



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL  
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA  
CAMPUS DOS MALÊS  
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS**

**LAURO JOSÉ DE ASSUNÇÃO ROSA CARDOSO**

**MULTILEITURAS IMAGÉTICAS: *ORFEU NEGRO* (1959)  
- UMA NARRATIVA INTERTEXTUAL**

**São Francisco do Conde**

**2017**

**LAURO JOSÉ DE ASSUNÇÃO ROSA CARDOSO**

**MULTILEITURAS IMAGÉTICAS: *ORFEU NEGRO* (1959)  
– UMA NARRATIVA INTERTEXTUAL**

Monografia apresentada ao curso de Bacharelado em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Humanidades.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mírian Sumica Carneiro Reis

São Francisco do Conde

2017

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira  
Sistema de Bibliotecas da UNILAB  
Catalogação de Publicação na Fonte.

---

Cardoso, Lauro José de Assunção Rosa.

C264m

Multileituras imagéticas: Orfeu Negro 1959 uma narrativa intertextual / Lauro José de Assunção Rosa Cardoso. - São Francisco Conde, 2017.

138 f: il.

Monografia - Curso de Humanidades, Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2017.

Orientadora: Profa. Dra. Mírian Sumica Carneiro Reis.

1. Cinema. 2. Literatura. I. Título

CE/UF/BSCL

CDD 791

---

**LAURO JOSÉ DE ASSUNÇÃO ROSA CARDOSO**

**MULTILEITURAS IMAGÉTICAS: *ORFEU NEGRO* (1959) –  
UMA NARRATIVA INTERTEXTUAL**

Monografia apresentada ao curso de Bacharelado em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Humanidades.

Aprovado em 12 de Julho de 2017

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mírian Sumica Carneiro Reis (Orientadora)**

Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luiza Pinheiro Flauzina**

Doutora em Direito pela American University Washington College of Law  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Barreto Farias**

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

---

Dedico este trabalho a mim mesmo, Lauro José Cardoso, aos meus pais: Etelvina Maria Abreu de Assunção (Téte) e José Fernandes Rosa Cardoso (Zeca), aos meus irmãos: José Carlos Cardoso e Miguel Ângelo Cardoso, aos meus avôs: Firmina Viegas de Abreu e António de Assunção, às minhas tias e tios: Adelaide Maria de Assunção (Iai), Néilson de Assunção (Teto), Esmael de Assunção (Maiê) e Biesmira de Assunção (Mimi), à minha prima Arlete Rosa e à minha tia Luísa Ceita.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço aos meus pais, Tété e Zeca, pelas suas presenças espirituais, apoios incondicionais e por causa de uma ausência em termos físicos, que jamais impediu que os nossos laços afetivos e familiares esmorecessem, justamente o contrário, esses laços cresceram e frutificaram. Aos meus avôs, Firmina e António, que me ensinaram a ser parte do que sou hoje, com as suas vivências e sabedorias cujas sensações sempre estiveram impregnadas nas minhas atitudes. Para São Tomé e Príncipe, por ter sido e continuar a ser o território onde a maior parte das minhas forças mentais se fez e se faz enquanto corpo.

Em segundo lugar quero agradecer ao Brasil, São Francisco do Conde, à UNILAB – Campus dos Malês, Bahia, pela oportunidade que me foi dada e continua a ser dada em aprender, ensinar e trocar conhecimentos, experiências, não apenas acadêmicas, como também saberes do quotidiano que vou carregar para a vida inteira, dentro de uma universidade que funciona como uma casa inspiradora, que mesmo perante às mais variadas dificuldades, segue na sua resistência, persistência e valorização de todos aqueles e aquelas que acreditam numa sociedade mais equilibrada e igualitária.

Agradeço a minha querida orientadora Mirian Sumica Carneiro Reis e ao grupo de pesquisa *Literarte*, pela sugestão em seguir nessa senda pela investigação científica, sobretudo, no estudo sobre o cinema e a literatura e pelos encorajamentos que contribuíram para a realização desse trabalho. Também estendo os agradecimentos aos membros da banca examinadora, professoras Ana Flauzina e Juliana Farias, pelas críticas construtivas que acrescentarão mais qualidade a esse trabalho monográfico. Aos técnicos da UNILAB, principalmente, Filipe Imídio e Helka Sampaio, o primeiro pela simpatia, simplicidade e disponibilidade em ajudar, a segunda pela disponibilidade e incrível suporte na construção dessa monografia, no que tange às regras da ABNT. À companheira e colega Locarine Mendes e ao companheiro Neemias Nanque pelo apoio e sugestões nas horas iniciais da escrita desse trabalho. Ao grupo Bota a fala, pelas cadências musicais e uma navegação auspiciosa pelo mundo da poesia, rap e hip-hop. Aos demais professores e professoras, especialmente, Cristiane Souza, Elizia Ferreira, Ludmylla Lima, Marcos Carvalho, Fausto António, Túlio Muniz, Rafael Butti e Gerhard Seibert pelas suas empatias e contribuições para a desconstrução de inúmeros conhecimentos estereotipados que tinha, e que ajudam na construção de outros saberes mais adentrados numa lógica de respeito pela alteridade.

Os meus agradecimentos também são direcionados aos meus amigos, queridos, amigas e queridas, especialmente, Carlos Ceita, Alcides Moreno, Djair Afonso e Elton Fernandes,

grandes companheiros que mesmo estando distantes se fazem presentes no meu dia a dia. Às minhas companheiras e companheiro que dividem a casa comigo: Yourssany Correia, Joselda Umbelina e Noé Vitorino, com votos do meu mais sincero apressado e gratidão, vontade de manter e fortalecer os laços que nos une. Aos meus parceiros e parceiras: Husani Kamau, Ramiro Alcântara, Débora Menezes, Nídia Anjos, Dairine Carvalho, Naentrem Sanca, Natália Ernesto, Rafaela Bacelar, Alina Guimarães, Caio Teixeira, Leonardo Faislon e Fabiana Gelard, pessoas significativas que têm tornado a minha vivência em São Francisco de Conde mais agradável e rica. Às minhas compatriotas queridas e ao meu compatriota: Sara Salvaterra, Elvira Mata, Miriam Costa, Quezia Miranda, Maria Almeida, Heyma Neto e Jeremias Milito, pelo crescimento da nossa irmandade Santola no Campus dos Malês. Ao meu parceiro e parceira do grupo de pesquisa *Literarte* – Literatura e outras linguagens, Rodger Bessa e Paula Reis, pelos nossos fraternos encontros no projeto de orientação científica e a uma amiga muito especial, Camila Santiago, que me ajudou no momento da seleção do título para a monografia e pelo encantamento das nossas conversas.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inserções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p. 174).



## RESUMO

Procura-se, neste trabalho, fazer uma reflexão crítica sobre as representações identitárias e imagéticas do negro no cinema, a partir do filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), baseado na peça *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes (1954) e no mito de Orfeu e Eurídice. Propõe-se também, uma análise das relações intertextuais entre duas narrativas, tanto a literária como a fílmica. Essa busca é pautada pela compreensão sobre a capacidade que a imagem, especialmente a imagem fílmica que se encontra em *Orfeu Negro*, tem enquanto criadora de imaginários e inventora de realidades e verdades estereotipadas sobre os negros e negras do Brasil. Nessa perspectiva, elenca-se nesse trabalho, uma tentativa de desconstrução de ideias permanentes que colocam as representações imagéticas do negro como um condenado à subalternidade e ao exotismo, tal como, perspectiva-se uma demanda pela valorização do cinema enquanto uma narrativa válida, em igualdade com a literatura, que também serve para um entendimento mais profundo sobre a sociedade ou determinado grupo social. Trata-se, por isso, de um exercício que solicita uma sistematização de conceitos e ideias, com o intuito de visibilizar críticas sobre certos posicionamentos estanques e hegemônicos. Para isso, a análise proposta baseia-se nas discussões e conceitos estudados por Calvino (1990), Martin (2011), Stam (2006), Bhabha (1998) e outros autores.

**Palavras-chave:** Cinema. Estereótipo. Literatura. *Orfeu Negro*.

## ABSTRACT

In this work, we attempt to make a critical reflection on the identity and image representations of the black man in the cinema, from "*Orfeu Negro*" by Marcel Camus (1959), based on *Orfeu da Conceição* play by Vinicius de Moraes (1954) and in the myth of Orpheus and Eurydice. It is also proposed an intertextual relations analysis between the two narratives, both literary and film. This search is based on the understanding about the capacity that the image, especially the filmic image that is in "*Orfeu Negro*", has as creator of imaginaries and inventor of realities and stereotyped truths about Brazilian black men and women. From this perspective, an attempt is made to deconstruct permanent ideas that place black's imaginary representations as condemned to subalternity and exoticism, as a demand for the valorization of cinema as a valid narrative in equality with literature, which also serves for a deeper understanding of society or a particular social group. Therefore, it is an exercise that calls for a systematization of concepts and ideas, with the aim of making critics aware of certain watertight and hegemonic positions. For this, the proposed analysis is based on the discussions and concepts studied by Calvino (1990), Martin (2011), Stam (2006), Bhabha (1998) and others authors.

**Keywords:** Cinema. Literature. *Orfeu Negro*. Stereotypes.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>DA IMAGEM À IDEIA</b>	<b>14</b>
2.1	O POTENCIAL DA IMAGINAÇÃO	15
<b>2.1.2</b>	<b>Uma proposta de entendimento para a ideia da percepção</b>	<b>17</b>
2.2	A COMPLEXIDADE DA IMAGEM FÍLMICA	19
<b>2.2.1</b>	<b>Uma realidade estética e subjetiva</b>	<b>21</b>
<b>2.2.2</b>	<b>O significado de uma realidade intelectual e estética</b>	<b>23</b>
<b>2.2.3</b>	<b>A montagem ideológica, fusão de olhares e atitude estética</b>	<b>24</b>
2.3	A IMAGEM E O <i>DUPLO SERÃO</i> A MESMA COISA?	26
<b>2.3.1</b>	<b>O reflexo e a sombra imagética</b>	<b>29</b>
2.4	RELAÇÕES SOBRE A FOTOGRAFIA E CINEMA: A MORTE DO FOTOGRAFADO E DO FILMADO	31
<b>2.4.1</b>	<b>O nascimento da verossimilhança e mimese</b>	<b>33</b>
2.5	MOVIMENTO E O SEU VALOR	36
<b>2.5.1</b>	<b>Os movimentos pirotécnicos versus os de lucro-retorno</b>	<b>39</b>
<b>2.5.2</b>	<b>A repetição dos movimentos consumistas</b>	<b>40</b>
2.6	DIÁLOGOS ENTRE ARTE, IMAGEM E ANTROPOLOGIA	42
<b>2.6.1</b>	<b>Como educar a partir da arte?</b>	<b>45</b>
<b>2.6.2</b>	<b>Diálogos entre cinema, literatura e pedagogia</b>	<b>46</b>
<b>2.6.3</b>	<b>Educar o olhar através do cinema</b>	<b>49</b>
<b>3</b>	<b>UMA INTERPRETAÇÃO FÍLMICA: <i>ORFEU NEGRO</i> (1959) EM ANÁLISE</b>	<b>52</b>
3.1	INFLUÊNCIAS DO NEORREALISMO NO CINEMA NOVO	53
<b>3.1.1</b>	<b>Será o cinema-verdade uma verossimilhança?</b>	<b>57</b>
<b>3.1.2</b>	<b>Em nome de uma estética da fome e violência</b>	<b>59</b>
3.2	UMA BREVE VISITA AO MITO DE ORFEU E EURÍDICE	61
<b>3.2.1</b>	<b>Ressignificação do mito de Orfeu e Eurídice em <i>Orfeu da Conceição</i></b>	<b>64</b>
<b>3.2.2</b>	<b>A família Assunção e o filme <i>Orfeu Negro</i></b>	<b>67</b>
<b>3.2.3</b>	<b><i>Orfeu Negro</i> em resumo</b>	<b>68</b>
<b>3.2.4</b>	<b>Ressonância do mito de Orfeu e Eurídice no filme <i>Orfeu Negro</i></b>	<b>71</b>
3.3	A INTERTEXTUALIDADE NOS (RE)CONTOS DE ORFEU E EURÍDICE	74
<b>3.3.1</b>	<b>Diálogos entre textos: a validação da adaptação</b>	<b>76</b>
<b>3.3.2</b>	<b>As múltiplas facetas da adaptação</b>	<b>78</b>
<b>3.3.3</b>	<b>Os textos se entrelaçam e mudam</b>	<b>80</b>
3.4	CINEMA E NARRATIVA	82
<b>3.4.1</b>	<b>A ficção no interior de um filme</b>	<b>84</b>
<b>3.4.2</b>	<b>Um ritual pincelado de personagens reveladoras</b>	<b>86</b>
<b>3.4.3</b>	<b>A fisiognomia narrativa dos personagens</b>	<b>88</b>
3.5	POR DETRÁS DO VÉU	92
<b>3.5.1</b>	<b>Uma realização fílmica folclórica</b>	<b>95</b>
<b>3.5.2</b>	<b>Dos aspectos estéticos às representações carnavalescas</b>	<b>96</b>
<b>3.5.3</b>	<b>A representação das religiões afro-brasileiras <i>Orfeu Negro</i></b>	<b>99</b>

<b>4</b>	<b>A DIFERENÇA CULTURAL E DESAFIOS DE REPRESENTAÇÃO</b>	<b>102</b>
4.1	FIXIDEZ, ESTEREÓTIPO E AMBIVALÊNCIA DO DISCURSO COLONIAL	103
4.1.1	<b>Sobre o modo de representação da alteridade no discurso colonial</b>	<b>105</b>
4.1.2	<b>Preconceito, discriminação e segregação contra o negro e o mulato</b>	<b>108</b>
4.1.3	<b>O estereótipo como fetiche</b>	<b>111</b>
4.1.4	<b>Os quatro termos de dominação racial</b>	<b>114</b>
4.1.5	<b>A impossibilidade do estereótipo enquanto uma sombra racista</b>	<b>116</b>
4.2	A DIFERENÇA, A IDENTIDADE E O SIGNO	118
4.2.1	<b>O estereótipo e a fixação de lugares sociais</b>	<b>121</b>
4.2.2	<b>Por uma representação que contempla a diferença</b>	<b>123</b>
4.3	DESBRAVANDO O CONCEITO DE CULTURA	126
4.3.1	<b>O multiculturalismo policêntrico e o risco de essencialismo nas análises de estereótipos</b>	<b>128</b>
4.3.2	<b>Para além da representação imagética</b>	<b>130</b>
<b>5</b>	<b>BREVES CONSIDERAÇÕES</b>	<b>133</b>
	<b>Referências</b>	<b>135</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o objetivo de propor leituras sobre as seguintes obras: o mito de Orfeu e Eurídice e sua transposição para o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) que é uma adaptação da peça literária e dramática *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes (1954), a partir do estabelecimento de uma análise comparativa que problematize conceitos como identidade, diferença, estereótipo e preconceito, dentro da obra cinematográfica.

No âmbito deste trabalho, pretende-se dar ênfase ao conceito de imagem, especificamente ao de imagem fílmica, enquanto um meio narratológico, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, que transmite o seu conteúdo através da representação, tendo em conta o contexto cultural, social, histórico, político e estético em que está inserida. Nesta perspectiva, o trabalho irá abordar o processo de representação dos negros cariocas brasileiros, e a maneira como eles são apresentados de forma negativa e estereotipada, influenciando a formação de conceitos denegadores da identidade negra brasileira em espectadores menos preparados – ou menos interessados, se se considerar a repercussão internacional do filme em estudo - para questionar as imagens fílmicas que surgem diante dos seus olhos.

O filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) como um objeto intertextual e cinematográfico serve de instrumento para dar visibilidade às mais variadas reflexões críticas, capazes de criar métodos de leitura mais eficazes, que sejam desprovidas de uma visão preconceituosa, mediante análises interdisciplinares fomentadas pelo cinema, que passam pelas ciências sociais e humanas, antropologia, pedagogia, história, semiótica e linguística. Deve-se considerar, por isso, o estatuto que o negro ocupa na sociedade brasileira, que é o de uma entidade grupal que sofre com a discriminação e o racismo, que são norteadores de uma sucessão de factores beneficiadores de outra entidade grupal: a branca.

Procura-se dar visibilidade a um “despertar de olhar” mais atento dos espectadores em relação aos assuntos referidos acima, que mesmo reproduzidos numa tela ou livro, por vias do cinema e da literatura, são representados dentro dos moldes de uma realidade que é verossímil. Essa realidade, pautada pela verossimilhança, precisa ser encarada de um jeito crítico, mesmo que a obra artística seja ficcional como é o caso de *Orfeu Negro*, cujo acolhimento, na época em que foi lançado, foi de muita hostilidade por vários críticos brasileiros, mas em contrapartida, recebeu elevados elogios por parte da crítica norte-americana e francesa que encarava a película através de modelos fixos exóticos, erotizantes e folclóricos em relação ao Brasil e ao carnaval brasileiro. Em São Tomé e Príncipe, o filme em

estudo teve um papel determinante para a memória de uma família são tomense, denominada família Assunção.

Objetiva-se também, no presente trabalho, visibilizar os questionamentos e as desconstruções quanto às inúmeras estigmatizações sofridas pelo cinema enquanto uma adaptação, ainda percebida como traidora, em relação à literatura que continua a ocupar o seu lugar de “originalidade” e canonização. A ideia é demonstrarmos que as duas linguagens, a literária e cinematográfica, possuem seus próprios métodos de transmissão de informação e veiculação da linguagem artística, cuja validação precisa ser considerada sem acusações de inferioridade de uma narrativa sobre a outra, sem esquecer obviamente, que ambas podem se juntar e promover um diálogo intertextual que produza imagens, significados e significações a serem vistas e lidas pelo leitor/espectador.

## 2 DA IMAGEM À IDEIA

Nesse primeiro capítulo procuramos entender o papel que a imagem (dentro da sua complexidade) exerce na sociedade, e compreender a maneira como uma imagem tem a capacidade de influenciar a percepção e o imaginário do ser humano, tanto pela sua subjetividade como também pela objetividade que a representa. A nossa imaginação é abalroada pelas mais diversas imagens, desde aquelas que se encontram no campo da realidade, como também as que são representadas através da fotografia, cinema e literatura.

Também nesse capítulo procura-se compreender o movimento, como uma linguagem cinematográfica capaz de transmitir uma sensação mais realista para o espectador, que muitas vezes perde a noção de que o que se vê numa tela é a aparência do real ou verossimilhança que representa, por exemplo, uma cultura ou uma comunidade.

Ao analisarmos a adaptação fílmica *Orfeu Negro*, busca-se encontrar e perceber como é que a imagem-movimento presente nesse filme está colocada, e se está a favor de uma lógica de lucro retorno, que visa uma ideia capitalista da transmissão de imagens, ou se está ligada a uma concepção pirotécnica, cuja intenção é mais aliada a uma valorização de indivíduos subalternos.

Nesse escopo de análises intersemióticas sobre a obra em estudo, o estabelecimento de vários diálogos entre as mais diversas áreas científicas, como por exemplo, a Antropologia e a Pedagogia com o cinema, a imagem e a literatura, fazem-se necessário para se perspectivar uma visão mais ampliada sobre os elementos que estão presentes na representação fílmica de Camus.

## 2.1 O POTENCIAL DA IMAGINAÇÃO

Pode-se perceber que, nenhum livro científico “puramente” técnico, está livre de escapular de uma criação de imagens que componha a imaginação dos seus leitores. Seja na ciência ou na poesia, a nossa mente consegue extrair algum tipo de produção imagética que fomenta o imaginário<sup>1</sup>, mediante um conjunto de palavras vistas e lidas.

Mesmo quando lemos o livro científico mais técnico ou o mais abstrato dos livros de filosofia, podemos encontrar uma frase que inesperadamente serve de estímulo à fantasia figurativa. Encontramos aí um destes casos em que a imagem é determinada por um texto escrito preexistente (uma página ou uma simples frase com a qual me defronto na leitura), dele se podendo extrair um desenrolar fantástico tanto no espírito do texto de partida quanto numa direção completamente autônoma (CALVINO, 1990, p. 105).

Segundo Calvino (1990), existem dois tipos de processos imaginativos: aquele que começa na palavra para chegar à “imagem visiva” e aquele que inicia na imagem visiva para terminar na palavra. O primeiro advém da leitura, pelo facto de um conjunto de frases presentes num livro ou jornal, formarem fragmentos ou toda a cena de uma imagem que se equipara ao real e que se revela diante dos olhos. A outra ocorre, por exemplo, no cinema, a partir do instante em que todas as cenas foram baseadas num roteiro escrito e construído de forma mental pelo realizador, para depois ganhar vida como uma película.

Convém reforçar também, que a imagem resulta dos mais diversos tipos de arte. Seja na literatura, cinema, fotografia, pintura, escultura, música, dança e outras mais, a forma de transmitir e expressar uma determinada mensagem veicula-se pelo seu potencial em possuir imagens e fazer o público brotar imagens. Essas imagens criam imaginários acerca do que foi observado ou percebido numa determinada obra artística, em que cada uma dessas artes, fundamentalmente, tem maneiras peculiares de atingir esse objetivo imagético.

Parte-se do princípio, conforme Calvino (1990), de que todas as produções artísticas resultam de etapas, imateriais e materiais, em que o potencial imagético tem uma fundamental importância. Isso ocorre, pois a imagem está presente de maneira contínua, em constante formação na tela interior de cada um de nós e que desempenha uma inebriante função para a concepção de uma arte, que se inicia na imaginação de quem vai realizar, antes de ser

---

<sup>1</sup> No sentido corrente, o imaginário é o campo (e o produto) da imaginação, entendida como faculdade criativa. A palavra, praticamente, é então empregada como sinónimo de “fictício”, “inventado” e oposta a real. Nesse sentido, a diegese de uma obra de ficção é um mundo imaginário (AUMONT; MARIE, 2003, p. 164).



projetado para os outros, por exemplo, numa sala cinematográfica. Trata-se de um cinema mental que existe bem antes da invenção do próprio cinema.

Na ótica do Calvino (1990), constrói-se, na imaginação, uma forma de se atingir um conhecimento extra-individual, que ultrapasse o senso comum, e que facilmente seja equiparável com a ideia de conquista da alma do mundo, cuja premissa visa uma representação do hipotético, fantástico e do inexistente.

Por outras palavras, faz-se necessário, também, a utilização da imaginação como um método de invenção do real. Uma vez que,

A fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato; o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde a outras formas de ordem e de desordem; os estratos de palavras que se acumulam sobre a página como os estratos de cores sobre a tela são ainda um outro mundo, também ele infinito, porém mais governável, menos refratário a uma forma (CALVINO, 1990, p. 113).

Nessa demanda por uma imaginação capaz de criar um outro mundo, Calvino (1990) alerta para o perigo de se perder uma faculdade humana muito importante, que é a capacidade de questionar e refletir por imagens entrelaçadas, de colocar em foco “visões de olhos fechados” e de fazer germinar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca.

Numa tentativa de resolução desse perigo, ele propõe o seguinte:

Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufoca-la e sem, por outro lado, deixa-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, “icástica” (CALVINO, 1990, p. 108).

Essa pedagogia da imaginação, segundo Calvino (1990), pode ser aplicada a nós mesmos, a partir de invenções metodológicas de leituras de imagens, feitas de um jeito instantâneo, individual e com resultados imprevisíveis. Em suas propostas para o próximo milênio, Calvino anteviu a condição contemporânea, em que nos tornamos cada vez mais reféns de imagens midiáticas e tecnológicas:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (CALVINO, 1990, p. 107).

Essas associações e quantidades de imagens suscitam fantasias. Estas funcionam como máquinas eletrônicas, pautadas por várias combinações possíveis, capazes de trazer múltiplas escolhas para as nossas mentes, que assim fantasiam, ininterruptamente, através dessas imagens. Nesse “golfo fantástico” repleto de fantasias, o destaque vai para o conceito do imaginário indireto, que é um conjunto de imagens, do qual, a cultura nos oferece, tanto a cultura de massa como outra qualquer mais tradicional. Nessa perspectiva, surgem duas questões: que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a civilização da imagem? (CALVINO, 1990, p. 107).

O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Nos tempos antigos, a memória de um indivíduo limitava-se às suas experiências diretas, a um pequeno repertório de imagens como reflexos da cultura e a probabilidade de dar forma a mitos pessoais nascia da maneira em que os fragmentos dessa memória visiva, se mesclavam em abordagens inesperadas e sugestivas (CALVINO, 1990, p. 107).

No entanto, contemporaneamente, existe o risco de sermos governados, se já não o estamos sendo, por um cotidiano imagético deturpável, repleto de propagandas enganosas, onde o lado das aparências se tornam viciantes e alienantes em relação à própria realidade como a conhecemos, definimos e inventamos.

### **2.1.2 Uma proposta de entendimento para a ideia de percepção**

Segundo Herbert Read (2013), é um ato primordial da nossa psique, que nos permite atingir e atribuir sentidos para as sensações que podemos ver, tocar, cheirar, ouvir e sentir o gosto. Só que, neste trabalho, a prioridade vai para o sentido da visão e a maneira como os olhos registram tais percepções. Nesse sentido Read (2013) descreve que, temos um objeto ‘X’ e um ser humano sensível dirigindo sua atenção para esse objeto. Esse objeto ‘X’ é visto como um reflexo de seu contorno, massa e cor que adentram nas lentes dos olhos e são capturados pelo cérebro em forma de imagem. Deste modo,

O que o cérebro apreende neste ato é a *aparência* do objeto. Aprendemos por experiência que o objeto tem outras características que não são imediatamente evidentes para o olho, mas, de momento, não estamos preocupados com esse processo de aprendizagem, nem com a apreensão de todo o conteúdo do objeto. O ato de percepção culmina em uma consciência da aparência do objeto (READ, 2013, p. 38).

No entanto, isso não explica tudo. Por exemplo, o objeto, é um entre vários, dentro do campo da visão, todos possuidores de um *contexto*. E o ato da percepção aparece também como um ato de discriminação em favor de um determinado padrão ou contexto, que é taxado de “melhor” e “bom”. Além disso, a mente que recebe o reflexo do objeto é a mesma que, recebeu os mesmos reflexos, cujas impressões nela (a mente) deixadas estão passíveis de ser revividas e re-experimentadas. O cérebro tem a facilidade de reproduzir ou relembrar a consciência de um estado anterior, a ser depois utilizada por essa consciência numa vida presente ou futura (READ, 2013, p. 38).

Isto porque,

[...] a consciência retida do objeto encontra-se entre os traços de outra consciência retida, tendendo, devido à sua simples presença física, a atrair para si as consciências que são relevantes, ou seja, que completam o padrão exigido. Se abrirmos a porta para sair e vemos chuva, imediatamente temos consciência da existência de objetos que nos protegem da chuva, um guarda-chuva ou uma capa de chuva. Chamamos esse processo de ligação entre um ato presente de percepção e um ato revivido de *associação* perceptiva, e a faculdade que nos capacita a reviver a consciência de percepções anteriores e por nós chamada de *memória* (READ, 2013, p. 38).

Entretanto, o sujeito não é um refletor passivo, justamente o contrário, é um refletor sensível que reage, discrimina e responde à recepção do conteúdo que apreende. Assim, a mente dá uma resposta a qualquer ato de percepção, e não é um fato isolado, pois é parte de um desenvolvimento em série que ocorre por uma orquestração das percepções sensoriais e das sensações, cujo controle do que é orquestrado advém do que chamamos de *sentimento*. O tempo e o espaço se transformam em mais que meros objetos de percepção, se tornam fatores de autopreservação, na qual se pode procurar abrigo através da velocidade dos instintos. Afinal, um indivíduo pode ser mais do que um espelho passivo dos fatos, ele se torna em um organismo com o desejo de viver, no qual esse objetivo biológico aparece nos seus atos perceptivos e em toda sua experiência (READ, 2013, p. 39).

Em conclusão, o ato da percepção é estético, sentimental e subjetivo. Com isso, pode-se constatar que, mesmo na realidade em si, já existe a concepção da imagem enquanto aparência, tal como uma imagem que resulta, por exemplo, de uma obra literária e/ou cinematográfica. Esta premissa nos leva a refletir sobre a seguinte pergunta: o que é o real? E até que ponto esse real pode ser percebido por intermédio da imaginação, como um método de invenção do próprio real?

## 2.2 A COMPLEXIDADE DA IMAGEM FÍLMICA

Dentro do que foi evidenciado até aqui, busca-se pensar os conceitos como identidade, estereótipo e preconceito presentes no filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959). Nessa perspectiva, existe um elemento na linguagem cinematográfica que é visto como uma peça fundamental para o processo de atuação fílmica: a imagem. Sergei Eisenstein (2002) escreve que a imagem do filme é formada por uma cadeia de representações intermediárias. Um processo dinâmico,

Que reside basicamente no fato de que a imagem desejada *não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce*. A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representações independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador. Este é, na realidade, o objetivo final do esforço criativo de todo artista (EISENSTEIN, 2002, p. 28).

Através da imagem, pode-se se fazer análises e tentar compreender o porquê e como ela acaba por penetrar suavemente nas nossas percepções. Ademais,

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis de realidade, em virtude de um certo número de características fundamentais que tentarei definir (MARTIN, 2011, p. 21).

A construção de imagens é considerada uma realidade marcada pela complexidade, que possui como pressuposto contradições e ambiguidades cujo resultado é captado pela câmera de filmar, que reproduz de forma objetiva e precisa uma determinada realidade, juntamente com a visão subjetiva do realizador que orienta o sentido da filmagem. Esses elementos se fundem ambigualmente, proporcionando vários estágios de realidade e percepção, que nos dão, por exemplo, a sensação de estar em dois lugares ao mesmo tempo. Por isso, a imagem fílmica é um produto bruto e subjetivo que transmite uma sensação realista em quem a observa, pois está caracterizada por um conjunto de inúmeras aparências do real (MARTIN, 2011, p. 21-22).

Para Martin (2011), a imagem fílmica fomenta, no espectador, uma sensação forte de realidade, que em determinados casos, induz a uma crença de que o que aparece na tela é real. Uma das razões é o fato de que a imagem é uma representação unívoca, ou seja, possui um realismo instintivo que consegue captar aspectos reais, precisos e determinados num único

espaço e tempo. Outro aspecto relevante consiste no fato de que a imagem, nesse caso fílmica, está sempre no presente, porque ela aparece enquanto fragmento da realidade exterior, que é colocada em causa através do julgamento a ser feito pelo próprio espectador. Dessa forma, o espectador consegue delimitar se o produto da sua percepção está relacionado, quiçá, com o futuro, ou com o passado. Trata-se de um processo que contribui para uma leitura significativa e mais realista da imagem fílmica.

Afinal, “Toda imagem fílmica, portanto, está no presente: o pretérito perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, são apenas o produto de nosso julgamento colocado diante de certos meio de expressão cinematográfico cuja significação aprendemos a ler” (MARTIN, 2011, p. 23-24).

Um fator importante, na ótica de Martin (2011), é essa ideia de que toda a imagem fílmica está no presente, pois, isso delimita o processamento das nossas lembranças e dos nossos sonhos. Isso porque o trabalho da memória reside na tentativa de localização precisa, no tempo e no espaço, da dinâmica dessas lembranças. Por outro lado, nos sonhos existe uma ligação com as lembranças, no que concerne ao seu surgimento, mas não em seu conteúdo, pois, está de acordo com a atualidade do nosso ser físico e psíquico como algo sentido no presente. Toda essa afirmação permite entender a maneira como o cinema consegue exprimir os sonhos, alimentá-los e proporcionar uma sensação de “devaneio acordado” nos “intoxicados” cinéfilos, que desta forma, correm o risco de não saber separar os conteúdos da sua memória, com as imagens fílmicas das lembranças de percepção real, devido a existência de uma poderosa estrutura identitária entre esses dois fenômenos psíquicos.

Curiosamente, Gilles Deleuze (2007) reitera que, o obstáculo que diverge o pensamento de si mesmo, no qual se deve superar para conseguir pensar, ou seja, pensar cinematograficamente, não é provocado pelo corpo<sup>2</sup>, tendo em conta que,

É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. “Não sabemos sequer o que um corpo pede”: no

<sup>2</sup> O corpo humano mostrou-se, bem cedo, um dos objetos principais da representação cinematográfica, seja por meio de uma analogia pictórica (a pesquisa da figuração correta e expressiva do corpo, nu ou vestido), seja na filiação teatral (o corpo como suporte e motor da ação dramática). Em ambas as perspectivas, a questão da representação do corpo, todavia, nunca foi considerada por si só. Foi a partir das propostas de Jean Louis Shefer, sobre o caráter absolutamente original do corpo figurado no cinema, e da relação imaginária que ele mantém com o próprio corpo do espectador, que foi relançada essa questão desde meados da década de 1980. O homem cinematográfico (o “homem comum” do cinema) possui, com efeito, um corpo que, reprodução automática e fiel de um corpo real, não coincide, entretanto, com uma anatomia, mas possui, de saída, uma definição de ordem figurativa (AUMONT; MARIE, 2003, p. 64).

sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. “Dê-me portanto um corpo” é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo (DELEUZE, 2007, p. 227).

Podemos reparar que há uma diferença entre o conceito de imagem e o conceito de corpo, relativamente à temporalidade, em que a primeira, como foi dito acima, está sempre no presente, enquanto que a segunda nunca se encontra no presente, está sim, no passado e no futuro. Contudo, para pensarmos e refletirmos sobre a imagem fílmica é imperioso levarmos em consideração o corpo, enquanto uma maneira válida de chegarmos ao pensamento e uma reflexão a partir do cinema.

Isto porque, para Deleuze (2007), o que coloca o antes e o depois e a temporalidade no corpo é a atitude cotidiana, pois, é mediante o pensamento imagético relacionado com o tempo, que essa atitude corporal atinge uma dimensão interna mais longínqua do que o mundo exterior. Trata-se de uma série de tempo, por outras palavras, uma complexa imagem-tempo determinada pelo corpo e pela mente.

### 2.2.1 Uma realidade estética e subjetiva

No intuito de entender até que ponto a imagem tem valor figurativo de reprodução estritamente objetiva do real, Martin (2011) sugere que, no caso dos filmes científicos ou técnicos e dos documentários mais impessoais, ou seja, em setores do cinema onde a câmera de filmar se torna um mero objeto que registra os conteúdos a serem fixados numa película, essa valoração figurativa também se verifica.

Logo, Martin (2011) complementa que,

Quando o homem intervém, coloca-se, por menor que seja, o problema daquilo que os estudiosos chamam de *equação pessoal* do observador, ou seja, a visão particular de cada um, suas deformações e suas interpretações, mesmo que inconscientes. [...]. Com muito mais razão, quando o diretor pretende fazer uma obra de arte, sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmera [...] é fundamental (MARTIN, 2011, p. 24).

A imagem, quando é escolhida e composta, é resultado de uma percepção subjetiva do diretor porque o cinema nos fornece uma *imagem artística* da realidade, que é por isso, totalmente *não realista* e *reconstruída* com base naquilo que o diretor pretende expor sensorialmente. Ou seja, o que se alcança, no cinema, é a expressão *esteticamente*

compreensível da imagem fílmica, que é consequência de inúmeros tratamentos, tanto “purificadores” como “intensificadores”, impingidos pela câmera sob o real bruto. Dentre estes tratamentos estão: a mudez do cinema de outrora, o papel não realista da música e da iluminação artificial, os diversos tipos de planos e enquadramentos, os movimentos de câmera, o retardamento, a aceleração, aspectos esses da linguagem cinematográfica que são decisivos na estetização da representação do real (MARTIN, 2011, p. 25).

Deste modo,

Como bem disse Henri Agel, o cinema é intensidade, intimidade, ubiquidade; intensidade porque a imagem fílmica, em particular o primeiro plano, tem uma força quase mágica que oferece uma visão absolutamente específica do real, e porque a música, com seu papel sensorial e lírico ao mesmo tempo, reforça o poder de penetração da imagem; intimidade porque a imagem (de novo através do primeiro plano) nos faz literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiquidade, enfim, porque o cinema nos transporta livremente no espaço e no tempo, porque ele condensa o tempo (tudo parece mais longo, na tela) e, sobretudo porque recria a própria duração, permitindo que o filme flua sem descontinuidade na corrente de nossa consciência pessoal (MARTIN, 2011, p. 25).

O cinema, conforme Martin (2011), com a sua capacidade prodigiosa de adensamento do real, detém a sua fascinação mágica, secreta e a sua força específica. Tanto que a imagem fílmica causa uma sensação de realismo aparente cuja dinamização é provocada pela visão artística do diretor. Com isso, a recepção do espectador se materializa afetiva, cada vez que recebe uma imagem subjetiva, densa e passional que pode fazer o espectador chorar ao ver cenas, que no real, não lhe motivaria a mesma emoção. Há uma tendência a ficar-se mais comovido com a representação que o filme transmite dos acontecimentos, em vez dos próprios acontecimentos, pois, a imagem é afetada por um coeficiente emotivo nascido em condições transcritas pela realidade.

Por isso a imagem apela ao juízo de valor e não ao de fato, por ser mais que uma singela representação. Será o conceito de *fotogenia*<sup>3</sup> o que define o acréscimo ao real oferecido pelo cinema na imagem? Louis Delluc definiu a fotogenia como esse aspecto poético extremo dos seres e das coisas, suscetível de nos ser revelado exclusivamente pelo cinema. Outra palavra também que faz da imagem, algo bem mais que uma simples reprodução é a *magia*. Que tal como disse Léon Moussinac: a imagem cinematográfica mantém contato com o real e transfigura também o real em magia (MARTIN, 2011, p. 26).

---

<sup>3</sup> A palavra “fotogenia” apareceu em 1851 para designar os objetos que “produzem” (na verdade, refletem) luz, suficientemente para impressionar a placa fotográfica. Depois que essa técnica foi resolvida pela invenção de emulsões cada vez mais sensíveis, o termo designa, progressivamente, uma *qualidade* dessa “produção de luz”, e dos objetos associados. O objeto fotogênico – no mais das vezes, um rosto - é aquele que “sai” bem em fotografia, que é valorizado por ela, e aparece de uma maneira inesperada, interessante, poética, encantadora (AUMONT; MARIE, 2003, p. 136).

### 2.2.2 O significado de uma realidade intelectual e estética

Como foi realçado antes por Martin (2011) a fotogenia e a magia trazem para a imagem um estatuto e um valor que ultrapassam a simplicidade de uma reprodução. Elas promovem outra dimensão à imagem fílmica que se expande para o campo de atribuições significativas e ressignificativas, mas possuem limitações nesse aspecto.

É possível entender que,

O mesmo se dá no plano da significação. Embora produza fielmente os acontecimentos fílmicos através da câmera, a imagem não nos oferece por si mesma nenhuma indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos: ela afirma apenas a materialidade do fato bruto que reproduz (com a condição, evidentemente, de que não haja trucagem), mas não nos dá sua significação. Assim, a imagem de uma luta entre dois homens não indica necessariamente se se trata de um confronto amistoso ou de uma rixa e, neste caso, qual dos dois adversários está com a razão. Pois a imagem, por si só, *mostra* e não *demonstra* (MARTIN, 2011, p. 26-27).

Quando se pensa na força dos comentários, por exemplo, aqueles que saem nos noticiários de cinema, chega-se à conclusão que existe a possibilidade de as imagens passarem informações demasiado contraditórias. Porque, nelas, há uma *ambiguidade* quanto ao seu sentido e polivalência significativa (MARTIN, 2011, p. 27).

Nesse caso, como Martin (2011) exemplifica abaixo,

Além disso, devido à possibilidade que o cineasta tem de construir o conteúdo da imagem ou de apresentá-la sob um ângulo normal, é possível fazer surgir um *sentido* preciso do que à primeira vista não passa de uma simples reprodução da realidade: visto entre as pernas de seu adversário, um boxeador aparece nitidamente em condição de inferioridade (ver *O ringue/The ring* de Hitchcock), um enquadramento inclinado significa a desordem moral, a imagem de um mendigo diante da vitrina de uma doceira tem uma significação que ultrapassa a simples representação. (MARTIN, 2011, p. 27).

Pode-se concluir que,

Há, portanto, uma *dialética interna* da imagem: o mendigo e a doceira entram em relação dialética, donde surge a significação do contraste. Há também uma *dialética externa*, fundada nas relações das imagens entre si, isto é, na *montagem*, noção fundamental da linguagem cinematográfica; confrontando pela montagem com as imagens de um prato de sopa, do cadáver duma mulher e de um bebê sorrindo, o rosto impassível de Mosjugin parece adquirir sucessivamente as nuances de apetite, dor e ternura: é o célebre efeito *Kulechov*. De modo análogo, se a imagem de um rebanho de ovelhas não demonstra em si mesma nada mais do que mostra, adquire, em compensação, um sentido bem mais preciso quando é seguida pela imagem de uma multidão saindo do metrô (*Tempos modernos/Moderns times* Chaplin) (MARTIN, 2011, p. 27).



As significações de uma imagem ou de uma montagem podem escapar a um espectador. Por isso, *é preciso aprender a ler um filme*, através da decifração dos sentidos das imagens, como se tratassem de palavras e conceitos, juntamente com a compreensão das sutilezas da linguagem cinematográfica. O sentido da imagem tende a ser controverso, a exemplo das palavras, e pode-se dizer que existem muitas interpretações para cada obra, assim como pela quantidade de espectadores. Em suma, o sentido da imagem é baseado num contexto fílmico criado pela montagem, da mesma forma como é contextualizada mentalmente pelo espectador que, de acordo com a sua instrução, seus preconceitos, suas ignorâncias, gosto, opiniões morais, políticas, sociais e culturais, tece as suas críticas à imagem fílmica (MARTIN, 2011, p. 27-28).

Diante de todas essas afirmações, da maleabilidade e ambiguidade da imagem, e dos mais diversos ímpetus críticos que podem advir dos espectadores, após a visualização de uma imagem fílmica, faz-se necessário levar em consideração a potencialidade do cinema enquanto uma arte capaz de influenciar comportamentos, simbolizar ideologias e provocar imaginários. Na sua concepção, o cinema detém um conjunto de aspectos cinematográficos, que somados vão compor o que se reconhece como linguagem cinematográfica, tais como o som, a imagem, o movimento e a montagem, que são muito importantes para a sua existência (cinema) enquanto corpus estético e político.

### **2.2.3 A montagem ideológica, fusão de olhares e atitude estética.**

Na busca pela produção de sentidos através da imagem, a forma encontrada pelo cinema para expor ideias abstratas e gerais parte da compreensão de que toda linguagem é carregada de simbolismos. Por exemplo, o aparecimento de um homem na tela, pode indicar facilmente a representação da humanidade inteira. Ou seja, ao comparar-se, por exemplo, a imagem fílmica com a palavra, nota-se que,

Ora, tal comparação revela-se evidentemente falsa, se pensarmos que a palavra, como conceito que ela designa, é uma noção genérica, ao passo que a imagem tem uma significação precisa e limitada: o cinema jamais nos mostra “a casa” ou “a árvore”, mas “tal casa” particular, “tal árvore” determinada. Assim, a linguagem das imagens se aproximaria da de certos povos que não chegaram a um grau suficiente de abstração racional no pensamento. “Os esquimós, por exemplo”, escreve ainda Epstein, “empregam uma dúzia de palavras diferentes para significar a neve, conforme ela estiver derretida, com o aspecto de pó, de gelo, etc.” Há, portanto, uma defasagem importante entre a palavra e a imagem (MARTIN, 2011, p. 23).

Em conformidade com Martin (2011), essa generalização se dá, principalmente, no inconsciente e imaginário do espectador, que recebe várias sugestões e choques de imagens de uma inequívoca precisão, provenientes da tela, denominado de montagem ideológica. Esta montagem ideológica, expressão fundada por Eisenstein, contribui da seguinte forma para a produção de sentidos:

A montagem ajuda na solução desta tarefa. A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico de surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com a “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

O espectador acaba por ser arrastado para o processo criativo, mesmo que o seu entendimento individual fique à margem da individualidade do autor, essa manifestação de arrastamento acontece, na medida em que existe uma fusão ou um encontro entre a intenção do autor e a do espectador. A força da montagem reside nesta inclusão da razão e do sentimento do espectador no ato criativo. Por outras palavras, a individualidade de um ator acaba se fundindo com o individual de um dramaturgo. Na realidade, cada espectador com a sua experiência, mediante as suas fantasias e associações, cria uma imagem em conformidade com a sugerida pelo autor, pois desta forma adquire o entendimento do tema que ele quis passar na imagem cênica. Trata-se de uma mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas também é a criada pelo próprio espectador (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Existe uma atitude estética que faz com que a imagem represente, em primeiro grau, a realidade, para em seguida, no segundo grau, afetar os sentimentos da plateia, e no final, no terceiro grau, assumir uma significação ideológica e moral nos espectadores. Esse esquema é correspondente ao papel da imagem defendido por Eisenstein, no aspecto da condução da imagem ao sentimento, que por sua vez, chega finalmente à ideia. Entretanto, admite-se que, na ótica da montagem ideológica, é uma gradação idealizada, porque a transição do sentimento à ideia é muito pouco evidente e utilizado, pois, muitos espectadores permanecem fixos nos níveis sensoriais e sentimentais face ao cinema, que é uma linguagem que necessita ser decifrada e digerida no que toca ao sentido das imagens (MARTIN, 2011, p. 28-29).

Além disso, o cinema, como disse Deleuze (2007) também possui a capacidade de produzir um choque no pensamento e tocar diretamente no sistema nervoso e cerebral,

Porque a própria imagem cinematográfica “faz” o movimento, porque ela faz o que as outras artes se contentam em exigir (ou em dizer), ela recolhe o essencial das outras artes, herda o essencial, é como o manual de uso das outras imagens, converte em potência o que ainda só era possibilidade. O *movimento automático* faz surgir em nós um *autômato espiritual*, que, por sua vez, reage sobre ele (DELEUZE, 2007, p. 190).

Uma atitude estética, nesse caso, significa ser um indivíduo que possui uma consciência racional do poder exercido pela imagem, em termos de sua persuasão e percepção afetiva. O espectador precisa manter certa distância, sem acreditar e se entregar à passividade e à realidade material que surge na tela, ao mesmo tempo em que tem no seu consciente, a sensação de estar diante de um reflexo do real, em que necessita salvaguardar a *liberdade na participação*, porque a imagem é entendida como uma realidade estética, e não um ópio (MARTIN, 2011, p. 28-29).

É importante lembrar, que o cinema, considerada como a sétima arte, para além de mágica e fotogénica, segundo Walter Benjamin (1987), também é “uma criação da coletividade”, ou seja, é uma arte coletiva que reúne artes como a música e a dança, e transmite aos espectadores a presença de vários olhares em um objeto estético que é, ao mesmo tempo, único e múltiplo.

Trata-se de uma produção coletiva em que trabalham diretores, roteiristas, atores, cinegrafistas, editores e outros colaboradores, que ampliam o leque de perspectivas e subjetivações acerca de uma película fílmica. Que por si só, revela múltiplas imagens, movimentos, sons e modos de tocar os diversos olhares e ouvidos, dos que se deparam com uma determinada cadência fílmica, organizada e representativa, diante de uma determinada aparência do real, seja ela (realidade) mais próxima ou distante.

### 2.3 A IMAGEM E O DUPLO SERÃO A MESMA COISA?

Uma função que a imagem mental detém, conforme Edgar Morin (2014), como estrutura essencial da consciência, é a psicológica. Porque é através dela que, por exemplo, não se dissocia a presença do mundo no homem, assim como a presença do homem no mundo, afinal, apesar das ambiguidades e particularidades humanas, tudo acaba por estar associado em termos imagéticos. Porém,

[...] ao mesmo tempo, a imagem é apenas um duplo, um reflexo, isto é, uma ausência. Sartre diz que “a característica essencial da imagem mental é uma certa maneira que o objeto tem de estar ausente no próprio centro de sua presença”. *A crescentemos logo uma recíproca*: de estar presente no próprio centro de sua ausência. Como diz o próprio Sartre, “o original se encarna, baixa na imagem”. A

imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência (MORIN, 2014, p. 41).

Existe uma correlação entre o valor subjetivo e a verdade objetiva da imagem, que para Morin (2014), se resume a um *feed-back* baseado numa “objetividade-subjetividade” exacerbada.

Na medida em que essa relação, que perpassa o objetivo e o subjetivo imagético, provoca um valor na imagem, pois, desta forma, a imagem consegue ser mais intensa e penetrante que o próprio real, porque se equivale à alucinação e a uma visão sobrenatural. Uma potência em termos de força, que irradia sensações cuja ideia está cimentada por uma necessidade de luta contra a erosão do tempo, através da permanência da imagem enquanto algo imortal (MORIN, 2014, p. 42).

Posto que,

Esse ato que valoriza a imagem a leva, ao mesmo tempo, para fora da mente e tende a lhe dar um corpo, um relevo, uma autonomia. Trata-se de um aspecto particular de um processo humano fundamental, que é a projeção ou a alienação. Como diz Quercy de forma perfeita: “Nossos estados psíquicos desde que o criamos, sempre são para nós mais ou menos estranhos.” Nos estados ditos subjetivos, o sujeito encontra objetos... Ideias, lembranças, conceitos, números, imagens, sentimentos, em nós, passam pelo que os alemães chamam de uma *Entfremdung*, uma alienação. E se geralmente apenas alguns de nossos estados, ditos percepções, são projetados no espaço, essa objetivação máxima parece poder se estender a todos os objetos psíquicos (MORIN, 2014, p. 42).

A imagem é potente quanto maior a necessidade subjetiva, isto porque a imagem tem a capacidade de se projetar, alienar-se, objetivar-se, alucinar-se, e fetichizar-se. Ademais, essa imagem é aparentemente objetiva e rica dessa necessidade até atingir uma característica surreal (MORIN, 2014, p. 42).

De acordo com Morin (2014), na relação alucinatória entre a maior subjetividade e a maior objetividade, se encontra o *duplo* que é a imagem-espectro do homem. Tal imagem acaba por ser projetada, alienada e objetivada de um jeito tão grande, que a manifestação como um espectro autônomo permanece dotada de uma realidade absoluta. Essa realidade absoluta também é, simultaneamente, uma super-realidade absoluta, visto que existe uma concentração do duplo nessa realidade que envolve todas as necessidades do indivíduo, mas, primeiramente, existe uma necessidade chamada de imortalidade, que é considerada a mais loucamente subjetiva.

Desta maneira, de forma efetiva, a imagem fundamental do homem é o duplo que é anterior à consciência íntima de si próprio, e é reconhecida a partir do reflexo ou da sombra, a ser projetada durante o sonho ou alucinação, em comparação com a representação pintada ou

esculpida, fetichizada e intensificada que acontece nos cultos e nas religiões (MORIN, 2014, p. 43).

Assim sendo, em termos de suas origens,

O duplo é realmente universal na humanidade arcaica. Talvez seja até mesmo o único grande mito universal. Mito experimental: sua presença, sua existência não deixam dúvidas: ele é visto no reflexo e na sombra; percebido e imaginado no vento e na natureza; visto ainda nos sonhos. Cada um vive acompanhado por seu próprio duplo. Não tanto como uma cópia fiel, mas, mais ainda, como *alter ego: ego alter*, um outro si mesmo (MORIN, 2014, p. 44).

Além disso, o duplo possui a força mística porque se dissocia do homem adormecido, com o intuito de passar a viver a vida surreal dos sonhos. Ou seja, o arcaico possui um “*double*” ao longo de toda sua vida e em todos os sentidos, que é abandonado em qualquer sítio como um cadáver no instante da sua morte. Depois de a carne ser destruída e passar por um processo de decomposição, há uma libertação do duplo que o transforma num espectro ou fantasma. Esse espírito é detentor da *amortalidade*, tendo em conta que ele passa a possuir uma potência tão grandiosa que transforma esse duplo em um deus. Logo, como os deuses vieram dos mortos, ou seja, do nosso duplo, que também é a nossa sombra, isso significa que fundamentalmente existe uma projeção da individualidade humana numa imagem, nesse caso, essa imagem se tornou externa a essa sombra (MORIN, 2014, p. 44). Por sua vez,

Nessa imagem fundamental de si mesmo, o homem projetou todos os seus desejos e seus temores, como de resto sua bondade e sua maldade, seu “superego” e seu “ego”. Quando, através da evolução, se dissociará e se amplificará o dualismo moral do bem e do mal, o duplo (ou aquilo que restou dele nos folclores ou alucinações) será portador, às vezes do bem (anjo da guarda), às vezes de todas as potências maléficas (fantasma) (MORIN, 2014, p. 44).

Ainda de acordo com Morin (2014), antes de haver uma projeção dos terrores do indivíduo para a imagem, já existia uma fixação feita pelo homem no seu duplo. As ambições de sua vida como a ubiquidade, o poder de metamorfose, a onipotência mágica e a ambição fundamental de sua morte, que é a imortalidade, haviam sido primeiramente fixadas.

Conforme Morin (2014), sendo esse duplo a imagem do indivíduo, é através dele que esse indivíduo deposita toda sua força e toda a debilidade do seu ser, pois, essa imagem tem a capacidade de irradiar uma aura que ultrapassa o seu próprio mito. A presença originária e original do duplo no princípio da humanidade, no tempo mais longínquo que podemos imaginar, demonstra que a existência do duplo é o primeiro sinal da individualidade humana. Portanto, uma síntese imaginária da construção da humanidade ao longo dos tempos.

### 2.3.1 O reflexo e a sombra imagética

Dando continuidade às reflexões propostas por Edgar Morin (2014), ergue-se a ideia de que o duplo do homem é um paradigma composto por diversos duplos, conectados a tudo o que existe, seja vivo ou inanimado. Dado que, no estado mais primitivo, um universo de duplos se encontra no reino da morte, a partir de decalques do universo dos vivos, sejam através dos objetos, alimentos, *habitat*, caça e paixões dos mortos, que são exatamente as mesmas que a dos vivos.

Para Morin (2014), a diferença existe na qualidade superior de duplos, na medida em que,

A qualidade do duplo é, portanto, projetável em todas as coisas. Ela se projeta, num outro sentido, não mais apenas em imagens mentais espontaneamente alienadas (alucinações), mas também em e sobre imagens ou formas materiais. Essa projeção é uma das primeiras manifestações de humanidade, por intermédio dos artesãos, das imagens materiais, desenhos, gravuras, pinturas e esculturas. O que chamamos anacrônica e impropriamente de “arte pré-histórica” (MORIN, 2014, p. 45).

Por outras palavras, a função da arte não reside somente no inventário científico do material ou da realidade, porque o realismo<sup>4</sup>, em si, não significa apenas o real, é considerado como uma imagem do real. Desta forma, com o título de imagem, o realismo possui uma qualidade particular, chamada de estética, e de origem equivalente à qualidade do duplo. Posto que, a estética da imagem objetiva visa uma ressurreição de todas as qualidades inerentes à imagem mental (MORIN, 2014, p. 46).

Segundo Morin (2014), a ideia de uma imagem material, que é produzida de jeito físico, através do *reflexo*, transmite a mesma qualidade para a imagem mental. Anteriormente, pensava-se que o duplo se encontrava presente no reflexo dos espelhos ou das águas, pois, o conceito mágico e universalista do espelho está relacionado com a magia do duplo. Isso é comprovado em diversas superstições, por exemplo, tem uma que diz que os espelhos quebrados significam um aviso de morte ou de sorte dada pelos espíritos, e também outra,

---

<sup>4</sup> O realismo reivindica a construção de um mundo imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea (foi, notadamente, o sentido das teorias marxistas da literatura, às vezes adaptadas, de modo mais ou menos preciso, para o cinema; ver Aristarco ou Amengual). De maneira geral, foram poucos os movimentos cinematográficos que procuraram algo totalmente diferente do Realismo no sentido da definição dada no século XIX; quase todos os movimentos que deles se afastaram, ou que reagiram contra o Realismo, respeitaram, no entanto, em parte, o programa de adequação ao real ou de revelação do real. Por isso, sempre foi difícil, no cinema, correntes realistas, e isso se deu sempre em nome de critérios extracineamatográficos e geralmente extra-artísticos (AUMONT; MARIE, 2003, p. 252-253).

relacionada com os espelhos cobertos, que sugere que nesses casos, se consegue impedir a fuga do duplo do morto.

Para refletirmos sobre a experiência fenomenológica, que os espelhos mágicos são capazes de fornecer ao nosso imaginário, Umberto Eco (1989) relata que,

Imaginamos dispor de um *espelho congelante*. A imagem refletida congela-se sobre a superfície, mesmo quando o objeto desaparece. Finalmente instituímos uma relação de ausência entre antecedente e conseqüente. Todavia, ainda não teremos eliminado a ligação causal entre referente originário e imagem. Um passo adiante, então, mas mínimo. Espelho congelante é a chapa fotográfica. Considera-se aqui, naturalmente, a existência de uma chapa capaz de reproduzir a imagem com altíssima definição. [...]. O que torna uma fotografia semelhante a uma imagem especular? Uma convicção pragmática segundo a qual a câmera escura deveria dizer a verdade tanto quanto o espelho, e, de qualquer modo, atestar a presença de um objeto impressor (presente no caso do espelho, passado no caso da fotografia) (ECO, 1989, p. 33).

Enquanto que, para nós, na perspectiva de Morin (2014), que estamos cercados por espelhos em toda a parte, não existe mais esse estranhamento em relação aos espelhos, por causa do uso constante dos mesmos, no cotidiano. Tal como a presença do duplo acabou por ser percebida da mesma forma, devido o mesmo motivo. Entretanto, existem momentos em que a nossa imagem é captada, com um olhar de intriga ou malícia, que nos faz sentir um grande choque, e que nos assusta ao observarmos o reflexo do nosso próprio rosto.

Na perspectiva de Morin (2014), existem dois polos de uma mesma realidade, que são compostos pelo duplo e imagem. Isto porque a imagem apresenta uma qualidade mágica pertencente ao duplo, mas interiorizada e subjetivada. Enquanto que o duplo apresenta uma qualidade psíquica e afetiva da imagem, mas que é alienada e mágica. Nesse caso, a magia é uma imagem presente e alienante que reifica e fetichiza os fenômenos subjetivos.

Ainda parafraseando Morin (2014), há uma tendência de toda a imagem se tornar afetiva e subjetiva, assim como toda essa subjetividade possui a tendência de se tornar mágica, através, por exemplo, de uma ligação entre a fotografia e o cinematógrafo. Visto que,

A fotografia é imagem física, mas enriquecida com a qualidade psíquica. Se essa característica se projetou nela de modo particularmente claro, isso se deve primeiro à natureza própria à fotografia, misto de reflexo e sombra. A fotografia, mesmo ainda sem cor, é puro reflexo, análogo ao do espelho. E precisamente, na medida em que a cor lhe falta, ela é um sistema de sombras. Podia-se aplicar à foto, a partir daí, a observação essencial de Michotte: “As coisas que vemos nela são... instituídas em sua maior parte pelas porções obscuras da imagem, pelas sombras, e quanto mais essas parecem opacas, mais os objetos parecem maciços. As grandes faixas de luz correspondem, ao contrário, ao fundo aéreo inconsistente... As sombras... nos aparecem como sendo a cor própria dos objetos... As partes sombrias são... constitutivas de objetos tangíveis” (MORIN, 2014, p. 50).

Para além de embalsamar o tempo, a fotografia tem a capacidade de substituir o duplo, e se transformar num campo de influência ou ponto de contato. Tanto benéfico como maléfico. A fotografia possui um encantamento, um halo fantástico que a envolve em um lugar onde as sombras se manifestam ou não, pois, ela desconhece fronteiras entre a vida e a morte e consegue enriquecer o potencial afetivo da imagem. Ela está aberta para o invisível. A fotografia carrega dentro de si os genes da imagem mental e do duplo, por isso é apelidada de estado nascente da imagem e do mito (MORIN, 2014, p.50-52).

O cinema também é um “estado nascente” que promove a criação de mitos e realidades. O filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) manifesta o seu potencial imagético e transmite a ideia de presença-ausência de duplos dos negros e negras representados na película, enquanto personagens que dão vida e voz a uma determinada comunidade negrarioca.

O que se vê na tela, ao assistirmos o filme, é uma surrealidade deslumbrante repleta de sombras estereotipadas, que são capazes de desenvolver imaginações alienantes nos mais diversos espectadores. Uma alucinação cinematográfica que nos incita a cair num engodo afetivo, mas o grande desafio é fazer com que a nossa percepção e senso crítico estejam em vigilância constante. Em suma, estamos perante uma adaptação fílmica que se projeta como imagem, duplo, reflexo e sombra altamente fetichizada e imortalmente fixa.

#### 2.4 RELAÇÕES ENTRE A FOTOGRAFIA E CINEMA: A MORTE DO FOTOGRAFADO E DO FILMADO

Para relacionar conceitos como a imagem, o imaginário, a realidade e a fotografia, Roland Barthes (2012) diz que,

A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espetro. O Fotógrafo sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo (ainda que por razões comerciais) dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-se (BARTHES, 2012, p. 21-22).



Deste modo, tal como a fotografia, o cinema também tem esta capacidade de gerar imagens imitativas e germinar uma metamorfose que carrega na sua “fonte espectral” o assassinato do fotografado. Nesse caso, os indivíduos e os objetos que posam para uma foto, se tornam em cobaias e vítimas de um indivíduo, o fotógrafo, que possui uma arma do crime: a câmera de fotografar.

Se bem que,

Seria possível dizer que, terrificado, o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte. Mas eu, já objeto, não luto. Pressinto que desse mau sonho será preciso que eu desperte de maneira ainda mais dura; pois não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo há tantas leituras de uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros, - O Outro – desapropria-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade um objeto, mantêm-me a mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis (BARTHES, 2012, p. 22).

A questão é, numa perspectiva cinematográfica, seria o cineasta o detentor de uma arma do crime, que por sua vez, teria o nome de câmera de filmar? Sim, porque, de qualquer forma, o ato da filmagem, provoca a transformação do ator, ou alguém que se dispõe pra ser filmado, em algo inautêntico e morto. Objeto esse, que uma vez desapropriado de si mesmo, parafraseando Barthes (2012), se transforma num Todo-Imagem que passa a pertencer ao Outro, que possui o poder de atribuir sentidos que extrapolam o aparente do filme.

Ainda sob a perspectiva de Barthes (2012), quando ele escreve que a sensação de ser “apanhado” por uma objetiva suscita uma mudança, que faz com que o fotografado se fabrique e se pose num outro corpo, isso denota uma metamorfose antecipada em imagem, que cria ou mortifica esse corpo, ao bel-prazer de quem fotografa, e cuja defesa do conceito dessa transformação, dentro de uma imagem fotográfica, soa a algo bastante ativo e comum.

Porém, segundo Barthes (2012), a vida privada do fotografado não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não se é mais uma imagem, mas sim um objeto, que precisa ser defendida em termos de direito *político* pelo próprio sujeito. Posto que, mesmo com essa mortificação e fabricação em outro corpo é necessário que tanto o fotografado como o cinematografado, tenham a plena consciência de reivindicar a sua vida privada e o seu próprio ego que foi captado, mesmo diante duma microexperiência de morte que lhes modificou e transformou num espectro, objeto e imagem.

Quanto ao fotógrafo, Barthes (2012) realça que ele (artista),

[...] como um acrobata, deve desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância, deve desafiar as do interesse: a foto se torna “surpreendente” a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; qual motivo e qual

interesse para fotografar um nu, contra luz, no vão de uma porta, a frente de um velho automóvel na grama, um cargueiro no cais, dois bancos em uma pradaria, nádegas de mulher diante de uma janela rústica, um ovo sobre uma barriga nua (fotos premiadas em um concurso de amadores)? Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que fotografa. O “não importa o quê” se torna então o ponto mais sofisticado do valor (BARTHES, 2012, p. 38).

Esse também é o papel do cineasta, que deve procurar o elemento surpresa no momento em que, munido da sua câmera de filmar, capte indivíduos e emoções que detenham uma satisfação e sofisticação valorativa que desafie as probabilidades ou possibilidades de filmagem. Uma aventura estética que, apesar de ser caracterizada por constantes assassinatos e morte dos cinematografados, tenha como objetivo a capacidade de influenciar e de captar um “não importa o quê” que de fato seja notável.

#### **2.4.1 O nascimento da verossimilhança e mimese**

A morte do filmado, resulta no nascimento de um outro termo, tanto para quem observa como para quem mata e é morto: a verossimilhança<sup>5</sup>. Qualquer pessoa ou objeto, à frente de uma câmera de filmar, passa por esse processo de “inautenticidade”, e que sente a vida privada a esvaír-se através de constantes tiros ou tomadas de imagens realizadas pela câmera e pelo indivíduo que controla a máquina. Todavia, logo em seguida, nasce uma espécie de imitação dessa realidade que foi morta. Essa imitação, que abarca o artista, a obra e o espectador, parte de uma ideia legítima de imitar algo existente, como é posto em evidência,

Imitar é logo definido como um ato legítimo, é uma tendência natural: “parece realmente que a poesia deve, em geral, sua origem a duas causas e duas causas naturais. Imitar é natural nos homens e manifesta-se já na infância (o homem difere dos outros animais por ser capaz de imitação e é através dela que adquire seus primeiros conhecimentos) e, em segundo lugar, todos os homens gostam das imitações” (JIMENEZ, 1999, p. 218).

A verossimilhança assume significados diferentes nas mais distintas áreas científicas, e carrega na sua definição, em termos latos, a capacidade de se assemelhar à realidade sem sê-la na exatidão, mediante repetições verossímeis. Trata-se de um elemento artístico em que o criador de uma obra de arte, dentro do seu processo criativo, variável de artista para artista, detém um ponto em comum, denominado de mimese, termo cunhado por Aristóteles, cujo

---

<sup>5</sup> A verossimilhança é um conceito dramaturgico muito antigo, já que remonta à *Poética*, de Aristóteles. Ele dominou todo o período dito clássico do teatro e influenciou, em seguida, as diferentes concepções do roteiro de filme. (...). No cinema, o verossímil concerne à representação e à narração. O mundo representado é verossímil se for conforme a imagem que o espectador pode fazer do mundo real. . (AUMONT; MARIE, 2003, p. 295-296).

intuito é o de expelir uma imitação subjetiva e estética sobre o que foi captado numa determinada realidade. Por certo,

A importância da imitação é apreciada em dois pontos: de um lado, no plano do artista criador, ela assume desde a infância uma função de conhecimento; graças a ela aprendemos, precisa Aristóteles. De outro lado, ela traz prazer tanto àquele que imita quanto ao público. (JIMENEZ, 1999, p. 218).

Mas durante essa imitação e morte de um determinado real, alguns artistas, nesse caso cineastas, acabam por trazer reproduções e ressignificações que pouco ou nada se identificam com uma respectiva realidade e veracidade que foi captada. Por exemplo, o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959).

No entanto, as perguntas que saltam à vista são: se existe uma obrigação do artista em imitar e reproduzir somente o real desejado, sem demandar outras maneiras mais irreais e surreais de captá-la? Como imitar esse real sem expressar um julgamento limitador ao autor? Outro comprometimento quanto ao artista, que convém se pensar, relaciona-se com a seguinte ideia,

[...] a práxis dos artistas importantes apresenta uma afinidade com o enigma, é disso testemunho o prazer que os compositores sentiram, durante séculos, na utilização de cânones enigmáticos. A imagem enigmática da arte é a configuração da mimese e racionalidade. O carácter enigmático é algo que brota. A arte subsiste após a perda do que nela devia outrora exercer uma função mágica e, depois, cultural. Perde o seu “para quê” – em termos paradoxais: a sua racionalidade arcaica - e transforma-o no momento do seu em-si. Torna-se assim enigmática; se já ali não está para o que ela imbuía de sentido como seu fim, então, que pode ela ser em si mesma? O seu carácter enigmático incentiva-a a articular-se imanentemente de tal modo que, através da configuração da sua absurdidade enfática, adquire um sentido. Sob esse aspecto, o carácter enigmático das obras não é o seu ponto último, mas toda a obra autêntica propõe igualmente a solução do seu enigma insolúvel (ADORNO, 2015, p. 196-197).

Por isso, o sujeito que morre, por exemplo, o ator ou a atriz de uma película, deixa de ser o que é e passa a ser aquilo que os outros veem. À vista disso, se entrega à experiência de transformação em espectro - após o fotógrafo (a) ou cineasta assassino terem cometido o crime-, tornou-se num objeto misterioso, “inautêntico”, numa aparência imagética do real, a ser interpretada, utilizada e consumida por outrem, que é o espectador, que também deve tentar se assumir enquanto um detetive de enigmas, em busca da verdade nessa obra morta enquanto real, mas viva enquanto aparência e mimese.

Isto porque,

Na instância suprema, as obras de arte são enigmáticas, não segundo a sua composição, mas segundo o respectivo conteúdo de verdade. [...] Enquanto esforço mimético contra o interdito, a arte procura proporcionar a resposta e, no entanto,

porque carece de juízo [*Urteil*], não a fornece; deste modo se torna enigmática, como o horror do mundo primitivo, que se modifica, mas não se esvanece; toda arte permanece o seu sismograma. Para o seu enigma falta a chave, como igualmente falta para os escritos de muitos povos desaparecidos. A forma mais extrema em que se pode pensar o carácter enigmático é saber se existe ou não um sentido. [...] O enigma é saber se a promessa é fraude. [...]. O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas (ADORNO, 2015, p. 197).

Consequentemente, quem cometeu o crime, e patenteou o enigma, não pode de maneira alguma estar isento de culpas ou estar ausente das análises. Precisam-se conhecer muito bem as razões, circunstâncias e vários aspectos que o realizador ou realizadora utilizaram para cometer o assassinato. Que, e isso é importante dizer, nem sempre fica caracterizado por estigmatizações acerca dos indivíduos que morreram para o real e nasceram para a verossimilhança. Existem assassinatos que se tornaram mais próximos do real que faleceu, porque não se desligaram ou deturpam fortemente esse real. Nesses casos, a verdade é encontrada mais comumente, mesmo que adentradas numa ficção. Entretanto, existe “verdade”? E se de fato ela existe, quem a determina? Será que, quem vê/interpreta está em condições de determinar a verdade de cada um?

Assim como existe um termo inesperado chamado: purgação ou catarse. Também chamado de “purificação”, expresso por Aristóteles, que é passível de várias interpretações, e que se pode compreender numa relação entre conceitos como imitação, mimese e a purgação, que é capaz de representar ações dolorosas que tendem a fazer o espectador sentir a mesma emoção que se procura provocar nele. Essa representação de sentimentos violentos ou opressivos, como por exemplo, terror e medo, desencadeiam sentimentos análogos no público (JIMENEZ, 1999, p. 220).

A partir de tudo o que foi escrito até aqui, pode-se constatar que, a ideia de uma catarse purificadora pode estar intimamente relacionada com o falecimento do cinematografado e o nascimento da verossimilhança. Na medida em que a perspectiva do público vai ser influenciada por esse nascimento imitador, derivado de um assassinato, e que posteriormente poderá provocar uma “purgação” nesse público. O que se espera e o que resulta dessa “purificação”? Conforme Jimenez,

Experimentando sentimentos análogos aos que a tragédia provoca em mim, liberto-me do peso destes estados afetivos durante e após o espetáculo. Dele saio como que purgado, purificado, apaziguado (JIMENEZ, 1999, p. 221).

Ao sair purgado, purificado e apaziguado após a recepção de uma obra, por exemplo, cinematográfica, significa que se saiu satisfeito e em paz com tal visão representativa? Até

que ponto essa satisfação e pacificação realmente acontecem quando o público consegue se conectar, emocionalmente e racionalmente com o que viu?

Entretanto, Theodor Adorno (2015) com a sua crítica à catarse, diz assim,

A purificação das emoções na Poética de Aristóteles já não professa interesses tão nítidos pela dominação mas, no entanto, ainda os conserva, na medida em que o seu ideal de sublimação encarrega a arte de instaurar a aparência estética como satisfação de substituição em vez de uma satisfação física dos instintos e das necessidades do público visado: a catarse é uma ação purgativa das emoções que se harmoniza com a repressão. A catarse aristotélica é arcaica enquanto parcela da mitologia da arte, inadequada aos efeitos reais (ADORNO, 2015, p. 359).

Em suma, subentende-se com o que foi citado acima, que o papel de uma obra artística, a exemplo de um filme, não é o de prender o espectador numa suposta idealização purificadora, em que o público, terá que purgar-se somente quando estiver diante de uma aparência estética das cenas do filme, e esquecer-se dos “efeitos reais” que acontecem durante a visualização e/ou após ter visionado o produto estético. Espera-se que o espectador, ao exercer o seu papel como tal, se liberte das amarras da verossimilhança ou realidade estética, problematize a “verdade” que se encontra na tela, e consiga estabelecer uma conexão com a realidade na qual se encontra. Ao mesmo tempo em que o espectador não permite que o carácter repressor e inibidor da catarse, influencie o senso crítico para com a mimese que surge à frente dos seus olhos.

## 2.5 MOVIMENTO E O SEU VALOR

Dentre as várias características e elementos que definem as imagens fílmicas, de acordo com Martin (2011), o movimento é aquele que tem uma crucial especificação, tendo em conta o seu carácter inovador que trouxe muito espanto e admiração aos espectadores, por exemplo, na época do primeiro cinema, ao ver a movimentação de um trem seguindo na direção da tela. Há um filme que aborda sobre a criação do cinema, que pode contribuir para um entendimento mais evidente acerca do tema, denomina-se *A invenção de Hugo* de Martin Scorsese (2011), em que determinadas cenas e imagens nos remetem para o surgimento dos primeiros filmes e do impacto que o aparecimento do cinema teve naquela época.

Nesse escopo e na ótica de Deleuze (2007), a imagem-movimento não tem a capacidade de reproduzir um mundo, no entanto, tem como atributo a constituição de um mundo autônomo, que está rodeado de rupturas, desproporções e privado de todos os seus

centros, na medida em que se dirige a um espectador que deixou de ser o centro de sua própria percepção.

Ainda de acordo com Deleuze (2007), que escreve sobre a existência de dois movimentos: o aberrante e o normal, em que o movimento aberrante revela o tempo como um todo, de forma anterior a qualquer movimento normal que, na sua perspectiva, é definido por uma motriz, pois, deve haver a necessidade de um desenrolar regrado do qualquer ação, capaz de estar ligado à nossa motricidade e também capaz de estar separado de qualquer movimento dos corpos. Logo, o movimento normal subordina o tempo, através de uma representação indireta, contrariamente ao movimento aberrante, que apresenta uma anterioridade do tempo, no qual, aparece de jeito direto, com uma desproporção das escalas, dissipação dos centros e dos falsos *raccords*<sup>6</sup> das próprias imagens.

Sob os auspícios do cinematógrafo<sup>7</sup>, esses movimentos preestabelecidos, segundo Lyotard (2005), refletem sobre,

O cinematógrafo é a inscrição do movimento. Nele se escreve com movimentos. Movimentos de todos os tipos, por exemplo: no plano, os dos atores e dos objetos móveis, das luzes, das cores, do enquadramento, do foco; na sequência, todos esses movimentos, e, ainda mais, os *raccords* (da montagem); no filme, a decupagem em si. E acima de tudo, ou por meio de todos esses movimentos, aquele do som e das palavras, que a eles se combina (LYOTARD, 2005, p. 219).

Entretanto, em meio a tantos elementos em movimento, que podem caracterizar uma determinada imagem fílmica ou película, deve-se levar em conta que nem todos eles cabem dentro de um filme. Visto que,

Existe então uma multidão (todavia numerável) de elementos em movimento, uma multidão de móveis, possíveis candidatos à inscrição na película. A aprendizagem das profissões cinematográficas deve ensinar a eliminar, durante a produção de um filme, um número importante desses movimentos possíveis. Parece que a constituição da imagem da sequência e do filme tem de suportar o custo dessas exclusões (LYOTARD, 2005, p. 219).

---

<sup>6</sup> Como sugerem as conotações do termo (que evoca a mecânica ou o trabalho com encanamentos), é no cinema mais industrial, o de Hollywood na época clássica, que é aperfeiçoada a prática do *raccord*, ou seja, de um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual (AUMONT; MARIE, 2003, p. 250).

<sup>7</sup> 1. (História das técnicas) Nome do aparelho inventado pelos irmãos Lumière. 2. (Bresson) Concepção do cinema, definida a partir de sua oposição com o teatro. Para Bresson, o cinema é apenas, em sua definição comercial corrente, um veículo para atores profissionais encenando a comédia segundo as normas teatrais em vigor; ao contrário, o cinematógrafo é o registo de um real não encenado, sem atores e sem recurso à códigos (de dicção, do gesto) oriundos do teatro (AUMONT; MARIE, 2003, p. 52).

Para que não se aceite o fortuito, o equívoco e o mal acertado, é necessário fazer uma seleção subjetiva de movimentos. Por exemplo, é preciso ter sensibilidade ao trabalhar com um plano de uma câmera de vídeo que faça uma “sacudidela brusca” e transmita uma imagem com perfis de ilhas incongruentes, cortes de penhascos e mangues que saltam aos olhos; intercalados num plano com uma cena de outro lugar, que não representa nenhuma referência, sem vínculo com a lógica do plano a ser utilizado; ainda mais, desprovida de valor como inserção, pelo fato de ser uma cena insolúvel que não será reutilizada e repetida, precisa ser apagada (LYOTARD, 2005, p. 219-220).

Segundo Jean-François Lyotard (2005), a eliminação ou opressão de qualquer movimento, é um método de escolha desses movimentos, de modo a chegarem aos olhos e ouvidos dos espectadores, numa perspectiva ordeira, promotora de um movimento em ordem que crie ordem, para os produtores dos filmes essencialmente comerciais. Este aniquilamento em relação aos movimentos considerados não rentáveis acontece porque existe uma lei de valor, que apenas enaltece e valoriza objetos detentores de um potencial intercambiável, nessa chamada impressão de realidade que na verdade é uma opressão de desordens.

Logo, de acordo com Lyotard (2005), trata-se de um processo produtivo, não estéril, que prioriza o que se move pelo capital em detrimento do que se move por interesses não rentáveis desse ponto de vista. Por isso a escolha de certos movimentos em detrimento dos outros se torna necessário, para que não sejam selecionadas cenas equivocadas em relação à mensagem desejada financeiramente. A expectativa do retorno financeiro determina a escolha de certos movimentos em desfavor dos outros, numa combinação entre o que se pretende mostrar e o horizonte de expectativa do público-alvo.

Assim sendo,

Portanto, o único movimento verdadeiro com o qual se escreve o cinema é o de valor. A lei do valor (em economia chamada de política) enuncia que o *objeto*, o movimento no nosso caso, vale enquanto seja intercambiável, em quantidades de uma unidade definível, por outros objetos ou por essas quantidades. Então, é necessário efetivamente que o objeto se mova para que valha: que processe outros objetos (‘produção’ no sentido estrito), e que desapareça, com a condição de *ainda dar lugar a outros objetos* (consumo). Um processo como esse não é estéril, é produtivo, constitui a produção no sentido amplo (LYOTARD, 2005, p. 220).

Ainda segundo Lyotard (2005), o objetivo do cinema não é ser bruto e desregrado, mas sim, passível de regras que constituam movimentos ordenados que proporcionem uma impressão da realidade com base em movimentos considerados limpos.

A pergunta é: quais são esses movimentos considerados limpos? Esses movimentos, numa visão capitalista, promovem uma concepção etnocêntrica, que só tende a valorizar

imagens fílmicas que ratificam determinados padrões culturais, que fazem sucesso, “ordem” e trazem um retorno em termos financeiros para uns, desclassificando todas as outras imagens que são taxadas de inferiores, caóticas sujas e sem um padrão estético passível de lucro, a exemplo do que aconteceu no filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959).

### 2.5.1 Os movimentos pirotécnicos *versus* os de lucro-retorno

O que se distingue do movimento estéril, numa perspectiva capitalista, é o movimento produtivo, que valoriza, sobretudo, o lucro e consumo. Lyotard (2005) traz um exemplo sobre esse assunto,

[...] quando a criança esfrega a ponta vermelha do fósforo à toa, é porque gosta do movimento, das cores que mudam, das luzes que alcançam o acme do seu brilho, da morte do pedacinho de madeira, do sibilo. Ela gosta então das diferenças estéreis, que não levam a nada, quer dizer, que não são igualizáveis e compensáveis, das perdas, o que o físico chamaria degradação de energia (LYOTARD, 2005, p. 221).

Ou seja, essa esterilidade dos movimentos, é caracterizada por certo prazer, gozo e ingenuidade, daí o paralelo da criação do artista com a de uma criança, capaz de promover esses movimentos de um jeito descomprometido com o circuito do capital, como se tratasse de uma pirotecnia. De modo que,

Ao queimar o fósforo, a criança gosta desse desvio (palavra cara a Klossowski) dispendioso da energia. Pelo seu próprio movimento, ela produz um simulacro do gozo em seu componente dito de morte. Então, se for um artista, é certamente porque produz um simulacro, mas esse simulacro não é um objeto valioso que valha para um outro objeto, com o qual se comporia, se compensaria e se fecharia em um conjunto regulado por algumas leis de constituição (em uma estrutura de grupo, por exemplo). Ao contrário, é importante que toda força erótica investida no simulacro seja promovida, desenvolvida e queimada em vão. Assim, Adorno dizia que a única arte maior é aquela dos pirotécnicos: a pirotecnia simularia perfeitamente a consumição estéril das energias do gozo (LYOTARD, 2005, p. 221-222).

Desta forma, inicia-se uma discussão acerca do cinema e a arte representativa-narrativa em geral, em que as duas direções se permitem produzir através de uma perspectiva pirotécnica. Essas duas correntes, aparentemente contrárias, operam também nas formas realmente ativas do cinema experimental<sup>8</sup> e *underground*<sup>9</sup>. Elas são: a imobilidade e o

<sup>8</sup> Em boa lógica, deveríamos designar assim todo filme que *experimenta*, que faz uma experiência em uma área qualquer: narrativa, figurativa, sonora, visual etc. É nesse sentido que Jean Mitry (1974) o compreende, para quem a história do cinema experimental é, antes de tudo, a dos grandes movimentos artísticos do cinema experimental europeu mudo. [...] “cinema experimental”: cinema independente (em que a tônica recai sobre a marginalidade econômica). (AUMONT; MARIE 2003, p. 111).

<sup>9</sup> [...]. (cinema “subterrâneo”), que só se aplica, todavia, à escola de Nova York da década de 1960. [...] O tema *underground* (subterrâneo) foi utilizado a partir de 1961, em uma proposta polêmica - a um só tempo para



excesso de movimentos. Quando se deixa influenciar por esses dois polos, o cinema deixa de ser apenas uma força de ordem e passa a conceber simulacros vãos e intensamente gozáveis, em vez de objetos consumíveis-produtivos (LYOTARD, 2005, p. 222).

Ao regressarmos aos movimentos de lucro-retorno, não estéreis, segundo Lyotard (2005), é importante sublinhar o fato de uma simples função superestrutural de uma indústria fazer com que o cinema aja sobre a consciência do público, com o intuito de adormecê-lo por meio de infiltrações ideológicas. Porém,

Se a encenação é uma ordenação de movimentos, não é porque se trata de propaganda (em benefício da burguesia, dirão alguns, e da burocracia, acrescentarão outros), mas porque se trata de propagação. [...] o filme que o artista produz na indústria capitalista (e toda indústria atualmente conhecida é assim) – e que resulta, como dissemos, na eliminação dos movimentos aberrantes, das despesas vãs, das diferenças de uma consumição – é composto como um corpo unificado e propagador, um conjunto unificado e fértil que transmitirá o que veicula em vez de perdê-lo. A narrativa acaba por aferrolhar a síntese dos movimentos na ordem dos tempos a representação perspectivista na ordem dos espaços (LYOTARD, 2005, p. 223).

Como Lyotard (2005) também escreve, os movimentos do cinema são os de retorno, quer dizer, da repetição do mesmo e de sua propagação, que consiste numa mesma regra de reabsorção do diverso na unidade em que existe uma lei do retorno do mesmo por meio de uma semelhança de alteridade que é de fato apenas desvio.

Por outras palavras, isso significa que os movimentos de lucro-retorno, podem até parecer diferentes, aparecer com conteúdos e elementos cinematográficos disfarçados, mas no fundo, a infiltração ideológica permanece a mesma, que se repete continuamente e permanece fixa nos mais diversos imaginários.

### **2.5.2 A repetição dos movimentos consumistas**

No processo de edição das imagens, as aplicações das exclusões e apagamentos dos movimentos, de acordo com Lyotard (2005), são consideradas como as próprias operações marcadas pela subjetividade, que são efetuadas no momento da direção ou realização do filme. Nessa situação,

---

reivindicar e deplorar esse caráter subterrâneo de filmes invisíveis nos circuitos padrões. [...]. A única característica compartilhada por todos é de ordem econômica (recusa dos circuitos tradicionais, reivindicação de marginalidade) e ideológica (busca de temáticas também “marginais”, mostrando modos de vida na ocasião bem minoritários – que entraram, desde então, ao contrário, bem na moda, tornaram-se visíveis e midiáticos. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 111, 293-294).

Quando o operador e o diretor eliminam, por exemplo, antes da tomada e/ou depois dela, os reflexos, eles condenam a imagem no filme a tarefa sagrada de se tornar identificável para o olho, e exigem então deste que fixe esse objeto ou conjunto de objetos como sendo o duplê de uma situação que desde então é supostamente real (LYOTARD, 2005, p. 224).

Para Jean-François Lyotard (2005), a imagem é uma representação do real que se dirige à *memória* do olho, e é reconhecida mediante referências fixadas de identificação, que são gerenciadas pela identidade cuja função é de medir o retorno e o lucro dos movimentos. Essas referências formam grupos de instâncias, onde os movimentos acabam por ficar suspensos e assumem a forma de ciclos. Dessa maneira, todos os afastamentos, as perturbações, os saltos, as perdas e desregulações podem acontecer, porque deixaram de ser considerados como verdadeiros desvios e passaram a ser denominados de desvios beneficiários. A partir desse ponto, a identificação se torna numa finalidade, pautada por uma síntese de bons movimentos que se articula na organização cíclica do capital.

Logo, a subjetividade dos que participam na criação da película mostra que,

A memória à qual se dirigem os filmes não é *nada* em si, assim como o capital nada mais é do que a instância capitalizante. A memória é uma instância, um conjunto de instâncias vazias, que não operam de maneira alguma pelo seu conteúdo; a *boa* forma, a *boa* luz, a *boa* montagem, a *boa* mixagem não são boas porque conformes à realidade perspectiva ou social, mas porque são os *operadores* cenográficos *a priori*, que, ao contrário, determinam os objetos que devem ser registrados na tela e na “*realidade*” (LYOTARD, 2005, p. 225, grifos do autor).

Essa determinação de objetos a serem registrados no filme nos remete para a *mise-en-scène*. Trata-se de um processo inconsciente de separação, exclusão e apagamento que atinge todos os campos de atividade fílmica. Ou seja, uma operação que funciona como um fator de *normalização libidinal*, pois, essa normalização, é baseada na exclusão de tudo que, em cena, não pode ser aplicado ao corpo do filme e, fora de cena, ao corpo social (LYOTARD, 2005, p. 226).

Pode-se salientar também que,

O filme é o corpo orgânico dos movimentos cinematográficos. É a *ekklesia* das imagens, assim como o corpo político é a dos órgãos sociais parciais. Por esse motivo, a encenação, técnica de exclusões e apagamentos, que é atividade política por excelência, e esta, que é por excelência encenação, são a religião da irreligião moderna, o eclesiástico da laicidade. O problema central não é a disposição representativa e a questão, a ela vinculada, de saber representar e como, de definir uma boa ou verdadeira representação, mas a exclusão ou a privação de tudo o que for julgado irrepresentável, por não ser recorrente (LYOTARD, 2005, p. 227).

Por isso, existem muitas representações imagéticas que são excluídas, porque detêm nos seus contextos, algum tipo de ideia que não vai de acordo com certos jogos de identidade, raça, gênero, classe e poder, presentes na sociedade, e que, consoante essa perspectiva, necessita ser invisibilizada e apagada. Isso se verifica, por exemplo, numa cena ou imagem fílmica, que não coloca em causa determinadas vantagens e dominações que beneficiam uns e sacrificam outros, como no caso, dos negros, homossexuais, mulheres, pobres e etc.

A verossimilhança dos movimentos fílmicos que geram lucros, normalmente, está a serviço de uma elite de classe média alta, branca, homofóbica, machista e bastante confortável no seu *status quo*, e que influencia a maneira como vários artistas do cinema vão concepcionar as suas obras e performances estéticas. Há uma lógica de repetição cíclica de movimentos que visa uma manutenção desses estereótipos sociais e culturais, que afetam a memória e a imaginação dos diferentes espectadores fílmicos.

## 2.6 DIÁLOGOS ENTRE ARTE, IMAGEM E ANTROPOLOGIA

Quando pensamos numa relação entre a arte, imagem e a antropologia é necessário entendermos que a antropologia clássica, segundo Etienne Samain (1995), levanta sérios problemas à criação de uma antropologia visual, porque existe uma relutância em se compreender que uma dissertação ou uma tese em antropologia social pode ser substituída por fitas videográficas.

Dado que,

Reconhecemos, primeiro, que não faltam pesquisadores que não têm uma formação antropológica consistente e que, no entanto, lançam-se de corpo e alma, com toda a parafernália ótica, na aventura visual antropológica. Seus empreendimentos são generosos, sem dúvida, mas nos decepcionam rapidamente, ou porque não souberam medir suficientemente a viabilidade das realizações que vislumbravam, ou porque imaginaram que podiam fazer a economia da complexidade dos fatos antropológicos que procuravam registrar. Ao lado deles, encontramos, num outro campo, antropólogos de formação sólida, pessoas eruditas, que continuam a desprezar a fundação de uma antropologia visual, porque não querem ou – mais provavelmente – não sabem reinventar e traduzir visualmente alguns dos conceitos-chaves da ciência antropológica; ou, ainda, porque não se deram conta da urgência que há em se repensar, crítica e heurísticamente, as relações fundamentais existentes entre as ciências humanas e as ciências da comunicação (SAMAIN, 1995, p. 24-25).

Isto porque, tal como disse Margaret Mead, não basta falar e discursar sobre o ser humano, somente descrevendo-o. Também seria preciso mostrá-lo, expô-lo e torná-lo visível com o intuito de se conhecer mais acerca das suas práticas e comportamentos, de um jeito

objetivo, e de forma a que esse empreendimento visual pautado pelo visor de uma câmara não sofra discriminação em relação ao caderno de campo do antropólogo (SAMAIN, 1995, p. 25).

De acordo com Samain (1995), não existem homens, sociedades e culturas sem a existência de meios para se comunicar. Na medida em que é através desses meios de comunicação humana, que se perspectiva a constituição de uma vivência, pensamento e organização, relacionados entre si. Logo, diante dessa polivalência e as singularidades dos meios de comunicação, com o foco de se compreender os diferentes homens e culturas, Samain (1995), faz a seguinte questão: será que continuaremos, de um lado como do outro, a defender unilateralmente a hegemonia de um meio sobre o outro, quando ambos são complementares, embora sempre singulares? E responde: a linguagem do discurso erudito representa um poder como a mensagem da imagem constitui um outro poder de apreensão de uma única realidade.

Nesse caso,

[...] Jack Goody [...]. Este antropólogo inglês responde ao famoso *Pensamento Selvagem*, de Claude Lévi-Strauss (1970), mostrando como a aparição da escrita “domesticou” esse pensamento selvagem e instaurou o que ele chama a “razão gráfica”. [...] O autor insiste, com efeito, sobre os instrumentos culturais de comunicação de que dispõe uma sociedade e não uma outra, enquanto esses são os determinantes de “estilos cognitivos”, de “modalidades de pensar”. Mostra em particular, que as operações cognitivas, que esses meios diversos da comunicação humana proporcionam, incidem, singularmente, não somente sobre os modos de pensamento humano, mas também sobre a própria organização das sociedades humanas (SAMAIN, 1995, p. 26).

Posto que,

[...] voltando para o assunto que nos diz respeito, torna-se mais claro, talvez, o fato de que nossas ambições mútuas de querer entender e interpretar as produções culturais de sociedades tão diversamente constituídas não serão alheias, também, aos meios comunicacionais de que nós nos utilizaremos para descrevê-las ou revelá-las (SAMAIN, 1995, p. 26).

Quanto à antropologia visual, convém perguntar o que se espera das imagens em antropologia, tendo em conta que elas são invocadas, são utilizadas e aproveitadas em termos antropológicos? Outra pergunta seria antes de falar de uma antropologia visual, não se faria urgente colocar mais claramente a abordagem de uma antropologia da visualidade humana? Visto que poderia não só conhecer melhor os mecanismos neurofisiológicos e sensoriais, como também as estruturas e os possíveis códigos neles embutidos. Enfim, haveria uma preocupação e questionamento em relação aos significados heurísticos, a partir do encontro e a mixagem de práticas cognitivas e comunicacionais seculares, tais como, visualidade,

oralidade e escrita com essas técnicas estéticas de verbo-visualidade contemporâneas, a exemplo, do som, fotografia, cinema, vídeo, informática, que por serem considerados novos aparatos tecnológicos ajudam na fundação e na prática de uma antropologia visual (SAMAIN, 1995, p. 26-27).

Tendo em conta que,

Não é, dessa maneira, a pólvora nem a roda que temos que inventar, e sim um desafio que temos que enfrentar. Será que, um dia, poderemos visualmente – isto é, em outros termos comunicacionais, com outras expressividades lógicas – ser capazes – sem dever renunciar à verbalidade - de pensar, dizer, entender e mostrar antropologicamente homens e sociedades, que não serão mais ou menos, que não pensarão como pensamos ainda hoje, que não se organizarão a partir de mesmos parâmetros pelo simples fato de que uns e outras serão definidos e determinados em todas as suas esferas vivenciais pelos novos meios das verbo-visualidades modernas? (SAMAIN, 1995, p. 27).

Conforme Samain (1995) existe um falso distanciamento que se ergue entre, por exemplo, o trabalho realizado por fotógrafos ou por antropólogos, que factualmente são complementares, porque são duas tentativas de se responder a uma mesma necessidade: a de dizer o homem. As duas profissões, em que os mais alfabetizados visuais e antropologicamente falando se conjugam, em nome de uma arte do saber ver, uma arte do poder dizer e do fazer refletir através de imagens. Assim, esses dois suportes, a fotografia e a antropologia, que se eclodem, também possuem uma capacidade de tentar revelar os homens e as sociedades, suas paixões, seus delírios e seus imaginários. Desse jeito, um “ângulo de ataque” que poderia ser utilizado para pensar construir esta ciência visual antropológica, seria o de voltar às suas origens, quando, ambas, não falavam de antropologia visual, mas já a realizavam, à maneira delas e em várias direções.

Para corroborar o que foi escrito acima, pode-se pensar o cinema, nesse caso a adaptação *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) como outro suporte, munido de outra linguagem, também detentora de uma capacidade de “união conjugal” com a antropologia, pois, à semelhança da fotografia, o cinema também consegue trazer à tona os comportamentos sociais e culturais de uma determinada sociedade ou grupo social, composta por crianças, mulheres e homens. Ou seja, é possível fazermos uma antropologia visual e fílmica como um método válido de entendimento e compreensão do mundo físico, espiritual e metafísico presentes em uma obra cinematográfica.

### 2.6.1 Como educar a partir da arte?

Em concordância com Herbert Read (2013), existe uma tese formulada por Platão muitos séculos atrás que diz que a educação deve ter como base a arte (READ, 2013, p. 1).

Essa tese foi mal entendida, porque houve uma interpretação errônea sobre a definição da arte enquanto uma ferramenta importante para as práticas educativas, interpretação esta, que muito contribuiu para a banalização da mesma como um instrumento educativo. Inclusive, conforme Read (2013) procura definir,

Quanto à natureza da arte, eu poderia persuadir meus leitores de que não pode haver duas opiniões diferentes, pois a definição que ofereço é objetiva. Ela não implica nenhuma “visão”, nenhum elemento transcendental: traz a arte para o mundo dos fenômenos naturais e a torna, em alguns aspectos essenciais, sujeita às mensurações sobre as quais se baseiam as leis científicas. Mas é pouco provável que eu consiga uma unanimidade quanto ao objetivo que atribuo à educação, pois aqui existem, no mínimo, duas possibilidades irreconciliáveis: 1) o homem deveria ser educado para se tornar o que é; 2) ele deveria ser educado para se tornar o que não é (READ, 2013, p. 2).

A primeira possibilidade diz que: o homem deveria ser educado para se tornar o que é; indica que cada indivíduo nasce com certas potencialidades de valor positivo, e que é seu objetivo, dentro de um esquema básico, catapultar essas potencialidades numa sociedade liberal que permita uma variedade de tipos e potenciais. A segunda possibilidade diz que: ele deveria ser educado para se tornar o que não é; indica que, seja qual for a potencialidade, demonstrada por cada indivíduo, é o papel do professor erradicá-las, a não ser que elas estejam em conformidade com o ideal de carácter e as tradições da sociedade da qual o indivíduo pertence (READ, 2013, p. 2).

Por isso, existe uma hipótese referente à natureza humana que pode ser logicamente associada a uma concepção libertária da democracia e a um conceito democrático de educação. Esta hipótese, em um Estado libertário, deve ter um compromisso para com a cidadania e o seu sistema educacional, catalogado por um não ideal de uniformidade e mera classificação hierárquica. Porque a essência da democracia jaz na variedade e na diferenciação orgânica, onde o Estado democrático deve ser concebido como um organismo vital, com uma boa articulação nos seus membros, funções e as formas proliferadas pelo modo de vida natural (READ, 2013, p. 4).

A hipótese a ser descrita é chamada de *neutralidade natural*, e Read (2013) mostra que,

Essa hipótese será explicada nesta seção, mas, antes, vamos examinar o dilema do educador em seus aspectos sociológicos. A escolha então parece ser entre a variedade e a uniformidade: entre um conceito de sociedade como uma comunidade de pessoas que procuram o equilíbrio por meio de uma ajuda mútua; [...] No primeiro caso, a educação é direcionada para o incentivo do crescimento de uma célula especializada em um corpo multiforme; no segundo caso, a educação é direcionada para a eliminação de todas as excentricidades e para a produção de uma massa uniforme. [...] Em termos modernos, a escolha fica entre uma teoria totalitária e uma teoria democrática da educação. [...] Na prática democrática, cada indivíduo tem seus direitos inatos: ele não é um material que possa ser jogado em um molde e receber um selo de autenticação (READ, 2013, p. 5).

Ao pensarmos sobre a dimensão educacional da arte, juntamente com o papel a ser desempenhado, por exemplo, em uma imagem artística e representativa do real, chega-se à conclusão que, essa ideia de escolha do educador, também pode estar veiculada a uma escolha de determinadas imagens artísticas cuja informação prima pelo respeito e incentivo às diferenças, dentro de uma perspectiva democrática da sociedade. Tais imagens, sejam literárias, fotográficas e/ou fílmicas, devem ser vistas e lidas como “priorizáveis” em detrimento de outras que, justamente, promovem mensagens e conteúdos uniformes, totalitários, segregacionistas e estereotipados. Deste modo, qualquer educador ou educadora, pode contribuir para uma maior visibilidade de imagens estéticas, nesse caso, cinematográficas, a favor das variedades, ao mesmo tempo em que, ajuda no questionamento daquelas que são transmitidas e retransmitidas numa lógica de valorização etnocêntrica.

No âmbito desta reflexão, descrita acima, podemos pensar sobre a seguinte questão: como pensar a educação, em sala de aula, a partir de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959)? Tendo em vista que, essa adaptação franco-brasileira, é uma representação que contextualiza uma determinada comunidade e região do Rio de Janeiro (Brasil), mas sem focalizar e dar voz aos códigos e aspectos culturais que de fato, identificam os negros e negras que foram representados na película. Por isso, há uma necessidade de fomentar o senso crítico, e uma capacidade de análise racional das imagens, sons e narrativas existentes no filme, de modo a que os alunos-espectadores, e todos os demais curiosos que leem ou fazem leituras audiovisuais dessa película em estudo, aprendam a questionar as imagens fílmicas que passam diante dos seus olhos e ouvidos.

## **2.6.2 Diálogos entre cinema, literatura e pedagogia**

Sob esse escopo de educação a partir da arte, existem certos aspectos que relacionam o cinema, literatura, cultura audiovisual e ensino, que, nesse trabalho, precisam ser evidenciados para uma melhor compreensão acerca dos métodos e práticas pedagógicas a

serem abordadas com e num material fílmico. Por exemplo, a película *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) serve como um instrumento pedagógico de análise de estereótipos, identidade e cultura relacionados aos afro-brasileiros.

Segundo Claudio Cledson Novaes e Mírian Sumica Carneiro Reis (2013),

O cinema é parte da realidade histórica e social cotidiana nos diálogos entre as diversas outras artes e com a cultura, apresentando-se ao olhar do espectador como linguagem que se constitui no jogo de representação do real articulado pela performance da imagem objetiva. Essa objetividade da câmera desdobra-se em subjetividade por meio das estratégias de montagens que simulam e dissimulam o cotidiano (NOVAES, REIS, 2013, p. 67).

A força imaginária secreta da linguagem do cinema nos remete para uma sensação de enigma do discurso e da narrativa que ela transmite, porque forja uma imagem objetiva que é real para os sentidos do espectador, pois essa imagem se assume enquanto uma força semelhante de imaginação da vida real. (NOVAES, REIS, 2013, p. 67-68)

Afinal,

[...] como diz Jean-Claude Carrière (2006), está desde a percepção anterior da escrita do roteiro de um filme até o que se projeta como imagem fotográfica em uma escritura capaz de despertar o espectador para a capacidade humana de reinventar virtualmente a vida, senão ela seria demasiadamente real e carente de sentidos (NOVAES, REIS, 2013, p.67-68).

Essa reinvenção virtual da vida, mediante a visualização de uma imagem fotográfica e fílmica, como escapatória duma realidade “demasiadamente real” e com certa carência de sentidos, sugere que,

O cinema pode ocupar importante papel na educação do olhar para o mundo contemporâneo, no entanto é preciso compreender o jogo entre o real e o imaginado para o leitor/espectador decodificar as afinidades suplementares entre verbo e imagem no movimento do imaginário (NOVAES, REIS, 2013, p. 68).

Conquanto, de acordo com Novaes e Reis (2013), tanto os novos leitores como os espectadores assimilam os elementos das duas linguagens de uma mesma forma, seja no livro ou no filme. No entanto, as condições de recepção interferem no ato de leitura literária ou fílmica porque o processo de alfabetização e o treinamento do olhar para a comunicação cinematográfica são dependentes de uma interação com os signos imagéticos. Isso quer dizer que ambas as leituras utilizam o mesmo pacto social e cultural diante do movimento político, abrangidos pela arte de imaginação.



Além disso,

A educação do olhar com a leitura cinematográfica envolve o leitor na aventura secreta e discreta entre literatura e cinema. O diálogo assume condição política, ao evidenciar saberes e conceitos novos, para o acesso ao texto, problematizando normas e disciplinas escolares tradicionais (NOVAES, REIS, 2013, p. 72).

Esta aventura tem como demanda um sério compromisso educativo, pois,

Neste sentido, o cinema como instrumento educacional implica na exteriorização do pensamento do leitor através da intimidade com as imagens objetivas, como num ato de busca por significados para além dos visíveis, algo pouco exercido na escola. Normalmente, o ensino da leitura se encerra na busca do significado dos códigos semânticos e sintáticos da língua no texto literário, reforçando as hierarquias entre linguagens (NOVAES, REIS, 2013, p. 72).

Ainda consoante Novaes e Reis (2013), o cinema é uma máquina pensante traduzida pelas relações de conhecimento, sendo esta potência da linguagem moderna do cinema moderno, porque é nele que se dá a mudança de percepção, capaz de afetar de maneira direta o imaginário e a imagem-movimento, que deixa de ser somente um traço sensório-motor no cinema, para se metamorfosear numa grandiosa ferramenta pedagógica do leitor/espectador sobre a imagem-tempo.

Por isso,

É imprescindível para formação do olhar que a escola proporcione a análise das imagens e das estratégias de construção do imaginário através do sistema audiovisual, tendo em vista que o contato do leitor com o mundo contemporâneo é cada vez mais reduzido (ou ampliado) pela comunicação visual: cinema, televisão, web e até mesmo a língua formal sendo reduzida aos sinais visuais mais simplificados do que as correspondências fônicas linguísticas (NOVAES, REIS, 2013, p. 74).

Na perspectiva de Novaes e Reis (2013), estudar o cinema enquanto um exercício de leitura imagética ajuda muito no processo de ressignificação do olhar, na medida em que se trata duma sofisticação em termos de discurso que envolve o potencial da técnica aliado à tradição intelectual da literatura, que se assume, juntamente, com o cinema moderno, como uma potência que dialoga com outras áreas, a exemplo de filosofia, a estética e etc.

O filme consegue reunir, segundo Novaes e Reis (2013), de um jeito estético, vários gêneros das artes e condensa a ética da desaturização com o objetivo de aproximação do grande público, no mesmo instante em que, toma de novo a sua aura<sup>10</sup>, ao modificar-se no

---

<sup>10</sup> O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E,

culto ao olhar privilegiado sobre os movimentos que são imaginados em narrativas míticas e literárias.

### 2.6.3 Educar o olhar através do cinema

Para Novaes e Reis (2013) é necessária uma pedagogia que opte pela transgressão, apesar dessa ideia ainda esbarrar no exercício de leitura segundo fórmulas antigas e modelos clássicos focados em autores, obras, temas e cronologias literárias. Por certo,

A cultura escolar tradicional deve ser desmistificada com as percepções interativas de leituras transtextuais e transdiscursivas na associação entre os textos literários e as linguagens audiovisuais contemporâneas; assim como na recepção do texto cinematográfico sem esbarrar nas fórmulas simplificadas sobre adaptação. Estes gestos permitem desdobramentos nos estudos das linguagens e da língua, assim como possibilitam leituras das artes e de outras linguagens científicas das ciências humanas e naturais por um processo interativo (NOVAES, REIS, 2013, p. 76).

Visto que, o cinema moderno pode ser um laboratório destas práticas leitoras desmistificadoras, que são capazes de radicalizar o desempenho educativo do documentário e da ficção tradicional, a partir de uma desconstrução da ilusão da montagem clássica, enquanto modelo que veicula verdades ideológicas através de conteúdos morais, cívicos e folclóricos (NOVAES, REIS, 2013, p. 76).

Ao perspectivar essa “novidade” em termos de aprendizado e transmissão de conhecimento, compreende-se que,

Os dilemas metodológicos destas operações ainda causam fraturas nas práticas que agenciam os elementos cinematográficos como formas de exercício de leituras suplementares, pois o filme ainda é privilegiado pelo teor do espetáculo e do prazer lúdico que substitui a razão instrumental, e é também hierarquizado na escala de valor das linguagens, considerando que a leitura introspectiva e de ilustração dos cânones literários padronizados são as experiências leitoras privilegiadas na cultura linguística das escolas (NOVAES, REIS, 2013, p. 77).

Assim, em conformidade com Novaes e Reis (2013), desde o começo o cinema é tratado como um projeto educativo, que possui um potencial pedagógico enorme para a modernidade das escutas, a aprendizagem de linguagens e conteúdos culturais. As grandes escolas cinematográficas, tanto as americanas como as soviéticas, foram capazes de

---

na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (BENJAMIN, 1987, p. 168-169).

desenvolver as suas propagandas e sistemas políticos-ideológicos através da indústria do cinema, com a utilização da sétima arte como estratégia de guerra.

Um exemplo a ser mencionado, como reforço do que foi escrito no parágrafo anterior, é sobre o documentário *Kuxa canema* de Margarida Cardoso (2003), que realça a influência que o cinema teve para a construção e reconstrução de memórias identitárias e políticas de Moçambique, enquanto uma nação que se libertou do jugo colonial português.

Por consequência, retomando Novaes e Reis (2013), o desenvolvimento das técnicas cinematográficas e as investidas de intelectuais das vanguardas, fez com que o cinema se ligasse aos imaginários de contracultura<sup>11</sup>, através da problematização de um discurso identitário na educação ocidental, que transforma a cinematografia em um motor de reverberações revolucionárias. Também, diversos estudiosos da História e da Filosofia contemporâneas, designam o cinema como um potencializador da competência do “olhar para o mundo”. O discurso cinematográfico tem uma importância social para a educação, porque é percebida pelos gestores educacionais e empreendedores cinematográficos desde o momento em que adentrou e ocupou os imaginários dos espectadores (NOVAES, REIS, 2013, p. 77-78).

Nessa ótica, surge uma questão: quais são as maneiras de pensar sobre as relações práticas do cinema na escola? Sob a alçada de Novaes e Reis (2013),

Há várias maneiras de pensar sobre as relações práticas do cinema na escola: desde observar como um conjunto de filmes representa a escola enquanto tema cinematográfico, até observar como a estrutura curricular se apropria do cinema como ferramenta pedagógica. Poderíamos levantar várias outras dimensões, como perguntar quais os compromissos ideológicos em filmes que tematizam a educação, considerando que a quantidade de obras desta natureza e o forte impacto cognitivo que elas causam no imaginário escolar, desde a direção, passando pelo professor e chegando ao aluno. Como lidar com a massificação dos dramas e melodramas nas películas comerciais; ou ainda, como o grande cinema industrial, ou os filmes minimalistas de cinematografias latino-americanas, asiáticas, africanas e outras tendências experimentais reconstróem as representações a contrapelo das percepções convencionais sobre os temas (NOVAES, REIS, 2013, p. 78).

---

<sup>11</sup> Em muitos estudos, alguns pesquisadores tiveram a intenção de mostrar como determinadas ideologias ganham alcance na sociedade e, a partir de sua propagação, passam a sedimentar um costume compreendido como natural. Apesar da relevância incontestável desse tipo de trabalho, outros importantes pensadores da cultura estabeleceram um questionamento sobre essa ideia de “cultura dominante” ao mostrarem outra possibilidade de resposta para o tema. Partindo para o campo das práticas culturais, também podemos notar que o desenvolvimento de costumes vão justamente contra os pressupostos comungados pela maioria. Foi nesse momento em que passou a se trabalhar com o conceito de “contracultura”, definidor de todas as práticas e manifestações que visam criticar, debater e questionar tudo aquilo que é visto como vigente em um determinado contexto sócio-histórico. (MUNDO EDUCAÇÃO. Disponível em: <<http://<mundoeeducacao.bol.uol.com.br/sociologia/contracultura.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2017).

Já que,

Considerando a problemática na representação da escola no cinema e do cinema como ferramenta disciplinar, a ideia de cinema educativo aponta para algumas propostas: primeiro, destacar o olho cinematográfico como paradigma para a reeducação do olhar, ou seja, ver o cinema pelo viés do terceiro olho, o que remete a leitura para os diversos imaginários simbólicos que formam o corpo de imagens visíveis no cinema, a partir das ideias invisíveis sobre um mundo em permanentemente movimento de crises de identidade e de alteridades radicais simulando a realidade na objetiva cinematográfica (NOVAES, REIS, 2013, p. 78).

Diante disso, o sistema de produção cinematográfico, possui em todas as etapas, a ideia de coletividade, que começa na concepção do objeto-filme até a projeção e recepção. A individualidade só acontece num ambiente de exibição, a partir de um processo pautado pela metafísica, que afasta as divisões entre individual-coletivo, pois, o cinema é a terceira via do olhar que procura a miragem do entre-lugar, pela sua capacidade de educar o “olhar sensório-motor” e pela predominância de um reconhecimento do mundo a partir de uma lógica audiovisual (NOVAES, REIS, 2013, p. 79).

Ademais, conforme Novaes e Reis (2013), o cinema como exercício de leitura no processo educativo do olhar, evita a concepção de um sistema educativo clássico em que as disciplinas detêm significados separados. Além do mais, o cinema transforma a cultura educativa, na medida em que ganha o seu espaço enquanto uma ferramenta potente para se ler o mundo, pois a introdução de filmes no currículo escolar, não significa que existe uma mera facilidade de leituras fílmicas, isto porque é muito mais que um simples entretenimento em sala de aula.

Portanto, o cinema é interdisciplinar, extemporâneo e revolucionário porque consegue dialogar com as mais diversas áreas científicas, e se faz fundamental na reflexão sobre questões e problemas que afetam uma sociedade bastante carente de interdisciplinaridade. A utilização, por exemplo, da obra ficcional *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), como um mecanismo pedagógico com o intuito de ser analisado e criticado enquanto um filme demasiado estereotipado, torna-se necessário para uma contribuição na tentativa de uma demolição de modelos preconceituosos nesta obra artística, e nas demais obras que detêm uma proposta similar à essa adaptação de Camus.

Do mesmo modo, o cinema também consegue transgredir a ideia do próprio tempo e os paradigmas tradicionais numa sociedade altamente tecnológica. Na medida em que se participa representativamente na construção e desconstrução de uma realidade contemporânea, que está repleta de padrões e prisões a serem desmistificadas por via dos

códigos e enigmas cinematográficos, baseados num enaltecimento da multiplicidade cultural e identitária.

### **3 UMA INTERPRETAÇÃO FÍLMICA: *ORFEU NEGRO* (1959) EM ANÁLISE**

Nesse capítulo procuramos entender mais sobre o neorrealismo e a sua influência sobre o cinema novo, assim como perceber as influências que o cinema verdade, estética da fome e estética da violência tem no contexto histórico-cinematográfico brasileiro, numa perspectiva contrária ao filme *Orfeu Negro*.

Buscamos também conhecer o mito de Orfeu e Eurídice através de uma breve visita às suas origens, passando pela interferência que exerce na obra dramaturgica de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição* (1954), de modo a estabelecermos uma analogia com o filme *Orfeu Negro* e trazer o resumo dessa narrativa fílmica. Sem esquecer-se de reconhecer as conexões do filme de Camus com a família Assunção em São Tomé e Príncipe.

Ainda nesse capítulo, estudamos os elementos ritualísticos, intertextuais e dialogistas presentes na obra cinematográfica em estudo, como uma adaptação que é narrada com o objetivo de veicular informações e dados ficcionais sobre uma comunidade negra, carioca e brasileira dos anos 50 e 60. Tal como, procura-se compreender a fisionomia narrativa dos personagens existentes no filme de Camus.

Portanto, também nessa parte do trabalho monográfico, as análises críticas em relação a repercussão que o filme teve dentro do próprio país, Brasil, e no estrangeiro, vai ser colocada em visibilidade. Na ótica de entendermos como a realização dessa película está repleta de ideias fixas e folclóricas sobre o negro brasileiro, durante o carnaval e na representação das religiões afro-brasileiras.

### 3.1 INFLUÊNCIAS DO NEORREALISMO NO CINEMA NOVO

No filme *Orfeu Negro*, obra de ficção classificada no gênero drama, dirigido por Marcel Camus em 1959, os festejos carnavalescos estão em destaque, juntamente, com diversas referências de figuras gregas e clássicas como recursos estilísticos de legitimação fílmica. Mas antes de adentrarmos nas analogias entre o mito de Orfeu e Eurídice e o filme *Orfeu Negro* (1959), assim como em análises sobre o filme, o olhar de Marcel Camus e a sua equipe de realização, sobretudo, para a representação dos negros cariocas, é importante trazer um registro de influências, ambiente social e histórico que vivia o cinema brasileiro na época em que o filme *Orfeu Negro* (1959) foi lançado.

Vários cineastas brasileiros, como Alex Viany<sup>12</sup> e Nelson Pereira dos Santos<sup>13</sup>,

Em sua busca do nacional e popular [...] da década de 1950 se voltaram para o neorealismo italiano que na época viviam o auge de sua influência mundial. O neorealismo oferecia um modelo não apenas para os temas mas também para os métodos de produção, isto é, para um cinema não-industrial, de produção independente e de baixo orçamento, filmado nas ruas, usando atores não-profissionais ou pouco conhecidos e que tratasse da vida social contemporânea (STAM, 2007, p. 236).

Segundo Stam (2007), o cinema neo-realista, de origem italiana, utilizava a carência de recursos financeiros e técnicos como uma influência positiva para o uso da criatividade e imaginação, com o objetivo de retratar em termos de temas e linguagens populares, a

<sup>12</sup> Importante crítico de cinema no Brasil, Alex Viany e sua trajetória como intelectual, o levaram a ser um especialista e entusiasta do cinema nacional. Jornalista cinematográfico da revista O Cruzeiro, passou em abril 1945, a ser correspondente internacional em Hollywood conhecendo e convivendo com os principais realizadores do cinema mundial como Orson Welles e Walt Disney. Após um período de três anos como correspondente, seu retorno ao Brasil em dezembro de 1948 é marcado com início de seu interesse pessoal pelo cinema brasileiro. [...]. Neste período, é importante observar que as ideologias políticas de esquerda começam a ser apresentadas a Viany e novos posicionamentos críticos perante o cinema mundial surgem como consequência destes ideais (ZANCA, Gabrielli. Cultura política de esquerda no Brasil: Alex Viany e o cinema nacional. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013, Ouro Preto. Anais eletrônicos... Ouro Preto: UFOP, 2013. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historiografia-da-midia/cultura-politica-de-esquerda-no-brasil-alex-viany-e-o-cinema-nacional>>. Acesso em: 02 jun. 2017).

<sup>13</sup> A história de Nelson Pereira dos Santos começou no bairro paulista do Brás, onde nasceu em 1928. Foi nos cinemas de lá que descobriu, ainda garoto, o prazer de ver filmes. Ir ao cinema era uma mania da família. Embora Nelson sempre tenha afirmado na imprensa que a paixão pelo cinema começou com os cineclubes, essa relação teve início com o prazer e a emoção de conviver com os filmes que via quando menino. Em 1947, Nelson entrou para a Faculdade de Direito, profissão que nunca exerceria. A faculdade tinha um Centro Acadêmico ativo politicamente polarizando a vida estudantil em São Paulo. Nelson participou do Centro, como integrante do Partido Acadêmico Renovador, que congregava a esquerda. Além dessa atividade partidária, era responsável pela redação da página literária do jornalzinho comunista da faculdade e, mais tarde, pelas críticas de cinema para o *Hoje*, jornal do PCB (FARIAS, Juliana Barreto. Imagens do Litoral Tupinambá na América Portuguesa Quinhentista. In: PEREIRA, S. D. et al. (Orgs.). Prêmio Carmem Portinho. Rio de Janeiro: Editora UERJ, [199?]. p. 13-115).

realidade, mas sem perder o seu lado poético. Os realizadores que optavam pelo neorrealismo se viam como intermediários mais conscientes, informados e dotados de uma maior capacidade de realização das representações do povo para o próprio povo, e desse jeito, também tinham o objetivo de obter a intervenção do Estado, de modo que fossem criadas leis protetoras que enfrentassem a dominação cinematográfica estrangeira no mercado brasileiro, a partir da obrigação de transmissão e disseminação de filmes brasileiros.

Consoante Isabel Regina Augusto (2008), foi a partir de 1947, logo após a recepção do primeiro filme do cinema pós-guerra italiano, chamado *Il Bandito* de Alberto Latuada (1946), passado no Brasil, que o neorrealismo passou a ser abraçado pela crítica brasileira, por meio de revistas conservadoras e de esquerda, que destacavam a potencialidade humanista do neorrealismo, em detrimento de uma ideologia ou estética e o modo de produção capitalista.

Na ótica de Aumont (2012), o neorrealismo é um termo que impressiona pela sua ambiguidade em relação ao termo realismo, que, na definição proposta por André Bazin<sup>14</sup>, se trata de vários traços específicos que se referiam a um conjunto de produções cinematográficas tradicionais, em vez de se referir à própria realidade. A partir desses elementos tradicionais, o cinema neorrealista foi caracterizado por uma filmagem que valoriza um cenário natural, que se opunha às filmagens feitas no estúdio. Essas filmagens eram feitas sem grandes meios monetários, porque escapavam às regras da instituição cinematográfica, por exemplo, das superproduções americanas.

Entretanto, todos esses elementos que compõem o neorrealismo, defendidos por André Bazin, de acordo com Aumont (2012), são susceptíveis de críticas. Podemos, por exemplo, verificar esse criticismo em relação a um filme não dramático ou neorrealista, dado que,

[...] se é verdade que o filme neorrealista abandona um certo caráter espetacular e adota um ritmo de ação mais lento, nem por isso deixa de recorrer a uma ficção, onde os indivíduos são personagens, nem que seja apenas por uma certa tipificação que pertence a uma representação social cujos fundamentos nada têm de propriamente realistas: marginal, operário-modelo, pescador siciliano... Por outro lado, embora a caracterização dos personagens tenha mudado, suas funções permanecem sempre as mesmas: que o herói parta em busca de sua bicicleta roubada ou tente recuperar o segredo atômico que um espião se prepara para entregar ao estrangeiro, sempre se está diante de uma “busca” que segue um ‘erro’ que perturbou a “situação inicial”. A ficção só aparece mais realista na medida em que se pretende menos “rôsea” (populismo, assunto social, fim decepcionante ou pessimista) e onde, por outro lado, ela recusa certas convenções. Esse abandono, porém, resulta na instauração de novas convenções (AUMONT, 2012, p. 140).

<sup>14</sup> Crítico francês, André Bazin colaborou para jornais, revistas semanais e revistas mensais dentre as quais os *Cahiers du Cinéma*, que ele contribuiu para fundar em 1951. Bazin não é autor de nenhum livro sistemático, mas de várias coletâneas de artigos, sendo que a mais interessante e mais interessante pelas ideias teóricas nelas expostas é a antologia *Qu'est-ce que le cinéma?* (AUMONT; MARIE, 2003, p. 32).

Desta maneira, existe uma declaração de Bazin que se apresenta diante de nós, da seguinte forma: “É possível classificar e até hierarquizar os estilos cinematográficos em função do ganho e realidade que representam. Vamos, então, chamar de *realista* qualquer sistema de expressão, qualquer procedimento de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela”. Tal definição demonstra que, a ideia de mais realidade apenas está relacionada com um sistema de convenções visto como tradicional ou caduco, ao passo que esse ganho de realidade funciona como denúncia dessas convenções, porém, essa reivindicação caminha juntamente com a criação e instauração de um novo sistema convencional (AUMONT, 2012, p. 140).

Numa época em que companhias cinematográficas como Atlântida e Vera Cruz, de modelo hollywoodiano, estavam em voga, o cinema neo-realista começou a ser reivindicado por críticos engajados como Alex Vianny e aspirantes como Nelson Pereira dos Santos, que durante uma entrevista, disse que “no Brasil o pós-guerra é permanente”. Esse contexto de pós-guerra é marcado por diversas realidades de subdesenvolvimento, que fomentou a necessidade de ter um cinema feito com nada ou quase nada e em condições adversas, através do uso da criatividade e simplicidade sobre a realidade do povo. Foi esse cinema neo-realista que acabou por dar origem ao Cinema Novo brasileiro (AUGUSTO, 2008, p. 145-147).

Ademais, consoante Miliandre Garcia de Souza (2003), no Brasil, o:

[...] Cinema Novo desempenhou a função de (re)organizar as questões estéticas e ideológicas em torno da nacionalização e popularização das artes brasileiras. É preciso considerar que os cineastas iniciaram um debate em torno da arte e da cultura popular necessário para se revisar o caráter sectário e dogmático acerca das concepções de “arte do povo”, da “arte popular” e da “arte popular revolucionária” [...] contribuindo para o encaminhamento das políticas culturais em discussão e prática na década de 60. De fato, dado o curso dos acontecimentos, era de se compreender que artistas, intelectuais e estudantes levantassem a bandeira da realidade brasileira e da conscientização das classes populares. Mas para os cineastas isso não deveria acarretar em cerceamento da liberdade do artista e dos recursos técnicos e formais por ele utilizados (SOUZA, 2003, p. 134).

Contextualmente, houve uma (re)definição de uma série de práticas, termos e conceitos que fizeram com que o Cinema Novo se destacasse como uma linguagem artística com novas propostas e formas de produção, a partir de uma arte-popular revolucionária. Na medida em que, muitos cineastas desse movimento, interferiram na elaboração de políticas culturais de uma série de entidades e instituições (SOUZA, 2003, p. 157).



Para Laurent Desbois (2016), é através de um desses cineastas, de nome Glauber Rocha<sup>15</sup>, que houve, pela primeira vez na época, uma evocação do termo Cinema Novo como uma palavra mágica no Brasil, já velha em outros lados no mundo, e que foi cunhada por um crítico cinematográfico chamado Ely Azeredo. Rocha ainda disse que,

não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem. [...] O nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. [...] Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural [...] No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação de nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto (ROCHA, apud DESBOIS, 2016, p. 134).

Na perspectiva de Desbois (2016), com essa teorização política do Cinema Novo pode-se perceber que existiram muitas influências do cinema soviético, a partir de Sergei Eisenstein ou Dziga Vertov, assim como também houve influência do neorealismo de Rossellini e do cinema-verdade no Cinema Novo.

Num texto escrito por Rocha, intitulado *Por uma estética da fome*, o realizador mostra que: “Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo [...] Onde houver um cineasta [...] pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo” (DESBOIS, 2016, p. 134-135).

Certamente, a obra cinematográfica *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) não está adentrada numa concepção do neorealismo, nem tão pouco no Cinema Novo, porque foi criada com base em perspectivas mais industriais e capitalistas, como vai ser explicado, ainda nesse trabalho, em próximas análises sobre o filme. Trata-se de uma película ficcional, fabricada sob os auspícios de um mito grego, que possui ostentações fílmicas muito afastadas da realidade pobre e dificultosa, dos anos 50 e 60, que foi vivenciada no morro, pela comunidade negra carioca, e folcloricamente representada na adaptação de Camus.

---

<sup>15</sup> Cineasta, crítico, ensaísta, poeta, desenhista e escritor brasileiro autodidata, Glauber Rocha não fez, em sua obra, distinção entre teoria e prática. Seus artigos sobre o cinema são um apelo à ação revolucionária, do mesmo modo que os seus filmes são definidos por ele mesmo como “manifestos práticos” de sua teoria estética. Líder do cinema novo, a partir de década de 1960, um projeto de cinema nacional inteiramente independente, tanto do ponto de vista econômico quanto formal. Em seus artigos e em suas cartas, a tônica é colocada na necessidade de uma ruptura profunda com o modo de produção cinematográfica tradicional e com todo modelo estético vindo de fora (nem Hollywood, nem *Nouvelle Vague*, e sim uma estética brasileira, latino-americana e terceiro-mundista) (AUMONT; MARIE, 2003, p. 260).

Com base nas discussões que foram apontadas anteriormente, surgem os seguintes questionamentos: será que só os neorealistas e cinema-novistas foram capazes, mediante os olhares dos realizadores nativo-brasileiros, de trazerem exclusivamente a verdade para a tela? E se existe uma verdade para quem e a quem ela serve?

### **3.1.1 Será o cinema-verdade uma verossimilhança?**

A definição do cinema-verdade, que Desbois (2016) trouxe por via do Glauber Rocha, em 1965, aponta para a ideia de documentário com som direto e que interroga as pessoas, com recolhas de sons da realidade, fotografias feitas de forma direta que procuram captar e registrar o maior realismo possível e refletir uma verdade.

Para Rocha, o verdadeiro pioneiro do cinema-verdade seria Chris Marker, pela sua capacidade enquanto repórter de rádio e TV que fez com que ele se tornasse num desbravador do cinema-verdade. Jean Rouch, por sua vez, é uma personalidade importante do cinema-verdade sem ser considerado como um cineasta, porque se interessava mais por áreas científicas como antropologia e sociologia, mas que usava o cinema como um veículo para inovações na linguagem cinematográfica, assim como na criação de métodos técnicos que contribuíram para o desenvolvimento do cinema-verdade (DESBOIS, 2016, p. 135-136).

Visto que,

Rocha faz uma homenagem ao cinema político de Marker, que “filmou em cinema-verdade todas as revoluções modernas” e que, de “repórter político”, se tornou “um intérprete e quase um transfigurador em termos poéticos de uma realidade” e saudou o olhar antropológico de Rouch, “um dos grandes reveladores da África para o mundo da África”, cujo paternalismo, no entanto, critica. Glauber afirma paradoxalmente, depois de ter demonstrado que não se tratava de verdadeiros cineastas, que “no panorama europeu, Chris Marker e Jean Rouch [...] são os dois cineastas mais importantes”. Existiram “verdadeiros” cineastas? O cinema-verdade é cinema ou verdade? (DESBOIS, 2016, p. 136).

Desta forma, o cinema-verdade, a exemplo de um cinema mais ficcional, também é representado através de uma câmera de filmar. Esta característica técnica permite uma sensação realista no espectador, ao observar a tela, mas que parte de uma subjetividade e sentido de estética do cineasta, da equipe de realização e produção cuja escolha de imagens e montagens a serem colocadas numa película, em si, já promove uma influência em termos da realidade que, por exemplo, o cineasta, pretende que seja percebida por outrem. Ou seja, tem algo de aparente em qualquer tipo de imagem fílmica, independentemente dela estar mais próxima ou não da verdade, pois, o cinema-verdade também é uma verossimilhança.

Ao passarmos para a discussão sobre o verossímil, ou do que se espera em um filme, surge, novamente, a contribuição de Jacques Aumont (2012) acerca da relação de uma obra fílmica com a opinião comum, e a sua relação com outros filmes, assim como no funcionamento interno da história que é contada pela película. Na medida em que,

Consequentemente, o verossímil constitui uma *forma de censura*, pois restringe, em nome das conveniências, o número dos possíveis narrativos ou das situações diegéticas imagináveis. Foi assim que boa parte da crítica e do público considerou dois filmes de Louis Malle inverossímeis porque apresentavam personagens paradoxais: uma jovem mãe equilibrada que iniciava seu filho nas coisas do amor (*O sopro no coração*, 1971), e uma moça muito jovem, ao mesmo tempo ingênua e maliciosa, que se prostituía (*Pretty baby*, 1978). O paradoxo é muitas vezes inverossímil, pois vai contra a opinião comum, a *doxa*. Mas a última pode variar e o verossímil varia com ela (AUMONT, 2012, p. 141).

Como um efeito de *corpus*, o verossímil se define quanto à opinião comum, pois, é definido no âmbito de uma relação entre filmes, porque os mesmos tendem a causar uma opinião comum convergente. Por outras palavras, o que aconteceu num determinado filme se deve muito ao que já aconteceu em outros filmes antecedentes. De outra forma, como é considerado em vários casos, o paradoxo é inverossímil, só que isso é perfeitamente percebido enquanto verdade, a partir do momento em que os seus primeiros surgimentos vão se repetindo em outras películas, até parecer normal ou verossímil (AUMONT, 2012, p. 143).

Por exemplo, conforme Aumont (2012), a representação constante e bem sucedida de um jovem, anarquista, desempregado, fracassado, *hippie* e esquerdista se torna verossímil devido a uma recorrência em uma certa quantidade de filmes em um dado momento, pois também, pode-se constatar que o sucesso representativo não se deve à verossimilhança, justamente o contrário, é sua verossimilhança que se deve ao sucesso. Assim,

Consequentemente, é claro que o conteúdo das obras se decide mais em relação às obras anteriores (em sua esteira ou contra elas) do que em relação a uma observação “mais sutil” e “mais verdadeira” da realidade. O verossímil deve, então, ser compreendido como uma forma (isto é, uma organização) do conteúdo banalizado ao longo dos textos. Essas mudanças e sua evolução devem-se, portanto, ao sistema do verossímil anterior: o personagem do “jovem associado” não passa de uma nova transformação do “malandro” das décadas precedentes, personagem cuja importância cinematográfica não tinha medida comum com sua importância sociológica. Dentro dessa evolução do verossímil, o novo sistema só aparece “verdadeiro” porque o antigo é declarado caduco e denunciado como convencional. Mas o novo sistema é tão convencional quanto o antigo (AUMONT, 2012, p. 144).

Em suma, tal como em filmes de ficção, também há tendências verossímeis no cinema-verdade, que proporcionam um acúmulo de visões representativas que legitimam o cinema-verdade, e o tornam numa estratégia, igualmente, convencional. São muitas cenas

clichês, já utilizadas em outras obras cinematográficas, que se repetem continuamente em obras presentes e futuras, sem estar veiculadas diretamente com uma determinada realidade e verdade. Esse clichêismo acontece, sobretudo, de filmes para filmes, no campo da verossimilhança, ou no recorte do real.

Por outro lado, é necessário existir uma busca incessante pelo paradoxo imagético, em jeito de fuga do verossímil, para trazer imagens inovadoras, criativas e subversivas, que ocupem os nossos imaginários já sobrecarregados de imagens fixas, estereotipadas e preconceituosas.

### 3.1.2 Em nome de uma estética da fome e violência

Em concordância com Desbois (2016), Rocha, considerado como uma figura importante para o Cinema Novo, e preconizador de filmes revoltosos que estigmatizam a incompreensão de seus colegas europeus perante a realidade social e cultural do Brasil, inicia um movimento cujo foco se envolve em redor da temática da fome. Esse movimento visava causar uma sensação de alarme dentro do sistema nervoso da sociedade, e evocou aspectos invisibilizados e fora do padrão burguês. Anteriormente,

[...] Glauber condenara a análise do observador europeu: “Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. Nesse discurso *in cute* visceral e severo, Glauber não hesita em afirmar que a América Latina continua sendo uma colônia, com a diferença de que o colonizador, hoje, é muito mais refinado e perfeccionista. [...] para Glauber, entre bienais e coquetéis, “exposições carnavalescas e monstruosidades universitárias”, o artista brasileiro “se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena possessão de suas formas. O sonho frustrado da universalização; artistas que não despertam do ideal estético adolescente” (DESBOIS, 2016, p. 137-138).

Dentro de um contexto social e cultural brasileiro repleto de violência e crueldade, Rocha traz uma explicação que norteia a originalidade do Cinema Novo: a fome. Na medida em que essa originalidade cinematográfica retrata personagens “que roubam para comer, que matam para comer, que fogem para comer, personagens essas que são sujas, feias e descarnadas em termos de caracterização” (DESBOIS, 2016, p. 138).

Desta forma, a criação de uma galeria de famintos ao serviço de um Cinema Novo, que crítica os interesses antinacionais do governo e os interesses de um público que não suporta imagens demonstradoras de miséria, é deveras importante. Essa miséria no cinema

novo faz oposição aos filmes que apresentam pessoas ricas e alegres, com mensagens e objetivos simplesmente industriais, porque é a partir das estufas e dos apartamentos de luxo, que os cineastas escondem a miséria moral de uma burguesia fragilizada e sem definição, como se os próprios materiais técnicos e cenográficos fossem capazes de esconder a fome que está enraizada na sociedade em geral (DESBOIS, 2016, p. 138).

De acordo com Desbois (2016), a estética da fome nasceu em 1961, como uma corrente refletora dum período marcado por inúmeras crises de consciência e rebeliões, agitação e revolução que desembocou no golpe militar de 1964, com o objetivo de transformar a câmera de filmar em um instrumento de combate contra a burguesia. Um objeto fílmico do qual os “cinema-novistas” usavam e entendiam o potencial cinematográfico como mais abrangente que o literário, pela sua capacidade de tocar facilmente, por exemplo, os analfabetos.

Assim, Glauber Rocha como porta-voz dos cinema-novistas disse o seguinte:

Nós compreendemos essa fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional [...] Sabemos nós – que fizemos esses filmes feios e tristes, esses filmes gritados e desesperados em que nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente; e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, apud DESBOIS, 2016, p. 139-140).

Ainda sob a perspectiva de Desbois (2016), Rocha, natural da Bahia, acabou por se tornar num cangaceiro incontestavelmente forte no campo da sétima arte, e nas defesas políticas e artísticas do Terceiro Mundo para o cinema nacional brasileiro e internacional.

Isto porque, conforme Desbois (2016), houve na época uma tentativa de conscientização da violência com o objetivo de fazer o colonizador compreender, mediante imagens fílmicas horrorosas e repugnantes, a infinidade de forças culturais que ele, o colonizador e burguês, explora e menospreza de jeito exacerbado. Outros exemplos que evidenciam a potência de uma estética da fome e violência estão presentes no filme *O leão de sete cabeças* de Glauber Rocha (1970) e *Deus e o diabo na terra do sol* também de Glauber Rocha (1964), onde se acham os processos de esterilização do amor e inúmeras expressividades relacionadas com a temática da fome e violência.

Entretanto, na obra fílmica *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), a temática da fome e violência é totalmente ignorada. O cenário e os personagens estão envolvidos e representados de uma forma romantizada, sem haver uma ótica de reivindicação contra, por

exemplo, o sistema opressor racista. Por outro lado, tem-se a falsa ideia de que o que existe naquele mítico morro é apenas uma harmonia feliz em torno do carnaval e do samba, e as soluções encontradas pelos personagens para resolver os problemas relativos à miséria são fetichizados nos clichês naturalistas da sensualidade, da malandragem e do “jeitinho brasileiro”.

### 3.2 UMA BREVE VISITA AO MITO DE ORFEU E EURÍDICE

Na tentativa de entendimento das influências da mitologia grega no filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), existem várias versões e adaptações sobre a representação do mito de Orfeu e Eurídice, na perspectiva de muitos autores, feitos em épocas e locais diferentes. Por exemplo,

Ingres representou Orfeu sobre um rochedo, de perfil, visto do lado direito, segurando uma lira [...]. É difícil fugir dessa imagem convencional. Quando muito, podemos valer-nos de alguma esperteza: a imagem de Orfeu diretor do orfeão de Tebas, tocando violino, um concerto que parece interminável a Eurídice (ópera bufa, de Hécator Crémieux e Jacques Offenbach, *Orfeu nos Infernos*, versão em dois atos de 1858, versão em quatro atos de 1874); ou no poema sinfônico de Liszt, *Orfeu* (1853), onde ele é sugerido por uma harpa; ou ainda na peça de Tennessee Williams, *Orpheus descending* (1957), que o mostra tocando até uma guitarra de doze cordas (BRUNEL, 2000, p.765).

Já na adaptação desse mito, feita por Williams, de acordo com Brunel (2000), Orfeu é feito prisioneiro por um xerife acompanhado pelos seus homens, e num ataque de raiva, Orfeu lança um alerta para que não encostassem as mãos na sua guitarra. Isso revela que Orfeu não é somente a figura do músico, também é um apaixonado pela música, e a lira que traz na mão é a sua amante. Por outras palavras, nesta versão do mito, a presença desta rival (a lira) provoca um desencorajamento para qualquer presença feminina.

Contudo, Eurídice tornou-se tão indispensável como a lira, em outras adaptações. Por exemplo, na versão francesa de 1775, da ópera de Gluck, de nome “*Eu perdi minha Eurídice*”, e na versão italiana de 1762 “*Que farei sem Eurídice?*”, pode-se reparar numa expressão para além de uma situação de luto. Existe uma necessidade que se tornou necessária até para nós mesmos. Um mito considerado como indissociável que, entretanto, é dissociado. Esse mito é caracterizado pelo amor humano, que é mais forte e mais pungente porque põe em cena o escândalo da separação, e o consolo dessa separação é resultado de uma continuidade do canto, vista como uma súplica pela presença evocativa da bem amada Eurídice (BRUNEL, 2000, p. 765-766).

Para Brunel (2000), a relação amorosa entre Orfeu e Eurídice pode revelar-se inquestionável, mas esse mito já atravessou várias épocas de trevas da ausência (nas primeiras versões conhecidas), dos Infernos (nas versões clássicas), e além do mais, do prazer, ou seja, da separação que faz dela ao mesmo tempo uma atração instável, metaforicamente, uma noite que se torna dia, por isso, assim como Orfeu é chamado de “o tenebroso” em certas adaptações, noutras Orfeu aparece enquanto “o luminoso”. Isso salienta, para Brunel (2000), a discrepância existente em torno desse mito de origem grega.

Deste modo,

Poderíamos ficar surpresos com isso, já que Píndaro, na *Quarta Pítica*, diz ser Orfeu filho de Apolo. Mas Apolo, deus da luz, é também “loxos”, o oblíquo. Orfeu tem um nome misterioso, por vezes associado a *ribhus*, poeta ou cantor em sânscrito, que Salomon Reinach, no começo do século XX, prontamente associou a *orphnos*, adjetivo grego que significa obscuro. Ele ligou-o ao Dionísio noturno, e procurou ver nele um deus infernal. Realmente, e mesmo que Nietzsche tenha desdenhado Orfeu, considerando-o demasiado apolíneo, convém estabelecer neste mito uma relação entre esses dois deuses, em geral vistos como antagônicos pelos modernos (BRUNEL, 2000, p. 766).

Orfeu foi conhecido como um encantador de montanhas, capaz de arrastar animais e árvores atrás de si. Cercado por uma comitiva similar ao de Dionísio, que desce aos Infernos à procura do ser amado, que varia consoante as opiniões, pois, para uns Sêmele, para outros Eurídice. Desta forma, tal como Orfeu, Dionísio Zagreu foi esquartejado, mas foi vítima dos Titãs que mandaram cozinhar num caldeirão os restos de seu corpo, enquanto que Orfeu de Ovídio foi assassinado pelas Bacantes e, em seguida, dilacerado pelos animais que ele mesmo encantava. Ou seja, Orfeu imitaria o seu deus. Porém, existem controvérsias em relação ao deus que Orfeu idolatrava, seria Apolo? Ou Dionísio? O primeiro defende o mestre da lira, o segundo o cantor que celebrava seus mistérios, em conformidade com a versão escrita por Ovídio (BRUNEL, 2000, p. 766).

O mito de Orfeu e Eurídice, consoante Brunel (2000), possui muitas contradições que o torna demasiado obscuro, na medida em que a aventura de onde sai seu relato não é conhecida desde o começo, pois, parte de uma organização listada por uma aglomeração de tradições diversas, que dificulta a separação dos elementos possuidores de uma real autenticidade, em relação aos que foram colocados por contágio.

Quanto à estrutura, ainda segundo Brunel (2000), o mito de Orfeu se torna mais claro a partir do momento que não se amputa o primeiro episódio. Por outras palavras, a descida de Orfeu aos infernos e a busca de Eurídice perdida incitam um recomeço e reforço dessa representação mítica e emblemática que, nesse ponto de vista, passa a existir através de um

reencontro com o dobramento característico da estrutura do mito, por intermédio do mito literário que redobra o mito propriamente dito.

Isto porque, para Brunel (2000), não houve qualquer abonação relativa à descida de Orfeu ao Hades antes do fim do século VI a.c, época em que foram elaborados os mais antigos monumentos da literatura órfica em nome de uma vasta empreitada de refundição e codificação das tradições religiosas, pois, desse jeito, a descida aos Infernos transmite uma característica mais profana que mística, porque se transforma em uma história de amor comovente que atinge a imaginação.

No que concerne à Eurídice e “a descida aos Infernos”, é dito assim:

O nome de Eurídice aparece, com efeito, tardiamente num devir do mito que é totalmente literário. Orfeu casado, Orfeu “viúvo”, Orfeu “inconsolável” substitui o Orfeu celibatário das origens. [...] A esposa de Orfeu é inicialmente designada pelo nome de Agríope [...] o nome de Eurídice só aparece pela primeira vez no *Canto fúnebre em honra do seu mestre Bion* [...] os deuses dos Infernos permitiram ao Orfeu retornar à terra com Eurídice, mas ela teria que caminhar atrás dele, e ele era proibido de voltar-se para olhá-la enquanto os dois não houvessem atravessado o limite que separa os mortos dos vivos. Orfeu mostra-se incapaz de resistir até o fim à tentação, e perde Eurídice pela segunda vez (BRUNEL, 2000, p. 768).

Esta proibição de olhar para trás sofreu diversas interpretações. Numa dessas versões, considerada a mais banal, há uma representação de Orfeu em flagrante delito de apego aos sentidos, e a Eurídice, vista como mulher coquete e irritante por suas insistentes solicitações (no *Orfeu* de Gluck). Assim como existe outra representação, que caracteriza a Eurídice como uma mulher que gosta de brigas (na peça de Cocteau, *Orfeu*, publicada em 1927). Essas duas versões culpam a Eurídice como a grande responsável pela catástrofe final (BRUNEL, 2000, p. 769).

Mas, não se pode dizer sequer que seja uma catástrofe, porque esse casal não tinha como se acertar no final, como foi descrito em *Eurídice* de Anouilh, representada pela primeira vez em 1941, em que a moça admite, quando Orphée a olha, que ela era amante de Dulac. Contudo, é mais interessante conceber essa proibição como uma interdição religiosa, posto que nem Orfeu, nem Eurídice deveriam olhar para trás, onde se encontravam os deuses dos Infernos, pois, se tratava de um sacrilégio preservado por esses deuses, assim como também é sacrilégio perturbar o silêncio (BRUNEL, 2000, p. 769).

Para Brunel (2000), após a Eurídice ter sofrido a sua segunda morte, e ter passado pelos Infernos, isso provocou em Orfeu uma fragilidade que atenuou o seu poder de encantar através da música. Sem esquecer que a tragédia precisa de um bode expiatório. Logo, se nas literaturas antigas fossem captadas tal passagem da poesia lírica no teatro, no texto da tragédia



de Ésquilo, *As Bassáridas*, do qual, não se pode ter uma ideia muito precisa da trilogia em que a peça fazia parte, talvez, poderia se compreender melhor a forma em que Orfeu foi utilizado como bode expiatório. Mas se sabe que, essa representação, certamente representava o conflito entre Orfeu e as Bacantes da Trácia, terra em que o herói nasceu e morreu.

Nesse caso,

Existem, na verdade, várias tradições antigas sobre a morte de Orfeu. Ele se teria matado para não sobreviver a Eurídice. [...]. Zeus o teria fulminado por ter ele revelado os mistérios aos homens. [...]. Ele teria encontrado a morte num levante popular. [...]. Contudo, a tradição mais difundida e persistente é a do assassinato de Orfeu pelas Menâdes da Trácia, no monte Pangeu, por vontade dos deuses que queriam vê-lo castigado. [...] ou porque o próprio Dionísio se visse obrigado a renegar seus devotos [...] o ciúme de uma Ménada, Aglaonice, que havia tido em outros tempos uma ligação com a Eurídice e que não perdoa Orfeu por tê-la perdido pra ele [...] etc. (BRUNEL, 2000, p. 770).

Em suma, de acordo com Brunel (2000), é o poder do canto de Orfeu e de sua música que se acha em questão, que mesmo com uma passagem para a morte, o poder da música não o enfraqueceu. Aconteceu justamente o contrário, a música tornou-se ainda mais poderosa, visto que, Orfeu é a personificação de alguém que representou a perfeição da música em geral ou, se preferirem, da música pura.

Esse poder sobrenatural em relação aos animais, conforme Brunel (2000), sobre as plantas e até sobre os minerais, e também sobre as almas, fazia dele, na Idade Média, o Bom Pastor, dado que, foi a música que deu coragem a Orfeu, talvez em excesso, para enfrentar as sereias e a descida ao reino de Hades, deus do Inferno. Mas, restava ainda uma última prova: o ataque das Ménades. Nesse confronto, Orfeu saiu derrotado, porém, a resistência do seu canto e a música constituem a mais importante das vitórias.

### **3.2.1 Resignificação do mito de Orfeu e Eurídice em *Orfeu da Conceição***

Vinicius de Moraes escreveu a peça dramática *Orfeu da Conceição* em 1954, baseado no mito de Orfeu e Eurídice, que de acordo com um excerto de *La leyenda dorada de los dioses y de los héroes*, encontrado nessa edição do livro *Orfeu da Conceição* (2013) cujo excerto foi escrito pelo helenista Mario Meunier, Orfeu foi sujeito a um final desgraçado.

Esse final desgraçado aconteceu após a expedição à Cólquida, em que Orfeu acabou por se fixar na Trácia, para se unir à bela ninfa Eurídice. Mas, num certo dia, ao fugir duma perseguição amorosa feita pelo pastor Aristeu, Eurídice não reparou numa serpente que se escondia na espessura da relva e por ela foi picada. Em consequência dessa picada, Eurídice

morreu, e por vias desse ato, Orfeu procurou em vão consolar sua pena enchendo as montanhas da Trácia mediante o uso da lira que lhe fora ofertada por Apolo, pois, nada podia acabar com a dor e a lembrança de Eurídice que perseguia Orfeu a todo o momento. Logo, por não conseguir viver sem ela, Orfeu partiu em busca da amada nas sombrias paragens onde habitam os corações que não se compadecem com os ideais humanos. Mas, quando esses corações escutaram a melodia da sua lira, ficaram silenciosos como pássaros dentro da noite. Tanto as serpentes que formam a cabeleira das intratáveis Erínias deixaram de silvar, assim como Cérbero, se tornou quieto com o abismo das suas três bocas (MORAES, 2013, p. 15-16).

Quando Orfeu finalmente abordou o implacável “Rei das Sombras”, conseguiu obter a autorização de retornar com a Eurídice à superfície. No entanto, o seu pedido apenas foi concedido a partir duma condição: Orfeu não podia olhar para trás e ver se sua amada o seguia. Só que, precisamente no momento em que iam ambos respirar o claro dia, a ânsia de ver a amada inquietou o infeliz amante. Já cansado de não ver Eurídice, num impulso acabou por se voltar, e com um só olhar, Orfeu perdeu-a para a eternidade. Portanto, revoltadas com a fidelidade de Orfeu à amada desaparecida, as Bacantes, a quem ele busca perdido em soluços de saudades, e sentindo-se ignoradas, acabam por esquartejá-lo numa noite santa. Porém, as Musas, a quem o músico tão fielmente servira, fizeram a recolha do que restou de Orfeu e os sepultaram ao pé do Olimpo. A sua cabeça e sua lira, a correnteza jogou-as na praia da ilha de Lesbos, de onde foram piedosamente recolhidas e guardadas (MORAES, 2013, p. 15-16).

Ainda segundo Moraes (2013), o surgimento da ideia para escrever a peça *Orfeu da Conceição* baseado no mito de Orfeu, aconteceu em 1942, durante um jantar com o seu amigo e escritor americano Waldo Frank:

Acompanhava eu, então, o autor de *America Hispana* em todas as incursões por favelas, macumbas, clubes e festejos negros no Rio. [...] Conversa vai, criou-se subitamente em nós, através de um processo por associação caótica, o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia; como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga – um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida (MORAES, 2013, p. 7).

A partir da ligação entre essas duas ideias, Moraes (2013) diz que a vida do morro, com seus heróis negros tocando violão, e suas paixões, e suas escolas de samba que descem à grande cidade durante o Carnaval, são semelhantes à vida do divino músico grego, cuja semelhança determinou a criação do personagem Orfeu Negro.

Posto que,

A ideia pareceu-me tão curiosa que, naquela mesma noite, escrevi, de um só fôlego, todo o primeiro ato de minha peça, transpondo diretamente o mito grego para o morro carioca. Tudo o que fiz foi colocar nas mãos de um herói de favela, em lugar da lira helênica, o violão brasileiro, e submetê-lo ao sublime e trágico destino de seu homônimo grego – destino que o levou, através da integração total pela música, ao conhecimento do amor no seu mais alto e belo sentido e, pelo amor, às forças incontroláveis da paixão, à destruição eventual da harmonia em si mesmo e no mundo em torno e, finalmente, à sua própria morte (MORAES, 2013, p. 8).

De acordo com Moraes (2013), o inferno de Orfeu negro seria comparado com o carnaval carioca, marcado por uma demanda pela sua amada Eurídice em redor das escolas de samba, dos passistas, dos mascarados em travesti e por uma libertação dos negros em nome de sua pobreza no luxo das fantasias compradas à custa de economias de um ano.

Nessa perspectiva,

É curioso notar, entretanto, que a ação dramática pontilhada de acontecimentos dos quais o horror participa ativamente não torna, em absoluto, a legenda do Orfeu grego ou do Orfeu negro uma história negativa do ponto de vista de sua aceitação humana e artística. Trata-se, muito pelo contrário, de uma história perfeitamente positiva, pois representa a luta de um homem – no caso um ser quase divino, pela excelência de sua qualidade pessoal e artística – para realizar, pela música, uma integração total na vida do seu semelhante, posteriormente na vida da mulher amada e, desaparecida esta, em sua própria morte (MORAES, 2013, p. 9).

Quanto à estrutura da peça, ela foi originalmente dividida em três atos, que retratam a formulação das personagens centrais, no tempo e no espaço, tal como o desenho de suas relações, e já no final, os fundamentos da tragédia, sob o ângulo do destino em que deveria se processar (MORAES, 2013, p. 9).

No que tange aos personagens,

São suas personagens Orfeu da Conceição, o músico que dá nome à história; Eurídice, sua amada; Clio, a mãe de Orfeu; Apolo, seu pai; Aristeu, um criador de abelhas apaixonado por Eurídice; Mira de tal, uma mulher do morro, amante desprezada de Orfeu e quem mais representa na peça a trama do destino; a Dama Negra, que é a encarnação da Morte; Plutão, o Rei dos Infernos – no nosso caso o presidente do clube carnavalesco que configura o inferno de desespero de Orfeu negro; Prosérpina, sua rainha; o Cérbero, o grande cão de guarda do inferno, que Orfeu vence com o poder de sua música; e, além disso, um coro, com o seu Corifeu, um considerável corpo de baile e toda a comparsaria necessária num total de quarenta e cinco pessoas. A ação situa-se no tempo presente, num morro que poderia ser não importa qual da cidade, e todas as personagens da tragédia são gente de cor - e isso por uma razão muito simples: procurei dar à trama a mais completa unidade de ponto de vista da dramaturgia (MORAES, 2013, p. 9).

Segundo Moraes (2013), a dedicação dessa peça é ao negro brasileiro, pelo muito que já contribuiu ao Brasil, dentro das condições mais precárias de existência.

Portanto, mesmo sem aprofundarmos mais sobre a obra de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição* (2013), através de análises críticas mais amplas e detalhistas, pois, não é esse o objetivo do trabalho, faz-se necessário conhecer certos aspectos norteadores que levaram o autor a escrever essa peça dramática, inspirada no mito grego Orfeu e Eurídice, já em si controverso, como foi visto no subcapítulo anterior. Mas, que possibilitou uma reinvenção em termos de linguagem artística, com o intuito de fazer uma homenagem e trazer mais visibilidade para a raça negra, que ao longo da história, passou por um extenso processo de invisibilização, tanto na realidade como em representações artísticas.

### 3.2.2 A família Assunção e o filme *Orfeu Negro*

Tudo na vida envolve um primeiro contato. A primeira vez em que se assiste a um filme também é um deles. *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), em São Tomé e Príncipe, duas ilhas que ficam no continente africano, fez as suas primeiras aparições, entre os anos 80 e 90, para a família Assunção, residente na roça Agostinho Neto, através do cinema de rolo.

Durante essas aparições, o pai, António de Assunção e a mãe, Firmina Viegas, levavam as suas filhas e filhos, Etelvina (Téte), Adelaide (Iai), Néelson (Teto) e Esmael (Maiê) para assistirem os filmes que passavam na época, e *Orfeu Negro* estava no lote dessas opções. Nenhum deles conhecia uma “boa” atitude crítica a ter enquanto espectadores e espectadoras, nem tão pouco sabiam do fato de essa obra cinematográfica ser uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição* (1954) e do mito grego de Orfeu e Eurídice. Eles e elas desconheciam essas informações, assim como desconheciam as análises e críticas do filme, pois, detinham somente o olhar de quem vê os personagens e os cenários com curiosidade. Quanto ao realizador, sequer sabiam o nome, nem tão pouco sabiam que o filme em causa tinha ganhado vários prêmios internacionalmente.

A filha mais nova Biesmira (Mimi), nascida em 1982, teve esse nome em homenagem a uma das personagens do filme *Orfeu Negro*: Mira. Esse fato curioso revelou a maneira como esta película fílmica franco-brasileira trouxe significados para o real e para vida dessas pessoas que, independentemente, dos continentes ou lugares onde viveram e vivem, também receberam tais imagens fílmicas no real e se permitiram conectar com uma verossimilhança, cujo distanciamento em termos de espaço-tempo foi maior, mas que em termos de reconhecimento e proximidade essa distância diminuiu-se.

Nove anos depois do nascimento da Biesmira, em 1991, veio ao mundo o primeiro neto da família Assunção: Lauro. Durante a sua infância, Lauro teve a oportunidade de ouvir,

dos seus familiares, vários relatos curiosos sobre o filme *Orfeu Negro* (1959) e de assisti-lo pela primeira vez (depois outras vezes mais), e mesmo sem ter uma consciência mais questionadora sobre as imagens em movimento que surgiam diante dos seus olhos, através de cassete de vídeo e da televisão pertencentes à família, e também por via do principal canal televisivo são-tomense denominado TVS (televisão são tomense), sobraram na sua memória, lampejos de algumas cenas do filme, como por exemplo, a parte em que a Eurídice está fugindo do homem mascarado de morte e é eletrocutada, conseqüentemente, morta. Naquela época, Lauro sentiu-se tristonho pelo trágico final do filme, principalmente, da Eurídice, a quem nutria admiração e encanto, no que diz respeito à sua beleza física, pois Eurídice, em sua opinião, era a mais bonita de todas as personagens femininas do filme de Camus.

Por ironia do destino, o nosso interlocutor, Lauro, já adulto, apaixonado por cinema, viajou para o Brasil em 2015, com o intuito de continuar os seus estudos acadêmicos. E quando ingressou na universidade para cursar Humanidades-BHU, na UNILAB, conseguiu entrar para um grupo de pesquisa e investigação científica que solicita pesquisas no campo do cinema e literatura, posteriormente chamado de *Literarte* - Grupo de Estudos em Literatura e Outras Linguagens, coordenado pela professora e orientadora Mirian Sumica, que lhe sugeriu um plano de trabalho e pesquisa cujo filme a ser analisado, coincidentemente, foi: *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959).

Pode-se frisar que, aconteceu uma conexão entre o filme de Camus, adaptado do mito de Orfeu e Eurídice, com a família Assunção, que atravessou três gerações e que marcou a construção de uma identidade cultural, coletiva e individual. Para além de, por parte do Lauro, ter havido certo interesse e um crescimento em termos de apreciação crítica do filme, que passou pelo seu eu-criança, inocente e despreocupado com a sequência das cenas e personagens do filme de Camus, até chegar a um eu-adulto, mais atento, crítico e preocupado com as mensagens representativas passíveis de fomentar imagens fílmicas estereotipadas. Em conclusão, podemos notar que esse processo não aconteceu rapidamente, foi gradual, e ainda não se encerrou, pois, se trata de um processo contínuo.

### **3.2.3 *Orfeu Negro* em resumo**

O filme *Orfeu Negro* inicia com uma abertura que faz referência às figuras representativas de Orfeu e Eurídice, através de imagens de estátuas gregas que são prontamente substituídas por homens e mulheres negras dançando, tocando e realizando os seus afazeres diários nas vésperas do carnaval.

Logo em seguida, surgem as imagens do morro, lá no alto, em que se observam os prédios lá em baixo, cuja referência nos remete para o Rio de Janeiro e a sua discrepância entre duas realidades: a do rico e a do pobre. Uma das personagens, Serafina, aparece com o pote por cima da cabeça, abandonando-o rapidamente e correndo para lançar um olhar para longe, como quem espera alguma coisa ou pessoa, ao mesmo tempo em que o menino Benedito solta uma pipa para os céus, que estava sendo manuseada pelo outro menino, Zeca. O personagem Benedito diz assim para Serafina: “Serafina, olha que belezura!”, e ela olha sorrindo em direção à pipa esvoaçante.

No decorrer das cenas do filme, Eurídice chega num navio, repleto de gente animada e festeira. Ela se encontrava com medo e assustada, pois, estava fugindo de um homem que a perseguia desde o lugar de onde vinha. Esse lugar é mencionado como roça pela própria Eurídice. Mas, antes de sair do navio, um homem cego esbarra-se na Eurídice e ajuda-lhe, na saída do barco, a ter o seu primeiro contato com o Rio de Janeiro, uma cidade que Eurídice desconhece.

As ruas estão em festa, o clima que se vê no filme é a de uma alegria e satisfação incomensurável que se estende por vários rostos, que observam a Eurídice com curiosidade. Alguns dos homens assediam a forasteira, pela sua beleza estonteante e semblante que aparenta ingenuidade, até o momento em que Eurídice vê Orfeu pela primeira vez, um motorista de bonde, e é praticamente puxada para dentro do veículo por um passageiro desconhecido.

Já no final da linha, Orfeu para o bonde, desce e vê que a Eurídice ainda não tinha descido. Inicia uma conversa com ela, e pede ao Hermes, vigia da estação, para ajudá-la a encontrar a prima de Eurídice, que na película se chama Serafina. Orfeu caminha em direção do pagador, que ia pagar os seus honorários, quando é confrontado com a seguinte afirmação, dita pelo próprio pagador: “Mais uma para coleção hein, hum, escurinha enxuta.” Ele estava se referindo a Eurídice, como “escurinha enxuta”, e ao fato de Orfeu ser conhecido como um sedutor mulherengo.

Passado pouco tempo, surge a Mira, noiva de Orfeu, que antes de chegar até ao noivo, passa de forma desdenhosa e arrogante pelo Hermes e Eurídice, e logo depois, o Hermes, ajuda Eurídice a achar o caminho para chegar ao morro. E os dois, Orfeu e Mira, seguem para o registro civil, a fim de dar entrada para o casamento. Ao chegarem ao local, se deparam com o responsável para o registro do pedido, que ao perguntar o nome do casal, e após obter a resposta, diz que normalmente um Orfeu se casa sempre com uma Eurídice, pelo fato de

existir uma longa história entre esses dois nomes, e isso deixa a Mira muito enciumada e chateada.

Depois de saírem do registro civil, Orfeu vai a uma loja retirar o violão que estava penhorado e, para isso, usa o dinheiro com que deveria comprar o anel de noivado, o qual deveria oferecer à noiva Mira. Assim que resgatou o violão, Orfeu e a Mira sobem para o morro e regressam aos seus preparativos enquanto dançarinos do bloco dos Unidos de Babilônia.

O amor entre Orfeu e Eurídice aconteceu no momento em que os dois se encontraram na casa de Serafina, que fica ao lado da casa de Orfeu, após Orfeu ter mostrado para o Zeca e Benedito a sua mais nova composição musical. Foi ao ritmo da música que saía do violão que Eurídice se encantou com a voz melodiosa de Orfeu. O casal começou uma conversa que remetia para o fato de os dois já se terem conhecido em outras situações e noutras vidas.

Ambos pareciam estar a recordar de um encontro passado, marcado por uma separação que, naquele instante, fez entristecer Eurídice. Todavia, Orfeu e Eurídice, tomados por um sentimento efusivo, se entregam a esse romantismo cuja ligação já remonta a outros momentos, e decidem viver, no filme, a sua paixão, mesmo Orfeu tendo compromisso com a noiva, Mira.

Porém, Eurídice vivia fugindo de um estranho, que segundo o que ela disse, já a perseguia desde a roça, o local de onde veio. Durante os ensaios para a apresentação dos Unidos de Babilônia, um homem mascarado de morte apareceu e fez a sua primeira perseguição à Eurídice, mas apenas com o intuito de ameaçá-la. Já na segunda perseguição, que se verificou em pleno carnaval, no instante em que o bloco dos Unidos de Babilônia estava se apresentando, aconteceu uma fatalidade que culminou com a morte de Eurídice, morta involuntariamente pelo seu amado Orfeu.

Após a morte de Eurídice, Orfeu, desanimado, parte à procura dos restos mortais da amada, e conhece, no necrotério, um indivíduo, guardador de papéis, que o leva até um terreiro. Nesse terreiro, Orfeu escuta a voz da amada e tenta em vão acreditar que ela ainda pode estar viva. Contudo, nesse terreiro, o espírito de Eurídice se incorpora no corpo de uma velha, que balbucia frases com voz similar a da Eurídice, suficientes para encher o coração de Orfeu com esperanças de que a amada voltara à vida. Só que, ao olhar para trás, Orfeu percebe que essa voz não é a da sua amada, mas sim a da velha, e desse jeito, a impressão que pode ser observada, é que a Eurídice desapareceu novamente, e desta vez, para sempre.

Perto do final do filme, Orfeu encontra o cadáver da Eurídice na morgue, e caminha lentamente em direção ao morro, com o corpo dela nos braços. Uma vez no morro, Orfeu

começa a cantar, mas enquanto canta, Mira aparece descontrolada e enraivada, atirando pedras a ele. Uma dessas pedras o atinge na testa, e fez Orfeu cair ladeira abaixo, rolando pelo abismo, juntamente com o corpo de Eurídice, e terminando estatelado em cima de uma planta, morto, e por baixo do cadáver de Eurídice.

Desta forma trágica, como já era de se prever, termina o mito de Orfeu e Eurídice no filme de Camus. Entretanto, há o prelúdio de um renascimento do amor entre os dois apaixonados, através das crianças, que terminam dançando e cantando no morro, enquanto o Sol se levanta no céu carioca, e a cena se fecha com o aparecimento das figuras e estátuas gregas de Orfeu e Eurídice.

### **3.2.4 Ressonância do mito de Orfeu e Eurídice no filme *Orfeu Negro***

O filme *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, realizado em 1959, é um drama baseado na peça teatral *Orfeu da Conceição* – tragédia carioca (2013) de Vinicius de Moraes, que se inspirou na mitologia grega para retratar o carnaval carioca, marcado por um envolvimento amoroso arrebatador e trágico. Mas antes de aprofundar nesses paralelismos entre o mito e o filme, é importante trazer alguns aspectos norteadores desse aprofundamento.

A população negra, favelada, vivencia a sua alegria temporária através da música, samba e ambiente festivo no carnaval, tentando disfarçar os seus problemas diários diante da desigualdade racial, social e da falta de melhores condições de vida. A cruel realidade cotidiana é relegada para segundo plano enquanto aquelas pessoas estão comprando fantasias, se divertindo com suas máscaras.

Mesmo no começo do filme, a música que chama logo atenção é “Felicidade” cantada por Tom Jobim e inspirada no poema do Vinicius de Moraes, que se debruça sobre a efemeridade da felicidade em épocas carnavalescas.

No enredo do filme, ante todas essas movimentações festivas, como foi dito antes, Eurídice chega num navio, fugida de um Homem, que segundo ela, está desejoso de assassiná-la. Ao chegar, conhece Orfeu, detentor de um violão, no qual estava inscrito: “Orfeu é meu mestre“, que é um modo de dizer que aquele objeto, personificado pelo poder de inaugurar mundos, está destinado a ele, mas é também uma herança para quem o usa como se vê no final do enredo. A música de Orfeu tem a capacidade de “fazer nascer o Sol”, e isto é parecido com o mito grego, em que o Orfeu, munido da sua lira, tem o dom mágico de produzir um canto aprimorado capaz de conquistar e sustentar tudo, todos e todas. Tanto a



Eurídice do filme, como a da mitologia, ficaram totalmente encantadas pela música produzida pelo violão e pela lira.

Na obra cinematográfica, o namoro começou, os dois estavam apaixonados, até que Mira, a noiva do Orfeu, descobriu que os dois estavam namorando e partiu para agressão a Eurídice, cujo medo se intensificou mais ainda quando viu o seu perseguidor no meio da multidão. Alguns minutos antes do sucedido (da Eurídice ter sido abordada de forma hostil pela Mira), ela tinha deixado a figa protetora recebida ao chegar ao Rio de Janeiro se perder durante a dança em pleno carnaval, um colar que lhe tinha sido ofertado pelo Benedito, o garoto que era um dos aprendizes do Orfeu. Inicia-se a partir daí, um conjunto de acontecimentos que culminariam tragicamente na morte de Eurídice.

Assim que descobriu a presença do homem que a perseguia, ela pôs-se a correr desesperadamente, esbarrando com o velho Hermes (esse nome também remete para o mito grego) no meio do caminho, que de uma forma profética, diz para ela continuar a correr em direção ao local onde acabaria por morrer eletrocutada, enquanto ele partia em busca do Orfeu. Por ironia e trágico acontecimento, quem acaba por cometer o fatídico crime é exatamente o herói que faz o “sol se levantar”.

Em ambas as obras, no mito e no filme, Eurídice morre durante a sua fuga sem ser diretamente morta pelo perseguidor, sendo que, no primeiro, isso acontece por intermédio de uma serpente que a pica mortalmente nos pés, e no segundo, pelo choque elétrico nas mãos, em que o homem mascarado de Morte apenas observou com indiferença a materialização do seu misterioso desejo de ver Eurídice morrer.

No filme, após ter reconhecido a inevitabilidade da perda do grande amor, Orfeu se encontrava triste, com um grande sentimento de culpa por não ter conseguido salvar a amada. Mas antes, desesperadamente, e algum tempo depois de terem levado a Eurídice, ele decide procurar a sua musa, afinal, tinha ficado um tempo desacordado, por causa do confronto que teve com o homem mascarado de Morte. Assim que acordou, lhe disseram que ela havia morrido e tinha sido levada ao necrotério.

Sem dar ouvidos a Hermes, partiu no encalce da amada porque ainda levava consigo uma esperança de conseguir trazê-la de volta. Tal como na mitologia, em que a demanda passa por ultrapassar os portões do inferno, e convencer Hades a soltar a alma da Eurídice, que é guardada pelo terrível cão de três cabeças, chamado Cérbero, no filme, a analogia é feita a um terreiro de religião de matriz africana, que tem um cão vira-latas que guarda o portão daquele espaço religioso, cujo nome também é Cérbero.

Orfeu conseguiu chegar ali, pelas mãos de um guardador de papeis, cuja analogia em termos de personagem, pode ser interpretada como o Caronte do mito grego, que teve a função de conduzir Orfeu, ao longo do rio, até o reino dos mortos, onde ele poderia achar a amada. Uma vez no terreiro, depois de ter visto algumas pessoas “recebendo o santo” e começado ele mesmo (por recomendação do guardador de papeis), a cantar a música que se ouvia no momento, Orfeu escuta a voz meiga da Eurídice, dizendo-lhe para que não olhasse para trás e visse seu rosto. Ele desobedece e ela simplesmente desaparece do corpo de uma mulher idosa, a quem possuía.

Desta maneira, é realçada a ideia de que Eurídice se despediu para jamais voltar. Novamente, pode ser feita um paralelo com o mito, em que o Orfeu, após ter feito um pacto com Hades de não olhar para o espectro da amada que o seguia durante o caminho de volta ao mundo dos vivos, também desobedece e perde para sempre a chance de voltar a vê-la viva. Entretanto, na obra cinematográfica, Orfeu sai desesperado do terreiro e cai derrotado em pleno chão da rua, onde é descoberto por Benedito e Hermes. O último entrega-lhe uma autorização para pegar o corpo da musa no necrotério e levar a ser enterrado. Curiosamente, numa versão do mito, Hermes é o amigo que acompanha Orfeu na demanda ao reino dos mortos e lhe dá a autorização escrita por Zeus, para entregar a Caronte e atravessar o rio.

Desfeito, arrependido e acomodado com esse triste destino, Orfeu, numas das cenas do filme, carrega a Eurídice nos braços, de regresso ao morro onde segue cantando melancolicamente a música “A Felicidade”.

Na mitologia, ele é assassinado pelas ninfas que não suportaram a rejeição, no filme, Orfeu é morto por uma pedra atirada pela sua noiva Mira, a quem ele também rejeitara depois de conhecer Eurídice, que o faz cair do precipício e morrer, com o corpo da sua eterna musa sobre o seu.

Mas o mito continua. Na película, o legado de Orfeu foi o seu violão, que passou a pertencer ao menino Zeca, outro dos seus aprendizes, que, seguindo as lições do seu mestre, também conseguiu fazer o “sol levantar” sob o olhar de Benedito que lhe pediu pra tocar, e de uma menina, talvez outra Eurídice, que começou a dançar. O desfecho aponta para a esperança de mais uma efémera estória de amor a ser vivenciada naquele cenário pobre, porém, singelo e passível de alegrias contagiadas através da celebração do carnaval e da música.

### 3.3 A INTERTEXTUALIDADE NOS (RE)CONTOS DE ORFEU E EURÍDICE

No que tange ao “relacionamento” entre textos literários e as adaptações cinematográficas, e para pensarmos o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) como uma adaptação da obra literária *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes (1954), que por sua vez é derivada de uma versão do mito grego de Orfeu e Eurídice, Stam (2006) discorre sobre a temática da fidelidade e intertextualidade, através de uma proposta de linguagem alternativa da adaptação de romances ao cinema. Deste modo,

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos com “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia (STAM, 2006, p. 20).

Mesmo com a diversidade em imaginar uma grande quantidade de expressões positivas para as adaptações, mantem-se um discurso elegíaco de perda, que é retoricamente padronizado e baseado numa lamentação do que foi “perdido” na transição do romance ao filme, na medida em que também se ignoram os ganhos da adaptação para o romance (STAM, 2006, p. 20).

Conforme Stam (2006), o objetivo não está na correção das avaliações errôneas sobre as adaptações, mas na desconstrução de uma ideia não declarada que subalterniza a adaptação e a imagem cinematográfica, em relação aos romances e o mundo literário, de modo a que sejam apontadas perspectivas alternativas.

O preconceito que recai sobre as adaptações cinematográficas, possui uma origem que, como Stam (2006) explica, está relacionada com uma suposta superioridade da literatura em comparação com o filme, pelo fato de muitas adaptações baseadas em romances, terem sido consideradas como medíocres e mal orientadas. Outro argumento que também sustenta essa sobrevalorização da literatura é baseado em pressuposições enraizadas e inconscientes, de jeito profundo e frequente, entre essas duas formas artísticas. Ademais,

O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais. Em outros textos eu resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3)

iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente ‘menos’: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 21).

Porém, os desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo, para Stam (2006), provocaram uma subversão nesses preconceitos e passaram a promover um impacto indireto na abordagem à adaptação, pois, na década de 1960 e 1970, a semiótica estruturalista, aboliu a hierarquia entre ambos os produtos estéticos (romance e filme), a partir do tratamento das práticas de significação enquanto sistemas compartilhados de sinais, capazes de produzir “textos” dignos da mesma avaliação criteriosa dos textos literários.

Por exemplo, a teoria da intertextualidade de Kristeva, que enraíza e traduz o “dialogismo” de Bakhtin, juntamente com a teoria da “intertextualidade” de Genette, dá mais ênfase a uma infinita permutação de textualidades, em desfavor da “fidelidade” do texto posterior em relação ao modelo anterior, que por esse viés, causa um impacto desconstrutor sobre a forma de pensar uma adaptação. Assim como a crítica literária e literatura de Roland Barthes, tem a capacidade análoga de resgatar a adaptação ao cinema como uma maneira legítima de “leitura” crítica do romance, que não se encontra subordinada nem atua parasitariamente sobre a sua fonte (STAM, 2006, p. 21- 22).

Apesar da teoria da intertextualidade ter combatido imensos tabus sobre as adaptações fílmicas, consoante Stam (2006), a desconstrução de Derridá contribuiu para uma demolição dos binarismos rígidos que favoreceu a ideia de “mútua invaginação” e desmantelou a hierarquia do “original” sobre a “cópia”. Isto porque,

Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto ‘cópia’, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior (STAM, 2006, p. 22).

Pode-se entender que, o mito de Orfeu e Eurídice, como foi visto anteriormente, possui várias adaptações e versões, que têm sido veiculadas ao longo do tempo, mas que remontam a uma estória oral desconhecida, mesclada pelas mais diversas tradições e culturas.

Ou seja, o próprio mito já é uma cópia de uma estória que pode se supor autêntica, mas que também foi baseada em algo para se constituir enquanto a original. A peça dramaturgica *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes (1954) é considerada uma cópia ou adaptação do mito de Orfeu e Eurídice, mas ao mesmo tempo é a original em relação à obra fílmica *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) que se baseou nessa peça para se constituir enquanto uma narrativa adaptativa. Em conclusão, a originalidade e a cópia, praticamente, são a mesma coisa, pautadas pela mesma palavra: adaptação.

### 3.3.1 Diálogos entre textos: a validação da adaptação

Ao observarmos a concepção bakhtiniana, através de Stam (2006), sobre o artista e a adaptação, podemos compreender que, na perspectiva de Bakhtin, o autor literário vive num território inter-individual sem “originalidade” artística, pois, as palavras literárias são produto de enunciações pertencentes a outrem e são baseadas em textos antecedentes.

De acordo com Stam (2006), ainda dentro da concepção bakhtiniana, o verdadeiro papel do artista está veiculado às interações humanas e subliminares, e não comparada a uma ação divina, criadora e progenitora, isto porque a expressão artística acaba por ser uma construção híbrida que prima pela mistura das palavras do artista com as palavras do outro. Posto que,

A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infel”, é muito menos grave (STAM, 2006, p. 23).

Também é importante dizer que, segundo Linda Hutcheon (2013), a adaptação possui a sua própria coisa palimpséstica, pois, se trata de uma derivação possuidora do seu próprio direito, que não é considerada como uma segunda obra e nem como uma obra secundária, no entanto, só pode ser teorizada enquanto adaptação quando é uma obra inerentemente dupla ou multilaminada.

Nessa ótica, a maior parte das teorias da adaptação,

[...] presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em

diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, ponto de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante (HUTCHEON, 2013, p. 32).

Em complemento, as adaptações são capazes de preencher uma lacuna e chamar atenção para as ausências estruturais do romance, e esta lacuna está relacionada, conforme a teoria contemporânea, com o fato dos textos não se conhecerem a si mesmos, daí que, a adaptação busca o que não está dito no texto que serve como fonte. Por exemplo, para Deleuze, o cinema é “capaz de pensamento” próprio, porque existe a possibilidade de trabalhar os conceitos filosóficos que derivam e são originários da adaptação fílmica (STAM, 2006, p. 25).

De acordo com Hutcheon (2013), no que toca às diferenças que aparecem na adaptação, esse acontecimento distinto está relacionado com um modo de engajamento divergente tanto para o público como para o adaptador. Tal diferença aparece pelo fato de uma história mostrada não ser a mesma que uma história contada, assim como nenhuma dessas duas histórias é a mesma que uma história vivenciada direta ou cinestesticamente.

Por outras palavras, Hutcheon (2013) realça que cada modo de adaptação possui a sua maneira peculiar de contar uma história, visto que, dentro dos romances esse modo de relatar consiste em descrever, explicar, resumir e expandir, enquanto que, por exemplo, nas adaptações fílmicas as histórias precisam ser mostradas e envolvidas num desempenho direto, auditivo e, sobretudo, visualmente em tempo real.

Por sua vez, Stam (2006) complementa sobre a existência duma teoria performativa que sugere uma linguagem alternativa para tratar da adaptação, que, em termos de funcionamento, transforma o romance e a adaptação em performances, sendo o primeiro exclusivamente verbal, e o segundo, visual, verbal e acústico.

Assim,

[...] como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundo antigos (STAM, 2006, p. 26).

A literatura e a adaptação cinematográfica permitem novas leituras e sentidos a partir da intertextualidade presente nesses dois meios narratológicos, através da atenção às suas especificidades e modos de captar a atenção do público, e também aos aspectos que os ligam e os tornam parentes um do outro. Por isso, neste trabalho, dentro do que tem sido abordado até o momento, a análise do filme *Orfeu Negro* (1959) sem uma contextualização do mito de

Orfeu e Eurídice, e do *Orfeu da Conceição* (1954), seria um erro de abordagem, pois, nesse caso, a obra fílmica de Camus não poderia ser considerada como adaptação dessas duas narrativas antecedentes. Afinal, existem elementos textuais e visuais entre essas três adaptações, já vistos anteriormente, que se conectam e que nos fornecem mais conhecimento sobre o potencial de transformação de uma estória “original”, assim como um maior respeito para com essas duas formas, literatura e cinema, de captar adaptativamente o real.

### 3.3.2 As múltiplas facetas da adaptação

Conforme Stam (2006), a adaptação tem a capacidade de trazer o romance “à vida”, na medida em que o filme consegue emprestar a voz para os personagens que são mudos no interior do romance, e também é capaz de funcionar enquanto um modelo alquímico que se metamorfoseia em ouro, isto porque há, na teoria da adaptação, imensos termos e conceitos que dão conta de uma mutação de formas entre mídias. Eles são:

adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação) (STAM, 2006, p. 27).

Esses conceitos jogam luz sobre as diferentes facetas da adaptação e quando se trata do termo “leitura” relacionada com a fonte do romance, existe a sugestão de que qualquer texto é capaz de gerar uma imensidão de leituras para adaptação, inevitavelmente, adentradas numa perspectiva pessoal, parcial, conjuntural e com interesses particulares. Tal como a “leitura”, a metáfora da tradução também sugere, esforçadamente, que a transposição intersemiótica seja marcada por perdas inevitáveis e ganhos que sejam típicos de qualquer tradução (STAM, 2006, p. 27).

Do mesmo jeito, Hutcheon (2013) revela que é provável que a tecnologia tenha estruturado e conduzido a adaptação, dado que as novas mídias, continuamente, abriram caminho às novas possibilidades para os três modos de engajamento (contar, mostrar e interagir). Numa época recente, as novas tecnologias eletrônicas prometem redimensionar o que é chamado de fidelidade à *imaginação*, em vez da fidelidade à *realidade*, que ultrapassam as técnicas prévias de animação e efeitos especiais. Atualmente é possível entrar e atuar nesses mundos, mediante a tecnologia digital 3-D. Sem esquecer que, a exigência do público quanto à fidelidade, pois, é essa uma das crenças fundamentais da teoria da adaptação

cinematográfica, está, sobretudo, veiculada às obras consideradas como clássicas (HUTCHEON, 2013, p. 55).

O exemplo de um novo conjunto de clássicos populares *cults*, como elucidada Hutcheon (2013), que se apresentam em grande evidência,

[...] principalmente a obra de J.R.R. Tolkien, Philip Pullman e J.K. Rowling, estão agora se fazendo visíveis e audíveis no palco, no cinema, nas telas do computador e do vídeo, sem falar nos diversos formatos de jogos, e seus leitores estão provando ser não menos exigentes. Embora nossas visualizações de mundos literários sejam sempre altamente individuais, a variação entre leitores talvez seja ainda maior na ficção fantástica do que na realista (HUTCHEON, 2013, p. 55-56).

Sugere que, o aspecto económico acaba por ser um fator condicionante da adaptação, seja qual for o modo de engajamento. Da mesma forma como a Broadway adapta de Hollywood, a escrita de um romance é talhada para acontecer ao mesmo tempo em que é lançada a adaptação do filme. Um grande exemplo disso é da saga Harry Potter, que em Novembro de 2001 houve o testemunho de um lançamento sincronizado do filme e os jogos adaptados do primeiro livro da série. Normalmente, nesses momentos, as editoras fazem a publicação de novas edições de obras literárias adaptadas, praticamente no mesmo período em que a obra cinematográfica está sendo lançada, através de fotos dos autores e protagonistas ou de cenas do filme na capa do livro (HUTCHEON, 2013, p. 57).

Por isso, para Hutcheon (2013), na teoria da adaptação, convêm serem consideradas as questões económicas, baseadas em financiamentos e distribuições das mais diferentes formas de mídia e arte, isto porque essas atitudes são feitas de modo a satisfazer ao mercado global ou a um mercado específico, a partir de alterações, por exemplo, para as séries de televisão ou os musicais, de acordo com a cultura, região ou história do texto que foi adaptado.

Parafraseando Stam (2006), pode-se pensar na existência de um modelo de “possessão”, em que o orixá da obra literária desce até o corpo da adaptação cinematográfica, que é deste modo, visto por alguns como uma incorporação demoníaca e grosseira, mas que pode ser redimido a partir do modelo incarnacional, ou seja, na ótica cristã a “Palavra” do romance é feita Carne por via da adaptação fílmica.

*Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) é uma adaptação cinematográfica, válida enquanto corpo e produção estética, que como vai ser evidenciada posteriormente, de forma mais detalhada, foi contemplada com inúmeras vantagens em termos de capital e apoio governamental, que fizeram dela uma obra bastante premiada e muito mais conhecida internacionalmente, do que no próprio país (Brasil) onde foi filmada. Sim, a obra de Camus é



“feita Carne”, mas se trata de uma carne que impregna determinados dogmas e fixações que serão questionadas, posteriormente, neste trabalho.

Contudo, nos dias de hoje, são vários os exemplos de adaptações, tanto literárias como fílmicas, que estão mais próximas de uma lógica capitalista cuja busca é sempre direcionada para o lucro, que se reforça e se apoia nesse ímpeto tecnológico exacerbado, visto como uma força colossal que nos influencia e nos molda cada vez mais. Ao mesmo tempo em que essas adaptações demonstram ser reacionárias e libertadoras, também se faz necessário perguntar, até que ponto elas realmente o são? Não serão elas outras formas de linguagem com o objetivo de fomentar convenções preconceituosas? Será que daqui a muitos anos haverá uma inversão de papéis, ou seja, em vez de acontecer um equilíbrio entre o romance e o filme, vai se verificar uma sobrevalorização de uma película em detrimento de um livro? São questões que também precisam ser pensadas.

### **3.3.3 Os textos se entrelaçam e mudam**

Quando se refere ao dialogismo bakhtiniano, Stam (2006) mostra que essa referência está ligada às infinitas possibilidades abertas, que são produzidas pelas práticas discursivas da cultura, assim como estão conectadas numa matriz de expressões comunicativas capazes de conectar o texto, não só a partir de citações reconhecíveis, como também mediante a sutileza de retransmissão textual.

Isto porque, qualquer texto que tenha dormido com outro texto, numa concepção pós-moderna, significa dizer que ele dormiu com todos os outros textos que o outro já dormiu. Uma espécie de “doença” textual recíproca, que Derridá denominou de disseminação. Por outras palavras, o dialogismo, amplamente, se tornou importante para o texto canônico da tradição literária e filosófica, da mesma maneira como se tornou para os textos não-canônicos (STAM, 2006, p. 28).

Por isso, para Stam (2006), as noções de dialogismo e de intertextualidade, nos permitem ultrapassar as controvérsias insolúveis da “fidelidade” e de um paradigma didático que é capaz de estabelecer exclusões, em relação a todos os tipos de texto suplementares e adaptativos, assim como excluir a resposta dialógica do leitor/espectador.

Porém, segundo Stam (2006), Genette propôs a substituição do conceito de intertextualidade, pelo termo transtextualidade, através da justificação de que isso se refere a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou

secreta” e também a partir da postulação de cinco tipos de relações transtextuais, dentro da teoria e análise da adaptação.

Neste trabalho, pretende-se trazer dois desses cinco tipos de relações, a intertextualidade e a hipertextualidade, pois, conforme vamos verificar nesse momento, são esses dois tipos, no qual, a adaptação cinematográfica de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) se encaixa mais diretamente.

Logo,

O primeiro tipo de transtextualidade é a “intertextualidade”, ou o “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio e alusão. A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Este intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecido (STAM, 2006, p. 29).

Podemos verificar, na película de Camus, que são inúmeras as cenas do filme, assim como os nomes dos personagens mais destacados, como Orfeu, Eurídice, Hermes e, inclusive o cão vira-latas Cérbero, que corroboram tais referências e alusões à presença de outro texto oral e literário, nesse caso, o mito de Orfeu e Eurídice. Do mesmo modo, há vários aspectos abordados na adaptação fílmica de Camus, que nos remete para a influência da peça teatral de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição* (1954), tal como a exigência da presença protagonista e exclusiva de negros no *corpus* dessa obra literária.

O segundo tipo de transtextualidade ou relações transtextuais que também se coaduna com os objetos estéticos em estudo, dentro das categorias sugeridas por Genette, por intermédio de Stam (2006), é: a hipertextualidade.

Afinal,

[...] a “hipertextualidade”, é talvez o tipo mais claramente relevante para a “adaptação”. A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. [...] Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotexto pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. [...] De fato, as várias adaptações anteriores de um romance podem formar um grande e cumulativo hipotexto disponível para o cineasta que chega relativamente “atrasado” nessa sequência. Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem (STAM, 2006, p. 34).

Desse jeito, é possível dizer-se que, no que concerne à hipertextualidade, existem pelo menos dois hipotextos, o mito de Orfeu e Eurídice e a peça *Orfeu da Conceição* (1954), que

contribuíram para a modificação, transformação e elaboração presentes em um hipertexto, nesse caso, na adaptação fílmica *Orfeu Negro* (1959). E se acrescentarmos outra adaptação posterior à obra adaptativa de Camus, *Orfeu* de Cacá Diegues (1999), que não é objeto de análise nesse trabalho, podemos pensar que se trata de um hipertexto, derivado de três hipotextos antecedentes, já citados acima, e que foram reciclados, transformados e transmutados para uma realidade espacial e temporal diferentes.

Dado que, como disse Hutcheon (2013),

Impressionou-me a outra óbvia analogia à adaptação sugerida no filme pela teoria da evolução de Darwin, na qual a adaptação genética é apresentada como o processo biológico através do qual algo se ajusta a um dado meio. Acho bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas (HUTCHEON, 2013, p. 58).

Em suma, parafraseando Hutcheon (2013), algumas adaptações têm a grande capacidade de sobrevivência, porque persistem numa cultura ou se reproduzem em vários números adaptativos, se tornando num fenômeno transgeracional fruto de inúmeras recontagens, feitas das mais distintas maneiras, a partir de novos materiais e em diversos espaços culturais, comparando-se assim, aos genes, que conseguem se adaptar às novas circunstâncias, por causa da mutação relacionada com as suas “crias” ou adaptações, cujas aptidões transcendem a questão da sobrevivência porque florescem continuamente.

### 3.4 CINEMA E NARRATIVA

É possível haver um encontro entre o cinema e a narração, visto que essas duas áreas estabelecem uma conexão que, na maior parte dos casos, retomando Aumont (2012), significa dizer que assistir um filme é o mesmo que ir ver uma história ou uma narrativa. Desta forma,

A princípio, a união de ambos não era evidente, nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos (AUMONT, 2012, p. 89).

Uma vez que, a imagem figurativa em movimento, ou o cinema, funciona como um meio de registro que representa visualmente o reconhecimento dos objetos fotografados. Em que, esse processo consiste apenas na amostra de um objeto, pelo simples fato de ser reconhecido, e que acaba por ser um ato de ostentação que implica uma transmissão de mensagem sobre esse objeto para o espectador. Por exemplo, a representação imagética de um revólver, não se limita somente a uma equivalência, mas também a um enunciado que revela “eis um revólver” ou “isto é um revólver”, cuja mensagem transparecida expressa uma ostentação e a vontade de significação para quem observa tal objeto, que ultrapassa a ideia de uma simples representação (AUMONT, 2012, p. 90).

De acordo com Aumont (2012), na sociedade, a veiculação de qualquer objeto está relacionada com uma gama de valores que representam e “contam” uma história, pois, cada objeto transmite um discurso narrativo. Esse objeto é uma amostra social, que se torna um iniciador de discurso que também é de ficção, capaz de recriar ao seu redor um universo social do qual esse objeto pertence, isto porque, seja qual for a figuração e a representação do objeto, existe uma narração que ele transmite, mesmo quando embrionária, devido ao sistema social em que o representado está inserido.

No filme *Orfeu Negro* (1959), podemos usar o violão pertencente a Orfeu como um exemplo de objeto cultural e temporal - que no mito de Orfeu e Eurídice se trata de uma lira -, deveras importante na narrativa da película, pelo fato de representar todo um conjunto de ações que fazem de Orfeu, um exímio tocador e cantor, capaz de “fazer nascer o Sol” com a melodia do seu violão, aspectos esses que o orgulham e que o colocam como um exemplo para os mais novos, no contexto social e cultural que está inserido os personagens e a narrativa fílmica *Orfeu Negro* (1959). Este objeto, representado no filme, é muito mais que um mero violão porque é o violão que pertence ao Orfeu.

Dando continuidade ao tema, sobre o cinema enquanto uma narrativa passível de contar uma história tal como a literatura, Aumont (2012) através de Christian Metz fala também sobre o conceito do *cinematográfico*, e da importância de saber distinguir o conceito de cinema do conceito de narrativa, pois, o cinematográfico é um termo que representa tudo o que aparece no filme, todavia, esse tudo deve ser apenas susceptível de ver seu surgimento no cinema, constituindo especificamente, a linguagem cinematográfica.

Como podemos verificar,

Por definição, o narrativo é extracinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana; os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento. Isso explica o fato de que

as funções dos personagens de filmes possam ser analisadas com os instrumentos forjados para a literatura [...]. Esses sistemas de narração operam com outros nos filmes, mas não constituem o cinematográfico propriamente dito: são o objeto de estudo da narratologia, cujo campo é bem mais vasto do que apenas o da narrativa cinematográfica (AUMONT, 2012, p. 96).

Entretanto, mesmo que seja necessária estabelecer essa diferença entre ambas, pode-se levar em consideração que cinema e narrativa se conectam, se interagem e também permitem a possibilidade de existir enquanto um modelo próprio, exclusivamente narrativo cinematográfico (AUMONT, 2012, p. 96).

Portanto, a peculiaridade do cinema, a ser realçada pela sua linguagem e forma particular de contar uma história mediante a transmissão de imagens em movimento e de amostras de objetos e indivíduos, que em si, projetam significados, repúdios e identificações para os espectadores, demonstra que isso acaba por constituir uma característica narrativa cinematográfica cuja capacidade de fazer ver e ouvir, a nós espectadores, parte desse talento que o cinema tem de mostrar as representações subjetivas dos objetos e das pessoas.

### **3.4.1 A ficção no interior de um filme**

Como Aumont (2012) afirma, qualquer filme, seja ele neorrealista ou não, como vimos anteriormente, é um filme de ficção porque, geralmente, um filme de ficção representa uma história imaginária, e caso se fizer uma decomposição do processo, percebe-se que o filme de ficção se baseia em uma dupla representação, relacionada com a história contada e o cenário no qual os atores atuam em uma situação ficcional, assim como também está relacionada com a representação fílmica através de imagens justapostas.

Por esse viés, entende-se que,

O filme industrial, o filme científico, assim como o documentário, caem sob essa lei que quer que, por seus materiais de expressão (imagem em movimento, som), qualquer filme irrealize o que ele representa e o transforme em espetáculo. O espectador de um filme de documentação científica não se comporta, aliás, de maneira diferente de um espectador de filme de ficção: ele suspende qualquer atividade, pois o filme não é a realidade e, nessa qualidade, permite recuar diante de qualquer ato, de qualquer conduta. Como seu nome indica, ele também está no espetáculo (AUMONT, 2012, p. 100).

Todavia, para além de qualquer filme ser um espetáculo e ter a funcionalidade de apresentar o aspecto um pouco fantástico de uma realidade inatingível, dado que se encontra numa posição de isenção, existem outras razões que fazem com que o filme científico ou documentário não consiga escapar totalmente da ficção. Porque, primeiramente, qualquer

objeto já é signo de outra coisa, e é prisioneiro de um imaginário social que se oferece enquanto suporte de uma pequena ficção (AUMONT, 2012, p. 101).

Ainda de acordo com Aumont (2012), o interesse do filme científico ou do filme documentário está na ideia de eles serem capazes de apresentar fatos desconhecidos da realidade, dependentes mais do imaginário do que o real, que desta forma, se trata, por exemplo, de moléculas invisíveis a olho nu ou de animais exóticos de costumes peculiares, do qual o espectador mergulha no fantástico, dentro de uma ordem de fenômenos contrários a que ele, o espectador, está habituado a ver.

Igualmente,

[...] o filme científico e o filme documentário recorrem, muitas vezes, a procedimentos narrativos para “manter o interesse”. Citemos, entre outros casos, a *dramatização* que transforma uma reportagem em pequeno filme de suspense (uma determinada operação cirúrgica, cujo resultado é representado para nós como incerto, pode assemelhar-se, assim, a uma história cujos episódios conduzirão a um desenlace bom ou ruim), a *viagem* ou *itinerário*, frequente no documentário e que instaura, de repente, como para uma história, um desenvolvimento obrigatório, uma continuidade e um termo. Muitas vezes, a historieta serve, no documentário, através de uma personagem que fingirá contar a vida ou as aventuras, para dar à heterogeneidade das informações recolhidas uma aparência de coerência (AUMONT, 2012, p. 102).

Conforme Aumont (2012), os mais diversos modos de representação e procedimentos de exposição presentes em qualquer filme, seja qual for o gênero, podem ser susceptíveis de conter ficção.

Podemos verificar isso, de uma forma bem explícita, no documentário *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho (2007), onde existe uma relação que o cineasta brasileiro faz entre o que é ficcional e o que é real, cuja essência dessa obra cinematográfica ajuda-nos a refletir sobre até que ponto um documentário pode ser abordado enquanto ficção, mas sem perder a sua objetividade realística.

Na medida em que o filme de ficção é capaz de ter algumas vantagens, por se apresentar enquanto história, também denota uma história que se conta sozinha e que possui um valor essencial que se equipara à realidade, pela sua imprevisibilidade e surpresa. Fataalmente, uma ficção se assemelha a uma espécie de soletração que retrata um surgimento fatural que é guiado por si mesmo. O mascaramento do arbitrário da narrativa e a constância da narração é permitido através do carácter de verdade, da mesma forma como o carácter estereotipado e organizado das ações encadeadas também detém essa permissão (AUMONT, 2012, p. 121).

Porém,

[...] essa história que não é contada por ninguém, cujos acontecimentos surgem como as imagens que se acotovelam e afugentam umas às outras na tela, é uma história que ninguém garante e que corre todos os riscos. Diante dela, estamos sujeitos à surpresa, agradável ou desagradável, dependendo se o que vamos descobrir na sequência será maravilhoso ou decepcionante. A história está sempre presa no “tudo ou nada”: ela corre o risco, a qualquer momento, de fracassar por inteiro, de desaparecer na insignificância, como essa imagem escorregadia na tela pode inesperadamente esvanecer no preto ou no branco, colocando um termo ao que o espectador acreditou poder organizar em uma ficção durável (AUMONT, 2012, p. 121).

Consequentemente, o filme de ficção, dentro do que tem sido apresentado ao longo desse trabalho, causa uma sensação de busca no espectador, em relação a uma narrativa cinematográfica que se revela sozinha, mediante o uso de códigos e alegorias que procuram instigar o espectador a tentar encontrar as respostas para as imagens em movimento que lhe são apresentadas. O filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) é uma adaptação ficcional, que para ser “encontrada” é necessário que os mais distintos espectadores busquem compreender as verdades retratadas nessa película. Assim como qualquer outra obra cinematográfica, enxameada de aspectos ficcionais, que também é pautada por essa lógica de encontro e descoberta por parte de quem a assiste. Mas essa resposta jamais é atingida plenamente, pois caso contrário, não se trataria de uma ficção ou aparência do real.

### **3.4.2 Um ritual pincelado de personagens reveladoras**

É importante reforçar que, segundo a perspectiva de Aumont (2012), o filme de ficção é caracterizado por um ritual, cuja função é o de fazer com que o espectador desvele uma verdade ou solução, a partir de determinadas etapas obrigatórias e desvios necessários.

De acordo com Aumont (2012), existe uma parte dos códigos narrativos que organiza o avanço lento em direção à solução ou ao final da história, embora esse final seja marcado por um paradoxo entre a revelação do final e um deixar essa finalidade sempre para depois, tal como defendeu Roland Barthes.

Em razão de o filme de ficção, conforme Aumont (2012), ser comparado a um ritual, devido a uma veiculação da história enquanto um programa, também acaba por ser um ritual pela sua recondução temporal para a mesma história, e pela sua construção que é baseada num número restrito de redes, porque se encontra apoiada em várias estruturas de base com uma quantidade de elementos finitos, mas com um número ilimitado de combinações.

Dentro de um ritual fílmico, perspetivando uma análise sobre os personagens de uma obra cinematográfica,

O que é normalmente chamado de riqueza psicológica de um personagem muitas vezes só provém da modificação do feixe de funções que ele cumpre. Essa modificação não se opera com relação à realidade, mas com relação a um modelo preexistente do personagem, onde certas ligações actanciais, geralmente admitidas, são abandonadas em proveito de combinações inéditas (AUMONT, 2012, p. 132).

O personagem de ficção é, no modelo actancial, um operador que assume e cumpre certas funções, pois também promove transformações necessárias para o avanço da história. Além do mais, por via da diversidade das funções e dos polos actanciais, o personagem do filme de ficção representa o papel de fio condutor que homogeneíza e dá continuidade ao filme (AUMONT, 2012, p. 132).

Deste modo, o modelo actancial que é elaborado pela literatura, também é aplicado a um personagem de filme de ficção, que possui, por sua vez, um ponto em que se diverge de um personagem de romance ou até de um personagem teatral. Isto porque, um personagem de romance, detém um nome próprio que é vazio, pelo qual são cristalizados imensos atributos, traços de carácter, sentimentos e ações, enquanto que um personagem de teatro se encontra entre o personagem de romance e o personagem de um filme, na medida em que o mesmo é um ser de papel da peça escrita, todavia, que é episodicamente encarnado por um determinado ator (AUMONT, 2012, p. 132).

Entretanto,

No cinema, a situação é diferente e por diversas razões. Em primeiro lugar, o roteiro não tem, na maioria das vezes, existência para o público: se é conhecido, é depois da projeção do filme – o personagem só existe na tela. Em segundo lugar, o personagem existe apenas uma vez, em um filme que, uma vez gravado, não passa por qualquer variação, enquanto no teatro a ‘encarnação’ de um ator para outro ou, para um único ator, de uma representação para outra. Por isso, o personagem de filme de ficção só existe, por um lado, sob os traços de um ator (excetos nos casos, relativamente raros na produção cinematográfica, de *remakes*), e, por outro, através de uma única interpretação: a da tomada conservada na montagem definitiva do filme distribuído (AUMONT, 2012, p. 132-133).

Os investimentos na indústria cinematográfica têm o objetivo de se tornarem rentáveis, com base em grandes capitais. No entanto, isso acaba por conduzir a uma prática dupla, relacionada com um compromisso baseado em contratos de atores veiculados a uma única firma, assim como também está relacionada com a redução dos riscos, que é apostada numa imagem fixa dos atores. Por exemplo, quando um ator é eficaz numa certa representação de um personagem, há uma tendência de repetição desse tipo de personagem nos filmes



seguintes. E isso cria um aspecto mitológico que forja o ator em uma imagem de marca, que lhe dá o estatuto de estrela. Tal imagem é alimentada, mediante os traços físicos do autor, como também pelos seus desempenhos fílmicos antecedentes e potenciais dentro da sua vida “real” ou supostamente real. Portanto, o personagem de filme, muitas vezes, apenas existe enquanto outro personagem que é considerado um astro (AUMONT, 2012, p. 133).

Quanto aos personagens protagonistas do filme de ficção *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), como é o caso de Orfeu, Eurídice e Mira, que ao longo da película são fundamentais para o desenvolvimento do enredo e cruciais para as inúmeras combinações estéticas presentes na adaptação, podemos observar que as atrizes e o ator que deram corpo a esses personagens verossímeis, dentro das suas identidades culturais, sociais e étnico-raciais, foram fixos no tempo e no espaço, em relação as suas representações actanciais e performáticas.

Vale a pena ressaltar que essa obra adaptativa cinematográfica de Camus tem o estatuto de invenção do real, porque, como foi evidenciado anteriormente, transmite uma ideia, para um espectador mais ingênuo que pouco ou nada questiona as imagens que atinge os seus olhos, de que, por exemplo, a atriz Marpessa Dawn é a Eurídice na vida real, quando na verdade, apenas estava desempenhando ou dando “vida” a uma personagem que foi caracterizada no roteiro escrito e adaptado pelo próprio Camus e Jacques Viot.

### **3.4.3 A fisionomia narrativa dos personagens**

Na abordagem à narratologia comparativa da adaptação, na perspectiva de Stam (2006), percebe-se que existe um exame minucioso em relação às eliminações, adições e condensações de personagens em adaptações, a exemplo das alterações em termos de identidade étnica. Além disso, são muitas as constelações de grupos de personagens que acabam por ser reduzidas a apenas um grupo, ou em outras situações em que somente um personagem inserido num filme já acumula traços de vários personagens de um romance.

Quanto ao filme *Orfeu Negro* (1959) e a forma como os personagens foram adaptados, podemos notar que há uma alteração no que diz respeito ao mito de Orfeu e Eurídice, pelo fato de haver na adaptação fílmica de Camus uma mudança que remete para uma identidade étnico-racial negra em vez de branca. Não obstante que, mesmo na peça dramática *Orfeu da Conceição* (1954), Vinicius de Moraes já delineou essa mudança que, aliás, forneceu esse elemento de transformação de identidade étnico-racial para o filme de Camus.

No entanto, são vários outros aspectos e contextos que foram alterados por Camus na escrita do roteiro da película. Estas transformações estão relacionadas à peça dramática que deu origem ao filme, que foi escrita por Moraes. Desde adições (como o Hermes, Zeca e Benedito) até as eliminações de personagens (como a Clio, Aristeu e a Dama Negra), apesar de a última ter sido substituída pelo homem mascarado de morte na adaptação ficcional *Orfeu Negro* (1959).

Em referência às mais diversas versões do mito de Orfeu e Eurídice, podemos reparar que existe uma ampliação na quantidade de personagens nas adaptações subsequentes, tanto no *Orfeu da Conceição* (1954) como em *Orfeu Negro* (1959), retratadas, cada uma, em um contexto espaço-temporal totalmente diferente das primeiras versões do mito em voga, e também porque esse mesmo mito foi ressignificado em linguagens artísticas divergentes ao longo do tempo. Além disso, os personagens Orfeu e Eurídice foram adquirindo variadas particularidades em cada caracterização física feita em inúmeras representações teatrais e performáticas, seja através do perfil como também do rosto, dentro de um rol de hipóteses que mantém algumas concepções “originais” e verossimilhantes. Por exemplo, a ideia do amor trágico entre Eurídice e Orfeu é mantida como uma premissa fundamental para a manutenção do mito.

Nesse caso, na tentativa de entendimento sobre a influência que os rostos e a estrutura corporal têm para a compreensão da personalidade interna do ser humano, através de uma analogia com alguns personagens (Orfeu, Eurídice e Mira) do filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), podemos trazer a contribuição de Umberto Eco (1989) sobre uma ciência muito antiga que se chama fisiognomonia.

Eco (1989) diz que essa ciência,

Ou melhor, não é certo que seja ciência, mas é certo que seja antiga. Folheando as obras de Aristóteles (por exemplo *Analíticos primeiros* II, 70b) verifica-se que é possível julgar a natureza de um homem ou de um animal baseando-se na sua estrutura corporal, visto que todas as inclinações naturais transformam simultaneamente o corpo e a alma: e assim os traços do rosto, ou as dimensões de outros órgãos, são sinais que remetem a um caráter interno. Aristóteles dá o exemplo do Leão, que sem dúvida é corajoso, e se questiona sobre qual seja o sinal externo dessa coragem. Encontra-o nas “grandes extremidades”, e deduz que um homem com um par de pés fortes só pode ser corajoso (ECO, 1989, p. 45).

Ainda no âmbito da análise e leitura de algumas personagens que estão presentes na obra adaptativa de Camus, é possível conseguirmos estabelecer e entender várias características psicológicas dos personagens a partir da caracterização física das mesmas, ou

seja, fisiognomônicas, capazes de criar e construir um conjunto de imagens estereotipadas para o imaginário dos espectadores.

Orfeu, interpretado pelo ator Breno Melo, em termos de sua caracterização na película, evidencia o perfil de um homem dinâmico, esbelto e divertido, com traços externos que o colocam e o estereotipam como um personagem malandro, que adora conversar, conquistar e que faz bastante sucesso, principalmente, com as mulheres. Orfeu é uma espécie de Don Juan negro, desejado por muitas mulheres do morro, que, na película, chegam a brigar pelo seu afeto.

Eurídice, interpretada pela atriz Marpessa Dawn, transmite no que tange aos seus traços físicos, a ideia de uma personagem feminina tímida, comparada ao estereótipo da “bela recatada e do lar” que precisa de uma proteção masculina constante, pelo fato de ser a representação de uma moça delicada e da roça, tranquila, ingênua, bem mais parecida com um “anjo”, de uma beleza “pura” e digna de um amor igualmente “puro” e transcendental. Afinal, esse tipo de caracterização e escolha do perfil físico da atriz, fomenta o estereótipo de uma Eurídice, vinda da mitologia grega, que só poderia ter sido interpretada por uma mulher negra que aparentasse, fisicamente, esse modelo de princesa submissa a ser salva e protegida por um homem, nesse caso, Orfeu. Sem esquecer que qualquer outra mulher que fugisse desse modelo de caracterização fisiognomônica, não transmitiria essa ideia de representação inócua e bondosa para o público. Para conquistar a empatia do público e ratificar o modelo de heroína que o ocidente conservador aceitaria, a representação física de Eurídice precisava se aproximar de versões românticas das donzelas indefesas que povoam a arte ocidental desde o trovadorismo até as novelas e folhetins televisivos atuais.

Por sua vez, Mira, interpretada pela atriz Lourdes de Oliveira, representa a mulata gostosa do morro e da cidade, que é padronizada pela e para a sociedade como uma mulher que adora festas, danças e que gosta de fazer escândalos, que tem o rosto delicado, mas dentro de uma feminilidade que é disseminada, social e culturalmente, como a de uma “piriguete”, que também é taxada enquanto uma mulher que apenas sabe exibir o seu corpo e as suas curvas estonteantes, pois, está munida de uma personalidade representada como a agressiva, malvada, impulsiva, vaidosa e vingativa. Esse perfil de mulher é vendido, através da personagem Mira, na película de Camus, estereotipadamente, como aquela que não poderia, jamais, ser a esposa desejada pelo Orfeu (tanto que o matou involuntariamente).

A construção da personagem Mira transfere para a personagem a responsabilidade por ter sido rejeitada por Orfeu. Ele a pretere para ficar com a Eurídice, não somente pela ideia de um amor que já existia em outras vidas, e que se perpetua reencarnadamente, como é

evidenciado numa das cenas do filme, mas também pelo paradigma preconceituoso de que mulheres como a Eurídice são nascidas para “casar”, enquanto que mulheres como a Mira são nascidas para serem usadas e apenas objetificadas sexualmente.

Em outras palavras, assim como o estereótipo do negro é articulado de um jeito racista na película em estudo, também se pode constatar a presença de estereotipações machistas mediante a caracterização física e psicológica dos personagens no filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), que, como vai ser abordado nesse trabalho, mais adiante, acaba por promover uma concepção errônea da imagem corporal e espiritual do negro e da negra nessa adaptação fílmica ficcional, mas que possui e inventa realidades.

À vista disso,

[...] o rosto é o espelho da alma. Essa convicção não é científica, faz parte do que Hegel chamará ‘fisiognomônica natural’: como resistir à tentação, no decorrer de nossa vida diária, de pensar que um indivíduo com olhos baixos e injetados de sangue, com a cara prognata, o nariz achatado, com grandes caninos aguçados, com a barba hirsuta e suarenta seja a pessoa menos indicada para confiar as nossas economias ou a guarda do nosso carro com as crianças a bordo? (ECO, 1989, p. 45).

Uma das várias perguntas a serem feitas, dentro do escopo que nos interessa nesse momento, que é sobre a representação e a fisiognomia do negro e da negra na adaptação de Camus, é: como não cair na estereotipação de observar e ver a representação estética de Orfeu, Eurídice e Mira, enquanto mulheres negras subalternas e homem negro exótico? Afinal, o que precisa ser discutido é a desconstrução dessas ideias fixas que colocam as representações dos negros e negras como seres humanos estritamente exóticos, tropicais e objetificados continuamente.

Outro aspecto que também necessita ser interrogado recaiu sobre a seguinte questão: até que ponto o rosto é realmente o espelho da alma? Isto porque vivemos num mundo repleto de hierarquias e estereótipos construídos de maneira histórica, racial, cultural e social, onde existem preconceitos e discriminações para todos aqueles e aquelas que são percebidos como inferiores. Na verdade, a probabilidade de um rosto negro, representado numa obra artística como *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), ser associado a tudo que é mau, negativo e desvalorizado, incontestavelmente, é enorme.

Por conseguinte, a maneira como os personagens são criados em filmes de ficção, obedecem a um conjunto de estratégias que procuram padronizar e estereotipar certas características mentais e representativas, através dos rostos e corpos a serem vistos pelo espectador. Trata-se de uma fisiognomia preconceituosa cuja conexão é transmitida com a ajuda do cinema, que é possuidora da sua própria narrativa, e que se alimenta das

representações dos rostos verossímeis das personagens ficcionais para manter e repetir certos modelos antigos e históricos de hierarquização. Todavia, também é a partir do cinema, e não só, que se consegue encontrar o inverossímil e demolir todas essas fisionomias discriminatórias em representações cinematográficas das personagens, desde características mentais às físicas.

### 3.5 POR DETRÁS DO VÉU

Em termos de recepção, o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), que ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro (1960), foi visto, internamente, de uma forma muito crítica.

Dado que,

Muitos brasileiros ficaram irritados com os comentários paternalistas e mal-informados de Marcel Camus. Em entrevistas, Camus descreveu o Brasil como um “país sem raízes, feito de raças transplantadas, sem uma tradição de expressão”, onde “os negros vivem nas favelas para fugir da civilização” (STAM, 2007, p. 255).

Conforme Stam (2007), houve diversos pensadores, escritores e realizadores, como por exemplo, Vinicius de Moraes, que na época, defendeu a ideia de que o filme é repleto de clichês, que Camus perdeu o *pathos* da sua peça e porque apenas fez uma adaptação exótica sobre o Brasil. Outro crítico foi Glauber Rocha, sob o pseudônimo Clauder Rocha, que teceu duras críticas a Marcel Camus, acusando-o na altura, de ser um velho que não entendia nada de Cinema e do Brasil, pelo modo como representou as favelas, o carnaval e o samba, de um jeito mistificado, através do excesso de temáticas metafísicas demonstradas nas festividades carnavalescas, que fugiam do contexto real vivido pelos favelados (STAM, 2007, p. 255-257).

Glauber, ainda em sua crítica, disse que a favela é um desastre social repleto de fome e não uma questão metafísica, romantizada, e censurava também os produtores brasileiros que eram incapazes de apoiar os jovens do cinema nacional, mas que por outro lado, bajulavam de forma excessiva os realizadores estrangeiros (STAM, 2007, p. 255-257).

Ainda sobre a recepção do público brasileiro ao filme, na ótica de Desbois (2016), nota-se que os brancos, na sua maioria, rejeitaram aquele Rio de Janeiro negro, por não se sentirem representados, devido ao fato de uma boa parte dos espectadores pertencerem à burguesia branca, e como tinham um acesso facilitado às salas de cinema, não gostaram da maneira subdesenvolvida e precária pela qual o Brasil foi representado. Esse Brasil se estabelecia filmicamente enquanto Rio de Janeiro, metonímia do país, visto como um todo

passível de generalizações, ou seja, é como se houvesse a ideia de que o Rio de Janeiro era o único estado brasileiro e que não existiam outros.

No que tange à crítica estrangeira, havia no imaginário europeu a ideia de que o Brasil era um lugar exótico, tropical, semelhante ao eldorado, repleto de florestas e paisagens edênicas, que nos remetem para a ideia da existência de um mito fundador da nação brasileira<sup>16</sup>. Visto que,

Esse espaço foi preenchido pelo filme de Camus e, para grande lamento de alguns no Brasil, fixadas sobre inabaláveis clichês sobre o Rio de Janeiro, metonímia do país. Somente o *Cangaceiro* e *Sinha Moça* tinham sido premiados e distribuídos fora do país, e essas obras também veiculavam o exotismo folclórico de um Brasil caboclo ou negro, de seu deserto e de seus bandidos das estradas, dos senhores brancos e dos escravos revoltos (DESBOIS, 2016, p. 109).

Conforme Desbois (2016), *Orfeu Negro* (1959) é um exemplo de obra artística que utilizou certas qualidades de invenção, nesse caso, uma variação imaginária e poética que não se dedicou exclusivamente a retratar uma realidade documental, mas sim, ultrapassá-la e transcendê-la. Afinal, na sua essência, a película se afasta do real e tropeça mais no campo da ficção, através da retomada do mito de Orfeu e Eurídice renascido para a comunidade negra brasileira.

Em concordância com o livro “*A Odisseia do Cinema Brasileiro*”, Desbois (2016) também afirma o seguinte:

Recoloquemos o filme em seu contexto histórico-colonial, humano e racial. Filmada num país ainda pouco reconhecido internacionalmente, toda falada e cantada em português (quantos filmes nessa língua haviam tido ampla distribuição?), sem estrelas ou atores profissionais, protagonizada por negros, essa produção não tinha a priori em 1959 – um ano antes dos indispensáveis movimentos de independência na África – *nenhuma* chance de suscitar um entusiasmo universal em quaisquer países, ou classes sociais, intelectuais e culturais. *Nunca* a história do cinema produziu um

---

<sup>16</sup> Ao falarmos em *mito*, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Se também dizemos mito fundador é porque, à maneira de toda *fundatio*, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela. [...]. O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimenta-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente (CHAUÍ, 2000, p. 5-7).

fenômeno similar. Convém entender os motivos da projeção internacional desmesurada, tão inesperada quanto a recusa e negação, até hoje, desse filme no Brasil (DESBOIS, 2016, p. 108).

A citação acima revela a “mão dupla”, e as incalculáveis interpretações, tanto de dentro como de fora, que se pode ter acerca do filme, pois, ao mesmo tempo em que se questiona, e muito bem, a forma como os negros foram representados, também é importante lembrar que o filme deu uma projeção e visibilidade a um país, a uma cultura e a uma língua, que na época, ainda eras bastante desconhecidos. Só que, de maneira alguma, deve existir um desmerecimento e apagamento do jeito estereotipado, pelo qual, o negro carioca foi representado nessa obra de ficção.

Assim como Desbois (2016), Stam (2007) também demonstra que, fora do Brasil, especificamente nos Estados Unidos, os críticos visionavam a película cinematográfica a partir de um estereótipo baseado nos trópicos erotizantes, que, nas suas representações, se estabeleciam num ambiente fora de controle racional, infestado de emoções romantizadas, calorosas e tropicais. Os críticos norte-americanos desmereceram a atuação dos atores, que foram vistos como demasiado inexperientes e ingênuos para a realização desse filme.

Como se pode verificar na seguinte afirmação:

Brosley Crowther, no *The New York Times*, delirou com o samba inebriante, a dança frenética e os costumes violentos. Em sua resenha na *New Yorker*, ele fala de “nativos extravagantes vestidos sambando com o hipnótico fervor do pulso insistente das bandas de metais”. Aparentemente sem se dar conta de que muitos dos participantes (por exemplo, Lourdes de Oliveira como Mira e Léa Garcia como Serafina) eram atores do Teatro Experimental Negro, ou que a atriz principal era uma bailarina experiente, e ignorando que os integrantes das escolas de samba são artistas altamente experientes que não se intimidam com enormes plateias, Crowther elogiou a “qualidade ingênuas” que emanava dos “atores negros não-treinados” (STAM, 2007, p. 256-257).

Nota-se com isso, que a influência do lugar, visto como uma terra paradisíaca repleta de inebriações e frenetismos, no qual a representação cinematográfica foi colocada, acabou por criar uma noção de verdade no espectador Brosley Crowther, assim como em muitos outros, o que o incitou a fazer uma interpretação totalmente depreciativa acerca dos atores e atrizes do filme. Isto porque a sua visão crítica permanecia fechada numa névoa de preconceitos e ideias fixas sobre o afro-brasileiro representado na película.

O afro-brasileiro é observado como o exótico relaxado e incivilizado pelos cidadãos ocidentais, vistos como os mais civilizados, cuja inveja em obter esse estilo de vida relaxada, gratificante e feliz parte de uma concepção totalmente desconhedora da realidade dura em que essa população negra vivia. Certamente, Crowther se deixou influenciar erroneamente

pelo teor estereotipado, mítico e deturpado da verossimilhança presente em *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959).

### 3.5.1 Uma realização fílmica folclórica

Na letra *Felicidade*, de Tom Jobim, que faz parte da trilha sonora da película, existe a mensagem de que os indivíduos passam o ano inteiro trabalhando para pagar pelo carnaval, só que, o filme praticamente ignora esse aspecto duro e trabalhoso dessas pessoas, e também das apresentações de escola de samba e do alto grau de organização criativa que é necessário em épocas carnavalescas, quando se costuma dizer que as escolas de samba são as instituições mais bem organizadas do Brasil (STAM, 2007, p.258-260).

É importante frisar que o carnaval que foi apresentado durante a película de Camus, pode parecer arruaceiro e desorganizado, mas, neste ponto, encarna o caráter histórico de carnaval como libertação das amarras sociais, como tempo e espaço em que o profano permite a catarse daqueles que são subjugados pelo trabalho e por valores patriarcais que impõem rígidos padrões de conduta. Desconsiderar o potencial subversivo e libertador do carnaval tradicional e popular é também alimentar a supervalorização das manifestações cada vez mais organizadas e capitalistas das escolas de samba.

Entretanto, há na película a oferta de uma visão altamente idealizada da vida nas favelas: cabanas rústicas e alegremente pintadas, completadas com cortinas coloridas, camas de metal e espaço para guardar animais, que transmite a ideia de um lugar bucólico e maravilhoso para se viver com simplicidade. A promoção do morro como um espaço mítico, simula um local em que os seus habitantes são pessoas que transbordam de alegria, mesmo com a influência da pobreza, e que usam o samba e o carnaval como os talismãs dessa felicidade exótica (STAM, 2007, p. 258-260).

Nos mais variados aspectos, *Orfeu Negro* (1959), para Stam (2007), tal como foi dito anteriormente, foi considerada, por muitos críticos brasileiros, uma superprodução estereotipada, e constitui, por exemplo, um antagonismo com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, que transmitiam uma mensagem neorrealista do Rio de Janeiro e que foram realizados em condições e orçamentos bem menos favoráveis, como no caso de *Rio 40 graus* (1955).

Desta forma pode-se comprovar que,

Em muitos aspectos, *Orfeu do Carnaval* constitui a antítese dos filmes de Nelson Pereira dos Santos sobre o Rio de Janeiro. Enquanto *Rio 40 Graus* foi realizado em condições quase *underground* e não tardou a ser proibido pela censura, *Orfeu do*



*Carnaval* foi agraciado com toda sorte de vantagens. O governo Kubitschek cooperou em um grau raramente mostrado em relação aos filmes brasileiros, recebendo Camus pessoalmente e oferecendo-lhe uma série de facilidades, incluindo vários veículos e equipamentos do exército brasileiro (STAM, 2007, p. 258).

Stam (2007) diz que, *Rio 40 graus* (1955) foi censurado pelos órgãos de controle, por causa do seu carácter popular e, sobretudo, de uma indisfarçável empatia com os negros, a partir de alegações como a de que no Rio de Janeiro a temperatura nunca iguala os 40 graus, mas, a película foi liberada após uma campanha de vários intelectuais brasileiros e estrangeiros.

Segundo Stam (2007), contrariamente aos filmes de Nelson Pereira dos Santos, Camus despolitiza o carnaval ao transferir tudo para um nível mítico, com a sistematização de representações e modelos arquetípicos determinados por um mito, e acrescenta ainda, que essa despolitização já estava presente na peça de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição* (1954), que antecedeu e originou a película.

Ou seja, de acordo com Stam (2007), os filmes dirigidos pelo realizador brasileiro Nelson Pereira dos Santos, sobre o Rio de Janeiro, representam um contraponto ao filme de Camus, porque retratam questionamentos e promovem debates sobre quem, por exemplo, possui o controle das escolas de samba e mais lucram com tais reproduções capitalistas.

Portanto, na perspectiva de Stam (2007), essas questões podem ser levantadas, inclusive, quando se pensa que o filme *Orfeu Negro* (1959), que trouxe um rendimento milionário para muitos estrangeiros na época, só que, deficitariamente reverberou para os artistas brasileiros que deram corpo à obra.

### 3.5.2 Dos aspectos estéticos às representações carnavalescas

Quanto aos aspectos estéticos da obra, na perspectiva de Stam (2007), *Orfeu Negro* é um filme conservador, apesar de ter sido realizado por um diretor considerado, às vezes erroneamente, como parte da *nouvelle vague*<sup>17</sup>, devido a uma coincidência cronológica que o levou a ser apelidado como tal.

---

<sup>17</sup> A expressão "nouvelle vague" está historicamente associada a um certo período da história do cinema francês, em torno dos anos 1959-1960. No começo não passava de um simples rótulo jornalístico. Surgiu de um contexto externo ao cinema, que refletia uma pesquisa de opinião publicada pelo semanário político e cultural L'Express sobre a juventude francesa em novembro de 1957. O rótulo já tinha sido usado com o mesmo propósito, nesse mesmo período, a respeito do "novo romance" (nouveau roman). A expressão age, assim, como elemento de aglutinação de uma geração de cineastas que realizou o primeiro longa-metragem nos últimos anos da década de 50. Esse deslizamento para o âmbito do cinema deve-se a uma investigação do editor-chefe da revista Cinéma 58, Pierre Billard, que elaborou, em fevereiro daquele ano, um balanço dos jovens cineastas franceses com

O seu modo de privilegiar as imagens se baseia num enquadramento horizontal, e a montagem apresenta um déficit de ritmo, tensão e conflito. A câmara, por sua vez, prioriza uma panorâmica da favela pobre para a cidade rica, assinalando recorrentemente uma diferença entre o "primitivismo" do morro e o progresso moderno da cidade (STAM, 2007, p. 259).

Daí convém também dizer que:

Embora seja, tecnicamente, um filme francês, *Orfeu Negro*, iniciou milhões de não-brasileiros na cultura brasileira, forjando na consciência internacional uma poderosa associação entre três conceitos correlacionados: brasilidade, negritude e carnaval. Os cineastas franceses fizeram um grande esforço para se familiarizarem com o Brasil; Camus e seu roteirista Viot, dizem, passaram cinco meses nos morros para interiorizar a atmosfera e aprender os costumes sociais (STAM, 2007, p. 248).

Tratou-se de uma tentativa, consoante Stam (2007), feita por estrangeiros, de captar filmicamente o carnaval, de uma forma diferente, sem cair em preconceitos raciais, erros topográficos e linguísticos, como aconteceu com outros filmes hollywoodianos sobre o Brasil, que ainda perpetuavam essas representações desastrosas.

Isto porque,

A despeito de sua linguagem francesa, portanto, *Orfeu Negro* também é brasileiro, dada a sua inspiração na peça de Vinicius, sua inclusão da música brasileira, seu elenco brasileiro e seus sambistas do Brasil, além do emprego de técnicos de cinema brasileiros (na equipe técnica havia apenas quatro franceses; o resto era de brasileiros). O filme combina filmagens de apresentações reais do carnaval de 1958 com o carnaval encenado pelo próprio Camus em 1959. O elenco é inteiramente brasileiro, com a única exceção de Marpessa Gypsy Dawn, uma afro-americana vinda da companhia de dança Katherine Dunham, que fez o papel de Eurídice. (...) Ao final, Camus usou uma mistura de atores profissionais do Teatro Experimental do Negro, que trabalharam no projeto mais por dinheiro do que pela fé no projeto ideológico do filme, e sambistas profissionais, além de um jogador de futebol – Bruno Mello – como Orfeu (STAM, 2007, p. 252-253).

Porém, é relevante realçar que esse número pequeno de franceses na equipe técnica, num contexto racial, representa uma maioria que socialmente possui mais privilégios, quando relacionados ao grande número de afro-brasileiros, evidentemente minoritários, que também participaram na construção do filme, mas que por seu turno, tiveram menos privilégios, e isso nos leva a perguntar: até que ponto esse filme é realmente brasileiro? Ele se encontra recheado de referenciais europeus, que remetem para a perpetuação de uma hegemonia europeia cinematograficamente construída.

---

menos de quarenta anos, entre os quais incluiu Bernard Borderie, Henri Vemeuil, Jack Pinoteau e Robert Hossein (MARIE, 1997, p. 2).

Conforme Stam (2007), o filme foi apresentado no Brasil como uma produção franco-brasileira, mas em França, no festival de Cannes, onde ganhou a Palma de Ouro em 1959, essa apresentação foi particularmente francesa, sem olvidar que o filme rendeu milhões ao redor do mundo e trouxe pouco para os artistas brasileiros que o energizaram. Ainda mais, dotada de uma perspectiva que se desvia constantemente do seu caminho para focalizar alguma curiosidade turística para, por exemplo, o público francês, tal como afirmou um crítico brasileiro chamado Moniz Viana.

De acordo com Stam (2007), apesar do mérito de apresentar representações que projetam uma imagem simpática dos negros brasileiros, emoldurada de forma apolínea, Marcel Camus, dá pouca ou quase nenhuma ênfase às instituições de samba no Brasil, que ao longo dos tempos têm se tornado indústrias organizadas e muito lucrativas. Alguns personagens brasileiros, como Orfeu, Eurídice, Cérbero e Hermes são representados como figuras tropicais de um mito grego que, sim, está presente, mas disfarçado “carnavalescamente” e de maneira estereotipada.

Por isso, Stam (2007), ainda relata que,

Nem chega o filme a ser “carnavalesco”. Ele registra superficialmente o fenômeno do carnaval, mas os personagens brasileiros representam os padrões arquetípicos fornecidos pelo mito europeu, contra um fundo tropical fotogênico. Enquanto o carnavalesco propõe uma crítica dialética da vida cotidiana, Orfeu de Carnaval, flerta com uma transcendência metafísica dentro de um décor idealizado (STAM, 2007, p. 259).

Além disso, na ótica de Licia Soares de Souza (2013), que faz uma reflexão acerca da narrativa fílmica em estudo, existe uma lógica de esquecimento que causa uma perda das amarras sociais através da violência vista na época do carnaval, e também mediante a violência que se aplica a Orfeu e Eurídice. Nota-se que,

Apesar do mascarado perseguir Eurídice, bater em Orfeu e ferir Benedito, a cena da morte não é mostrada. A musa já é levada para o necrotério com o mascarado, chamado de “Morte”, agarrado no rabeção. Apenas o ato de matança de Orfeu é mostrado, quando Mira lhe joga uma rocha que o faz rolar pelo despenhadeiro abaixo, com Eurídice nos braços. Porém, ela grita de remorsos pois não foi um ato voluntário. A deriva, então, no mundo labiríntico da favela, reflete uma arquitetura inextricável de cidade-marginal, onde os indivíduos erram, incapazes de dizerem o fundamento e a razão de suas ações. A favela, com as suas crises de espaço, expande-se de forma labiríntica, e torna-se o lugar de linhas curvas, interrompidas e irregulares, onde os indivíduos se perdem e acabam por não saber dizer nada da violência que experimentam, seja de forma ativa, seja de forma passiva (SOUZA, 2013, p. 97-98).

Num lugar (a favela) onde os indivíduos se encontram perdidos, desprovidos de um potencial de justificação dos seus atos, e susceptíveis de cometerem erros dos quais nem conseguem perceber, existe uma ideia de que tais indivíduos são seres humanos sem qualquer tipo de racionalidade, mas cheios de ímpetos agressivos e emocionais, que justificam seus gestos violentos, apresentados de forma determinista e naturalizada..

Por conseguinte, retomando a perspectiva de Stam (2007), a existência de um paralelismo entre o carnaval e a mitologia afro-brasileira é ignorada, pois, ao longo do filme, a relação que pode ser estabelecida com a cerimônia de macumba e o panteão dos gregos também não se verifica, e isso pode fazer notar, obviamente, uma variedade de referências clássicas e europeias em relação ao mundo das favelas contemporâneas, quando poderia ter sido evidenciada um contraponto entre ambas.

### **3.5.3 A representação das religiões afro-brasileiras em *Orfeu Negro***

Stam (2007) sistematiza que, em continuidade com a abordagem anterior, as referências à mitologia europeia invisibilizam aspectos ressonantes de uma identificação, por exemplo, com a africanidade de alguns personagens e elementos que aparecem em determinadas cenas, mas que não são exploradas em termos fílmicos e nem têm importância para o enredo da trama.

Numa das cenas do filme, Orfeu parte em busca de Eurídice num terreiro, onde há um caboclo do candomblé com um forte sotaque ameríndio, cuja substituição estabelece uma analogia com o Inferno, em que o caboclo pai-de-santo está munido de um charuto e um cocar, que evoca imagens hollywoodianas do índio. E esse uso da religião afro-brasileira provocou uma reação reflexa racista por parte de um crítico brasileiro que viu nessa cena de macumba uma representação “desagradável”, apesar de estar contextualizada de uma forma mítica, e isso mostra os preconceitos da elite em relação à cultura afro-brasileira, que avalia a cena a partir de um ponto de vista superior e preconceituoso (STAM, 2007, p. 254 e 255).

Porém, Licia Soares de Souza (2013) revela o seguinte: Após a morte de Eurídice, Orfeu desce aos infernos para buscar o corpo: [...] é na sessão de umbanda que sabe que a amada já deixou o mundo, e, em seguida, vai buscá-la no necrotério gelado (SOUZA, 2013, p. 92).

Isso demonstra que existem controvérsias em relação a que religião afro-brasileira aparece de facto naquela cena específica do filme de Camus: se é o candomblé ou a umbanda? Stam (2007) defende a primeira hipótese, enquanto que Soares de Souza (2013) defende a

segunda. Trata-se de uma divergência que nos incita a conhecer e identificar mais elementos que auxiliam na obtenção da resposta, porém, esse não é um dos objetivos desse trabalho. O que ressoa é a dificuldade em compreender aspectos peculiares das religiões de matriz africana, normalmente representadas por estereótipos que consideram tudo como uma coisa só, sem respeitar as especificidades de cada culto e crença.

Retomando a ideia anterior, acerca do crítico brasileiro referido por Stam (2007), detentor da crítica em relação à presença dessa representação da religião de matriz africana no filme, tudo indica que esse crítico brasileiro ignorou a analogia do pai-de-santo caboclo com Hades, “o Rei do Inferno”, que praticamente revela uma tentativa de demonização do terreiro, da religião e dos seus integrantes afro-brasileiros presentes no filme de Camus.

Ou seja, é bem provável que, para esse crítico brasileiro - que não é nomeado por Stam no livro *Multiculturalismo Tropical* (2007) -, a ideia de uma representação estereotipada não bastava, mas sim, uma total castração e eliminação dessa representação demoníaca da religião afro-brasileira, vista naquela cena do filme.

Entretanto, é importante dizer que, essa conotação católica atribuída a Hades, não possui origem na mitologia grega, onde essa personagem mítica é definida como:

Hades é o deus dos mortos, esta é a definição dada por Pierre Grimal (2000) na obra *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. [...] Hades recebeu esta denominação por causa do mito da tomada do mundo pelos filhos de Cronos, em que o deus recebe de presente um capacete. [...] Hades é um deus com uma duplicidade de postura, ao mesmo tempo em que é o deus amigo dos seres humanos, que concedia o alimento do âmago de seu reino, era também o implacável deus que não perdoava os que fossem condenados a uma vida de sofrimentos. Hades, salvo raríssimas exceções, jamais deixava alguém sair do mundo dos mortos (BARBOSA, 2012, p. 147-148).

Logo, essa associação de Hades ao Diabo, como duas figuras que representam o mal, se revela errônea. Hades, em concordância com a citação acima é o deus dos mortos, não do inferno ou deus do mal. Ele reina no submundo, e decide sobre o destino das pessoas que ali passam a estar depois de mortas. O Diabo, por sua vez, na perspectiva cristã, é:

E em muitos casos estão relacionados a aspectos maniqueístas, como as figuras de Deus e do Diabo: o primeiro representa o lado bom; enquanto o segundo o mal. Através desse símbolo do mal a Igreja reprimia o comportamento social da época. [...] A iconografia do Diabo tem grande importância nos períodos medieval e renascentista. É interpretado como um recurso para a manutenção das ideologias políticas e religiosas. Esse mecanismo repressor sobreviveu através da ficção (LIMA, BARROS, 2011, p. 78).

Desta forma, pode-se observar e entender, que a figura do Diabo, sempre aparece cheia de atributos negativos, reproduzidos por uma sociedade que visa uma manutenção das ideologias políticas e religiosas no poder. Facilmente, nesse caso, o negro e os seus elementos culturais são arremessados para essa atribuição negativa, porque tem uma vasta história de escravização e colonização, também perpetuada pela igreja Católica, que promoveu esse estatuto de inferioridade, por exemplo, dos afro-brasileiros. Obviamente, isso também se verifica na adaptação ficcional de Camus.

Portanto, situado no campo de uma fábula mítica com um excelente plano de fundo, o filme de Camus conseguiu obter um grande sucesso internacional, transcender as convencionais representações hollywoodianas da América Latina e reter uma fórmula para o imenso sucesso internacional que seu filme obteve. Mesmo que a sua proposta seja descomprometida em termos neorrealistas, marcada por traços estereotipadamente tropicais e folclóricos, Camus teve a capacidade de salientar a negritude do Brasil e dar uma visibilidade repleta de estereótipos, mas visível. (STAM, 2007, p. 261)

No entanto, que “visível” é esse? Capaz de representar o corpo negro de um jeito demasiado irremovível no tempo, como se ele fosse um sujeito cultural, religioso, social e histórico incapaz de transcender de um contexto identitário para o outro, ainda mais, exposto como um estranho desprovido de racionalidade e embutido em instintos tropicais?! São essas imagens e verossimilhanças que precisam ser criticadas e demolidas, a partir de uma construção imagética mais engajada, esteticamente, que consiga entender e combater o excesso de estereótipos dentro dessas adaptações canônicas, como é o caso de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), que ganhou dois prêmios internacionais.

#### 4 A DIFERENÇA CULTURAL E DESAFIOS DE REPRESENTAÇÃO

No último capítulo procuramos estabelecer uma abordagem sobre o discurso colonial enquanto uma fonte que repercute o racismo, preconceitos, discriminações, estereótipos, narrativas fixas e ambivalentes acerca do negro brasileiro que se encontra representado no filme *Orfeu Negro*, mediante a visibilidade de uma discussão que envolve o fetichismo do colonizador, o modo de representação da alteridade dentro do discurso colonial e do orientalismo.

Nessa parte do trabalho busca-se fazer uma definição do conceito de identidade, diferença e signo, sem olvidar de fazer um paralelismo com a adaptação em estudo, *Orfeu Negro* (1959), ao mesmo tempo em que debatemos as relações de poder entre raças, que estão presentes nos quotidianos e representações artísticas, numa dicotomia de dominação e subalternidade.

Ainda nesse capítulo, há uma tentativa de compreendermos e sabermos mais sobre o conceito de cultura, com o intuito de estipularmos uma relação com a representatividade cultural e identitária colocada na película de Camus, assim como, buscamos entender e perceber o que é o multiculturalismo policêntrico, na medida em que também se pretende conhecer os riscos de essencialismo dos estereótipos em torno da imagem.

#### 4.1 FIXIDEZ, ESTEREÓTIPO E AMBIVALÊNCIA DO DISCURSO COLONIAL

Iniciamos a terceira parte do trabalho com abordagens sobre conceitos como fixidez, ambivalência e estereótipo, que constituem os inúmeros discursos patenteados pelo colonialismo e que precisam ser evidenciados mediante as contribuições de Homi Bhabha (1998), com o objetivo, também, de problematizar a obra cinematográfica *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959). Nesse ponto de vista,

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre no “lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido...como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provadas jamais no discurso (BHABHA, 1998, p. 105).

Conforme Bhabha (1998), a ideia do outro é baseada numa concepção fixa, capaz de colocar a representação do negro, do asiático e do africano num lugar de constantes degenerações, jamais passíveis de sofrerem mudanças, pois, permanecem estacadas e paradas no tempo. Dando continuidade a essa temática, outro conceito que também reforça esse processo de paralisação e desordem, é o estereótipo, que por ser sustentado por uma lógica discursiva cuja função é de repetir constantemente aquilo ou aquele que é tratado como fixo. Trata-se de um processo estratégico que taxa e fornece elementos discriminatórios, a partir de uma oscilação entre o que permanece preso no espaço-tempo e o que sistematicamente vai se repetindo.

Conquanto, a teoria do discurso colonial é baseada no conceito de *ambivalência*, que é fundamental para o entendimento e compreensão dos estereótipos, porque é através desse conceito que o estereótipo se torna válido, garantindo sua repetibilidade perante conjunturas históricas e discursivas. Isso ocorre porque as suas estratégias de individuação e marginalização, produzem e embasam, conseqüentemente, uma verdade probabilística que, na ótica do estereótipo, é necessária enquanto uma projeção excessiva, em vez de ser susceptível de equilíbrios ou comprovações lógicas e empíricas. Entretanto, a ambivalência é uma estratégia discursiva e psíquica que fomenta o poder discriminatório, tanto no campo racista ou sexista, como periférico ou metropolitano (BHABHA, 1998, p. 106).



Visto que, conforme Bhabha (1998), no âmbito dos aspectos relacionados com a história de conveniência política, o estudo do discurso colonial, a ser feito de um jeito aprofundado, demonstra que é preciso,

Reconhecer o estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder exige uma reação teórica e política que desafia os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política. A analítica da ambivalência questiona as posições dogmáticas e moralistas diante do significado da opressão e da discriminação. Minha leitura do discurso colonial sugere que o ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetivação* tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo (BHABHA, 1998, p. 106).

Para refletirmos e questionarmos o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), e a forma como o negro está representado nessa obra, seguimos a proposição de Bhabha (1998) ao afirmar que o julgamento da imagem estereotipada, quando é feita a partir de uma normatividade política prévia, é descartada e não deslocada, pois, também, possibilita um conjunto de repertórios eficazes relacionados com o poder e resistência, dominação e dependência que viabilizam a construção de um “sujeito colonial”, nesse caso, o colonizador e o colonizado.

Ainda que, como Bhabha (1998) afirma logo em seguida,

Não pretendo desconstruir o discurso colonial para revelar seus equívocos ou repressões ideológicas, para exultar diante de sua auto-reflexividade ou tolerar seu “excesso” liberatório. Para compreender a produtividade do poder colonial é crucial construir o seu regime de verdade e não submeter suas representações a um julgamento normatizante. Só então torna-se possível compreender a ambivalência produtiva do objeto do discurso colonial – aquela ‘alteridade’ que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade. O que essa leitura revela são as fronteiras do discurso colonial, permitindo uma transgressão desses limites a partir do espaço daquela alteridade (BHABHA, 1998, p. 106).

O sujeito colonial, quando é construído no discurso e no exercício desse poder colonial, mediante esse discurso, tem como exigência a articulação de duas formas de diferença: a racial e sexual. Uma articulação importante no sentido de se considerar o corpo como algo conflituoso que está inscrito numa economia de prazer e desejo, assim como na economia do discurso, da dominação e do poder (BHABHA, 1998, p. 107).

Na perspectiva de Bhabha (1998), sugere-se a existência de um espaço teórico e um lugar político, onde essa *articulação* possa acontecer, sem fundir e generalizar duas formas de representação do sujeito, mas também, sem esquecer-se de problematizá-las discursivamente. Isto porque, os epítetos raciais e sexuais são percebidos como modos de diferenciação,

que determinam de forma entrecruzada, polimorfa e perversa o momento do discurso colonial, estabelecido como cálculo específico e estratégico de seus efeitos. Esta estratégia discursiva evoca uma série de diferenças e discriminações cuja fundamentação se baseia na constituição de práticas discursivas e políticas, capazes de sustentar hierarquias raciais e culturais. Porém, o que precisa ser problematizado não é o discurso colonial em si, mas sim, o *modo de representação da alteridade*.

#### 4.1.1 Sobre o modo de representação da alteridade no discurso colonial

Quando se trata, por exemplo, de raça e representação, segundo Bhabha (1998), isso envolve uma intervenção que é requisitada de jeito oportuno para abordagens relacionadas com a narrativa realista e suas condições de existência e representabilidade. Essa discussão cinge-se fundamentalmente no sujeito de gênero e classe, nas formações sociais e textuais da sociedade ocidental burguesa.

Da mesma forma que,

Os objetivos anti-colonialistas são ainda admiravelmente retomados por Robert Stam e Louise Spence em “Colonialismo, Racismo e Representação”, com uma útil ênfase brechtiana na politização dos *meios* de representação, mais especificamente ponto-de-vista e sutura. Mas, apesar da mudança de objetivos políticos e métodos críticos, permanece em seu ensaio uma confiança limitadora e tradicional no estereótipo como capaz de oferecer, *em um momento qualquer*, um ponto *seguro* de identificação (BHABHA, 1998, p. 110).

Existe uma simplificação que tange o processo de representação estereotípica, capaz de ter um efeito de colisão no foco central de abordagem da política do ponto-de-vista. Trata-se de uma operação que visa atingir a noção passiva e unitária de sutura, pois, simplifica a política e a “estética” em relação à posição do espectador, que ignora o processo de ambivalência psíquica de identificação. Entretanto, dentro de uma proposta contrária, o estereótipo é definido como um modo de representação complexo, detentor de ambivalência e contradição, que proporciona uma ansiedade e afirmação cuja exigência precisa ser ampliada pelos nossos objetivos críticos e políticos como também pela mudança do próprio objeto de análise (BHABHA, 1998, p. 110).

Por isso,

A diferença de outras culturas se distingue do excesso de significação ou da trajetória do desejo. Estas são estratégias teóricas que são necessárias para combater o “etnocentrismo”, mas não podem, por si mesmas, sem serem reconstruídas, representar aquela alteridade. Não pode haver um deslizamento inevitável da

atividade semiótica para a leitura não problemática de outros sistemas culturais e discursivos. Há nessas leituras uma vontade de poder e conhecimento que, ao deixar de especificar os limites de seu próprio campo de enunciação e eficácia, passa a individualizar a alteridade como a descoberta de suas próprias pressuposições (BHABHA, 1998, p.110).

O discurso colonial enquanto diferença é um aparato de poder. Esse aparato se debruça no reconhecimento e repúdio de diferenças tanto culturais e raciais como históricas, pois, estrategicamente, a sua função passa pela criação de um espaço para os “povos sujeitos” mediante a produção de conhecimentos. Essas produções de conhecimentos são em nome de uma vigilância, que é estimulada de forma complexa numa dicotomia entre prazer e desprazer. Tal estratégia procura legitimar conhecimentos do colonizador e colonizado, com base em estereótipos, porém, diagnosticados contrariamente. Ou seja, o discurso colonial apresenta o colonizado como uma população de indivíduos degenerados racialmente, para que se tenha uma justificação de conquista e estabelecimento de sistemas de administração e tutela (BHABHA, 1998, p. 111).

Explica-se também,

Apesar do jogo de poder no interior do discurso colonial e das posicionalidades deslizantes de seus sujeitos (por exemplo, efeitos de classe, gênero, ideologia, formações sociais diferentes, sistemas diversos de colonização, e assim por diante), estou me referindo a uma forma de governamentalidade que, ao delimitar uma “nação sujeita”, apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade. Portanto, apesar do “jogo” no sistema colonial que é crucial para seu exercício de poder, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível (BHABHA, 1998, p. 111).

Parafraseando Bhabha (1998), o discurso colonial recorda uma forma de narrativa, baseada na produtividade e a circulação de sujeitos e signos, agregados numa totalidade de reformas e reconhecimentos. Isto porque, o discurso colonial, utiliza um sistema de representação, pautado por um regime de verdade que é similar ao realismo em termos de estrutura.

Desta forma, ainda segundo Bhabha (1998), com a finalidade de intervir no interior da representação, Edward Said sugere uma semiótica do poder orientalista, a partir da análise dos variados discursos europeus, constituidores de “o Oriente” como um lugar único nos aspectos raciais, geográficos, políticos e culturais. Isso revela que,

Filosoficamente, portanto, o tipo de linguagem, pensamento e visão, que eu venho chamando de orientalismo de modo muito geral, é uma forma de *realismo radical*; qualquer um que empregue o orientalismo, que é o hábito de lidar com questões, objetos, qualidades e regiões consideradas orientais, vai designar, nomear, apontar, fixar, aquilo sobre o que está falando ou pensando através de uma palavra ou

expressão, que então é vista como algo que conquistou ou simplesmente é a realidade... O tempo verbal quem empregam é o eterno atemporal; transmitem uma impressão de repetição e força... Para todas essas funções é quase sempre suficiente usar a simples cópula *é* (SAID *apud* BHABHA, 1998, p. 112).

De acordo com a leitura feita por Bhabha (1998), Said diz que é através dessa cópula que o racionalismo ocidental preserva as fronteiras do sentido para si próprio, na medida em que atuam, em conjunto e continuamente, polaridades ou divisões no centro do orientalismo. De um lado, trata-se de um tópico de aprendizado, descoberta, prática; enquanto do outro lado, refere-se a um território de sonhos, imagens, fantasias, mito, obsessões e requisitos.

Só que, para Said, esse território sofre ameaças contínuas de formas diacrônicas de história e narrativa, enquanto signos de instabilidade, pois, essa linha de pensamento se dá de uma forma análoga em relação à construção do sonho, através do fato de existir uma distinção entre “uma positividade inconsciente”, denominada como orientalismo *latente*, e as visões e saberes preconizados sobre o Oriente que é chamado de orientalismo *manifesto* (*apud* BHABHA, 1998, p. 112).

Pode-se levar em conta a ideia de que

A originalidade desta teoria pioneira poderia ser ampliada para ocupar-se da alteridade e ambivalência do discurso orientalista. Said contém essa ameaça ao introduzir um binarismo em sua argumentação que, estabelecendo inicialmente uma oposição entre essas duas cenas discursivas, finalmente lhes permite a correlação como sistema congruente de representação que é unificado através de uma *intenção político-ideológica* que, em suas palavras, possibilita à Europa avançar segura e *não-metaforicamente* sobre o Oriente. Said identifica o *conteúdo* do orientalismo como o repositório inconsciente da fantasia, dos escritos imaginativos e ideias essenciais, e a *forma* do orientalismo manifesto como o aspecto diacrônico, determinado histórica e discursivamente. Essa estrutura de divisão/correlação do orientalismo manifesto e latente faz com que a eficácia do conceito de discurso seja minada pelo que se poderia chamar polaridades da intencionalidade (BHABHA, 1998, p. 112-113, grifos do autor).

Assim, os sujeitos acabam por ser colocados, constantemente, de maneira desproporcional em oposição ou dominação, que parte do descentramento simbólico das múltiplas relações de poder, representados pelo papel de apoio, alvo ou adversário. A dificuldade começa na forma como se concebem as enunciações *históricas* do discurso colonial, que são funcionalmente sobredeterminadas e estrategicamente elaboradas ou deslocadas pelo lado *inconsciente* do orientalismo latente. Tal como é complicado conceber o processo de subjetificação, localizado no interior do orientalismo ou do discurso colonial para o sujeito dominado, sem a presença estratégica, nesse interior, do dominador (BHABHA, 1998, p. 113).

Ao estabelecermos uma comparação entre o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) e o modo de representação da alteridade do negro e da negra, que nesse caso, são representados, estereotipadamente, pode-se confirmar que existe uma tentativa de fixação permanente, baseado em uma ambivalência que coloca a representatividade do negro, carioca, pobre e brasileiro como uma pessoa, fervorosa, feliz e alegre. Por outras palavras, o negro é munido de uma aparência simpática e divertida, mas jamais merecedor de almejar o mesmo estatuto que o branco possui na sociedade.

Durante o filme, o que se pode notar é uma repetição de imagens estereotipadas acerca do negro, que reforça e fixa o seu lugar de subalternidade, exotismo e estranheza. Portanto, na película em voga, não se aborda a questão do racismo no Brasil enquanto um câncer cultural e social extremamente perverso que desumaniza a representação do outro, nesse caso, do negro.

Nem tão pouco se questiona o lugar privilegiado do branco, como raça, repetidamente, não racializada e que permanece de forma sistemática no poder, em decorrência de um discurso histórico-colonial. Esse discurso necessita ser criticado e demolido, em obras cinematográficas, como por exemplo, *Orfeu Negro* (1959), na medida em que se busca problematizar e questionar, equitativamente, os modos de representação da alteridade do colonizador/branco/dominador, assim como a do colonizado/negro/dominado.

#### 4.1.2 Preconceito, discriminação e segregação contra o negro e o mulato

De acordo com Florestan Fernandes (2007), a posição sociocultural do “branco” dá-lhe protagonismo e fornece-lhe uma realidade moral reativa que pode ser chamada de o “preconceito de não ter preconceito”. Um preconceito irregular na sua capacidade de ação que está acima das normas e dos valores ideais da cultura, que não condena a ideologia racial dominante, pois, está edificado a favor de uma sociedade de castas e de dominação escravista, que faz o branco se entregar a um comportamento dúbio e vacilante. Do lado contrário, conforme Fernandes (2007), o branco racista,

[...] não possui fé em suas razões ou omissões; a ideologia racial dominante mantém-se menos pelas identificações positivas, que pelos subterfúgios através dos quais ela se insere em tudo o que o “branco” acredita, pensa ou faz. Surge, assim, o espantinho da “questão racial” como um risco da *imitação*, das *influências externas* ou do *complexo do negro*. Ignorando a natureza do drama real das populações negras e mestiças, o papel que a escravidão teve para criar esse drama, os deveres da fraternidade cristã, os imperativos da integração nacional numa sociedade de classes etc., o “branco” propende a um típico ajustamento de “falsa consciência”. Em lugar de procurar entender como se manifesta o “preconceito de cor” e quais são seus efeitos reais, ele suscita o perigo da absorção do *racismo*, ataca as “queixas” dos negros ou dos mulatos como objetivação desse perigo e culpa os “estrangeiros” por

semelhante “inovação estranha ao caráter brasileiro” (FERNANDES, 2007, p. 42, grifos do autor).

Logo, no centro das preocupações, das apreensões e obsessões está esse “preconceito de não ter preconceito”, relacionado com os processos reais de mudança psicossocial e sociocultural. Assim como determinados aspectos profundos e irreversíveis, no qual se mantem uma larga parte da herança cultural, que coloca o brasileiro numa esfera de relações raciais que repetem o passado no presente. Essa possibilidade baseada nesse mecanismo adaptativo é caracterizada pelas transformações da estrutura da sociedade, que mesmo com a extinção da escravidão e a universalização do trabalho livre, a reprodução do modelo tradicionalista da acomodação e ordem racial continua intenso e extenso (FERNANDES, 2007, p. 43).

No entanto, na perspectiva de Fernandes (2007), baseada na indicação de uma realidade histórica tormentosa, nasce desse mecanismo adaptativo ainda vigente, que promove a não existência de um esforço sistemático e consciente que ignore e deturpe a verdadeira situação racial operante, mas também, existe uma disposição que visa o esquecimento do passado, pautada por um “deixar que as coisas se resolvam por si mesmas”. Naturalmente, isso faz com que o “negro” e o “mulato”, em termos de condição social, sejam condenados a uma desigualdade racial, mediante toda a representação de um mundo histórico construído pelo e para o branco.

Podemos ver no filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), que os pouquíssimos personagens brancos que têm destaque no filme, possuem cargos e posicionamentos sociais mais favoráveis em relação aos personagens negros, que, apesar de estarem em maior número, refletem esse preconceito e desigualdade racial, dentro de uma realidade subjetiva e verossimilhante transmitida pelas imagens fílmicas. Esta realidade estética, subjetiva e branca, de certeza tece o seu contributo para uma permeação objetiva do real, que discrimina e segrega o negro de maneira fixa e contínua. É através da problematização dessa realidade estética, apresentada no filme em estudo, que se pode dar visibilidade aos dispositivos teóricos e práticos capazes de romper com essa hegemonia preconceituosa, discriminatória e segregacionista.

Se nos perguntarmos acerca da existência ou não da discriminação racial no Brasil, Fernandes (2007) responde da seguinte forma,

A discriminação que se pratica no Brasil é parte da herança social da sociedade escravista. No mundo em que o “negro” e o “branco” se relacionavam como escravo e senhor, esse último tinha prerrogativas que aquele não possuía – nem podia possuir

como “coisa” que era e “fôlego vivo”, uma espécie de “instrumento animado das relações de produção”. A passagem da sociedade escrava para a sociedade livre não se deu em condições ideais. Ao contrário, o negro e o mulato viram-se submergidos na economia de subsistência, nivelando-se, então, com o “branco”, que também não conseguia classificar-se socialmente, ou formando uma espécie de escória da grande cidade, vendo-se condenados à miséria social mais terrível e degradante (FERNANDES, 2007, p. 62).

Quanto à segregação racial, Fernandes (2007) mostra que esse mecanismo foi praticado no passado senhorial, como uma parte de duplo estilo de vida, aparentemente com uma convivência íntima, que causava separação em aspectos espaciais, morais e sociais, entre os negros, colocados no mundo da senzala, e os brancos, estacados no mundo da casa grande.

Desse jeito,

A segregação do “negro” é sutil e dissimulada, pois ele é confinado ao (...) “porão da sociedade”. As coisas estão se alterando, nos últimos tempos, mas de forma muito superficial e demorada. Para atingirmos a situação oposta, implícita no nosso mito de democracia racial, o negro e o mulato precisariam confundir-se com o branco num mundo de igualdade de oportunidades para todos, independentemente da cor da pele ou da extração social. É pouco provável que isso se dê sem que os próprios negros e mulatos tenham uma consciência mais completa e profunda de seus interesses numa sociedade multirracial, em que eles constituem uma minoria deserdada e proscrita (FERNANDES, 2007, p. 63).

Contudo, para terminarmos com esse tipo de discriminação e segregação, conforme Fernandes (2007) seria necessário exterminar o padrão tradicional brasileiro de relação racial, a partir da criação de um novo paradigma mais igualitário e democrático, capaz de conferir igualdade econômica, social, cultural e política entre negros, brancos e mulatos. A pergunta que deve ser colocada a todas as raças é: quanto tempo terá que correr para que consigam tratamento igualitário numa sociedade racialmente aberta? A resposta precisa ser dada pelos negros e mulatos, através da ajuda solidária dos brancos, sem fugas de responsabilidade e, sobretudo, com grande humanismo.

Entretanto, tendo em conta que o mulato ou mulata é um termo pejorativo, na perspectiva de vários e várias intelectuais, Sueli Carneiro (2011) sendo um exemplo disso, demonstra que a manipulação do negro de pele clara,

Vem dos tempos da escravidão [...] como paradigma de um estágio mais avançado de ideal estético humano; acreditava-se que todo negro de pele escura deveria perseguir diferentes mecanismos de embranquecimento. Aqui, aprendemos a não saber o que somos e, sobretudo, o que devemos querer ser. Temos ensinados a usar a miscigenação ou a mestiçagem como carta de alforria do estigma da negritude: um tom de pele mais claro, cabelos mais lisos ou um par de olhos verdes herdados de um ancestral europeu são suficientes para fazer alguém que descenda de negros se sentir pardo ou branco, ou ser “promovido” socialmente a essas categorias. E o acordo tácito é que todos façam de conta que acreditam (CARNEIRO, 2011, p. 64).

Com base nisso, podemos notar que o lugar do mulato é problematizado e questionado, dado que muitos (mulatos) desejam estar nesse entre-lugar com o intuito de escapar das inúmeras mazelas e discriminações que o negro sofre na sociedade brasileira. Trata-se de uma questão que precisa ser muito bem conhecida, antes de partirmos em busca de respostas para as questões raciais no Brasil. Por outras palavras, os indivíduos necessitam saber quem são, conhecer suas ancestralidades e fazer as escolhas em relação às suas identidades raciais, sociais e culturais.

O racismo tem como uma das características, o aprisionamento do outro em imagens fixas e estereotipadas como uma maneira de beneficiar os racialmente hegemônicos, que continuam a ser representados em sua diversidade. Por exemplo, para os publicitários, colocar um negro no meio de um grande número de brancos em uma propaganda, para demonstrar um presumível respeito à diversidade étnica e racial, cujo objetivo é de fazer o branco ficar livre de possíveis acusações que excluam a minoria negra, por si só, já basta (CARNEIRO, 2011, p. 70).

#### **4.1.3 O estereótipo como fetiche**

Retomando Bhabha (1998) e o conceito de estereótipo, a partir de questionamentos conceituais como: em primeiro lugar, o que é essa teoria da encapsulação ou fixação que se move entre o reconhecimento da diferença cultural e racial e seu repúdio, fixando o não-familiar a algo estabelecido, de uma maneira que é repetitiva e que vacila entre o prazer e o medo? E em segundo, a fábula freudiana de fetichismo (e da recusa) circularia no interior do discurso do poder colonial exigindo a articulação de modos de diferenciação, por via sexual e racial, assim como diferentes modos de discurso teórico, psicanalítico e histórico?

Pode-se constatar que, numa tentativa de resposta a essas perguntas, Bhabha (1998) refere-se a uma articulação estratégica de “coordenadas de saber”, tanto racial como sexual, inserido no jogo do poder colonial enquanto modos de diferenciação, fixação e hierarquização. Essa articulação é um modo de especificar o discurso colonial, mediante a utilização de um conceito foucaultiano denominado de aparato.

Desse jeito, conforme Bhabha (1998), Michel Foucault foca insistentemente na relação de saber e poder, dentro do aparato, como uma resposta *a uma necessidade urgente* num certo período histórico. Os discursos coloniais e pós-coloniais possuem os dois, uma força que intervém de forma teórica e cultural, na contemporaneidade, pois, ambos



representam uma necessidade urgente de contestação das singularidades de diferença e de articulação dos sujeitos diversos de diferenciação.

Isto porque,

o aparato é essencialmente de natureza estratégica, o que significa presumir que se trata de uma certa manipulação de relações de forças, seja desenvolvendo-as em uma direção particular, ou bloqueando-as, estabilizando-as, utilizando-as etc. O aparato é assim sempre inscrito em um jogo de poder, porém é também sempre ligado a certas coordenadas do saber que provêm dele mas que, em igual medida, o condicionam. É nisto que consiste o aparato: estratégias de relações de forças que apoiam e se apoiam em tipos de saber (FOUCAULT, apud BHABHA, 1998, p. 113).

Assim, Bhabha (1998) propõe que seja feita uma leitura do estereótipo enquanto fetichismo, devido ao mito da origem histórica, baseado numa pureza racial e prioridade cultural que produz uma relação com o estereótipo colonial, cuja função é o de “normalizar” as crenças múltiplas e os sujeitos divididos, constituidores de um discurso colonial em consequência de seu processo de recusa.

Para Bhabha (1998), o fetichismo tem a capacidade de reativar o material da fantasia original, assim como de causar uma ansiedade da castração e da diferença sexual, na medida em que normatiza a diferença e a perturbação relacionada com o objeto fetiche. Logo,

Existe tanto uma justificativa estrutural como uma funcional para se ler o estereótipo racial do discurso colonial em termos do fetichismo. Minha releitura de Said estabelece o elo *estrutural*. O fetichismo, como recusa da diferença, é aquela cena repetitiva em torno do problema da castração. O reconhecimento da diferença sexual – como pré-condição para a circulação da cadeia de ausência e presença no âmbito do simbólico – é recusado pela fixação em um objeto que mascara aquela diferença e restaura uma presença original (BHABHA, 1998, p. 116).

Tal elo *estrutural* no meio do fetiche e do estereótipo, ou do estereótipo enquanto fetiche tem muita relevância, dado que o fetichismo funciona como um “jogo” atuante entre a afirmação arcaica da totalidade/similaridade. Por exemplo, em termos freudianos, existe a premissa de que todos os homens possuem pênis, no entanto, ao passarmos para os nossos termos, se diz, que todos os homens detêm a mesma pele/raça/cultura, pois, isso significa uma ansiedade associada à falta e diferença. Ainda segundo Freud, a outra premissa é de que alguns não têm pênis, enquanto que para nós, alguns não têm a mesma pele/raça/cultura (BHABHA, 1998, p. 116).

É importante entendermos que:

Dentro do discurso, o fetiche representa o jogo simultâneo entre a metáfora como substituição (mascarando a ausência e a diferença) e a metonímia (que registra contiguamente a falta percebida). O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma

“identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. Isto porque a cena do fetichismo é também a cena da reativação e repetição da fantasia primária – o desejo do sujeito por uma ordem pura que é sempre ameaçada por sua divisão, pois o sujeito deve ser dotado de gênero para ser engendrado, para ser falado (BHABHA, 1998, p. 116-117).

Como pode ser visto acima, a ideia da pureza racial, na qual se baseia a raça branca, que se acha superior a qualquer outra, faz com que haja uma tendência em não valorizar a diferença, recusando-a, na medida em que se procura a manutenção e repetição de um mesmo padrão, considerado como mais adequado e perfeito em detrimento de todos os outros que são caracterizados como inadequados e imperfeitos.

É esse o estereótipo que, como defende Bhabha (1998), não se resume a uma mera simplificação, mas sim, a uma falsa representação de um determinado real. Por isso,

Quando Fanon fala do posicionamento do sujeito no discurso estereotipado do colonialismo, ele fornece ainda mais suporte a meu argumento. As lendas, estórias, histórias e anedotas de uma cultura colonial oferecem ao sujeito um ‘Ou/Ou’ primordial. Ou ele está fixado em uma consciência do corpo como uma atividade unicamente negadora ou como um novo tipo de homem, uma nova espécie. O que se nega ao sujeito colonial, tanto colonizador como colonizado, é aquela forma de negação que dá acesso ao reconhecimento da diferença. É aquela possibilidade de diferença e circulação que liberaria o significante de *pele/cultura* das fixações da tipologia racial, da analítica do sangue, das ideologias de dominação racial e cultural ou da degeneração. ‘Onde quer que vá’, lamenta Fanon, ‘o negro permanece um negro’ – sua raça se torna o signo não-erradicável da *diferença negativa* nos discursos coloniais. Isto porque o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de ‘raça’ a não ser em sua *fixidez* enquanto racismo. Nós sempre sabemos de antemão que os negros são licenciosos e os asiáticos os dissimulados (BHABHA, 1998, p. 117, grifos do autor).

Ao relacionarmos o conceito de fetichismo com a representação do negro no filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), podemos ver que há uma correlação cuja semelhança está na colocação do negro carioca que vive no morro, como a representação de toda a população negra que se encontra em qualquer território ou estado brasileiro, pois, não existe diferença entre nenhum deles, porque todos os negros são passíveis de serem deslocados para o “mesmo pacote” e de serem vistos como sujeitos atrasados, sem nenhuma capacidade de raciocínio, mas apenas mascarados enquanto excelentes dançarinos e cantores, dentro de uma estrutura cultural e social dominada por brancos. Na verdade, dando continuidade ao assunto, todos os personagens negros e negras estão sob a tutela de uma lógica fetichista e estereotipada que os aprisiona, descaradamente, num período escravocrata e colonial.

Por conseguinte, conforme Bhabha (1998), o fetichismo tem a capacidade de reativar a “fantasia original”, orientada pela eliminação, castração e a diferença sexual, mesmo que esse discurso seja embasado por um determinado reconhecimento e aceitação da diversidade humana, que por sua vez, sofre uma recusa, efetuada através de um objeto capaz de mascarar aquela diferença e restaurar uma presença original, que, desta maneira, fará com que esse discurso colonial continue se perpetuando metaforicamente e metonimicamente, nos seus modos de representação do outro.

#### 4.1.4 Os quatro termos de dominação racial

A película *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), como tem sido dito até agora, fornece repercussões imagéticas que influenciam a visão e a imaginação, dos mais distintos espectadores, desde africanos aos europeus. Sendo assim, Bhabha (1998) escreve que,

Minha anatomia do discurso colonial permanece incompleta até que eu coloque o estereótipo, como modo retido, fetichista de representação, dentro de seu campo de identificação, que identifiquei em minha descrição das cenas primárias de Fanon como o esquema lacaniano do imaginário. O imaginário é a transformação que acontece no sujeito durante a fase formativa do espelho, quando ele assume uma imagem *distinta* que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor. No entanto, esse posicionamento é em si problemático, pois o sujeito encontra-se ou se reconhece através de uma imagem que é simultaneamente alienante e daí potencialmente fonte de confrontação. Esta é a base da estreita relação entre as duas formas de identificação associadas com o imaginário – o narcisismo e a agressividade (BHABHA, 1998, p. 119).

Tanto o narcisismo como a agressividade são duas formas de identificação precisas, constituídas à base de uma estratégia dominante do poder colonial que é exercida em relação ao estereótipo, definida como uma forma de crença repetitiva e contraditória, capaz de reconhecer a diferença, ao mesmo tempo em que a recusa ou a mascara. Em comparação, fala-se de “a completude” do estereótipo, na perspectiva da sua imagem como identidade que está sempre sendo posta em causa pela “falta” (BHABHA, 1998, p. 119).

Ainda consoante Bhabha (1998), ao construir-se o discurso colonial, há uma articulação complexa dos tropos do fetichismo que são: a metonímia e a metáfora. Duas formas de identificação narcísica e agressiva que estão disponíveis no imaginário. Por isso, o discurso racial é estereotipado e também é uma estratégia de dominação pautada em quatro termos.

Para Bhabha (1998), esses quatro termos derivam de uma amarração entre a função metafórica ou mascaradora do fetiche e o objeto-escolha narcísico, juntamente com o

estabelecimento de uma aliança que opõe uma figuração metonímica da falta e a fase agressiva do imaginário.

Esta oposição é baseada, de acordo com Bhabha (1998), em um repertório marcado por posições contraditórias que constitui a construção do sujeito no discurso colonial, e isso quer dizer que, no interior dessa ideia discursiva específica e numa conjuntura política particular, há sempre uma probabilidade susceptível de ser problemática, pois, o lugar da fixidez e da fantasia não desaparece. Também porque,

Esta tomada de posição fornece uma “identidade” colonial que é encenada – como todas as fantasias de originalidade e origem – diante de e no espaço da ruptura e da ameaça por parte da heterogeneidade de outras posições. Como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o ‘mascaramento’ metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, dá ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática – *sempre as mesmas* histórias sobre a animalidade do negro, a inescrutabilidade do cule ou a estupidez do irlandês *têm de ser* contadas (compulsivamente) repetidamente, e são gratificantes e aterrorizantes de modo diferente a cada vez (BHABHA, 1998, p. 120).

Na tentativa de compreendermos o negro enquanto uma demanda, parafraseando Bhabha (1998), nota-se, em primeiro lugar, que o fetiche do discurso colonial, denominado por Fanon como um esquema epidérmico, ao contrário do fetiche sexual, não é um mistério. Isto porque a pele é um aspecto fundamental da diferença cultural e racial do estereótipo, entendido enquanto um “conhecimento geral” que transcende vários discursos culturais, políticos e históricos, na medida em que tece e representa o seu papel público no drama racial a partir de uma encenação que acontece, frequentemente, nas sociedades coloniais.

Em segundo lugar, Bhabha (1998) explica que, o fetiche sexual está relacionado ao termo “objeto bom”, que faz o elemento do cenário ser avaliado como um objeto a ser desejado e adorado porque cria uma maior facilidade na promoção de uma felicidade sistematizada pelas relações sexuais.

Ao percebermos os negros colonizados, ou seja, especificamente os negros cariocas e favelados que foram representados em *Orfeu Negro* (1959) como objetos de um sentimento confuso e ambivalente, como por exemplo, amor e ódio, sugere-se que:

a afeição e a hostilidade no tratamento do fetiche – que correm paralelas à recusa e à percepção da castração – estão misturadas em proporções desiguais em casos diversos, de modo que um ou outro torna-se mais claramente reconhecível (FREUD, apud BHABHA, 1998, p. 122).

Por outras palavras, sob o escopo de Bhabha (1998), esta afirmação freudiana traz um reconhecimento acerca da amplitude que o estereótipo pode alcançar, desde o objeto amado

até ao odiado, cimentado por uma transformação de posições do sujeito, através de uma circularidade do poder colonial, e explicado pelo sistema metafórico/narcísico e metonímico/agressivo que orienta e alimenta o discurso colonial.

Em conclusão, são essas contradições e reificações sobre o negro, no filme em estudo, que continuam a ser perpetuadas noutras representações fílmicas, como também na própria realidade. Isto porque na percepção do branco/colonizado em relação, por exemplo, ao personagem Orfeu, existe uma confusão engendrada pela ideia de aceitação e recusa, pois, Orfeu pode ser aquele herói negro e músico talentoso, todavia, fechado, para sempre, num lugar e estatuto social de inferioridade.

#### **4.1.5 A impossibilidade do estereótipo enquanto uma sombra racista**

Nessa senda pelo entendimento do conceito de estereótipo, Bhabha (1998) orienta-nos para entendê-lo como um objeto “impossível” que é fabricado através dos esforços de vários “saberes oficiais” do colonialismo, tais como o pseudo-científico, tipológico, legal-administrativo e eugênico. Esses saberes,

Estão imbricados no ponto de sua produção de sentido e poder com a fantasia que dramatiza o desejo impossível de uma origem pura, não-diferenciada. Sem ser ela mesma o objeto do desejo, mas sim seu cenário, sem ser uma atribuição de identidades, e sim sua produção na sintaxe do panorama do discurso racista, a fantasia colonial exerce um papel crucial naquelas cenas cotidianas de subjetificação em uma sociedade colonial e que Fanon repetidamente se refere. Como fantasias das origens da sexualidade, as produções do “desejo colonial” marcam o discurso como um ‘ponto favorecido para as reações defensivas mais primitivas, como voltar-se contra si próprio, tornar-se um oposto, uma projeção, uma negação (BHABHA, 1998, p. 125).

A persistência dessa problemática do saber racista e estereotípico, assim como o problema da origem, é algo complexo. Afinal, o ato de estereotipar é um texto de projeção e introjeção ambivalente, baseado em estratégias metafóricas e metonímicas, que deslocam, sobredeterminam e estão carregadas de culpa e agressividade. Mas não é o estabelecimento de uma imagem falaciosa, transformada em bode expiatório de práticas discriminatórias. Existe sim, um mascaramento propositado que constrói posicionalidades e oposicionalidades para uma utilização fantasmática do discurso racista (BHABHA, 1998, p. 125).

Na ótica de Bhabha (1998), trata-se de um cenário visto como uma fantasia colonial, encenada a partir da ambivalência do desejo e que cria articulações em nome duma demanda pelo negro, rompida por ele mesmo, já que o estereótipo é, simultaneamente, um substituto e

uma sombra. Quando se acede às fantasias mais selváticas do colonizador, aquele Outro que é forçadamente estereotipado acaba por revelar algo dessa “fantasia” em aspectos de desejo e defesa, sobre aquela posição de dominação.

Porém,

[...] certamente há outra cena do discurso colonial em que o nativo ou o negro corresponde à demanda do discurso colonial, onde a “cisão” subversora é recuperável dentro de uma estratégia de controle social e político. É reconhecidamente verdade que a cadeia de significação estereotípica é curiosamente misturada e dividida, polimorfa e perversa, uma articulação da crença múltipla. O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e, todavia, o mais escolado e acabado dos mentirosos e manipulador de forças sociais. Em cada caso, o que está sendo dramatizado é uma separação – entre raças, culturas, histórias, no *interior* de histórias – uma separação entre *antes* e *depois* que repete obsessivamente o momento ou disjunção mítica (BHABHA, 1998, p. 126).

No que tange o momento de separação, a fantasia colonial, por ser ambivalente, tenta encobri-lo apesar das semelhanças estruturais com o jogo da necessidade e do desejo. De um lado, existe a proposta de uma teleologia, sistematizada em condições de dominação colonial e controle, onde o nativo é, de forma progressiva, reformável. Do outro lado, essa fantasia colonial mostra tal separação, destacando a sua visibilidade. Por isso, a separação nega a capacidade do colonizado de se autogovernar, de se tornar independente, mas confere autoridade aos modos de civilidade ocidentais e as suas missões oficiais do poder colonial (BHABHA, 1998, p. 127).

Segundo Bhabha (1998), o momento colonial apresenta o discurso racista estereotípico mediante a inscrição de uma forma de governamentalidade, baseada em uma cisão produtiva, que se constitui no saber e no exercício do poder. No entanto, algumas de suas práticas reconhecerem a existência da diferença de raça, cultura e história, pois, essas práticas são elaboradas através de saberes estereotípicos, teorias raciais e uma experiência administrativa colonial que cimenta várias ideologias políticas e culturais, repletas de mitos, de preconceitos, discriminações, que são sistematicamente reconhecidas. Desta maneira,

A caserna fica perto da igreja, que fica ao lado da sala de aula; o quartel fica bem ao lado das ‘linhas civis’. Tal visibilidade das instituições e aparatos de poder é possível porque o exercício do poder colonial torna a *relação entre elas* obscura, elabora-as como fetiches, espetáculos de preeminência “natural” /racial. Só a sede do governo é que fica sempre em algum outro lugar – destacada e separada por aquele distanciamento de que depende a vigilância para suas estratégias de objetificação, normalização e disciplina (BHABHA, 1998, p. 128).

Portanto, há uma perversão de atitudes e projetos políticos que elaboram uma desumanização do negro, não só no Brasil como também em qualquer parte do planeta. Tal elaboração racista está munida de estratégias que procuram objetificar, domesticar e civilizar a população negra, para torná-la invisível e sem acesso aos mais variados espaços culturais, políticos, artísticos e sociais. Na verdade, quem tem a pele mais escura, constantemente é castrado dos seus plenos direitos enquanto cidadãos iguais a qualquer um/uma, que nesse caso, é branco/branca.

Mas, numa busca pela solução desse problema historicamente construído, e se pensarmos de forma específica em obras cinematográficas e literárias, é possível combatermos a “impossibilidade” dos estereótipos através da construção de imagens estéticas que retratam os corpos negros e negras, de uma forma humana, e não animalesca ou objetificada, pois, precisamos questionar e criticar esse engodo estereotipado no qual o negro está inserido, ao mesmo tempo em que se constrói um rol de imagens que humanizem a população negra.

#### 4.2 A DIFERENÇA, A IDENTIDADE E O SIGNO

Os conceitos de identidade e diferença estão largamente presentes na sociedade, e na ótica da diversidade existe a tendência de os dois termos serem naturalizados e essencializados. Logo, dentro de uma obra cinematográfica, não poderia haver exceção porque ela, a obra fílmica, reproduz diversos aspectos sociais, linguísticos e culturais que contribuem para o reconhecimento identitário de um determinado país ou região. *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) transmite e nos permite refletir sobre e como a representação da identidade brasileira está representada numa determinada época, espaço e contexto.

Em uma perspectiva geral e de acordo com Tomaz Tadeu da Silva e Stuart Hall (2014), ambas, a identidade e diferença, são vistas como fatos da vida social sobre as quais é necessário se obter entendimento. Esta posição deve ser aceita em termos sociais, assim como adentradas num prisma pedagógico cuja função é de respeito para com a diversidade e a diferença. Ademais,

Em uma primeira aproximação, parece ser fácil definir “identidade”. A identidade é simplesmente aquilo que se é: “sou brasileiro”, “sou negro”, “sou heterossexual”, “sou jovem”, “sou homem”. A identidade assim concebida parece ser uma positividade (“aquilo que sou”), uma característica independente, um “fato” autônomo. Nessa perspectiva, a identidade só tem como referência a si própria: ela é autocontida e autossuficiente (SILVA, HALL, 2014, p. 74).

Por outras palavras, a diferença é planejada como uma essência independente. Desta forma, numa oposição ao conceito de identidade, a diferença é aquilo que o outro é. Como por exemplo, “ela é italiana”, “ela é branca”, “ela é homossexual”, “ela é velha”, “ela é mulher”. Nesse caso, também se pode entender, a diferença e a identidade enquanto uma concepção autorreferenciada que remete a si própria, pois, ambas existem na sua simplicidade (SILVA, HALL, 2014, p. 74).

Ainda segundo Silva e Hall (2014), há uma relação de estreita dependência entre a identidade e a diferença. No entanto, a maneira como a nossa identidade é expressa acaba por acobertar essa relação. Isto porque, ao dizer-se, por exemplo, que, “sou brasileiro”, existe a impressão de que essa referência se esgota em torno do “Sou brasileiro”. Porém, essa afirmação torna-se necessária a partir do momento em que existem outras pessoas que não são brasileiras, visto que, se o mundo fosse totalmente homogêneo, onde todos tivessem a mesma identidade, a afirmação da diferença seria inútil, apesar de em termos identitários, sermos todos considerados humanos. Mas é somente em raros momentos que nos afirmamos enquanto seres humanos. Ou seja,

A afirmação “sou brasileiro”, na verdade, é parte de uma extensa cadeia de “negações”, de expressões negativas de identidade, de diferenças. Por trás da afirmação “sou brasileiro” deve-se ler: “não sou argentino”, “não sou chinês”, “não sou japonês” e assim por diante, numa cadeia, neste caso, quase interminável. Admitamos: ficaria muito complicado pronunciar todas essas frases negativas cada vez que eu quisesse fazer uma declaração sobre minha identidade. A gramática nos permite a simplificação de simplesmente dizer “sou brasileiro”. Como ocorre em outros casos, a gramática ajuda, mas também esconde (SILVA, HALL, 2014, p. 75).

Por isso, tanto a identidade como a diferença são mutuamente determinadas, no entanto, radicalmente, podemos afirmar que a diferença sempre aparece em primeiro lugar. A diferença precisa ser considerada não apenas como resultado de um processo, mas sim enquanto o processo em que a identidade e a diferença são produzidas. Na medida em que, a diferença é compreendida como um ato de diferenciação, cuja centralização está no conceito linguístico de diferença (SILVA, HALL, 2014, p.76).

Segundo Silva e Hall (2014), a identidade e a diferença são resultantes dos atos de criação linguística. Isso demonstra que elas são ativamente produzidas, pois, são criações de um mundo cultural e social, fabricados pelo ser humano. Posto que, é através de atos de fala que a identidade e a diferença são instituídas, porque dos mais variados atos linguísticos se define a diferença entre várias identidades nacionais.

De acordo com Saussure, os elementos – os signos – que constituem uma língua não têm qualquer valor absoluto, não fazem sentido se considerados isoladamente. Se



consideramos apenas o aspecto material de um signo, seu aspecto gráfico ou fonético (o sinal gráfico “vaca”, por exemplo, ou seu equivalente fonético), não há nele nada intrínseco que remeta àquela coisa que reconhecemos como sendo vaca – ele poderia, de forma igualmente arbitrária, remeter a um outro objeto como, por exemplo, uma faca. Ele só adquire valor – ou sentido – numa cadeia infinita de outras marcas gráficas ou fonéticas que são diferentes dele. [...]. O conceito de “vaca” só faz sentido numa cadeia infinita de conceitos que não são “vaca”. [...]. Em outras palavras, a língua não passa de um sistema de diferenças. Reencontramos, aqui, em contraste com a ideia de diferença como produto, a noção de diferença como a operação ou o processo básico de funcionamento da língua e, por extensão, de instituições culturais e sociais como a identidade, por exemplo (SILVA, HALL, 2014, p. 78).

Entretanto, para se compreender a identidade e a diferença é necessário dar atenção aos sistemas de significação. Sem esquecer que esses sistemas de significação não são seres da natureza, porém, são compostos por sistemas simbólicos e culturais cuja linguagem é marcada por um sistema de significação, estruturalmente, instável. Esta instabilidade da linguagem é decorrente de uma característica fundamental do signo. O signo, por sua vez, é um sinal que está no lugar de uma outra coisa. Essa coisa pode ser substituída por um objeto concreto, como o “gato”, por um conceito ligado a um objeto concreto, nesse caso o conceito de “gato” ou por um conceito abstrato, como por exemplo, o “amor”. Por outras palavras, não há uma ligação entre o signo e a coisa ou o conceito. Desse jeito, podemos pensar que não existe uma presença do signo, ou seja, nem a coisa nem o conceito estão presentes no signo (SILVA, HALL, 2014, p. 78).

Para entendermos melhor essa ideia de presença do signo,

[...] a natureza da linguagem é tal que não podemos deixar de ter a ilusão de ver o signo como presença, isto é, de ver no signo a presença do referente (a “coisa”) ou do conceito. É a isso que Derrida chama de “metafísica da presença”. Essa “ilusão” é necessária para que o signo funcione como tal: afinal, o signo está no lugar de alguma outra coisa. Embora nunca plenamente realizada, a promessa da presença é parte integrante da ideia de signo. Em outras palavras, podemos dizer, com Derrida, que a plena presença (da “coisa”, do conceito) no signo é indefinidamente adiada. É também a impossibilidade dessa presença que obriga o signo a depender de um processo de diferenciação, de diferença, como vimos anteriormente (SILVA, HALL, 2014, p. 79).

Desta forma, o signo possui sempre o traço daquilo que ele substitui, assim como possui o traço que ele não é, que está relacionado com a diferença, pois, isso significa que a existência do signo não pode ser reduzida somente à identidade. A mesmidade ou a identidade carrega sempre o traço da diferença ou outridade (SILVA, HALL, 2014, p. 79).

Por exemplo, a consulta do dicionário, de acordo com Silva e Hall (2014), ajuda-nos na compreensão sobre a presença e da diferença em Derrida. Na medida em que, ao consultarmos um dicionário, existe o fornecimento de uma definição de uma determinada

palavra. Só que, de forma alguma, o dicionário apresenta a “coisa” ou o conceito, ele apenas reduz-se e nos remete a outras palavras e outros signos.

Isto porque, conforme Silva e Hall (2014), a presença da “coisa” é constantemente adiada, pois, existe somente como traço de uma presença que jamais acontece, ou seja, é através da diferença que cada signo sobrevive, devido a uma caracterização identitária pautada pelo adiamento ou diferimento da presença, tal como pela diferença em relação a outros signos.

Ao pensarmos sobre os conceitos de identidade, diferença e signo, podemos estabelecer uma relação com a adaptação de Camus, *Orfeu Negro* (1959), a partir do fato de as imagens (enquanto detentoras de uma significação) e as representações presentes no filme, poderem realçar a existência de uma comunidade negra e favelada que só é denominada desta forma, em termos identitários, porque existem tantas outras quantidades de imagens e representações que demonstram outra coisa, ou seja, reveladoras de uma identidade que é diferente, que nesse caso, por exemplo, pode ser branca. Em conclusão, sabemos que o que é percebido na película de Marcel Camus, como uma representação repleta de indivíduos negros, apenas é taxado desta maneira, devido a existência da diferença ou do outro ser humano que detém uma definição identitária distinta.

#### **4.2.1 O estereótipo e a fixação de lugares sociais**

É certo que a identidade e a diferença, na perspectiva de Silva e Hall (2014), se caracterizam enquanto um processo grifado pela produção discursiva e simbólica. Esse processo de adiamento linguístico não é simétrico, e tal como a diferença, a identidade é uma relação social que está sujeita a ser descrita pelas relações de poder. Por sua vez, essas relações de poder não são apenas definidas, mas também são impostas. Não existe uma convivência pacífica, desprovida de hierarquias, pois, o que existe, socialmente, é uma disputa pelo poder.

A definição da identidade e diferença não se estabelece apenas como um objeto de disputa entre grupos sociais que procuram o poder. Também existe uma ampla disputa pelos recursos simbólicos e materiais da sociedade. Quando se afirma a identidade e a enunciação da diferença, elas acabam por traduzir o desejo dos mais diversos grupos sociais, que visam uma garantia e um acesso privilegiado aos bens sociais em disputa. Tanto a identidade como a diferença não são ingênuas (SILVA, HALL, 2014, p. 81).

Desse ponto,

A diferenciação é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas. Há, entretanto, uma série de outros processos que traduzem essa diferenciação ou que com ela guardam uma estreita relação. São outras tantas marcas da presença do poder: incluir/excluir (“estes pertencem, aqueles não”); demarcar fronteiras (“nós” e “eles”); classificar (“bons e maus”; “puros e impuros”; “desenvolvidos e primitivos”; “racionais e irracionais”); normalizar (“nós somos normais; eles são anormais”) (SILVA, HALL, 2014, p. 81-82).

As operações de inclusão e exclusão, segundo Silva e Hall (2014), estão relacionadas com os conceitos de identidade e diferença, que se transformam em declarações sobre quem é excluído, assim como sobre quem é incluído. Ou seja, ao se afirmar uma determinada identidade, existe uma demarcação de fronteiras que distingue aqueles que ficam dentro, daqueles que ficam fora. Tal demarcação ou separação afirma e reafirma as relações de poder, na medida em que os pronomes “Nós” e “Eles” não são meras distinções gramaticais, mas sim, evidentes indicadores de posições-de-sujeito sinalizados pelas relações de poder.

Na adaptação cinematográfica *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), as relações de poder estão evidenciadas através da representação imagética do negro enquanto um ser exótico ou estranho, que precisa ser mantido no seu lugar de subalternidade, de modo a que o branco permaneça como uma referência superior e transcendental. As disputas pelo poder, obviamente, tendem a beneficiar aqueles que, de uma forma geral, conseguem utilizar os seus marcadores identitários e distintos como uma amostra mais “vendível”.

Precisamente, as imagens que são vendidas nas cenas do filme realizado por Camus, procuram dar corpo e mente a uma sistematização identitária que exclui o negro, mesmo ele estando majoritariamente representado na película em estudo. Em contrapartida, de jeito automático, essa exclusão do negro, inclui e valoriza o ponto de vista do branco, pois, é ele que acaba por ter a capacidade de dizer “quem nós somos”, ou seja, de nos moldar em um paradigma dominado pelas teorias eurocêntricas e estadunidenses.

Além do que,

Dividir o mundo social entre “nós” e “eles” significa classificar. O processo de classificação é central na vida social. Ele pode ser entendido como um ato de significação pelo qual dividimos e ordenamos o mundo social em grupos, em classes. A identidade e a diferença estão estreitamente relacionadas às formas pelas quais a sociedade produz e utiliza classificações. As classificações são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade. Isto é, as classes nas quais o mundo social é dividido não são simples agrupamentos simétricos. Dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados (SILVA, HALL, 2014, p. 82).

Há uma forma de classificação que se estrutura em redor de oposições binárias. Essas oposições não expressam apenas uma divisão do mundo em duas classes simétricas, isto porque dentro de uma oposição binária existe sempre um grupo que recebe um valor positivo enquanto o outro recebe um valor negativo. Por isso, à volta das oposições binárias, as relações de identidade e diferença ajustam-se, por exemplo, na polarização masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Problematicar esses binarismos significa questionar a identidade e a diferença como relações de poder (SILVA, HALL, 2014, p. 83). Com base nessa problematização,

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais. Numa sociedade em que impera a supremacia branca, por exemplo, “ser branco” não é considerado uma identidade étnica ou racial. Num mundo governado pela hegemonia cultural estadunidense, “étnica” é a música ou a comida dos outros países. É a sexualidade homossexual que é “sexualizada”, não a heterossexual. A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade (SILVA, HALL, 2014, p. 83).

Portanto, o que é considerado aceitável, desejável e natural é uma definição que depende de uma outra definição que é considerada como abjeto, rejeitável e antinatural. De forma permanente, a identidade hegemônica é assombrada pelo seu Outro que dá sentido à sua existência (SILVA, HALL, 2014, p. 84).

#### **4.2.2 Por uma representação que contempla a diferença**

Para compreendermos as ligações com os sistemas de significações entre a identidade e a diferença, conforme Silva e Hall (2014), torna-se necessário percebermos a identidade enquanto um significado cultural e socialmente atribuído. Essa teoria cultural é expressa através do conceito de representação, que associa de maneira estreita, tanto a identidade como a diferença.

Dado que,

O conceito de representação tem uma longa história, o que lhe confere uma multiplicidade de significados. Na história da filosofia ocidental, a ideia de representação está ligada à busca de formas apropriadas de tornar o “real” presente – de apreendê-lo o mais fielmente possível por meio de sistemas de significação.

Nessa história, a representação tem-se apresentado em suas duas dimensões – a representação externa, por meio de sistemas de signos como pintura, por exemplo, ou a própria linguagem; e a representação interna ou mental – a representação do “real” na consciência (SILVA, HALL, 2014, p. 90).

Ao contextualizar-se o conceito de representação, que é concebido como um sistema de significação, descartam-se, numa concepção filosófica clássica, os pressupostos realistas e miméticos. Por outras palavras, há uma rejeição das conotações mentalistas, ou até mesmo a rejeição de uma associação com uma suposta interioridade psicológica. Essa representação é *pós-estruturalista*, que apenas possui significado enquanto um sistema de signos. Tal fato que tem uma representação pode ser expresso das mais diversas formas como, por exemplo: através da pintura, da fotografia, do cinema e também pela oralidade. Por isso, a representação nunca aparece de um jeito mental ou interior, pois, sempre surge como uma marca visível que é externa (SILVA, HALL, 2014, p. 90).

Ainda na perspectiva pós-estruturalista, segundo Silva e Hall (2014), as características de indeterminação, ambiguidade e instabilidade, incorporadas no conceito de representação, são atribuídas à linguagem que, desta maneira, promove um questionamento às pretensões miméticas assentadas numa perspectiva clássica.

Para Silva e Hall (2014), a presença do “real” não está alojada na representação, isto porque a mesma não é simplesmente uma expressão de algum suposto referente. Visto que, enquanto um sistema de significação, a representação é uma forma de atribuição de sentido, pautada por uma sistematização linguística e cultural que é indeterminada, arbitrária e ligada às relações de poder, de forma estreita.

A ligação entre a representação, identidade e diferença, conforme Silva e Hall (2014), acontece porque é a partir da representação que a identidade e diferença adquirem sentido. Afinal, a identidade e a diferença existem como tal, através da sua representação, na medida em que, o verbo representar significa dizer: que “essa é a identidade”, ou que “a identidade é isso”. Ademais,

É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. No centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica das suas formas de representação. Não é difícil perceber as implicações pedagógicas e curriculares dessas conexões entre identidade e representação. A pedagogia e o currículo deveriam ser capazes de oferecer oportunidades para que as crianças e os/as jovens desenvolvessem capacidades de crítica e questionamento dos sistemas e das formas

dominantes de representação da identidade e da diferença (SILVA, HALL, 2014, p.92).

Ao assistirmos a adaptação cinematográfica *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), a problematização e o questionamento da representação do negro, nesse vasto universo de significações de identidade e diferença, é extremamente importante e necessária. Isto porque, através de uma fomentação pedagógica, que proporcione o desenvolvimento do senso crítico, principalmente, nas crianças e jovens, estendendo também para as outras faixas etárias, será possível redefinir pontos de identificação, que tornem o negro e a negra em indivíduos aptos para falarem por si mesmos sem estar sobre a tutela de outrem.

Contudo, uma pergunta provocadora e hipotética que nos convida a pensar sobre a importância dos conceitos de identidade, diferença e representação, está relacionada com o seguinte: se o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) tivesse sido realizado por um/uma negro/negra brasileiro/brasileira seria mais aceite em termos críticos, principalmente, para a própria comunidade negra ou seria apenas mais uma película que repetiria os mesmos estereótipos e preconceitos sobre o negro?

Doutro modo, pode-se refletir que:

Segundo Judith Butler (1999), a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. É essa possibilidade de interromper o processo de “recorte e colagem”, de efetuar uma parada no processo de “circularidade” que caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades (SILVA, HALL, 2014, p. 95).

Em nome de uma quebra de correntes repetitivas e sustentadas por uma base racista e hegemônica, existe a probabilidade de serem instauradas outras correntes que estejam mais conscientes sobre as diferenças identitárias e a diversidade cultural. As obras de arte, sejam literárias ou cinematográficas, enquanto atos performativos, que representam a identidade e a diferença dos mais diversos grupos étnicos e culturais, precisam promover esse rompimento com os ideais que tonificam uma repetição representativa, que mantêm as identidades soberanas no poder.

### 4.3 DESBRAVANDO O CONCEITO DE CULTURA

Numa tentativa de definição do termo cultura, podemos buscar a compreensão desse conceito, que é bastante importante para o entendimento de uma representação artística, sociedade ou comunidade, através da explicação de Alfredo Bosi (1992), cuja explicação mostra que,

Cultura é o conjunto de práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo (BOSI, 1992, p. 16).

Há uma ideia da cultura enquanto um presente que se torna mola, instrumento e uma potencialidade para o futuro, juntamente com a perspectiva de uma produtividade, que proporciona e está ligada a um domínio sistemático do ser humano como um dominador da matéria e dos outros seres humanos. Nesse caso, o termo aculturar um povo sugere uma capacidade de sujeitar outro povo, a uma adaptação tecnológica padronizada que é vista como superior. Isso acontece em certos regimes industriais-militares, cuja relação se desnuda sem pudores, produzem e controlam um cidadão que é trabalhador e consumidor (BOSI, 1992, p. 16).

Ao trazermos a discussão do conceito de cultura para o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), a reflexão imediata que precisa ser visibilizada, se relaciona com o fato de existir uma folclorização da representação fílmica da cultura negra e afro-brasileira, que é sustentada por uma resma de influências eurocêntricas cujo estímulo se baseia numa perspectiva de aculturação da comunidade negra.

Visto que, tal como defende Bosi (1992) ao definir o termo cultura, para que a mesma frutificasse de maneira sustentável, seria necessário ter uma garantia de “reprodução de um estado de coexistência social”.

No entanto, durante o filme de Camus, essa reprodução é altamente estereotipada e foge de uma real aproximação com os costumes, valores e vivências afro-brasileiras, apesar de estar repleta de personagens negras. Ou seja, trata-se de uma tentativa de repetir as tendências dominadoras e racistas historicamente construídas, só que de um jeito, propositadamente romantizado para a identidade e cultura negra, mas que no fundo reproduz a aculturação existente desde a época das “descobertas” e escravização dos corpos negros.

Nessa demanda pela definição do conceito de cultura, deparamo-nos com uma elucidação proposta por Terry Eagleton (2011), que escreve o seguinte:

A raiz latina da palavra “cultura” é *colere*, o que pode significar qualquer coisa, desde cultivar e habitar a adorar e proteger. Seu significado de “habitar” evoluiu do latim *colonus* para o contemporâneo “colonialismo”, de modo que títulos como *Culturus* e *colonialismo* são, de novo, um tanto tautológicos. Mas *colere* também desemboca, via o latim *cultus*, no termo religioso “culto”, assim como a própria ideia de cultura vem na Idade Moderna a colocar-se no lugar de um sentido desvanecente de divindade e transcendência. Verdades culturais – trate-se da arte elevada ou das tradições de um povo – são algumas vezes verdades sagradas, a serem protegidas e reverenciadas. A cultura, então, herda o manto imponente da autoridade religiosa, mas também tem afinidades desconfortáveis com ocupação e invasão, e é entre esses dois polos, positivo e negativo, que o conceito, nos dias de hoje, está localizado. Cultura é uma dessas raras ideias que têm sido tão essenciais para a esquerda política quanto são vitais para a direita, o que torna sua história social excepcionalmente confusa e ambivalente (EAGLETON, 2011, p. 10-11, grifos do autor).

Na medida em que o conceito de “cultura” possui, no seu interior, resquícios de uma transição histórica muito importante, também é através desse conceito que há uma codificação de várias questões filosóficas. O termo cultura foca, sobretudo, em questões de liberdade e determinismo, mudança e identidade, o dado e o criado, pois, está significado enquanto um cultivo que desenvolve de forma natural, numa conversa com o natural e o artificial, entre o que fazemos no mundo e no que o mundo nos faz. A cultura carrega dentro de si, uma noção “realista”, epistemologicamente relacionada com a natureza ou matéria-prima que ultrapassa o ser humano, mas sem perder a sua dimensão “construtivista”. Por isso, não se trata apenas de uma desconstrução da oposição entre a cultura e a natureza, também se trata do reconhecimento do termo “cultura” como a própria desconstrução (EAGLETON, 2011, p. 11).

A cultura é um conceito fundamental para compreendermos os fenômenos sociais e as representações artísticas de uma determinada comunidade. O seu relacionamento com a natureza, dá-lhe uma dimensão colossal que é caracterizada por várias cosmovisões, cujas reinvenções vão acontecendo de uma maneira móvel e contínua, jamais parada no tempo. Sem esquecer que, ainda persiste a ideia da existência de uma cultura hegemônica que não deseja perder o seu posto sagrado, em detrimento de diversas outras culturas que se situam num lugar de subalternização. Todavia, como é referenciado por Mia Couto (2011),

As culturas sobrevivem enquanto se mantiverem produtivas, enquanto forem sujeito de mudança e elas próprias dialogarem e se mestiçarem com outras culturas. As línguas e as culturas fazem como as criaturas: trocam genes e inventam simbioses como resposta aos desafios do tempo e do ambiente (COUTO, 2011, p. 16).

As culturas que sofrem e que são taxadas de inferiores, obviamente, precisam levantar suas cabeças e caminhar vivazmente com passos seguros, designadas pelas próprias identidades, adentradas nos locais ou nos territórios onde essas culturas se manifestam, de



modo a permanecerem fortes, sadias e capazes de construir um futuro, que como disse Mia Couto sobre esse futuro (2011), “não nos venha desenhado como uma receita financeira”.

#### **4.3.1 O multiculturalismo policêntrico e o risco de essencialismo nas análises de estereótipos**

A partir dos anos 80, de acordo com Stam (2013), o termo multiculturalismo se transforma numa palavra bastante utilizada nos debates e discussões contemporâneas. No entanto, muitos neoconservadores defendem a ideia que o conceito de multiculturalismo promove uma desvalorização dos clássicos europeus, enquanto percussores de várias áreas de estudo.

Todavia, conforme Stam (2013), o multiculturalismo, pautado por um mundo culturalmente heterogêneo, define-se através de uma investida sobre o eurocentrismo que é concebido como uma perspectiva epistemológica única, que coloca o continente europeu no mais alto pedestal do mundo, em detrimento de outras culturas, práticas e formas de conhecimento. O modelo eurocêntrico é sustentado por um discurso colonialista, imperialista e racista que continua sendo, repetidamente representado, mesmo com o fim formal do colonialismo. Nesse caso, podemos entender o eurocentrismo enquanto um modelo de pensamento embutido em tendências intelectuais, que reforçam a concepção de Europa como um destino histórico singular. Precisamente,

Em todos esses casos, a Europa, sozinha e sem auxílio, aparece como “motor” da mudança histórica progressista: democracia, sociedade de classes, feudalismo, capitalismo e revolução industrial. O eurocentrismo se apropria da produção cultural e material de não europeus, negando, ao mesmo tempo, tantos os feitos destes últimos quanto a apropriação realizada consolidando, assim, seu sentido de si mesmo e glorificando sua própria antropofagia cultural (STAM, 2013, p. 296).

O multiculturalismo faz críticas à universalização das normas eurocêntricas, e a essa relação histórica opressiva da Europa. Na medida em que, esse projeto multiculturalista tem o foco de compreender a história do mundo e a perspectiva de igualdade entre os diferentes povos, no que tange à inteligência, ao status e aos direitos. Ao mesmo tempo em que, esse projeto multiculturalista, luta por uma descolonização da representação nas relações de poder entre as comunidades, assim como nos artefatos culturais (STAM, 2013, p. 297).

Sob o escopo do multiculturalismo, podemos problematizar o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), no sentido de abordarmos uma crítica à maneira como existe uma deturpação imagética do negro, que é conseqüentemente colocado numa posição de

inferioridade em relação ao branco. Ademais, o eurocentrismo tece as suas teias nessa representação fílmica de Camus, mediante uma apropriação cultural que não lhe pertence, pois, o negro representado na película, esse sim, é possuidor desse pertencimento. No entanto, o problema não está no pertencimento ou na apropriação em si, isto porque qualquer um deve ter o direito de escolher o que lhe pertence ou não em termos culturais. Mas, o fato é que o negro se encontra e se vê desapropriado da sua própria voz e imagem, em nome da valorização de um discurso eurocêntrico preconceituoso e estereotipado. Portanto, isso precisa ser discutido e criticado, sem esquecer que,

A palavra “multiculturalismo” não possui uma essência, simplesmente apontando para um debate. Embora conscientes de suas ambiguidades, talvez possamos mobilizá-la com vistas a uma crítica radical das relações de poder, um apelo por intercomunitarismo substantivo e recíproco. Um multiculturalismo radical ou policêntrico exige uma profunda reestruturação e reconceitualização das relações de poder entre as comunidades culturais. Percebe as questões de multiculturalismo, colonialismo e raça não de maneira *guetizada*, mas sempre “em relação”. Comunidades, sociedades, nações e mesmo continentes inteiros não existem de forma autônoma, mas em uma rede densamente tramada de relacionalidade (STAM, 2013, p. 297).

Contudo, mesmo que as análises de distorções tenham colocado questões legítimas sobre os estereótipos negativos e imagens positivas, existe uma fidelidade exclusiva que é frequentemente baseada em uma estética da verossimilhança. A tendência de classificar o realismo como algo que está relacionado com “erros” e “distorções”, atribui à “verdade” de uma comunidade, um caráter de não problemática que é facilmente acessível, como se as “mentiras” sofressem sem dificuldade um desmascaramento (STAM, 2013, p. 303).

Ainda segundo Stam (2013), há uma série de armadilhas teórico-metodológicas na abordagem das distorções e estereótipos, pois, quando se preocupa, exclusivamente, com as imagens, tanto as positivas como as negativas, existe um grande risco de se cair no *essencialismo*. As críticas com menos sutileza reduzem uma variedade complexa de representações, num conjunto de fórmulas reificadas e limitada. Essas simplificações reducionistas têm fortes tendências de reprodução do próprio racismo que devia ser combatido.

Na perspectiva de Stam (2013), um certo *a-historicismo* é gerado pelo essencialismo, que proporciona uma análise estática, sem mutações e que ignora a instabilidade histórica do estereótipo e mesmo da linguagem. Ou seja, as análises de estereótipos estão, de um jeito dissimulado, relacionadas com o *individualismo*, porque a personagem individual em

comparação com as categorias sociais como raça, classe, gênero, nação e orientação sexual, continuam com o estatuto de ponto de referência.

Os equívocos em termos de mimese, conforme Stam (2013), que relacionam os filmes hollywoodianos, feitos sobre o Terceiro Mundo, costumam estar repleta de gafes etnográficas, linguísticas e topográficas, cuja relação com os estereótipos é muito menos associada do que a tendenciosa ignorância do discurso colonialista. Uma vez que,

Uma abordagem moralista e individualista também ignora a natureza contraditória dos estereótipos. A figura dos negros, nas palavras de Toni Morrison, acaba significando opostos absolutos: “Por um lado, significam benevolência, inocência, proteção servil e amor eterno”, por outro, “insanidade, sexualidade ilícita e caos”. Uma abordagem moralista também deixa de lado a questão da natureza relativa da moralidade, suprimindo a pergunta: “positivo para quem?”. É ignorado o fato de que os oprimidos podem não apenas ter uma visão *diferente* da moralidade, mas até mesmo uma visão *oposta*. O que é considerado positivo pelo grupo dominante – por exemplo, o comportamento dos “índios” em faroestes, que espionam para os brancos – pode ser visto como traição pelo grupo dominado. [...]. O privilégio às imagens positivas também elimina as diferenças patentes e a heteroglossia social e moral características de qualquer grupo social. Um cinema de imagens artificialmente positivas também traduz uma falta de confiança no grupo retratado, o qual geralmente não possui, ele mesmo, ilusões quanto à sua perfeição. Da mesma forma, não se pode pressupor uma conexão automática entre o controle sobre a representação e a produção de imagens positivas (STAM, 2013, p. 303-304).

Em conclusão, dentro de uma perspectiva multiculturalista que faz análises fílmicas de estereótipos, é necessário termos cuidado para não essencializarmos e individualizarmos essas análises, de modo a que as nossas críticas sejam pautadas por uma noção relativa, e não ideal, porque desta forma poderemos promover uma criticidade, ao nível das distorções e estereótipos, que seja ou tente ser equivalente a todos.

#### 4.3.2 Para além da representação imagética

Ao contextualizarmos uma representação social, como o cinema, a partir de uma priorização da trama e dos personagens, na perspectiva de Stam (2013), isso provoca uma negligência de muitas outras dimensões e linguagens cinematográficas. Na medida em que,

O discurso eurocêntrico no cinema pode ser transmitido não pelas personagens ou pela trama, mas pela iluminação, pelo enquadramento, pela *mise-em-scène* e pela música. O cinema traduz as correlações do poder social em registros de primeiro plano e fundo, de espaço *on-screen* e *off-screen*, de fala e silêncio. Para falar da “imagem” de um grupo social, temos de formular perguntas precisas sobre as próprias imagens: Quanto espaço os representantes de diferentes grupos sociais ocupam no plano? Eles são vistos em *close-ups* ou apenas em planos abertos? Com que frequência e por quanto tempo aparecem comparativamente às personagens euro-americanas? É permitido que elas se relacionem ou sempre necessitam da “mediação” *mainstream*? São personagens ativas e com desejos ou apenas

elementos decorativos? Os *raccords* de olhar nos fazem identificar com um olhar mais do que com outro? Quais olhares são correspondidos e quais são ignorados? Como os posicionamentos das personagens expressam distância social ou diferenças de *status*? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servilidade, ressentimento ou orgulho? Há uma segregação estética por meio da qual um grupo é enaltecido e o outro aviltado? Que homologias informam a representação artística e étnica/política? (STAM, 2013, p. 304-305, grifos do autor).

Essas perguntas descritas acima reforçam a ideia de que é necessária uma abordagem crítica sobre os estereótipos, que perpassa todos os aspectos das linguagens cinematográficas, de modo a que tais discussões críticas não girem somente em torno da imagem enquanto uma linguagem essencial, primordial e única para o questionamento dos estereótipos.

Mesmo porque, como afirma Gilles Deleuze (2007),

O que acontece com o cinema falado? O ato de fala já não remete à segunda função do olho, já não é lido, mas ouvido. Torna-se direto, e recupera os traços distintivos do “discurso”, que estavam alterados no cinema mudo ou escrito (o traço distintivo do discurso, segundo Benveniste, é relação de pessoa, Eu-Tu). Notaremos que o cinema não se torna, só por isso audiovisual. Diferente do intertítulo, que era uma imagem diferente da imagem visual, o falado, o sonoro são ouvidos, mas como *uma nova dimensão da imagem visual, um novo componente*. É sob esse estatuto, aliás, que são imagem (DELEUZE, 2007, p. 269).

Ou seja, podemos constatar que a imagem cinematográfica se configura enquanto imagem, através da existência de outras formas linguagens, como é o caso do som e da oralidade, que juntas com a imagem constituem uma imagem-narrativa a ser lida e compreendida, não só pelo seu potencial imagético, mas também pela sua capacidade sonora e oral.

De acordo com Stam (2013), por um lado, o cinema funciona como mimese e representação, e por outro lado, também funciona como um enunciado e um ato de interlocução, que está contextualizada através dos produtores e receptores socialmente localizados. Por isso, dizer que a arte é meramente construída não basta. Isto porque é preciso questionar para quem é construída e quais são as ideologias e discursos que promovem essa construção, pois, a arte é uma representação com um sentido mimético e político, relacionado com a valorização ou delegação da voz. Da mesma maneira,

Uma alternativa metodológica à abordagem dos estereótipos e distorções miméticos é pensar menos em termos de imagens e mais em termos de vozes e discursos. A própria expressão “estudos da imagem” sintomaticamente suprime o oral e a voz. Em lugar da adequação mimética pontual à verdade sociológica ou histórica, uma discussão mais matizada da questão racial no cinema deveria enfatizar o jogo das vozes, dos discursos e das perspectivas, incluindo aqueles operantes no interior da própria imagem. A tarefa do crítico consistiria em chamar atenção para as vozes culturais em jogo, não apenas as escutadas em um primeiro plano auditivo, mas também as distorcidas ou encobertas pelo texto. Ou seja, não se trata de um

pluralismo, mas de um multivocalismo, de uma abordagem que se empenharia em cultivar e até mesmo incrementar a diferença cultural, ao mesmo tempo em que procura abolir desigualdades socialmente determinadas (STAM, 2013, p. 306).

Podemos verificar na adaptação cinematográfica *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), que existe um discurso racista muito bem elaborado, engendrado e benéfico para os brancos e brancas, cuja desvalorização das imagens e vozes dos negros e negras, contextualizado nessa representação audiovisual de Camus, sustenta uma ideologia que, recorrentemente, coloca o negro numa fixação “eterna” de subalternização. Essa fixação, primeiramente, precisa ser questionada para logo depois, ser alvo de uma demolição que possa promover a construção de uma sociedade brasileira horizontal, com maior equilíbrio de forças e relações de poder entre as mais diversas raças.

Por conseguinte, sem querer desconsiderar a importância da imagem para o nosso entendimento e questionamento das representações cinematográficas que contém estereótipos, preconceitos, discriminações e racismo, que podem estar inseridos numa simples imagem, também se faz necessário dar valor às vozes e aos discursos orais que estão presentes num filme. Isto porque, qualquer um desses aspectos das linguagens cinematográficas possui o seu valor próprio, que não deve ser ignorado e inferiorizado, nem posto como a mais essencial, como por exemplo, em momentos de análises críticas sobre uma determinada película, pois, todos esses (aspectos e linguagens cinematográficas) podem ser sistematizadas enquanto instrumentos de desmantelamento de estruturas hegemônicas, ou, como meras reproduzoras dessa hegemonia.

## 5 BREVES CONSIDERAÇÕES

Ao longo do presente trabalho, existe uma tentativa em trazer mais visibilidade para as questões e críticas quanto à maneira como certos padrões imagéticos e visuais têm sido utilizados para reproduzir racismo, estereótipos, preconceitos e discriminações em relação às identidades afro-brasileiros, representadas no cinema e na literatura, especificamente na transposição do mito de Orfeu e Eurídice para o filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959).

É preciso realçar que não existem respostas prontas nem métodos ideais para se pôr cobro aos mais diversos problemas sociais e culturais, que são representados em obras cinematográficas. Entretanto, nesta monografia, a esperança de que esses problemas podem se tornar mais visíveis e passíveis de serem combatidos, a partir de perspectivas não preconceituosas e segregacionistas, juntamente com a vontade de continuar a acreditar na efetivação das soluções contra uma sociedade mergulhada em estereótipos coloniais, nos fazem perseguir sonhos, imaginários e sombras cujos sentimentos nos possibilita lutar por uma maior justiça artística e cultural não só no Brasil, como no mundo inteiro.

Dessa forma, pode-se compreender, tal como nos livros, que a linguagem cinematográfica também tem a capacidade de narrar ou contar uma história. *Orfeu Negro* está na memória do Lauro, desde sua infância até aos momentos atuais, mas não se trata de uma memória fixa e imóvel, é uma memória viva que se ressignifica continuamente. Isto porque esta obra fílmica, ainda consegue moldar e ser história na narrativa de vida do Lauro e da sua família.

O estatuto de “cópia” da linguagem cinematográfica, não significa que ela seja menos valiosa que uma narrativa escrita “autêntica”. Ambas estão no mesmo nível, nenhuma deve suplantar a outra, nem de serem taxadas como linguagens estéticas que não se devem misturar. Precisamos desligar vários interruptores coloniais, que insistem em manter esses ideais acesos baseados no estabelecimento de hierarquias e dominações repletas de contradições.

As narrativas visuais podem servir como fonte de produção de conhecimento e análise crítica, levando em consideração a diversidade de interpretação e opinião acerca das suas representações num contexto sociocultural. *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) não é uma adaptação fixa no passado. Tal como o ser humano, a cultura e a

identidade, essa representação fílmica também está em movimento em termos de interpretação, por isso, não pode parar de ser problematizada, questionada e entendida.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, [2008].
- AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influenciado neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 139-163, jul./dez. 2008.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- \_\_\_\_\_; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BARBOSA, Leandro Mendonça. Hades na Ilíada: a formatação da morte no épico homérico. **Revista Trilhas da História**, Três Lagoas, v. 2, n. 3, jul-dez, 2012. p. 146-157.
- BARROS, Maria Mirtes dos Santos; COSTA DE LIMA, Weeslem. A representação da figura do Diabo na obra “O cavaleiro, a morte e o diabo” de Albrecht Durer (1513): análise narrativa e iconográfica. **Cad. Pesq.**, São Luís, v. 18, n. 3, set./dez. 2011.
- BARTHES, Roland. **Câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2012b.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2000.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? : e outras interinvenções**. São Paulo: Companhia de Letras, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DESBOIS, Laurent. **A odisseia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.



- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FARIAS, Juliana Barreto. Imagens do Litoral Tupinambá na América Portuguesa Quinhentista. In: PEREIRA, S. D. et al. (Orgs.). **Prêmio Carmem Portinho**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, [199?]. p. 13-115.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo : Global, 2007.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.
- LYOTARD, Jean François. **O acinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- MARIE, Michel. **La nouvelle vague, une école artistique**. Paris: Nathan Cinema, 1997.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- MORAES, Vinicius de. **Orfeu da Conceição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: Realizações, 2014.
- MUNDO EDUCAÇÃO. Disponível em:  
<<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/sociologia/contracultura.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2017.
- NOVAES, C. C.; REIS, M. S. C. Pedagogia do olhar: a potência comparativa no diálogo cinema, literatura e cultura audiovisual. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, p. 67-87, 2013.
- ORFEU Negro. Direção: Marcel Camus. Intérpretes: Breno Mello; Marpessa Dawn. Roteiro: Jacques Viot, [S.l.], 1959.
- READ, Herbert Edward, Sir. **A educação pela arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- SAMAIN, Etienne. “Ver” e “Dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.
- SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SOUZA, Licia Soares de. **O realismo pós-metafísico**: uma sociedade de exclusão no cinema e na literatura brasileiros. UEFS Editora, 2013.

SOUZA, Miliandre G. Cinema novo: a cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, Editora UFPR, p. 133-159, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. [5. ed.]. Campinas: Papyrus, 2015.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**. São Paulo: Edusp, 2007.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis n. 51, p. 019- 053, jul./dez. 2006.

ZANCA, Gabrielli. Cultura política de esquerda no Brasil: Alex Vianny e o cinema nacional. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: UFOP, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historiografia-da-midia/cultura-politica-de-esquerda-no-brasil-alex-vianny-e-o-cinema-nacional>>. Acesso em: 02 jun. 2017.