentes esferas de significação que o filme apresenta. Música que vai se tornar uma referência imediata ao Brasil e vai promover o lançamento da batida bossa nova de "*A Felicidade*" na Europa, antes que, por outras vias, ela alcance o mercado americano através do célebre concerto do Carnegie Hall de 1962.

A música torna-se indispensável para a manutenção da tensão dramática, humanizar a imagem, para dar intensidade nas partes épicas. A obra fílmica se enaltece de poeticidade e dramaticidade.

Orfeu mítico é tido como aquele que representa a perfeição da música pura. Daí seu poder sobrenatural sobre os animais, sobre as plantas e até sobre as pessoas. "Essa música posta à prova pelas sereias, revela toda a tua força no momento da descida do Hades, a ponto de conferir ao cantor uma segurança talvez excessiva". (BRUNEL, 1998, p. 771).

Orfeu, no filme, com seu canto e seu violão encanta todos os personagens; ele é o diretor da escola e samba.

Camus efetua esses acréscimos reelaborando uma nova relação com o passado, ele cria um distanciamento em relação à verdade e instaura uma nova linguagem com vivências do homem moderno.

2.3 INVERSÕES

Camus opera também com inversões do mito, tais como a do masculino para o feminino: Aristeu é personificado por Mira, pois será ela, apaixonada por Orfeu, que perseguirá Eurídice até a morte.

Públio Vergílio Marão foi o primeiro a relacionar a história de Orfeu com a de Aristeu em *As Geórgicas*, segundo Santos (1999). Aristeu é filho da ninfa Cirene e de Apolo. Instruído nas coisas da agricultura, ele cuida de abelhas; cabe-lhe a missão de divulgar na Grécia os seus conhecimentos. Aristeu fica apaixonado pela esposa de Orfeu e tenta violentá-la quando está passeando no campo.

No filme Mira é aquela que levará Eurídice ao desespero. Mira percebe que Orfeu se detém demais com Serafina e descobre a farsa da troca de fantasias, e avança sobre Eurídice. Eurídice desesperada corre sem direção. Ao encontrar Hermes, este pede para Eurídice correr para a estação de bondes. Lá ela se assusta com Arlequim e pula num cabo de alta-tensão e morre eletrocutada. Diferentemente do mito original, não é o acaso, o encontro entre Eurídice e Aristeu que a levará à morte, mas por meio de um ato passional realizado por Mira. O destino se cumpre. Mira diz, “eu acabo com a raça dela”, na seqüência nove do filme.



Foto 6 - Mira, noiva de Orfeu
Fonte: criterioncollection.bolgspot.com

Camus inverte os papéis ao colocar Mira no triângulo amoroso: é por meio do ódio que ela comete um crime passional e pune Eurídice e Orfeu com a morte.

Na maior parte das seqüências ela aparece sambando como se estivesse em êxtase, sempre fora do *metron*. O contraste entre Mira e Eurídice é radical. Eurídice é uma mulher que veio do interior, com a sua inocência e pureza revelada pelos seus modos de falar e de agir.

2.3.1 O Hades

O Hades, região desolada, reino das sombras, mundo do esquecimento, torna o exílio da alma que é mais lúcida, tanto menos esquecida. As águas do *Léthe* não acolhem mais no sentido do esquecimento, mas no sentido inverso, as almas voltam à terra para uma nova encarnação. A água do esquecimento não é mais símbolo de morte.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o inferno era a morada de Hades, o deus ctônio, “o deus dos subterrâneos, onde estão as ricas jazidas, os locais das transformações, das passagens da morte à vida, onde há germinação. Seu nome serviu, também, para denominar o Inferno” (2005, p.505).

Dante Alighieri immortalizou o mundo ctônio do Hades ao descrevê-lo, segundo tradição helênica nos versos do *Inferno*, na *Divina Comédia*. (2006).

Bakhtin descreve os infernos, na tradição das idéias cristãs oficiais, como do acerto de contas, a do fim e do acabamento das vidas e dos destinos individuais. Era essa a visão oficial do inferno. No entanto, na Idade Média, o inferno tornou-se o

tema crucial no qual se cruzam todas as culturas, oficial e popular. A cultura popular esforçou-se, através da carnavalização em todas as fases da sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmitificar, traduzir na língua do “baixo” material e corporal, os pensamentos, imagens e símbolos. “Se o inferno cristão depreciava a terra, afastando-se dela, o inferno do carnaval sancionou a terra e o baixo como o fecundo seio materno, aonde a morte ia ao encontro do nascimento, onde a vida nova nascia da morte do antigo” (BAKHTIN, 1999, p.345-346).

Frye, em *Anatomia da crítica*, considera que as imagens demoníacas são a paródia, a imagem invertida da vida, “é a representação do mundo que o desejo rejeita, o mundo do pesadelo” (1973 p. 143).

Portanto, o inferno representa o mundo ao contrário. A descida aos infernos é necessária para um novo nascimento, através da morte uma renovação.

O inferno, ao qual Camus representa no filme assume dois aspectos interessantes. O primeiro, depois de Eurídice morta, Orfeu vai procurá-la na sala dos desaparecidos, no arquivo morto, no 13º andar do prédio da Polícia. Lá encontra uma série de papéis entulhados, onde não se consegue encontrar nada.

Camus usa o trocadilho de arquivo morto para mostrar aqui, a falta de respeito com o ser humano reduzido a mero papel, onde a burocracia se perde no meio de tanta gente perdida.

Orfeu encontra o faxineiro.

Orfeu: Tem alguém aí?

Faxineiro: O que é que você esta procurando meu irmão.

Orfeu: A seção dos desaparecidos.

Faxineiro: Existe uma seção de desaparecidos, meu irmão, mas eu nunca vi nenhum desaparecido lá dentro. Lá só tem muita papelada. A seção dos desaparecidos é aí. Se ta vendo, não tem ninguém, como tem papel! A casa ta cheia; Treze andares de papeis. Você sabe ler?

Orfeu: Sei.

Faxineiro: Pode procurar. Não é ai que você encontra desaparecido, pelo contrário, lá que desaparece. (VIOT; CAMUS, 1959).

Camus inverte o Hades de forma irônica ao mostrar o inferno cheio de papéis. Ele atualiza esse “inferno” para mostrar a lentidão do Jurídico contra as minorias desprivilegiadas.

Continuando o diálogo entre Orfeu e o Faxineiro, Orfeu se prepara para a sua segunda descida aos infernos por uma escada sinuosa, a qual o leva até a rua e a casa de Candomblé.

Faxineiro: Você está sofrendo, meu irmão.

Orfeu: Eu perdi a Eurídice. É como se ela tivesse queimando dentro de meu coração.

Faxineiro: Precisa ficar chamando, ela vem.

Orfeu: Eu chamo.

Faxineiro: Você sozinho não é bastante forte e não são esses papéis que vão te responder você acha que papel tem pena de alguém?

Orfeu: não.

Faxineiro: Vamos, irmão eu sei onde te levar vamos embora, aliás varrer ou não varrer, vai ter sempre essa papelada.(VIOT; CAMUS, 1959).

Na casa de Candomblé, um cachorro os recebe ferozmente - o faxineiro diz: “Calma, Cérbero, calma”. Nessa passagem, já podemos constatar que eles se encontram diante do Hades, pois quem guarda a entrada do inferno é o cão Cérbero.



Foto 7 - Escada do departamento de polícia
Fonte: criterioncollection.blogspot.com

Cérbero é o cão do Hades, “um dos monstros que guardava o império dos mortos e lhe interditava a entrada dos vivos (...) O cão do Hades representa o *terror da morte*, simboliza o próprio Hades e o *inferno interior de cada um*” (BRANDÃO, 2000, p.202. Grifos do autor).

Lá, Orfeu encontra sua Eurídice em meio a um culto, não se ouve os sons harmoniosos extraídos da cítara com os quais, provavelmente, os deuses do Olímpo se encantavam, ouve-se no Candomblé os sons dos atabaques e os gritos invocando os espíritos daqueles que partiram.

Descrevem Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 862),

o Tambor é um instrumento africano por “ excelência”, o tambor é no sentido pleno da palavra o *logos* da nossa cultura, que se identifica à condição humana da qual é uma expressão; ao mesmo tempo, rei, artesão, guerreiro, caçador, a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, com o *ritmo vital de sua alma*, com todas as voltas do seu destino (grifos do autor).

Bakhtin considera que o uso do tambor nos rituais tem uma significação simbolicamente ampliada e ambivalente: ele dá a morte (no limite) e dá uma vida nova, põe fim ao antigo e inicia o novo (1999, p.178).

Há uma preocupação do cineasta em simplesmente demonstrar a cultura religiosa do culto do Candomblé. Religião dos Africanos que, vindos como escravos ao Brasil, se popularizou nas camadas baixas do Rio de Janeiro. Os deuses do Candomblé são chamados de Orixás que escolhem um pai ou uma mãe de Santo para que cumpram seu destino – para que as cultuem na Terra. O Candomblé é uma religião com uma vasta cultura e rica em preceitos, que são todos fundamentados e qualquer pessoa pode adquirir conhecimento profundo da religião ao se dedicar ao seu estudo e desfrutar seus benefícios.

Camus substitui o Hades para a Casa do Candomblé, justamente para atualizar e aproximar do terreno uma religião cultuada pelos homens, a qual seus ritos inovam na forma de chamar seus mortos. Ao projetar o inferno no culto do Candomblé, ele o inverte no sentido de chamar atenção de uma religião que é rejeitada pelos cristãos e que fica às margens das formas morais e sociais vigentes.



Foto 8 - Pai de Santo do Candomblé
Fonte: criterioncollectio.blogspot.com

Os deuses do Hades, Plutão e Perséfone, que “(...) comovidos com tamanha prova de amor, concordaram em devolver-lhe a esposa” (BRANDÃO, 2003, p. 142), são invertidos para pessoas comuns, integrantes do culto do Candomblé.

Hades, irmão de Zeus e Posidon, é o deus dos subterrâneos, conhecido pelo nome de Plutão. Plutão, o “rico”, assim denominado devido as riquezas existente na entranhas da terra. Saiu do Hades (o inferno) apenas duas vezes, uma delas para raptar Core ou Perséfone, filha de Deméter e Zeus. Para chamar a atenção de Core, que colhia algumas flores no bosque na companhia das ninfas, Zeus colocou um narciso ou um lírio à beira de um abismo. “Ao aproximar - se da flor, a terra se abriu, Hades ou Plutão apareceu e a conduziu ao mundo ctônio”, (BRANDÃO, 2003, p.290).

Depois de muito procurar pela filha, Deméter recolheu-se no interior do seu santuário e fez com que uma terrível seca assolasse a terra. Diante de tudo que estava acontecendo e para que o mundo não ficasse em perigo, Hades concordou em devolver Perséfone, a qual passou a viver uma terça parte do ano no mundo dos mortos, e o restante no Olímpo. (BRANDÃO, 2003, p. 291-292).

Os soberanos infernais são aqueles que vão proibir que Orfeu não olhe para trás. No filme, na seqüência 14, Orfeu chega à casa do Candomblé acompanhado do faxineiro. Na cerimônia, uma senhora será aquela que proibirá Orfeu de olhar para trás. Com isso, Camus inverte os deuses ctônios a mais comum das mortais,

Senhora: Orfeu. Orfeu
Orfeu: Eurídice. Eurídice
Senhora: Não. Não olhe para trás. Orfeu, você não verá nunca mais.
Orfeu: Onde está você, Eurídice.
Senhora: Eu me aproximo de você. Orfeu me amará bastante para acreditar de me ouvir sem ver.
Orfeu: Eu te amo Eurídice, mas quero te ver. Meus braços estão vazios, eu quero te ver quero te abraçar contra meu peito.
Senhora: Não. Você vai me perder, Orfeu.

Orfeu: Você não está aí, você está me enganando.
Senhora: Não!
Orfeu: Eu quero te ver!
Senhora: Orfeu você me mata.
Orfeu: Eurídice... (Ele olha para trás).
Senhora: Adeus. Orfeu. Nunca mais vai me ver.
Orfeu: Não. Você me mentiu. Porque você fez isso comigo. Você mentiu.
Você me mentiu...(VIOT; CAMUS, 1959).

Eurídice deixa o corpo da senhora para não retornar mais.

No Orfeu mítico, Orfeu também não acredita nas palavras dos deuses dos infernos e olha para trás, desconfiado que Eurídice não está presente.

O rebaixamento dos deuses infernais aos mais simples mortais faz parte do processo de carnavalização do mito, já que Camus constrói uma personagem mortal, comum. O autor inverte o papel do mito, utilizando-o para compor uma personagem que mais se aproxima do que é terreno.

2.4 DESLOCAMENTOS

Ademais, o cineasta francês promove alguns deslocamentos que dessacralizam e deseroicizam o mito, desconstruindo-o e permitindo que o espectador entre contato com esse mundo criado por Camus – a favela da Babilônia, no Rio de Janeiro.

Da Trácia, na Grécia, onde viviam os deuses, semideuses e heróis são deslocados para as pessoas comuns, mortais.

Camus por meio deste recurso carnavaliza e desconstrói o mito ao criar para ele um universo paralelo e inverso, humanizando-o ao recriá-lo:

A presença de uma estrutura mítica na ficção realística, todavia, apresenta certos problemas técnicos para que torne possível, e os artifícios usados para resolver esses problemas podem receber o nome geral de *deslocação*. (FRYE, 1973, p.138. Grifo do autor).

O nome da favela da Babilônia faz uma alusão à Babilônia, espaço mítico, que era o centro do universo, o umbigo da terra. A Babilônia é o limiar que separa os dois espaços: sagrado e profano; é um veículo de passagem, onde o mundo profano é transcendido. Segundo Mircea Eliade é no limiar que se oferecem sacrifícios às divindades; onde esses dois mundos se comunicam e onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (2001, p.29).

A Babilônia, onde o divino se manifesta é figurado por uma elevação, no caso, o morro da favela, que é um mundo antagônico amalgamando imagens apocalípticas e demoníacas. Frye (1973, p.148) descreve o mundo da imagem apocalíptica como “o mundo que o desejo rejeita completamente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão”.

O morro da favela é o *Axis Mundi* que liga e sustenta o céu e a terra. O céu, a terra e o inferno, os três níveis cósmicos tornam-se comunicantes por intermédio do morro, e ele só pode situar-se no próprio centro do mundo.

A favela da Babilônia é o mundo humano demoníaco, segundo Frye, é uma sociedade unida onde existe uma tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo:

Os mundos apocalíptico e demoníaco, sendo estruturas de pura identidade metafórica, sugerem o eternamente imutável, e prestam-se muito facilmente a projetar-se existencialmente como céu e inferno, onde há vida contínua, mas nenhum processo de vida (FRYE, 1973, p.159).

Quando Eurídice chega à favela e Orfeu se apaixona por ela, isso interfere na lealdade do grupo que quer resgatar sua honra de volta. Geralmente, nesses casos, a sociedade convive com dilemas trágicos.

Por tudo isso, os dois, Eurídice e Orfeu têm que ser extirpados do grupo.

O homem constrói seu mundo segundo um arquétipo. O mapa da Babilônia mítica mostra a cidade no centro de um vasto território arquétipo de uma cidade celeste. O simbolismo arquitetônico do centro pode ser interpretado por uma montanha sagrada - onde se encontram o céu e a terra – que está no centro do mundo (ELIADE, 1992, p.26).

O nome Babilônia vem de Babel, das torres de Babel e elas se identificam com a montanha cósmica – “Ligação entre o céu e a terra” (ELIADE, 1992, p. 26). O cume da montanha cósmica não é apenas o ponto mais alto da terra: é também o umbigo da terra, onde se dá o ato da criação. É uma realidade absoluta, Na repetição da Cosmogonia, o centro é um caminho árduo, semeado de perigos, por que é um rito de passagem do profano ao sagrado, da morte à vida.

A torre de Babel simboliza a confusão, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), a falta de equilíbrio do homem presunçoso que deseja ultrapassar sua condição humana; o leva à confusão nos planos terreno e divino, e isto acontece entre os moradores da favela.

A favela em oposição a Babilônia mítica não possui os Jardins da Babilônia, sinônimo de riqueza e paradisíaca, mas possui uma vista panorâmica da baía da Guanabara, da cidade maravilhosa, razão pela qual o filme encantou muitos estrangeiros.

A favela mostra “os novos gregos” na sua pobreza, à margem da sociedade.

É "um mundo" diferente na paisagem carioca. A palavra favela parece ter sido trazida para o Rio de Janeiro após a Guerra dos Canudos. Na topografia de Canudos havia um monte com esse nome. Finda a guerra, as tropas que lá lutavam vieram ao Rio de Janeiro para receber suas devotas do Governo. Sem lugar para ficar, construíram barracos no morro onde se instalou a primeira favela. (SAMACS, 1960, *apud* VALLADARES, 2000).

A obra abrange e questiona os vários aspectos da favela e sua realidade atual. A intenção do cineasta é mostrar como vivem "os novos moradores gregos", um povo alienado e humilde.

O ritual dionisíaco, realizado pelas Bacantes, é deslocado para as passistas da escola de samba. As Mênades ou Bacantes são mulheres diferentes das gregas, que são civilizadas.

As Bacantes são dedicadas ao deus Dioniso. Elas são livres, são possuídas em êxtase e entusiasmo, saem de si, da condição humana. Saem do *métron* (a medida de cada um) para uma liberdade e uma espontaneidade fora do comum.

Dioniso ou Baco é o deus êxtase, do entusiasmo, da irreverência, das festas, do vinho. Muitas são as atribuições ao deus da transformação. Dioniso é fruto do relacionamento de Zeus com Sêmele. Hera, mulher de Zeus, enciumada mata Sêmele que carrega o filho do deus do Olímpo no ventre. Zeus tirou seu filho de Sêmele e o costurou dentro de sua coxa. "Dioniso é a emanção direta do pai, donde um imortal, figurando a coxa do deus como o segundo ventre de Dioniso". (BRANDÃO, 2003, p.122).

As Bacantes invocam o deus nas orgias ou festas bacanais como o deus das tochas ardentes nas *Bacantes* de Eurípides, consoante Brandão (2003, p. 122).

As festas bacanais representavam um retorno ao caos, com a devassidão na embriagues, a cantoria, a luxúria a excentricidade, a perda de todo controle racional. Essas festas, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), simbolizam um desejo violento de mudanças, de sair do *métron*, que na realidade não acontece, pois essa superação de si mesmo para atingir as alturas termina na degradação: ao invés de uma criação, é uma destruição.

Nas orgias, descreve Brandão (2003), um animal era destinado ao sacrifício da purificação. Esse sacrifício, ao que tudo indica, se realizava por *diasparagmós*, “despedaçar”. O animal era desmembrado, suas entranhas enterradas na terra para fertilização e seu sangue e suas carnes cruas eram bebidas e comidas pelas Bacantes em comunhão com o deus Dioniso.

As passistas da escola de Samba Unidos da Babilônia, quando vão para a avenida ou estão no ensaio da escola, se assemelham as Bacantes, ultrapassam o *métron* e mostram uma espontaneidade fora do comum; mostram sob muitos aspectos, o delírio das Bacantes com os movimentos convulsivos e espasmódicos da dança.

Camus coloca as Bacantes de passistas, pois elas simbolizam a embriaguez de amar quando matam Orfeu. Para se vingar da paixão incontrolável, na seqüência final do filme, Mira e as passistas, enfurecidas jogam pedras em Orfeu, que atingido por uma delas, cai no precipício com Eurídice nos braços.

Esses recursos usados por Camus demonstram que o mito é rebaixado do que é terreno e distanciado da sublimação. Os deslocamentos, os acréscimos, as supressões e as inversões efetuadas ao mito grego dessacralizam-o, desconstruindo-o e permitindo ao expectador entrar em contato com o mundo criado por Camus.

CAPÍTULO 3

O REBAIXAMENTO E O “MUNDO ÀS AVESSAS”

O filme *Orfeu Negro*, de Camus pode ser analisado com base nos pressupostos teóricos de Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais* sobre a carnavalização e seus elementos como a paródia e o grotesco.

Camus carnavaliza o mito de Orfeu por meio da paródia, não como uma mera negação do que está sendo parodiado, mas também como objeto de renovação e reconstrução. Todavia, a paródia é uma forma de crítica artística séria, embora continue a ser vista, através do ridículo. Essa é falsa paródia, pois a paródia moderna ensina-nos que possui muitas outras utilizações: como de recontextualizar, de sintetizar, de reelaborar convenções de maneira respeitosa, segundo Hutcheon. (1989).

A paródia é hoje dotada do poder de renovar, não precisa de o fazer, mas pode fazê-lo. [...], mas a arte de hoje abunda igualmente em exemplos do poder da paródia em revitalizar. (HUTCHEON, 1989 p.146).

Na maior parte do século XX, a paródia é uma das formas mais freqüentemente usadas pela auto-reflexividade no nosso século; é, pois, uma das formas importantes para que os artistas modernos cheguem a se reconciliarem com o passado. Hutcheon considera que, “O mundo moderno parece fascinado pela

capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessantes de reflexividade”. (1989, p.11).

Eliot (1971 apud MIELIETINSKI, 1987, p. 426-427) descreve,

[...] o uso do mito, a colocação de um paralelo permanente entre a atualidade e a antiguidade... é um meio de controlar, ordenar e dar forma e significado ao enorme espetáculo da inutilidade e confusão que é a história contemporânea.

Camus usa a paródia em *Orfeu Negro*, principalmente, para enaltecer as particularidades oriundas do Brasil: favela, samba e carnaval, como também criticar socialmente valores que o ser humano deixou para segundo plano.

Com base nas considerações teóricas de Bakhtin sobre a carnavalização presentes em *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, as imagens carnavalescas,

se distinguem por uma espécie de caráter não-oficial, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscrita ao domínio do pensamento e á concepção do mundo. (BAKHTIN 1999, p.2).

Os gêneros “cômicos sérios” do passado, como o diálogo de Sócrates, a sátira menipéia e as Saturnais romanas estão segundo Bakhtin (2005), enraizados na percepção carnavalesca do mundo. Bakhtin é considerado por muitos autores como o teórico do carnaval, segundo Clark e Holquist, (1998).

Segundo Bakhtin (1999), os festejos do carnaval ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. O carnaval na Idade Média e no

Renascimento era a festa popular onde se invertia o que era tido como oficial e predominava o desmedido e o grotesco. O carnaval era uma festa para ser vivida pelo povo e não ser assistida por ele. No carnaval é preciso subverter-se, é preciso passar do *metron*, do mundo de Apolo representado pelo Estado, pela ordem, para o de Dioniso, o não-oficial, o exagerado, as orgias, a subversão; daí, a festa carnavalesca oscilar-se entre esses dois pólos nos quais transita a vida humana.

Durante a festa do carnaval, além das diferenças sociais que eram temporariamente abolidas, havia uma dessacralização da cultura oficial que se constituiu em patrimônio dos letrados cristãos, a monarquia e a Igreja eram os alvos privilegiados da paródia popular.

O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. Todas essas formas apresentavam um elo exterior com as festas religiosas. O carnaval que não coincidia com nenhum fato da história sagrada, com nenhuma festa de santo, realizava-se nos últimos dias do luto cristão, o período de exaltação do sofrimento.

O povo passou a comemorar o começo da Quaresma bebendo e comendo para compensar o jejum. A terça feira (Mardi-gras para os franceses) é a última noite do carnaval, dos “dias gordos”, onde a ordem é transgredida e os abusos tolerados, em contraposição ao jejum e à abstenção dos “dias magros” da Quaresma, “do latim *quadragésima*, que corresponde aos quarenta dias que vão da quarta-feira de cinzas até o domingo de Páscoa” (HOUAISS, 2004, p. 2346).

Segundo Bakhtin, as festividades são uma “forma primordial”, marcante, da civilização humana. “As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiu sempre uma concepção de mundo”. (1999, p.7).

O mito revela a sociedade criadora dos deuses, descreve as dramáticas irrupções do sagrado no mundo. Por isso, o mito não pode ser recitado indiferentemente em qualquer lugar ou época, mas no intervalo das cerimônias religiosas – “numa palavra, num lapso de tempo sagrado”. (ELIADE, 2001, p. 86). Então, o mito aparece no tempo intervalar da Quaresma. É na festa do carnaval que se desenrola o filme.

Os deuses do Olímpo são destronados e rebaixados a simples mortais, favelados. A partir dessa visão, justifica-se a natureza carnavalesca de todas essas figuras. São “deuses destronados”.

Bakhtin (1999, p.345) descreve como característico o fato que desde a segunda metade do século XIX autores alemães identificaram a origem alemã da palavra carnaval, “que teria a sua etimologia de *Karne* ou *Karth*, ou ‘lugar santo’ (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *val* (ou *Wal*) ou ‘morto’, ‘assassinado’”. Carnaval designaria, então, “procissão dos deuses mortos”, compreendido como a procissão dos deuses destronados.

A morada dos deuses, o Monte Olímpo, repleto de Jardins, onde o néctar e ambrosia eram iguarias divinas: era um lugar inalcançável para os mortais; no filme, este lugar é rebaixado à favela da Babilônia, lugar habitado pelo mais simples dos homens, onde homens e mulheres são travestidos de reis e rainhas, durante o carnaval. Alguns sem dentes mostrando a inversão da estética “do belo oficial”, no qual o dente na sociedade é tido como um objeto de valor, pois esse prejuízo estético pode influenciar nas competências do homem para o desempenho de determinados papéis sociais.

A concepção grotesca do corpo constitui, segundo Bakhtin (1999, p. 296) ao analisar as imagens do livro de Rabelais, o “baixo”, os infernos corporais e é uma

das imagens centrais da festa popular. A boca, afinal de contas, constitui uma espécie de inferno bucal.

Trata-se de um processo paródico que rompe com a estrutura mítica de Orfeu. Esse processo tem como característica o humor, o riso e a ironia, elementos que destroem a imagem do mito; então ele é ridicularizado para transformar-se em bufão. Bakhtin descreve que,

Essa visão carnavalesca, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), fluantes e ativas. Por isso todas as formas símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (1999, p. 9 – 10).

O riso carnavalesco é um riso festivo, e “é em primeiro lugar patrimônio do povo” (BAKHTIN, 1999, p. 10). O povo não se exclui do mundo em evolução, ele renasce e se renova com a morte. O riso é uma vitória sobre o medo. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Camus utiliza-se dessas formas para exercitar o rebaixamento dos valores da cultura oficial.

No realismo grotesco, o rebaixamento é o ponto marcante, isto é, a transparência de tudo o que é elevado, espiritual, ideal para o plano material e corporal, o da terra e do corpo. Segundo Bakhtin,

rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e da-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção dos alimentos e a satisfação das necessidades naturais, a degradação cava o tumulto corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá a vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1999, p.19).

Camus dessacraliza o mito, estabelecendo um jogo onde rebaixa os valores da cultura oficial e proporciona imagens distorcidas do mito original, instaurando uma nova leitura do mito revisitado. Tudo o que é ideal, elevado, sublime é transferido para o plano material e corporal, daí surge o rebaixamento, o grotesco.

Segundo Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, o grotesco está presente na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na pré-clássica dos gregos e romanos, em que formas disformes e monstruosas protagonizam episódios que representam, de maneira alegórica, a condição humana.

Apesar de o grotesco ser excluído da arte oficial, não desaparece na época clássica e continua desenvolvendo-se em domínios considerados não – canônicos e inferiores, como o das artes plásticas cômicas e nos vastos domínios da leitura cômica, relacionada com as festas carnavalescas; no drama satírico, antiga comédia Ática, mimos, etc.

Stam (1992, p.44) salienta que,

é uma vitória sobre o medo que torna comicamente grotesco tudo o que aterroriza. O riso popular festivo triunfa sobre o pânico sobrenatural, sobre o sagrado, sobre a morte, provoca a queda simbólica de reis, de nobrezas opressoras, de tudo o que sufoca e restringe.

Na época do renascimento acontece o apogeu do grotesco na literatura. Esse crescimento do realismo grotesco se deu a partir do sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média. O termo grotesco surgido no século XV vem do italiano *La Grottesca* ou *Grottesco*, derivados de *grotta* (gruta); foram palavras usadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada por intermédio de escavações, pinturas ornamentais em regiões da Itália.

Com a introdução do grotesco, a idealização da natureza não é mais a representação do belo; há uma ruptura, onde a representação da realidade é disforme.

Consoante Bakhtin (1999), Vitrúvio¹, no dizer de Vasari, “condenava a nova moda 'bárbara' que consistia em 'borrar as paredes com monstros em vez de pintar imagens claras do mundo dos objetos'”. (VASARI *apud* BAKHTIN, 1999, p. 29). Em outras palavras, Vitrúvio, condenava o estilo grotesco.

No século XVI, a mistura do animalesco e do humano correspondia ao monstruoso que era a característica mais importante do grotesco. Tão importante também foi a tentativa de se dar contornos definidos ao conceito de grotesco enquanto característica estética.

¹ Arquiteto romano que estudou arte da época de Augusto.

A caricatura, com sua reprodução de uma realidade disforme, abalou o princípio artístico que se reconhecera até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza; o exagero toma proporções fantásticas. As máscaras também utilizadas em cena traziam algo de animalesco. A máscara representa a expressão das transferências, metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, e dos apelidos. É o princípio do jogo da vida. Ela tem um sentido ainda mais importante que a loucura por traduzir a alegria das alternâncias e das reencarnações. A relação com a realidade e imagem é própria das formas mais antigas dos ritos e espetáculos.

Em *Orfeu Negro*, Camus se utiliza do grotesco para criar personagens caricaturados, tais como o funcionário do cartório, o português da vendinha, os desdentados vestidos de reis e outros.

Dentre os elementos que caracterizam o grotesco, Camus se apropria da linguagem – o vocabulário vulgar, das imagens caricaturadas e do baixo corporal para compor *Orfeu Negro*.

Na seqüência dois do filme *Orfeu negro*, Orfeu e Mira vão ao cartório dar entrada nos proclamas de casamento, encontram com o funcionário que está travestido com uma máscara que possui um nariz enorme, ele está se admirando no espelho. Esta máscara da face provoca o riso pela inversão de valores, ela constrói um novo rosto e outra personagem. A máscara mostra uma brincadeira de esconde-esconde para fantasiar a imagem caricaturada e enredar o riso fácil. A provocação do riso pela aberração nasal mostra o erótico grotesco presente nesta ação.

Segundo Bakhtin (1999, p. 75), na Idade Média, Rabelais cita o médico Joubert que usava uma frase muito típica do grotesco: *Ad formam nasi cognoscitur ad te levavi*, que significa “pela forma do nariz saberás como me elevei até ti”. Esta

frase mostra o preconceito difundido na Antiguidade e na Idade Média, onde o nariz designava o falo: que o tamanho do nariz correspondia ao tamanho do pênis e, conseqüentemente, a virilidade do homem.

Esse é um exemplo típico de mostrar como as analogias procuravam travestir o sério e obrigá-lo a tomar ares cômicos: o funcionário é rebaixado da figura oficial para desvendar a luxúria. A máscara desautoriza a autoridade, ridicularizando-a leva a comicidade.

Cyrano de Bergerac, de Edmond Rostand, com seu nariz enorme, acreditava não ser digno e capaz de conquistar o amor da amada Roxane; então pede a outro homem para enviar poesias de amor à mulher amada. (BAKHTIN, 1999)

Bakhtin (1999, p. 18) ao se referir, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, as permutações do “alto” e do “baixo” quer dizer o alto é o céu; e o baixo é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno).

No filme, Orfeu procura Eurídice no 13^o. Andar do prédio da polícia e não a encontra, então desce por uma escada sinuosa onde, metaforicamente, leva-o para o inferno. Após a elevação há uma descida aos infernos, representado pela casa de rituais do Candomblé. Essa trajetória representa o inferno interior vivido por Orfeu até encontrar o corpo da amada.

A imagem do inferno, como figura em quase todos os folguedos e carnavais do Renascimento, é uma imagem carnalizada, onde o carnaval tem a vitória definitiva e transforma os infernos, onde o medo é vencido pelo riso. Esse mundo é entregue às chamas regeneradoras do carnaval.

O fogo, segundo Brandão (2003, p. 277),

Tanto no Antigo como no Novo Testamento, o fogo é o elemento que purifica e limpa, tornando-se destarte, o veículo que separa o puro do impuro, destruindo eventualmente este último. Por isso mesmo, o fogo é apresentado como instrumento de punição e juízo de Deus.

Na seqüência final do filme, as passistas da escola de samba põem fogo no barraco de Orfeu. Esta passagem remete ao acerto de contas, a do fim. Ao mesmo tempo em destrói, o fogo purifica para uma nova reconstrução.

De acordo com Bakhtin (1999, p. 347), a tradição das idéias cristãs oficiais relativas ao inferno era a do mal, do maligno, que é vencida através do riso do carnaval. Lúcifer não passa de um alegre espantalho, é a própria lógica do baixo, da inversão de uma interpretação carnavalesca e grotesca. A imagem do inferno torna-se a do duplo medo vencido pelo riso, “medo do inferno místico (do inferno e da morte) e medo do poder e da verdade do passado (verdade dominante), precipitados no inferno”.

Descreve Bakhtin (1999, p. 347),

A cultura popular organiza à sua moda a imagem do inferno, opondo à estéril eternidade a morte prenhe e dando à luz, à perpetuação do passado, do antigo, o nascimento de um novo futuro melhor, novo, saído do passado agonizante. Se o carnaval cristão depreciava a terra, afastando-se dela, o inferno do carnaval sancionava a terra e o baixo da terra como o fecundo seio materno. Aonde a morte ia ao encontro do nascimento, onde a vida nova nascia da morte e do antigo.

É por essa razão que as imagens do “baixo” material e corporal atravessam a tal ponto o inferno carnavalizado.

Arlequim é uma figura cômica popular da *commédia dell' Arte*, que Bakhtin também aproxima ao grotesco por não estar subordinada à estética clássica de beleza e de sublime. Moser *apud* Bakhtin (1999) dedicou um pequeno estudo ao problema de se admitir ou não o grotesco. Ele dá voz ao próprio Arlequim para sua defesa. Arlequim foi um diabo antes de ter existência literária. No inferno ele faz rir os habitantes do Hades, com sua cambalhotas e cenas engraçadas. Tudo isso mostra um inferno ambivalente e profundamente topográfico, tendo como ponto de referência o céu, a terra, o inferno, o alto, o baixo, a face, o traseiro. Esta descida está implicitamente contida no movimento de cambalhotas em contraste com o inferno estático.

Arlequim, em *Orfeu Negro*, é um personagem enigmático, personificação da morte, que representa a descida aos infernos. Ele vem para buscar Eurídice.

A título de curiosidade, Rabelais, em seu leito de morte, pediu para que fosse vestido de Dominó, fantasia popular da *commedia dell' Arte*, realizando assim seu “último ato de carnavalização em vida, baseado em uma sentença das Santas Escrituras: *Beati qui in Domino moriuntor* – feliz aquele que morre com o senhor.” (PINHEIRO, 1996, p.73).

A praça pública é o cenário da maioria das cenas, ela é um espaço significativo no filme. A praça não é um território próprio, é um espaço comum a toda a população; dessa forma, a cultura popular não oficial dispunha desse espaço, durante a Idade Média e o Renascimento, para se entregar às festas que constituía um segundo mundo no interior do mundo oficial.

A festa, de acordo com Bakhtin (1999, p. 09), estava dividida em oficial e não oficial. Ao contrário da festa oficial, o carnaval era

o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações.

Esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma visão carnavalesca do mundo. As pessoas pareciam dotadas de uma segunda vida que lhe permitia viver situações novas. O ser humano sentia-se verdadeiramente humano, pois essa eliminação das relações hierárquicas entre os indivíduos, “criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais” (BAKHTIN, 1999, p. 09).

Embora o carnaval tenha sofrido grande empobrecimento na contemporaneidade,

quer como evento quer como conceito, ele desempenhou um papel central na vida de todas as classes sociais durante o Renascimento, quando as cidades devotavam nada menos do que três meses por ano a tais festejos (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 315).

No Brasil, a idéia de carnaval faz parte de uma das peculiaridades da identidade brasileira, quando visto pelo estrangeiro.

O carnaval, desde que o mundo é mundo, possui dois adversários: “a vida, fonte de pecado, e a morte, trazendo, comum a passagem pelo purgatório, o resgate do pecado e a promessa do paraíso”, salienta Queiroz (1999, p.41). Segundo Queiroz, o Entrudo, palavra que significa entrada, origina-se de *intróito*, expressão

com que a igreja Católica denomina o princípio da missa, “designava o antigo carnaval português, onde a vida era encarnada pelo Entrudo e a morte por D. Quaresma” (QUEIROZ, 1999, p.44).

O Entrudo foi trazido ao Brasil pelos portugueses e mostrava uma anarquia individualista,

que coexistia pacificamente com o despotismo; a religiosidade dos dias festivo (ou não), com a burla ao contexto moral; o culto das aparências, a educação bacharelesca das elites, com a ignorância primitiva e a submissão e humilhação dos escravos (PINHEIRO, 1996, p. 82).

O carnaval é, pois, uma “festa popular”, um festival do povo, marcado por uma orientação universalista, cósmica e que dá ênfase, sobretudo a categorias mais abrangentes, como a vida em oposição à morte, a alegria em oposição à tristeza, os ricos em oposição aos pobres, uma celebração coletiva que funciona como um modo de resistência simbólica, de parte da maioria marginalizada dos brasileiros, segundo DaMatta (1997).

Camus coloca o mundo de pernas para o ar ao enaltecer os marginalizados em *Orfeu negro*; o carnaval e a malandragem seriam os itens fundamentais da inversão de valores.

A praça pública, então, era caracterizada pela inversão paródica das festas. Na “festa dos loucos”, elegiam-se um Bispo ou um arcebispo para a celebração da missa, em que se comia e bebia sobre o altar até a total embriaguez. Também era escolhido um bufão que se vestia de rei e era aclamado pelo povo. Ao despojar-se de suas vestimentas e colocar as suas vestes originais era ridicularizado e injuriado.

Como exemplo, Victor Hugo, (1996) em *O corcunda de Notre Dame*, dá a vida a um homem gordo, feio e corcunda, que se apaixona por uma cigana. A aparência grosseira do corcunda cria o medo e o horror na cigana que, ao conhecê-lo melhor, se aproxima dele com sentimentos de piedade e amizade. O bufão Quasímodo, que vive na torre da igreja, é eleito o rei de Paris durante as festividades na praça pública.

A distorção e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação do mundo, era preciso rir para que o medo fosse vencido.

No vocabulário da praça pública também, afirma Bakhtin (1999), reside a idéia de um mundo em estado perpétuo de inacabamento, que morre e nasce simultaneamente. As grosserias e os insultos se opõem à linguagem culta. A figura de dupla tonalidade que reúne os louvores e as injúrias esforça-se para apreender a passagem da morte ao nascimento. Era essa a linguagem social da idade Média e Renascimento: os louvores são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria, assim como os elogios também o eram.

As passistas da escola de samba e toda a comunidade da babilônia falam por meio de gírias. As mulheres quando estão com Mira fazem vários comentários com grosseria e ironia, por ser Mira a preferida de Orfeu, até a chegada de Eurídice; é quando a favela fica de pernas para o ar. O vocabulário usado pela comunidade é de fato a expressão mais simples do “baixo” material e corporal ambivalentes: elogios-injúrias. As injúrias travadas entre as mulheres da favela são “representações da velha verdade sinistra, das concepções medievais, das trevas góticas”. Elas são um veículo para as trevas dos infernos, segundo Bakhtin (1999, p. 247).

Mira e as assistas têm uma linguagem vulgar: há o destronamento da linguagem oficial. Bakhtin (1999, p. 142) descreve que,

as grosserias, imprecções, injúrias e juramentos constitui o reverso dos elogios da praça pública. Embora sejam igualmente ambivalentes, é o pólo negativo do “baixo” que domina: a mortes, a doença, a decomposição e o desmembramento do corpo, o seu despedaçamento e sua absorção.

O juramento que Orfeu fez a Mira, marcando o casamento e consentindo o noivado, constitui o reverso dos elogios da praça pública, pois os juramentos, elementos não oficiais da linguagem e da profanação do sagrado, eram proibidos e combatidos por duas espécies de adversários: de um lado a Igreja e o estado e, de outro, os humanistas de Gabinete (BAKHTIN, 1999).

Orfeu promete se casar com Mira, assume o compromisso e não o respeita. Sua paixão imediata por Eurídice o faz descumprir o compromisso com Mira, motivo pelo qual se desenrola toda a tragédia, o ciúme a faz perder a cabeça e matar Orfeu.

Já que os juramentos eram proibidos, eles invadiram também a linguagem familiar da praça pública: mergulhados no ambiente do carnaval, adquiriam valor cômico e tornaram-se ambivalentes. Então, ocorre o rebaixamento da seriedade do compromisso para a comicidade.

Mira e as assistas se vestem escandalosamente, têm movimentos sensuais ao andar e falam vulgarmente, todos esses sentidos têm características extremamente típicas do cômico popular. Essas imagens grotescas do movimento do corpo são orientadas em função do “alto” e do “baixo” do corpo, é o “movimento da roda”, segundo Bakhtin (1999, p. 309), “isto é, uma permutação permanente do alto e do baixo do corpo e vice e versa: o traseiro insiste em ocupar o lugar da

cabeça, e a cabeça do traseiro”. Esses movimentos com o corpo precipitam-se para o “baixo”, o baixo que é a terra, o princípio de absorção:

A mulher liga-se ao *baixo* material e corporal: ela é a encarnação do ‘baixo’ e ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o *princípio da vida, o ventre*. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular. (BAKHTIN, 1999, p. 209. Grifos do autor).

As passistas são a mais pura encarnação das Bacantes, consoante Stam (1992, p. 46), “a celebração do corpo grotesco e excessivo e das partes inferiores do corpo como recusa de qualquer visão puritana e como agressão provocadora a estética clássica apolínea.”

As feiras ocupavam um lugar importante na vida da praça pública. Na época de Rabelais, os

pregões de Paris, são o reclame que os mercadores da capital gritam em alta voz, dando-lhe uma forma rimada e rítmica: cada “pregão” particular é uma quadra destinada a propor uma mercadoria e louvar-lhe as qualidades” (BAKHTIN, 1999, p. 156).

Camus mostra no filme, na chegada de Eurídice ao Rio de Janeiro, uma feira livre semelhante aos “pregões” de Paris. Os “pregões” eram muito populares, eram muito importantes na vida da praça pública e da rua. O som e o vocabulário próprio assemelhavam a uma cozinha sonora. Essas imagens têm um caráter universal, transportando-as para o “baixo” material e corporal, figurado pela bebida e comida.



Foto 9 - Mira e Orfeu no Cartório.
Fonte: criterioncollection.blogspot.com

O realismo grotesco não conhece outro baixo, o baixo é a terra que dá a vida. O destronamento carnavalesco é também um rebaixamento, é um “mundo às avessas”; todas as coisas sagradas e elevadas do mito são reinterpretadas no plano material e corporal.

Diante do exposto, *Orfeu Negro* incorpora o grotesco não apenas para rebaixar o mito, mas para questioná-lo e humanizá-lo trazendo-o para o que é terreno. Camus deprecia e subverte o mito grego de Orfeu para criá-lo conforme o modelo que lhe é apropriado.



Foto 10 - Iconografia de Orfeu, Eurídice e Hermes
Fonte: www.arsmundi.de/.../bild2/025031

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início do filme há uma iconografia de Orfeu se despedaçando e descortinando um clima de festa na favela da Babilônia. Essa iconografia remete ao destino do Orfeu mítico, que foi desmembrado pelas Bacantes. A iconografia é, no final do filme restaurada, numa alusão ao Orfeu renovado pelo menino Zeca.

Rainer Maria Rilke em *La funcion Del mito clasico* (1957), descreve seu fascínio diante do mundo antigo quando vai a Roma em 1903 e tem contato com os mitos por meio das artes plásticas. Ele conhece essa escultura, que representa o resgate fracassado de Eurídice por Orfeu com Hermes ao seu lado. Essa escultura serve de inspiração para Rilke escrever *Orfeu Eurídice Hermes*.

“A literatura, o cinema, as artes visuais e a música podem, todos eles, servir-se da paródia para comentar o ‘mundo’ de alguma maneira” (HUTCHEON, 1989, p.141).

O mito é o elemento primordial que possibilita esse retorno através da literatura, da arte, do cinema, etc. Esse processo dialético que nos escritores atuam, é intencional a subversão dos valores tradicionais e modelos pré-existentes, numa busca complexa consigo mesmo.

Segundo Josef (1986), o cinema e a literatura são duas manifestações artísticas fundamentais, cada qual com uma linguagem que lhe é específica e manifestações peculiares. O cinema surge como uma nova maneira de representar o mundo. Com o nascimento do cinema, conforme Benjamim (*apud* JOSEF, 1986), na sua reflexão, o fato do desenvolvimento das técnicas da produção faz com que a obra de arte perca sua “aura” de objeto único. Ao retirar o objeto produzido do

domínio da tradução e substituí-lo por um fenômeno de massa, afasta o criador de seu produto. “A obra de arte vai perder do momento em que se afasta de sua função ritual, ao ser deslocado do nível do sagrado para o cotidiano”. (JOSEF, 1986, p. 373).

As relações entre cinema e literatura são caracterizadas por forte intertextualidade. Ao analisar o filme de Camus, percebe-se a presença de outros textos. Segundo Jenny (1979, p.22), em *Poétique*,

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes [...] Basta uma alusão para introduzir no centro um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo.

Como exemplo de intertextualidade, na seqüência dois, Serafina está costurando sua fantasia de carnaval e conversando com os passarinhos, feliz porque vai usá-la no desfile da escola de samba. Esta cena remete ao filme *Cinderela*, de Walt Disney (1950), quando a gata borralheira é convidada pela madrasta para ir ao baile do príncipe Felipe, ela mesma confecciona o seu vestido e conversa e canta com os passarinhos.

Também ocorre um diálogo com o filme *Os pássaros*, de Alfred Hitchcock (1963). Na seqüência um, quando Eurídice chega ao Rio de Janeiro e vai tomar o bonde para a favela da Babilônia, a cena mostra Eurídice atravessando a rua e, no destaque, uma gaiola com pássaros pretos, significando o mau-agouro que lhe advirá. Em *Os pássaros*, a protagonista também atravessa a rua, depois de comprar um passarinho; a câmera destaca em *close* a gaiola com pássaros pretos.



Foto 11 - Serafina no Barraco
Fonte: criterioncollection.blogspot.com

O dialogismo bakhtiniano consagra a escritura simultânea, como subjetividade e comunicabilidade, ou melhor, como intertextualidade, um diálogo cujos actantes são outros textos.

O cineasta, ao fazer a adaptação, ele próprio é um novo criador de outra forma artística.

Camus, ao criar seu *Orfeu negro* se afasta do mito original, e reformula-o pelo discurso carnavalesco. Essa reatualização proporciona o retorno do mito na sociedade moderna, recriando-o com novos sentidos para o mundo. De acordo com Josef (1986, p.135), “no panorama do cinema contemporâneo perfila-se a convergência de obras e autores de cinema e literatura que fazem freqüentes intercâmbios (a escola literária *Nouvelle vague*, o experimentalismo, o cinema direto)”.

La nouvelle Vague, a “nova onda” de jovens diretores franceses, os quais, na sua maioria ainda em início de carreira, vêem na sua atividade a capacidade de apreender e transmitir o espírito de nossa época, aprofundando o conhecimento da criatura humana de nossos dias, geralmente em ações externas mostrando a situação do homem de hoje “sempre nas implicações éticas mais profundas que se podem retirar de observação do comportamento dos seres humanos.” (s/d , p. 83).

Todos os outros cineastas idealizadores começaram a ficar conhecidos a partir do *Orfeu Negro*, de Camus, que culminou esse novo conceito com a premiação unânime, no festival de Cannes.

De todas as transformações sofridas pela arte, a maior, com certeza, é o surgimento do cinema. O cinema possui uma linguagem à parte, surge uma nova maneira de representar o mundo.

Camus busca, com a personagem mitológica de Orfeu revisitar o mito para renová-lo numa nova situação cinematográfica mediante a paródia. A paródia, além de lembrar o que foi esquecido, procura rebaixar, dessacralizando o mito, afastando-se dele para criar um personagem “às avessas”. Ela pode como o carnaval, desafiar as normas com o propósito de renovar, de reformar.

Camus reatualiza o mito nas condições históricas da sociedade brasileira, mostrando assim a existência de mitos nos tempos modernos: atualizando-os e servindo-se deles para transformá-los e humanizá-los. Ele carnavaaliza a tradição oficial, derrubando hierarquias e resgatando formas marginais desvalorizadas, para colocá-las em evidência.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec (Editora da Universidade de Brasília), 1999.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.

BARROS, Diana Luiz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. Col. "Primeiros Passos". São Paulo: Brasiliense, 2000.

BÍBLIA SAGRADA – Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2005.

BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin – dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Editora Unicamp, 2005.

_____. (Org.) *Bakhtin – Outros conceitos chaves*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

BRANDÃO, Helena N. (org). *Gêneros do discurso na escola*. São Paulo: Cortez, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis, Vozes, 2000, 2 vols.

_____. *Mitologia Grega*. Petrópolis, Vozes, 2003, 3 vols.

BRICOUT, Bernadette (org). *O olhar de Orfeu*. São Paulo:Companhia das Letras, 2003.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.

BURKE, Peter (org). *A escrita da História – Novas Perspectivas*. São Paulo:Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

BURKET, Walter. *Religião grega na época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gubelinkian, 1993.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o Sagrado*. Lisboa:Edições 70, 1950.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do Mito*. São Paulo, Palas Athena, 1990.

_____. *Mitologia na vida moderna*. Rio de Janeiro; Editora Rosa dos Tempos, 2002.

CARVALHO, Sílvia Maria S. (Org). *Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos*.São Paulo:Editora universidade Estadual Paulista, 1990.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo, Martins Fontes, 1977.

_____. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2005.

Cinemateca Brasileira. *História do cinema francês (1895-1959)*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, s/d

CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CORRAL, Luiz Diez Del. *Lá Funcion del Mito Clasico em la Literatura Contemporanea*. Madrid, Gredos, 1957.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo, Mercuryo, 1992.

_____. *O Sagrado e o Profano*. Lisboa, Livros do Brasil, 2001.

_____. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

Enciclopédia dos Mitos e Lendas Greco-romanas. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FAVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo, Edusp, 2003.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da Enunciação*. São Paulo: Ática, 1996

FRANK, Joseph. *Pelo Prisma Russo*. São Paulo: Edusp, 1992.

FRYE, Nortrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Código dos Códigos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GUSDORF, Georges. *Mito e Metafísica*. São Paulo: Convívio, 1980.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HESÍODO. *Teogonia: origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*, São Paulo: Ediouro, 1996.

_____. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia. Ensino das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

Intertextualidades. (Trad. Poétique, 27). Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JOLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1986

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1986.

KOTHE, Flávio R. *Paródia & Cia*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, p. 97-113, jul-set, 1980.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LUCCIONE, Gennie et alii. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

MIELIETINSKI, E.M. *A Poética do Mito*. Rio, Forense Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *História de literatura brasileira*. Vols. 3 a 5 São Paulo: Edusp; Cultrix, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2005.

NOVAES, Aduino (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PINHEIRO, Marlene Soares. *Sob o signo do carnaval*. São Paulo: Annablume, 1996.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates e Banquete*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RODRIGUES, Selma Calasans. " *Paródia: um diálogo entre textos*". Tempo Brasileiro. 57: 61-70, abril-junho, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SANTAELLA, Lúcia e CHALHUB, Samira (Org) *Pós-modernismo e semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

SANTAELLA. Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. *O quarto canto no contexto das Geórgicas: Tradução e Notas*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1999.

SANTOS, J.F. *O que é Pós-Moderno?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 62, s/d.

STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 2004.

TORRANO, Jaa. *O Sentido de Zeus*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

VALLADARES, Licia. *The genesis of the Rio de Janeiro favela*. The pre-social science production. *Rev. bras. Ci. Soc.*, Oct. 2000, vol.15, no. 44, p.05-34.

VERNANT. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo, DIFEL/EDUSP, 2004.

_____. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MÚSICAS

BONFÁ, Luiz; MARIA, Antonio. *Manhã de carnaval*. In: Vinícius de Moraes por Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JOBIM, Antonio Carlos; MORAES, Vinícius de. *O nosso Amor*. In: Vinícius de Moraes por Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MORAES, *Vinícius de*; JOBIM, *Antonio Carlos*. *A felicidade*. In: Vinícius de Moraes por Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1996.

FILMES

ORFEU NEGRO "ORPHÉE NOIR"

Estrelando MARPESA DAWN, BRENO MELLO, LOURDES DE OLIVEIRA, LÉA GARCIA, ADEMAR FERREIRA DA SILVA.

Fotografia JEAN BOURGOIN

Músicas TOM JOBIM, VINÍCIUS DE MORAES, LUIZ BONFÁ, ANTONIO MARIA.

Produção SACHA GORDINE

Roteiro JACQUES VIOT

Baseado na peça ORFEU DA CONCEIÇÃO de VINÍCIUS DE MORAES

Direção MARCEL CAMUS

FRANÇA/BRASIL/ITÁLIA

1959

OS PÁSSAROS.

HITCHCOCK, Alfred

Universal Pictures

UNITED STATES OF AMERICA

1963

CINDERELA

DISNEY, Walt

Buena Vista

UNITED STATES OF AMERICA

1950