

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

FABIANA QUINTANA DIAS

***ORFEU: DO MITO À REALIDADE BRASILEIRA
UMA ANÁLISE DA TRILHA SONORA DOS FILMES “ORFEU
NEGRO” (1959) E “ORFEU” (1999) BASEADOS NA PEÇA
“ORFEU DA CONCEIÇÃO” DE VINICIUS DE MORAES***

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP para
obtenção do Título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

**CAMPINAS
2011**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D543o	Dias, Fabiana Quintana. Orfeu: do mito a realidade brasileira. uma análise da trilha sonora dos filmes "Orfeu Negro" (1959) e "Orfeu" (1999) baseados na peça "Orfeu da Conceição" de Vinicius de Moraes. / Fabiana Quintana Dias. – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Orfeu (Mitologia grega). 2. Cinema sonoro. 3. Canções. 4. Cinema. 5. Som. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Orpheus: from the myth to the brazilian reality. A soundtrack analysis of the movies "Black Orpheus" (1959) and "Orfeu" (1999) based on Vinicius de Moraes' play "Orfeu da Conceição"

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Orpheus (Greek mythology)

Cinema sound.

Songs

Cinema

Sound

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Claudiney Rodrigues Carrasco [Orientador]

Irineu Guerrini Junior

Francisco Elinaldo Teixeira

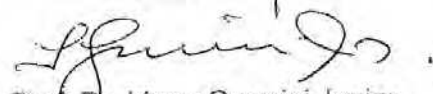
Data da Defesa: 18-08-2011

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Fabiana Quintana Dias - RA 075572 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente


Prof. Dr. Irineu Guerrini Junior
Titular


Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Titular

DEDICATÓRIA

Ao meu orientador, Claudiney Rodrigues Carrasco, pela orientação desde os tempos que eu era aluna especial até a finalização desta dissertação e a oportunidade acima de tudo de aprender muito graças ao seu conhecimento e talento na área de cinema e música.

A toda a minha família, em especial a minha mãe Ana Maria Quintana Dias, que foi como sempre uma pessoa muito importante em toda fase deste projeto, companheira em viagens, incentivadora, me ouvindo sempre altas horas da noite falando das minhas ideias, lendo textos e falando de Orfeu.

A minha madrinha Marlene Alves dos Santos que sempre me apoiou e incentivou nos estudos e na vida.

A todos que participaram gentilmente do documentário, enriquecendo ainda mais o conteúdo deste trabalho: Cacá Diegues, Toni Garrido, Haroldo Costa, Jaques Morelembaum, Roberto Menescal, Paulo Jobim, Sérgio Casoy, Tunico Amancio, toda a equipe da peça “Orfeu” de Aderbal Freire Filho, Alexandre Derlam pelo seu depoimento e material sobre Breno Mello e Orfeu.

Aos que ajudaram por trás das câmeras: Bruno Fantini, José Calil, Márcio Ogata, Ana Martins, MBPress, Luz Mágica Produções, Giu Jorge Magalhães e equipe da Estação Elétrica pela força nas gravações.

A UNICAMP e a FAPESP¹ que proporcionaram a oportunidade e ajuda necessária para o desenvolvimento deste projeto.

¹ *Projeto financiado com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP*

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo estudar a trilha sonora dos filmes “Orfeu Negro”, de Marcel Camus (1959) e “Orfeu”, de Cacá Diegues (1999), integrando música instrumental, canção, sound design e edição de som enquanto elementos criativos das obras e sua relação com as outras linguagens que compõem a totalidade dos filmes. Será feita uma decupagem imagética e sonora analisando a trilha musical como recurso articulatório da narrativa fílmica. Serão observadas, também, as estratégias encontradas pelos diretores ao realizar a transcrição do mito Orfeu para a linguagem audiovisual. A dramaturgia dos filmes será analisada a partir de sua referência direta que é a peça “Orfeu da Conceição” de Vinicius de Moraes, que antecipou musicalmente a bossa nova. A análise compreenderá, ainda, o modo pelo qual a música se insere na dramaturgia específica do cinema e a importância do pensamento sonoro cinematográfico. O universo musical de Orfeu é tão vasto que, para se compreender as trilhas musicais dos filmes, será necessário visitá-lo em sua longa história, nas várias manifestações do mito, especialmente as dramático-musicais.

Palavras-chave: Orfeu (mitologia grega); cinema sonoro; canções; cinema; som; dramaturgia musical

ABSTRAT

This reseach deals about the Orfeu's soundtrack including music, songs, sound design and sound edition from the movies "Black Orpheus", directed by Marcel Camus (1959), and "Orfeu", directed by Cacá Diegues (1999), likewise a creative elements and their relationships the sound and film language as a whole. The Orfeu's musical universe is so great that, to understand the soundtracks of the movies it's necessary visit and know the history of musical dramaturgy, in what many manifestations of the myth are found. The objective is to make an image and sound decupage by means of an analysis of the soundtrack as a narrative film resource. There'll be analysed too the director's strategies to make the transcription of the Orpheu's myth using the conventions of the film's language. The start point is the seminal work of Vinicius de Moraes – "Orfeu da Conceição" - that influences bossa nova and the related films. These analysis will include, either, the way music is used to articulate the dramaturgy in those movies, and the importance of the cinematografic's musical thought.

Keywords: Orpheus (Greek Mythology); cinema sound; songs; cinema; musical dramaturgy

SUMÁRIO:

<i>Introdução.....</i>	01
Capítulo 1: Orfeu	07
<i>1.1- O mito de Orfeu através dos tempos.....</i>	07
<i>1.1.2- Tradição do mito de Orfeu na história da dramaturgia musical (Trajetória das óperas dedicadas a Orfeu)</i>	11
Capítulo 2: A peça “Orfeu da Conceição”	27
<i>2.1- Da ideia a criação de Vinicius de Moraes.....</i>	27
<i>2.2.1- Sons e música: Análise da música original da peça</i>	37
Capítulo 3: O filme “Orfeu Negro” de Marcel Camus.....	57
<i>3.1- A trilha sonora de “Orfeu Negro”: mistura de ritmos da cultura brasileira</i>	65
<i>3.3.1- A paisagem sonora de Orfeu.....</i>	81
<i>3.3.2- “Orfeu Negro”: decupagem e análise da trilha sonora do filme</i>	83
Capítulo 4: O filme “Orfeu” de Cacá Diegues.....	105
<i>4.1- Orfeu e a realidade brasileira retratada por Cacá Diegues.....</i>	105
<i>4.4.1- A trilha sonora de “Orfeu”.....</i>	111
<i>4.4.2 – “Orfeu”: decupagem e análise da trilha sonora do filme.....</i>	120
Conclusão	155
Referências	159
Anexos.....	170

Acompanha a dissertação um DVD com o documentário final: “Mito negro, Orfeu brasileiro” e um CD com os manuscritos originais das partituras da peça “Orfeu da Conceição”, cópia dos roteiros originais, trilhas sonoras, fotos, recortes de jornais e revistas.

INTRODUÇÃO

Certa vez Vinicius de Moraes disse: *“Poucas histórias terão excitado mais o espírito criador dos artistas que o mito grego de Orfeu...”*. É um mito que desde a Antiguidade ressurge na literatura e dramaturgia e serve de referência até os dias de hoje para diversas manifestações artísticas.

A ideia do projeto surgiu a partir desta citação do poeta encontrada na contracapa do LP da peça “Orfeu da Conceição”, que teve sua estreia em 1956 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Chamou atenção o fato de o mito de Orfeu ser sempre retomado por artistas no mundo todo, chegando ao Brasil através de Vinicius de Moraes e que originou o filme “Orfeu Negro” de Marcel Camus em 1959 e quarenta anos depois, baseado na mesma peça, “Orfeu” (1999), dirigido por Cacá Diegues.

Qual seria a misteriosa atração que o mito de Orfeu exerce sobre os artistas, que faz com que apareça com tanta frequência ao longo da história? O que torna Orfeu tão fascinante? Essas questões despertaram o interesse em saber mais sobre essa trajetória do mito, que até hoje é lembrado e adaptado. Essa busca na história da Arte até chegar ao Brasil, em suas diferentes linguagens, foi instigante e desafiadora.

A presença de Orfeu no cinema não é um fato isolado, ela é o resultado de várias manifestações literárias, dramáticas e dramático-musicais baseadas nesse mito criadas ao longo da história de nossa cultura. As versões de Orfeu nos mais diversos gêneros são inúmeras.

A primeira pastorale é a Fàvola d'Orfeu, de Poliziano, apresentada em Mantua em 1480. As primeiras óperas que sobreviveram na íntegra são as duas versões de Eurídice, uma de Peri e outra de Caccini, ambas sobre o mesmo texto de Rinuccini. O marco de consolidação da ópera como um novo gênero é L'Orfeu, Fàvola in Musica de Monteverdi(1607), com texto de Striggio. Gluck, em sua reforma da ópera, retoma o mito de Orfeu. No século XIX Offenbach recria o mesmo mito em Orphée aux enfers. No século XX, temos a ópera La favola d'Orfeo, de Casella, e o balé Orpheus, de Stravinsky. (CARRASCO, 2003, p.32)

Tendo este trabalho como objetivo principal o estudo das trilhas sonoras dos filmes “Orfeu Negro” de Marcel Camus e “Orfeu” de Cacá Diegues, para se compreender as trilhas musicais dos filmes foi necessário visitar o mito no passado e conhecer a sua extensa história.

A associação da música com outras linguagens não surgiu com o advento do cinema. Alguns poucos relatos que sobreviveram sobre a música grega nos levam a acreditar que a música sempre foi um dos fundamentos principais do drama na Grécia Antiga. No teatro grego já nascia as principais funções da música de cinema como, por exemplo, músicas abrindo e fechando cenas, conduzindo personagens, como interlúdio entre uma cena e outra, atuando como reforço ao discurso. A poética musical cinematográfica é herdeira de uma tradição dramático-musical da cultura ocidental, principalmente da ópera, onde temos a música combinando-se com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento.

Orfeu foi um dos temas preferidos para a elaboração de obras dramático-musicais e ressurge sempre em momentos de grandes transformações na história do drama musical. Olhando as óperas dedicadas a Orfeu e Eurídice, percebemos também as diferentes leituras e representações que o mito teve ao longo dos tempos e a importante relação entre drama e música já ressaltada naquele período.

Orfeu simboliza o vínculo entre música e drama. Não existe mito mais perfeito neste aspecto e esta é, provavelmente, a razão de sua grande incidência e de Orfeu ter se tornado a imagem arquetípica do drama musical. (CARRASCO, 2003, p.33)

Apesar de sua importância, a presença de Orfeu na dramaturgia e no cinema brasileiros ainda foi pouco explorada. Poucos espetáculos foram tão importantes quanto a peça “Orfeu da Conceição”. A adaptação de Vinicius de Moraes do mito grego para um morro carioca representou o primeiro encontro da sua poesia com a música de Tom Jobim. O novo samba, precursor da bossa nova, e a bossa nova propriamente dita, foram apresentados ao exterior a partir do filme “Orfeu Negro” de Camus, um marco na história da divulgação da cultura brasileira no mundo: ganhou a Palma de Ouro em Cannes em maio de 1959, o Oscar e o

Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 1960. O segundo filme baseado na peça de Vinicius surge em 1999 dirigido por Cacá Diegues, que acrescenta uma dimensão realista à história, principalmente através da atualização da trilha sonora para a época em que o filme se passa.

A dissertação foi dividida em quatro capítulos.

O primeiro capítulo aborda o mito de Orfeu em dois tópicos. Esses tópicos foram estabelecidos a fim de elucidar e localizar o objeto central da pesquisa em seu contexto histórico. Ao confrontar alguns estudos que balizam e tratam de temas relacionados a esse mito, montamos uma cronologia das obras dramáticas e dramático-musicais sobre ele criadas. Foi realizado um levantamento das versões que recriaram o mito de Orfeu musicalmente desde as óperas de Peri e Caccini, passando por Monteverdi e Gluck, até o cinema.

O segundo capítulo discorre sobre a peça “Orfeu da Conceição” (1956) de Vinicius de Moraes e foi dividido em duas partes. A primeira com o título: Da ideia a criação, descreve todo o processo de criação da peça e todas as relações que o poeta fez com o mito grego, além de curiosidades, comentários sobre personagens, profissionais e sobre a história. A segunda parte trás um estudo dos aspectos dramáticos e dramático-musicais na estrutura narrativa da obra. Como a peça não foi registrada em áudio ou vídeo, para a análise de sua trilha sonora foi reunido todo material que se tinha em mãos como o texto original de Vinicius, anotações e indicações nas partituras das músicas e artigos de jornais com comentários de críticos da época e o único registro histórico da peça que foi o LP lançado pela Odeon uma semana após sua estreia. A peça foi estudada visando compreender a migração dessa dramaturgia do texto original para os filmes. Foi destacado também, o cenário sonoro do morro com suas músicas e canções, mostrando a preocupação de Vinicius de Moraes também, através de suas rubricas, com a ambientação do espaço por meio dos sons e ruídos.

Nos dois últimos capítulos, foi feita uma revisão dos principais conceitos teóricos sobre trilha musical e trilha sonora de filmes de forma a expor o referencial utilizado em todo processo de análise. Em seguida os filmes “Orfeu Negro” e “Orfeu” são discutidos, com destaque para as histórias, personagens,

bem como sua fortuna crítica, em artigos publicados em jornais e em revistas da época. Um estudo analítico integrando a trilha musical ao sound design, ou seja, como toda sonoridade de cada filme é articulada e como essa trilha sonora² participa da articulação do filme como um todo e as estratégias musicais utilizadas pelos diretores para ambientar a história. Através de uma análise cena a cena, verificou-se a importância da música e das canções nos filmes, destacando suas relações com a narrativa. Uma especial ênfase é dada às canções, que por conterem palavras (letra e música), acabam direcionando o público quase que imediatamente para o sentido do discurso musical e sua relação com o filme. Quando ela se insere no texto fílmico, a força emocional pode ser bastante significativa com resultados diferentes das inserções instrumentais.

A pouca produção científica que aborda a questão da linguagem musical inserida no cinema também serviu como uma justificativa para a elaboração desta pesquisa. Pretende-se assim contribuir para uma maior compreensão da construção de uma trilha sonora, ampliar o horizonte de conhecimento sobre a complexa linguagem cinematográfica e analisar a trilha como elemento criativo de uma obra.

Toda a pesquisa esteve sempre cercada de assuntos que envolviam tanto o mito e a música, como também o cinema e a cultura brasileira. Para atingir os nossos objetivos, realizamos pesquisas bibliográficas sobre o cinema brasileiro, a história do samba e do carnaval, além de entrevistas com personalidades, profissionais dos filmes, integrantes da peça de Vinicius de Moraes e estudiosos de música e cinema, que enriqueceram muito a pesquisa, com informações extremamente valiosas.

Como complemento desta dissertação, foi realizada uma produção audiovisual documental com depoimentos das pessoas entrevistadas sobre o tema do trabalho. Questões sobre a peça, os filmes e a música de cinema foram explorados, resultando em um rico material sobre Orfeu na dramaturgia musical e no cinema. As entrevistas foram gravadas em vídeo e depois decupadas e

² Convém lembrar que quando falamos de trilha sonora nos referimos a diálogos, ambientes, música instrumental, canções e efeitos/ ruídos sonoros.

editadas em uma ilha de edição contribuindo muito para o desenvolvimento e enriquecimento do projeto.

Participam do documentário, o cineasta Carlos Diegues, o ator e cantor Toni Garrido, que foi Orfeu no filme de Cacá, o ator, diretor e amigo de Vinicius de Moraes, Haroldo Costa, que foi o primeiro Orfeu, integrante da peça “Orfeu da Conceição”, o compositor e produtor musical Jaques Morelembaum, que foi o responsável junto a Caetano Veloso pela trilha sonora de “Orfeu” de Cacá Diegues, Roberto Menescal, um dos criadores da Bossa Nova e responsável pelo violão da trilha de “Orfeu Negro”, fornecendo informações preciosas sobre o começo da Bossa Nova e esclarecendo questões que até hoje ainda eram dúvida no meio musical. O pesquisador e especialista em música lírica e colunista da revista BRAVO!, Sérgio Casoy, também participou e gentilmente contribuiu com um material muito rico sobre as óperas, Paulo Jobim, filho de Tom, o diretor Alexandre Derlam, Ney Carrasco, especialista em música de cinema e o roteirista e pesquisador na área de cinema, Tunico Amancio. Além deles, tivemos a chance de acompanhar também a nova montagem da peça “Orfeu da Conceição” apresentada em 2010, entrevistando desde o diretor Aderbal Freire Filho, passando por seus diretores musicais: Jaques e Jaime Alem, até o novo Orfeu dos palcos, Érico Bras.

Na complementação do projeto serão incluídos também em um CD alguns dos principais documentos adquiridos durante a pesquisa, desde roteiros originais, manuscritos das partituras da peça “Orfeu da Conceição” até parte da fortuna crítica da época de cada obra.

Por fim, gostaria de deixar registrado todo o carinho que tenho com os entrevistados, professores e pesquisadores consultados. Todos foram unânimes em declarar a importância do mito de Orfeu na Arte, principalmente na dramaturgia, música e filmografia brasileiras.

CAPÍTULO 1: ORFEU

1.1- O MITO DE ORFEU ATRAVÉS DOS TEMPOS

Falar de mito³ é embrenhar-se em diversos campos do conhecimento e inúmeras formas de interpretação. Seu estudo, além de ser um contínuo aprendizado, é sempre recontado, modificado e filtrado de acordo com a visão de cada cultura e de cada artista que com ele trabalhe: nunca é exatamente o mesmo.

O mito de Orfeu e Eurídice até hoje fascina a imaginação de muitos artistas e se modifica através dos tempos. Orfeu é mito, é música, é símbolo e representa a busca pelo amor perdido e ao mesmo tempo a fraqueza do ser humano diante de determinadas situações em que passa no mundo real. Todos conhecem o mito de Orfeu, com versões diferentes, mas focado em dois motes principais: o amor e a música.

A presença de Orfeu no cinema não é um fato isolado, ela é o resultado de uma longa história e de manifestações literárias, dramáticas e dramático-musicais sobre esse mito, criadas ao longo da história de nossa cultura.

O universo musical de Orfeu é tão extenso que para se compreendermos as trilhas musicais dos filmes foi necessário visitá-lo e conhecer a sua longa história. O ponto de partida foi o próprio mito de Orfeu. Em poucas palavras, Nattiez fala sobre o que foi o mito:

³ A origem etimológica da palavra vem do grego mythos, derivado de dois verbos: mytheyo (contar, narrar, falar alguma coisa para outros) e mytheo (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). Malinowski (1955, p.146) diz que: O mito não é uma simples narrativa, nem uma forma de ciência, nem um ramo de arte ou de história, nem uma narração explicativa. O mito cumpre uma função “sui generis”, intimamente ligada à natureza da tradição e à continuidade da cultura. A função do mito é, em síntese, a de reforçar a tradição e dar-lhe maior valor e prestígio, unindo-a a mais alta, melhor e mais sobrenatural realidade dos acontecimentos iniciais. Cada mudança histórica cria uma mitologia, que é, todavia só indiretamente relativa ao fato histórico. ***A partir dessa afirmação de Malinowski, notamos que o mito, por ser parte de uma tradição oral, sofre modificações ao longo da história e somente alguns resistem ao tempo. A realidade é transformada em discursos distintos e o mito sofre influência da história e do avanço da linha do tempo.*** [grifo meu]

A mordida de uma serpente matou Eurídice, e Orfeu, inconsolável, desce aos Infernos. Com seu canto, consegue convencer Plutão a devolver a vida à sua mulher. Mas ele a perderá uma segunda vez por não haver cumprido a promessa de não se voltar para ela enquanto não deixasse o Hades. (NATTIEZ, 2005, p.9)

Orfeu é na mitologia grega o mais talentoso músico que já se conheceu, reconhecido pelo seu poder de encantar através da música. Era filho de Eágro⁴, o Rei da Trácia e da musa Calíope.

Recebeu de seu pai, como presente, uma lira e aprendeu a tocar com tal perfeição que nada podia resistir ao encanto de sua música. Não somente os mortais, seus semelhantes, mas animais abrandavam-se aos seus acordes e reuniam-se em torno dele, em transe, perdendo sua ferocidade. As próprias árvores eram sensíveis ao encanto, e até os rochedos. As árvores ajuntavam-se ao redor de Orfeu e as rochas perdiam algo de sua dureza, amaciadas pelas notas de sua lira. (BULFINCH, 2001, p.224)

De origem trácia, toca além de lira (instrumento em que ele aumentou o número de cordas para nove em homenagem às nove Musas), citara: instrumento cuja invenção lhe é atribuída. Os trácios eram os mais musicais de todos os povos gregos e Orfeu, com sua arte de tocar e cantar sem limites, era o que mais se destacava, com exceção dos deuses, que foram os primeiros músicos da Grécia. Ao ouvir a música que nascia dos dedos de Orfeu e através de seu canto, todos se cessavam:

O arrulho dos pombos, o trinado límpido do pássaro-preto, o canto da cotovia, o gorjeio do rouxinol. O vento aquietado já não movia as folhas das árvores. Nem fera nem homem algum que vivia naquele tempo conseguia escapar ao poder de sua melodia sedutora. Ele tocava uma canção suave, e todas as coisas dormiam; tocava uma canção alegre, e todas as flores abriam em completa florescência sobre a terra fria, os botões de rosa desabrochavam numa espécie de suntuosidade que bendizia a

⁴ Muito se diverge sobre quem são os pais de Orfeu. Alguns trazem que ele seria filho de Apolo, como LANG (2003, p.37) dizendo que este era o deus da música e do canto e que ao presentear seu filho com uma lira o ensinou a tocá-la. Outros reconhecem que Orfeu é unanimemente reconhecido filho de Eágro. Segundo GRIMAL (2000, p.340), até sua mãe, que é considerada por muitos como sendo Calíope, cita que em vez desta é referida Menipe, filha de Tâmiris e outros que era de Clio.

vida, toda a terra parecia cheia dos ecos amorosos vindos da doçura de sua música. (LANG, 2003, p.37,38)

Pouco se conta da sua vida antes de seu casamento com Eurídice a não ser que participou da famosa expedição dos Argonautas⁵ e que sempre que os heróis estavam exaustos punha-se a tocar sua lira, recobrando o ânimo de todos fazendo com que todos remassem no ritmo de sua melodia. Segundo SPALDING (1978, p.207), Orfeu não empunhou os remos, pois não possuía o vigor físico dos heróis; marcava a cadência aos remadores, e quando se erguia uma furiosa tempestade, acalmava os elementos dedilhando sua lira. Além disso, seu canto sobrepujava os das sereias e impedia que os Argonautas cedessem à tentação quando o navio costeava perto de onde elas habitavam.

Quando voltou da expedição, se casou com sua amada Eurídice. Não se sabe onde a encontrou e como a cortejou. O que se tem conhecimento é que nenhuma jovem que ele desejasse teria forças para resistir ao poder de sua música. Mas a felicidade dos dois durou muito pouco. Segundo LANG (2003, p.38):

Parecia que, depois que se tornaram esposos, toda a felicidade pertencia a eles. Mas, embora Himeneu, o deus do casamento, ele próprio viesse a santificá-los no dia em que se casaram, os augúrios daquele dia estavam contra eles. O archote que Hirmeneu trazia não tinha uma chama dourada, mas expelia uma fumaça negra penetrante que fez seus olhos lacrimejarem. Sentiram um temor que não sabiam de onde vinha, mas logo depois, quando Eurídice desfilou com o cortejo das ninfas pelos bosques, a razão ficou conhecida.

Como todos adotam, Eurídice foi picada no calcanhar por uma serpente venenosa quando estava fugindo do pastor Aristeu, que apaixonado por ela e fascinado com sua beleza, resolveu persegui-la para declarar seu amor. Eurídice

⁵ O poema épico grego “Os Argonautas” de Apolônio de Rodes é a mais remota narrativa a falar de Orfeu, não se tem exatamente a data, mas aproximadamente seria do século III antes de Cristo. Muitas outras questões relativas ao próprio texto permanecem sem explicação, mas não se pode negar a importância da obra, o único poema épico extenso, do período alexandrino, que foi conservado, em sua totalidade, e que exerceu influência sobre autores gregos e latinos. Segundo CALDAS (2010, p.10), o poema possui cinco mil, oitocentos e trinta e cinco versos, divididos em quatro cantos, e narra a viagem atribulada de Jasão e os Argonautas, que se arriscam em território estrangeiro pela conquista do velocino de ouro.

morreu em uma agonia dolorosa e foi para o Mundo das sombras, deixando Orfeu com o coração partido e desesperado.

Orfeu desce aos Infernos para tentar recuperá-la e segundo GRIMAL (1951), com sua lira encanta os monstros e os deuses que ali habitavam com os efeitos de sua música, fazendo com que Hades e Perséfone (deuses dos mortos) consentissem em devolver Eurídice a ele diante de tal prova de amor.

Chamaram Eurídice e devolveram-na a Orfeu, mas com uma condição: ela o seguiria de perto, mas ele não deveria olhar para trás enquanto não chegassem à superfície terrestre. Assim, passaram os dois pelos grandes portões do Hades [...] Ele sabia que Eurídice estava logo atrás dele, mas deixou-se tomar por um desejo incontável de olhar de relance, para certificar-se de que ela realmente ali estava. [...] voltou-se então, mas o fez cedo demais: Eurídice ainda estava dentro da caverna. Orfeu viu-a na penumbra, estendeu-lhe os braços para ver se a agarrava, mas ela desapareceu. (HAMILTON, 1995, p.145)

O músico foi obrigado a voltar junto aos humanos e cantou o amor por Eurídice pelo resto de sua vida, sem descanso, sem trégua à dor, depois de ter perdido seu amor para sempre por um descuido fatal. Sua morte é contada de várias maneiras, mas a mais referida é que foi morto pelas mulheres da Trácia, que o odiavam por sua fidelidade e amor a memória de Eurídice.

As Bacantes, ofendidas com a fidelidade de Orfeu à amada desaparecida, a quem ele busca perdido em soluços de saudade, e vendo-se desdenhadas, atiraram-se contra ele numa noite santa e esquartejaram o seu corpo. Mas as Musas, a quem o músico tão fielmente servira, recolheram seus despojos e os sepultaram ao pé do Olimpio. Sua cabeça e sua lira, que haviam sido atiradas ao rio, a correnteza jogou-as na praia da Ilha de Lesbos, de onde foram piedosamente recolhidas e guardadas. (MORAES, 1960, p.11)

MÉNARD (1965, p.362) diz que as Bacantes irritadas com o desdém dele, atacaram-no, gritando e cobrindo-lhe a voz com o ruído dos seus tambores, atirando-se furiosas sobre ele e o despedaçaram, tendo a cabeça e sua lira lançadas ao rio que as levou ao mar, encantando as margens com melodiosos sons.

Não somos todos amantes como Orfeu, procurando em vão na solidão e no ermo do espírito o amor que se foi de nós para sempre, chorando para Eurídice retornar? Não somos todos tolos como Orfeu, esperando entre a agonia do amor e o êxtase do desejo, ter Eurídice de volta? Não somos todos falhos, como Orfeu, abandonando o caminho que conduz ao outro mundo pelo deste? (LANG, 2003, p.37)

Talvez, Orfeu simbolize um herói que é capaz de arrefecer o mal, mas não de destruí-lo. Ele mesmo foi morto vítima dessa insuficiência de superar sua própria incapacidade e de sofrer uma tentação negativa diante de uma situação por ele vivida.

Durante o século XV, em Florença, o filósofo humanista Marsílio Ficino (1433-1499) fundou o Neoplatonismo Renascentista, instalando uma academia de artes e ciências voltada para os filósofos gregos. Para os neoplatonistas, Orfeu tornou-se o modelo ideal de artista, pois era ao mesmo tempo apaixonado, eloquente e espiritualmente iluminado. (CASOY, 2010)

1.1.2- TRADIÇÃO DO MITO DE ORFEU NA HISTÓRIA DA DRAMATURGIA MUSICAL (Trajetória das óperas dedicadas a Orfeu)

Ao confrontar alguns estudos que balizam e tratam de temas relacionados ao mito de Orfeu e conhecendo as diversas versões de sua história, montamos uma cronologia das principais obras dramáticas e dramático-musicais sobre ele criadas, já que diferentes poetas e diretores que se ocupam dessa figura mitológica recriam o seu final.

Em Monteverdi, Apolo concede a imortalidade a Orfeu, seu filho. Em Gluck, o deus Amor devolve a vida a Eurídice. Na tradição helênica, Orfeu tem um destino dramático: desesperado, desdenha o amor das mulheres da Trácia, e as Bacantes o fazem em pedaços. Diz-se também que Zeus o fulmina para puni-lo por ter revelado os segredos do reino dos mortos. (NATTIEZ, 2005, p.9)

A poética musical do cinema é herdeira de uma tradição dramático-musical da cultura ocidental, principalmente da ópera. Nesta, a música combina-se com a ação, com a fala, com o movimento e com sua estrutura dramática. Olhando as óperas dedicadas a Orfeu e Eurídice, percebemos as diferentes leituras e representações que o mito teve ao longo dos tempos e a importante relação entre drama e música já ressaltada naquele período.

Na Tragédia Grega, o teatro juntou no palco poesia, música e dança. Nietzsche (1984) aponta serem estes os princípios que guiarão a criação da ópera no século XVII. Conhecemos já através do estudo da Tragédia Grega todas as numerosas possibilidades de combinar poesia e música. Toda a formulação poética do pensamento, ou do sentimento, claramente enunciados podem ser interpretados com múltiplas acentuações e variações de entonação vocal. Foi deste modo que a ópera foi concebida pelos seus idealizadores na transição entre a Renascença e o Barroco e a obra que servia de base ao conhecimento da música na Tragédia Grega era um tratado de Girolamo Mei⁶, “De modis musicis antiquorum”, Roma, 1573. (apud PEREIRA, 1996, p.122)

John Williams comentou que acreditava que o cinema era ópera do século XX. Assim como Meyerbeer e Bizet- o que eles foram para o entretenimento popular para a classe média na França do século XIX- os filmes o são neste século para um segmento da população. (BAZELON, 1975 apud CARRASCO, 2003, p.6).

O cinema aproxima-se da ópera não só apenas pelo seu impacto junto ao público, mas sim pela sua estrutura dramática. A música assimilada pelo drama passa a desempenhar novas funções e estabelecer novas relações. Tudo isso fez com que um novo conjunto de afinidades fosse criado principalmente com a música que ainda ocupava uma posição fundamental, mas adaptada a essa nova linguagem.

A associação da música com outras linguagens tem uma relação antiga que vem se modificando há anos e que tem grande importância até chegar ao cinema.

⁶ Historiador italiano que publicou um estudo de quatro volumes abrangentes sobre a música grega antiga.

Em um espetáculo dramático-musical, a ação dramática se articula com a música gerando uma total interação entre as partes. O que não é passado através deste movimento de ações e conflitos é representado e expressado através da música.

Tanto a música quanto a linguagem verbal são capazes de dizer algo, cada uma a sua maneira e uma complementando a outra, fazendo com que juntas gerem sensações e significados, surgindo assim o que podemos considerar a dramaturgia musical⁷ em seu contexto total.

Alguns poucos relatos que sobreviveram sobre a música grega nos levam a acreditar que a música sempre foi um dos fundamentos principais do drama na Grécia Antiga. No teatro grego já nasce as principais funções da música de cinema como, por exemplo, músicas abrindo e fechando cenas, conduzindo personagens, como interlúdio entre uma cena e outra, atuando como reforço ao discurso.

Conforme cita GASSNER (1991, p.32), no teatro medieval também já tínhamos o uso do que chamamos hoje de sonoplastia, já que representavam efeitos da vida real como simulação de porta fechando, copo quebrando, chuva caindo, demônios surgindo e fogo queimando etc.

Já no século XVI as imagens, estados de espírito e “sentimentos” eram traduzidos em termos musicais:

No século 16, pela primeira vez, os problemas de expressividade musical se tornaram centrais para muitos teóricos e compositores; neste como em outros campos, o Renascimento contribuiu com o ponto de vista moderno essencial. Bem antes dos primeiros libretos classicizantes dos florentinos, os humanistas já haviam insistido que, se a música nos tempos antigos havia imitado e provocado as emoções com força inigualável, poderia fazê-lo de novo. Os músicos, em consequência, devotaram sua atenção aos meios de expressão emocional, fazendo experiências às vezes com grande compreensão psicológica, e no decorrer dos anos com

⁷ Dramaturgia musical é a construção dramática por meio de texto e música.

uma ingenuidade⁸ e uma eficácia crescentes. (KERMAN, 1990, p.38)

Foi no Renascimento (século XV a VI) que tivemos a passagem do mundo medieval para o mundo moderno. Nele surgiu à primeira *pastorale*⁹ que se apropria do mito de Orfeu: a “Fàvola d’Orfeu”, de Angelo Poliziano (1454-1494), apresentada na cidade de Mântua em 1480¹⁰. Segundo BENETTO, a Fàvola de Orfeu foi um dos melhores trabalhos de Poliziano e composta em apenas dois dias e tinha apenas 352 linhas de texto. Foi encomendado pelo cardeal Francesco Gonzaga para uma festa de Carnaval. No final desta versão do mito, Orfeu é morto por Bacantes vingativas.

Nesta peça, a presença da música ainda se confunde com o texto. Segundo Leopold (1980, p.89 apud PEDROSA), Poliziano entendia que não se tratava de uma voz que apenas lia ou de uma voz que apenas cantava, mas podia-se escutar uma coisa e outra, como se fosse possível separá-las.

Alguns autores consideram a “Fàvola d’ Orfeu” como grande percussora da ópera de Claudio Monteverdi, que apareceria quase cem anos mais tarde. (SADIE, 1994, p.635)

Mas a primeira ópera baseada no mito de Orfeu que se tem conhecimento e foi preservada na íntegra foi “L’Euridice” de Jacopo Peri (1561-1633) sobre um poema de Ottavio Rinuccini. Sua estreia foi no dia 6 de outubro de 1600 em Florença, no Palazzo Pitti, quando a ópera ainda era considerada fábula, por ocasião do casamento de Henrique IV e Maria de Medici, com Peri no papel de

⁸ O tradutor ao fazer a tradução do texto, colocou a palavra “ingenuity” como sendo engenhuidade mas na verdade é engenhosidade.

⁹ No que diz respeito à dramaturgia propriamente dita, a *pastorale* foi o principal antecessor da ópera. Trata-se de um poema em forma dramática onde os personagens são pastores e divindades que interagem no desenvolvimento de um enredo geralmente centrado no amor e, quase sempre, com final feliz. Na *pastorale*, música e texto desenvolveram uma relação que caminhou em direção à ópera. O texto poético foi explorado em sua musicalidade e a música começou a se definir em relação ao texto poético e sua dramaticidade. Foram experimentados na Renascença praticamente todos os tipos de combinação entre música e texto. Informações extraídas do livro *Syngkhronos* de Ney Carrasco.

¹⁰ Muito se diverge sobre a data exata de sua apresentação que seria entre 1472 e 1483.

Orfeu. Sobre o mesmo poema foi apresentada novamente em 5 de dezembro de 1602 só que com música de Giulio Caccini (1545-1618). Segundo KOBÉ (1982, p.6), foi tocada para festejar a passagem dos cardeais Montalto e Dal Monte por Florença e somente a partir de Caccini¹¹ que a partitura de “L’ Eurídice” foi impressa.

A Euridice de Peri foi um espetáculo intimista, intelectualizado, muito diferente das representações espetaculosas a que os aristocratas florentinos estavam habituados. Entre os presentes, o Duque Vincenzo 1º Gonzaga, soberano de Mântua, e sua comitiva, que incluía, conforme crônicas anotadas na ocasião, o poeta Alessandro Striggio Jr (filho de um renomado diplomata e compositor da corte), e inominados musicistas do séquito do duque de Mântua, no qual, provavelmente, figurava Claudio Monteverdi, desde 1590 a serviço da corte mantuana como violista, e que, no ano seguinte, 1601, seria nomeado diretor musical ou maestro di musica.(CASOY, 2007, p.51)

É interessante notar que nesta fábula, a narrativa já começa a ser modificada em razão de ser uma festividade, introduzindo um final feliz para o mito.

Acrescente-se que Caccini colaborou na partitura de Peri. A obra (ou as duas obras) cairia durante séculos em total esquecimento, mas nem por isso deixa de ser a primeira ópera de nosso repertório, e por este motivo merece o interesse renovado de que tem sido alvo nos últimos anos. E, aliás, a música, especialmente a de Peri, longe este de ser desinteressante. (KOBÉ, 1982, p.6)

“L’Euridice” foi composta por seis cenas e um breve prólogo inicial, onde anunciam que em honra do casamento real não fará “correr sangue” durante a apresentação. Foi apresentada como uma sucessão de peças vocais independentes.

No primeiro ato, todos cantam a graça e a beleza de Orfeu e Eurídice que vão se casar. Eurídice se afasta com suas companheiras e é picada por uma

¹¹ Caccini foi o primeiro compositor de ópera que se preocupou em mandar imprimir suas partituras e controlá-las rigorosamente, para evitar falsificações e as interferências dos intérpretes. (MATAMORO, 1995, P.11)

serpente e morre murmurando o nome de Orfeu. Até o final do ato se alteram o coro e os solistas lamentando a morte da ninfa.

No segundo ato, Orfeu desce ao Inferno (como no mito), para resgatá-la da morte. Plutão lhe opõe uma recusa formal em nome da ordem que não pode ser violada, mas sensíveis à beleza do canto de Orfeu, Plutão, Proserpina e o terrível Caron a devolvem ao seu amado.

No terceiro ato, todos esperam na aldeia pelos jovens, quando anunciam que eles estão vivos e felizes. Aparecem e o coro canta louvores à poesia e ao amor que unidos podem triunfar sobre a morte, mostrando o poder da música contra todos os males.

A rigorosa estrutura do texto de Rinuccini serve admiravelmente como trampolim para uma música toda de flexibilidade, na qual o coro exerce um papel essencial (como na tragédia grega). Note-se a habilidade com que é construído o papel de Euridice, pivô da ação, que só aparece por alguns instantes no início e nos derradeiros momentos do drama, mas está permanentemente presente nas falas de todos os personagens. (KOBBE, 1982, p.6)

Peri e Caccini faziam parte da Camerata Fiorentina¹² que desejava reviver o que acreditava ser o estilo do teatro grego antigo. O texto era valorizado e o número de vozes era reduzido para que não atrapalhassem o sentido das palavras. Era apresentada aqui uma sucessão de peças vocais independentes que só será unificada mais adiante.

Mas foi também durante a “L’Euridice” de Peri que começou a surgir a ópera que revolucionou a história da música. Em 1607 nasce “La Favola D’Orfeo”

¹² Foi fundada em 14 de janeiro de 1573. Faziam parte da academia um grupo de intelectuais constituído por músicos, poetas, escritores, sábios, e atores. Segundo PAHLEN (1971, p.408) eles fizeram experiências no novo estilo “monódico” (que equivale ao predomínio de uma só melodia apoiada sobre harmonias, acordes, em contraposição à polifonia anterior) e criaram assim a ópera. Encabeçou-a o conde Bardi di Vernio, em Florença, cuja casa bem pode ser chamada de berço da arte lírica. CASOY (2010) conta que o tema fundamental da Camerata era a música vocal. A maior preocupação deles era encontrar a fórmula de restaurar o poder de gerar e conduzir as emoções que eles acreditavam que a música tivesse tido na Antiguidade Grega.

de Claudio Monteverdi¹³ (1567-1643) com libreto de Alessandro Striggio, fruto de uma rivalidade amistosa, porém acirrada no que se referia à qualidade e quantidade da produção musical, entre o Duque Vincenzo^{1º} Gonzaga, de Mântua e seu parente Ferdinando de Médici.

Vincenzo ficou impressionado com a nova maneira como a Camerata recontou, em Eurídice, a fábula de Orfeu, que desde aos infernos para trazer de volta ao mundo dos vivos sua amada Euridice, usando como arma apenas o poder da música para muovere gli affetti dos seres infernais. Se Florença podia fazer bem-feito, Mântua, segundo seu Duque, podia fazer melhor. (CASOY, 2007, p.51)

Então, encarregou Monteverdi (naquela época com 34 anos já era compositor de renome com vários livros de madrigais publicados) de compor uma nova ópera sobre o mesmo tema. É aqui que acontece a transição do Renascimento para o Barroco e onde surge a ópera propriamente dita. Orfeo rompe com a ideia dos intelectuais da Camerata Fiorentina fazendo com que a orquestração dramatize a história, elevando o drama do que é narrado. A partir de Monteverdi temos a soma da música, do canto e da poesia em um só sentido.

Monteverdi foi para a ópera o que Griffith foi para o cinema. Ambos desenvolveram recursos fundamentais para suas linguagens e os colocaram em prática. Ambos trabalharam em períodos de transição, de experimentação e de criação de novas formas. Tal como Monteverdi, Griffith também desenvolveu os fundamentos básicos da articulação fílmica. (CARRASCO, 2003, p.43)

A peça é contada em cinco atos com um prólogo inicial. O prólogo começa com uma linda tocata com clarins chamando o público para prestar atenção no que iria começar. Aqui Monteverdi usa o ritornello¹⁴ dando efeito às cenas e que

¹³ Monteverdi é considerado um dos maiores dramaturgos musicais de todos os tempos e sabia como poucos lidar com os dois principais componentes do drama: a música e a ação humana.

¹⁴ Termo da música italiana que indica na teoria musical um sinal utilizado para delimitar a repetição de um trecho de muitos compassos na música. (Lacerda, 1961). Uma peça instrumental que se repete no decurso de uma peça teatral musicada. (HORTA, 1985, p.320).

ganha seu espaço também no fim do segundo e do quinto ato. A intenção é de mostrar o poder da música que pode encantar a todos e consolar através de seu efeito. Aqui inclusive, com a melodia do ritornelo, com o poder da Música, já percebemos o que surgirá adiante com o tema recorrente, mostrando o papel e importância da música durante uma obra. É ela que no mito salva Orfeu nos momentos de desespero e que dá sentido a sua vida.

É preciso enfatizar o uso que Monteverdi faz da recorrência de trechos instrumentais como recurso dramático-musical, embora isso ainda fosse algo incipiente na época. [...] Ao que tudo indica, Monteverdi já possuía, portanto, intuitiva ou conscientemente, a noção de que a música instrumental é parte fundamental da construção dramático-musical, de como se dava a participação efetiva da música instrumental no drama, de como a recorrência de fragmentos musicais podia se tornar significativa à medida que se desenrolava a ação dramática.” (CARRASCO, 2003, p.44)

Os coros e ritornellos contribuem para organizar as cenas em esquemas recorrentes e em uma única unidade. Em “L’Orfeo” de Monteverdi, com a repetição de fragmentos instrumentais como unidades do drama, já se encontra anunciada ou pressentida uma técnica que surgira na ópera durante os séculos seguintes: o *leitmotiv*¹⁵. É a partir dele também que aparecem formas e possibilidades que as óperas futuras apresentarão como a abertura, o canto estrófico, o recitativo, a instrumentação dramática e a ária: esta última passa a ser o núcleo dramático da narrativa operística e o momento de maior expressão dos sentimentos de um personagem. Durante os atos temos peças instrumentais que servem como ligações entre as peças vocais e para formar as unidades do drama musical. As combinações utilizadas por Monteverdi já mostram uma preocupação com o papel tímbrico como, por exemplo, nas cenas com pastores, utiliza flautas

¹⁵ *Leitmotiv* é um termo de origem alemã que significa motivo condutor, muito relacionado com as obras de Wagner. Significa a associação de uma idéia a um breve e característico tema musical. Não cabe a menos dúvida que é uma criação wagneriana, pois é ele que desenvolve tal recurso ao máximo que associa frases musicais muito plásticas a pessoas, idéias, objetos, sentimentos, de modo que o ouvido guia o espectador através da ação, e lhe dá a compreender evoluções dramáticas. E isso a tal ponto que muitas vezes as pessoas sabem mais que as figuras da cena, pois o leitmotiv revela relações, descobre raízes e estabelece ligações das quais não se fala expressamente nesses momentos. Comentário extraído baseado em PAHLEN, no livro *A Ópera*.

doces para compor o ambiente e o uso de trombones para as cenas de ação como a descida de Orfeu ao Hades.

Diferentes instrumentos são utilizados pela orquestra e são empregados com um sentido expressivo característico para cada momento.

Estes instrumentos, em sua maior parte, são antigos e caíram em desuso, como o chitarrone (instrumento da família do alaúde), o corneto, o órgão de madeira, o cravo, a tiorba, a espineta, o alaúde e o saltério. [...] Junto a estes, vale-se de instrumentos que continuam sendo empregados hoje em dia: trombones, trompas, flautas, violinos e harpa. Os instrumentos de metal soam nos momentos marciais, assim como o órgão e as cordas graves (contrabaixo) nos momentos mais dramáticos. Nas cenas festivas predominam as harpas e os violinos. Estas partituras se modernizaram para se adaptar à orquestra atual, mas, nos últimos anos, tentou-se reconstruir os instrumentos originais (MATAMORO, 1995, p.9)

“L’Orfeo” não é realmente uma obra experimental: é antes uma bem-sucedida tentativa de fusão das diferentes formas de expressão da época. (Westrup apud in KOBBE, 1982, p.9).

Segundo COELHO (2000, p.59), Orfeo é uma síntese de recursos disponíveis no teatro musical da época, por exemplo: do intermédio herda o tema mitológico, as figuras alegóricas e a riqueza da escrita instrumental, da tragédia clássica mantém a divisão em cinco atos, figura do Mensageiro e do coro que comenta a ação e da ópera de estilo florentino usa a monodia mas combinando com técnicas sofisticadas de ornamentação, intercalando a declamação solista com coros em estilo madrigalesco.

Na versão de Monteverdi, a história se desenvolve muito parecida ao mito com apenas algumas adaptações. Nos primeiros atos, gira em torno da alegria de Orfeu e Euridice que vão se casar. Ninfas e pastores cantam e dançam até que são interrompidos pela mensageira com a notícia da morte de Euridice picada por uma serpente. Nos próximos atos, temos a luta de Orfeu para resgatar sua amada no Hades que acaba convencendo Plutão e Proserpina a devolverem desde que ele não olhe para trás durante o seu retorno, como na versão do mito. Mas ele não

resiste e acaba rompendo com o combinado vendo Euridice desaparecer diante de seus olhos. No final, Striggio permite Orfeu continuar a viver com ela levados ao céu por Apolo.

Ao som do coro que comenta o paradoxo de um homem que consegue dominar o Inferno, mas não suas próprias emoções, volta sozinho à terra e decide renunciar ao amor das mulheres. Subitamente, o céu se abre, e Apolo, o pai de Orfeu, aparece em uma carruagem, consola o filho e, num dueto os dois sobem aos céus, onde Orfeu há de reunir a Euridice nas estrelas. A ópera termina com uma alegre dança moresca. (COELHO, 2000, p.58)

Mas consta em KOBBE (1982, p.9), que no libreto original a história termina de acordo com a tradição do mito, onde Orfeu é dilacerado numa bacanal pelas mulheres da Trácia, enfurecidas porque não acaba de prantear uma mulher que não verá mais.

O Orfeo de Monteverdi foi sem dúvida a fusão do velho com o novo que resultou em uma estrutura musical articulada e com alto poder dramático.

Seguindo como referência a lista que consta no “The Oxford Dictionary of Opera¹⁶” publicado em 1992, após Monteverdi tivemos muitas outras óperas com representações do mito, mas que não tiveram tanto reconhecimento e que não se teve acesso detalhado sobre seu conteúdo e datas e locais precisos.

Depois de muitos anos, Orfeu mais uma vez é representado desta vez pelo alemão Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Em cinco de outubro de 1762 surge “Orfeo Ed Euridice¹⁷”, apresentado em Viena com libreto de Ranieri da Calzabigi. Assim como o Orfeo de Monteverdi foi um marco muito importante para o futuro da ópera pela profundidade de sentimentos demonstrada pelos seus personagens e pela inclusão de coros, bailes e orquestra, através de Gluck, mais uma vez, surge

¹⁶ Entre as óperas estão: Belli (1616), Landi (1619), Rossi (1647), D' Áquino (1654), Loewe (Orpheus aus Thracien, 1659), Sartorio (1672), Di dia (1676), Della Torre (1677), Draghi (1683), Krieger (1683), Sabadini (Amore spesso inganna, 1689), Kuhnau (1689), L.and J.B Lully (1690), R. Goodson (1698), Campra (1699), Fux (1715), Telemann (1726), Wagenseil (1740), Hill (1740), Ristori (1750), Graun (1752) entre outras.

¹⁷ A ópera “Orfeo Ed Euridice” depois da apresentação em italiano é apresentada novamente, mas na versão francesa em 1774 em Paris.

um novo ideal operístico. A história passa a ser contada de uma forma contínua, como uma obra teatral e passa a ser tão importante como a habilidade do cantor.

O pleito de Gluck é contra a ópera séria de tradição barroca. O ponto de partida da reforma operística é o cuidado do libreto, ao qual a música deve servir de maneira a que a palavra seja exaltada pelo canto e não como, ao contrário, sucede na ópera barroca, onde a linguagem é uma desculpa para cantar. Dessa maneira, se respeita o caráter e o desenvolvimento dos personagens, que devem ser servidos por uma música que os distinga e descreva seus estados de ânimo. (MATAMORO, 1995, p.34)

Gluck procurou reformular a encenação da ópera com uma visionária e consistente união de música, poesia e dança. Música e drama dependiam mutuamente uma da outra. Especificamente, ele planejou que os cantores servissem ao drama, e não o contrário.

Essas mudanças de Gluck fizeram com que a ópera ficasse com uma nova forma e estrutura como, por exemplo, o fim do canto recitado a secco e a orquestra que passa a sempre acompanhar a voz. O coro deixa de ser um elemento acessório ornamental e recupera o caráter de personagem, que tinha na tragédia grega clássica, passando a dialogar com o público expondo o que acontece na história. Cenários e figurinos agora servem à ação dramática e não são mais elementos vãos.

Quanto às aberturas, embora Gluck não as reprima, tenta fazer com que sejam um elemento do conjunto e não uma peça sinfônica que possa ser destacada dele, e transportada para qualquer outra ópera. Na apresentação de “Orfeo Ed Eurídice” de Gluck em Paris temos um exemplo de outra mudança significativa de Gluck, onde o balé passa a ter um valor dramático. Uma sucessão de danças com sombras do Inferno, espíritos e pastores fazem parte do final. A ópera é apresentada em três atos e a história se inicia de uma maneira bem diferente das já existentes e da tradição do mito de Orfeu.

O primeiro ato se inicia com Eurídice já morta e em volta de seu túmulo, pastores e ninfas cantam um coro de lamentação para o espírito da amada de

Orfeu, enquanto o mesmo se encontra em uma árvore próxima do local repetindo apenas o nome de Eurídice, expressando sua dor. Orfeu revoltado com os deuses resolve desafiá-los fazendo uma jornada aos Infernos em busca de Eurídice, estando certo que comovidos com sua dor autorizarão que realize sua viagem em busca da ninfa. Amor aparece e pede que ele leve sua lira e ofereça uma canção aos governantes dos Infernos que não conseguirão resistir a seu encanto. Autorizado pelos deuses, tem como na versão tradicional do mito, a permissão de trazer de volta Eurídice para a Terra, mas com a condição de não olhar para sua mulher enquanto estiver a conduzindo e não atender as suas súplicas, pois se fizer a perderá para sempre.

Nesta primeira cena, o fato de Orfeu emitir apenas o nome de Eurídice junto ao comentário feito pelo coro: “E escuta seu pranto infeliz, que chorando, te chama e te lamenta”, traz implícito o núcleo do drama que é a luta do músico para resgatar sua amada do Hades.

Segundo CARRASCO (2003, p.30-31), esta cena inicial é um dos maiores momentos da história da ópera, o marco de uma reforma que visou a transformação da dramaturgia operística. Aqui, a orquestra prepara a entrada do coro, situando o espectador em relação aquele momento da ação. Toda ação dramática é conduzida pela música. Segundo ele, já podemos perceber também um conjunto vasto de relações principalmente com o cinema.

Em um fragmento dramático-musical tão curto já estão presentes elementos que serão explorados ao máximo pelo cinema- o paralelismo, que D.W. Griffith iria transformar em fundamento básico da linguagem, a relação entre campo e contracampo, base da estrutura dialógica do cinema, o corte, a montagem. (CARRASCO, 2003)

Na ópera, quem faz a articulação para formar uma progressão lógica que no cinema é função da montagem é a música, que opera os recortes da ação direcionando a atenção do espectador. Tudo que não é dito no texto é informado pela via musical.

No segundo ato, Orfeu chega às portas dos Infernos e canta acompanhado por uma harpa com seu pedido, que a princípio são negados pelas fúrias. Depois

de continuar seu lamento, acaba convencendo as mesmas com seu sentimento de dor e compaixão. O poder de sua música triunfa e consegue entrar na região infernal. Orfeu consegue se aproximar de Eurídice depois de presenciar uma dança das sombras e se prepara para levá-la de volta.

No terceiro e último ato, Orfeu conduz Eurídice pelo caminho entre a Terra e os Campos Elíseos cumprindo com o combinado, de não olhar para a sua amada até sair completamente do lugar, mas ela desconfiando da atitude de Orfeu, que lhe tratava com indiferença e desinteresse, pede que ele lhe conceba apenas um olhar. Como Orfeu não fez o que ela desejava e como não poderia nem explicar o porquê de sua aparente indiferença, Eurídice desiste de voltar com ele achando que não seria mais feliz. Incapaz de resistir a angustia de sua amada, Orfeu grita que desafiará os deuses e pega Eurídice nos braços, quando a mesma morre naquele instante. Orfeu saca uma espada para tentar se matar e se unir a ela na morte, mas neste momento surge Amor, que diz para Orfeu que por ter provado sua coragem e constância os deuses ordenaram que Eurídice fosse devolvida. Voltando a Terra juntos, cantam sobre a vitória do amor e a ópera termina com um ballet final demonstrando a alegria do verdadeiro e nobre amor.

Em 21 de outubro de 1858 surge mais uma ópera que se utiliza do mito: “Orphée aux Enfers” de Jacques Offenbach com libreto de Hector Crémieux e Halévy. Uma apresentação polêmica que gerou muitas discussões na época.

Segundo KOBÈ (1982, p.430), Offenbach foi acusado de blasfêmia contra a Antiguidade, de zombar da música de Gluck, de satirizar o governo e a situação social da época. Como passava por dificuldades financeiras, como diretor dos Bouffes-Parisiens, qualquer sucesso era bem-vindo para ele mesmo que gerasse um escândalo.

A ópera foi apresentada em quatro atos e sua história é uma paródia sobre o mito de Orfeu. Um texto totalmente irreverente, cômico e violador, distorcendo totalmente o mito de Orfeu. Logo no primeiro ato notamos que os dois vivem juntos, mas mantêm amores extraconjugais e contrariando totalmente o mito, Euridice sofre com os dotes artísticos de Orfeu e não suporta a sua música.

Seu amante é Plutão que na Terra aparece disfarçado de pastor e apicultor com o nome de Aristeu. Ele a seduz e convence a mesma a ir com ele para o Inferno. Eurídice deixa uma carta para Orfeu dizendo que morreu. Orfeu fica feliz por conseguir se livrar dela, mas é obrigado pela Opinião Pública a ir buscar sua mulher no Hades. Júpiter resolve ajudá-lo e leva com eles os deuses do Olimpo seduzindo em forma de inseto a ninfa.

Aqui temos uma parte igual em todas as versões que é a condição de Orfeu não olhar para trás enquanto leva de volta Eurídice, não respeitando e acaba a perdendo. Júpiter transforma a ninfa em bacante e acaba com todos cantando e dançando o famoso canção infernal.

A partir de Orfeu de Offenbach, onde o músico acaba como um marido traído foi cada vez mais perdendo sua nobreza original como um alopado farmacêutico em “Les malheurs d’Orphée” em 1926 de Darius Milhaud.

Em 1926 foi encenada também a peça “Orphée” de Jean Cocteau que depois iria dirigir dois filmes sobre o músico e poeta: uma história totalmente fabulosa e maluca. Nesta peça, segundo COCTEAU (1954, p.137), Orfeu para de proclamar o Sol e passa de grande escritor da Trácia a poeta que recebe de um cavalo versos que glorificariam a Lua e que seriam capazes de torná-lo ainda mais famoso.

A presença do animal na residência de Orfeu e Eurídice faz com que eles briguem constantemente. Eurídice acusa Orfeu de dar mais atenção ao cavalo do que a ela e o poeta acusa a mulher de ter como amante o vidraceiro Heurtebise. Em uma briga, Orfeu quebra a janela para que o amante de sua esposa possa com ela se encontrar. Heurtebise chega e Orfeu, acusando a esposa, beija o cavalo e diz a esse que voltará ao anoitecer para casa. [...] Depois desta cena, Eurídice tenta matar o cavalo e escreve uma carta à sacerdotisa infernal Aglaonice para pedir-lhe auxílio. Ao lamber o envelope da carta, entretanto, Eurídice morre por um veneno que Aglaonice havia colocado. A Morte vem buscar Eurídice, mas antes de levá-la, dá ao cavalo o açúcar envenenado e o deixa partir.

Ao chegar em casa, Orfeu observa a ausência dos dois e começa a acusar Eurídice de ter deixado o cavalo fugir, contudo, ao vê-la morta dentro do espelho,

esquece o animal e pede ajuda para poder resgatá-la. Heurtebise diz que Orfeu deve atravessar o espelho e entrar no mundo dos mortos para poder resgatar seu amor. Ele atravessa sua própria imagem e tempos depois, Eurídice volta do Inferno seguindo Orfeu. Depois disso, ele terá que cumprir duas promessas: a Hécade, a deusa infernal, prometeu nunca mais unir seu olhar ao de Eurídice e a ela, nunca mais falar com o cavalo. De volta à vida, na mesa com Eurídice, Orfeu fala das histórias da Lua. Eurídice proíbe Orfeu de falar dessas histórias, ele então dirige a ela, de propósito, seu olhar e Eurídice volta ao Inferno. As bacantes, ofendidas pelo poema que o cavalo ditou a Orfeu, declaram no tribunal que ele é culpado por divulgar uma religião mística proibida: “Madame Eurydice Raviendra Des Enfers”.

Orfeu percebe, então, que o cavalo era instrumento do diabo. Tambores soam, o barulho significa que as bacantes se aproximam para matar Orfeu. Para encontrar a amada, Orfeu se deixa ser destroçado. Eurídice vem buscar a alma de Orfeu. Ocorre um eclipse solar e as bacantes fogem acreditando que o Sol se escondeu para mostrar o desapeço pelo assassinio de um dos seus antigos mensageiros.

Os policiais chegam à casa de Orfeu e Eurídice nessa encontram a cabeça de Orfeu. Os policiais interrogam a cabeça e essa diz se chamar Jean Cocteau. No céu, Eurídice, Orfeu e Heurtebise tomam vinho. Orfeu faz então uma prece a Deus agradecendo por ele ter lhe enviado o anjo da guarda Heurtebise, anjo que lhe revelou duas verdades: a do amor capaz de matar o diabo em forma de cavalo e a da poesia que é Deus.

Um pouco mais coerente com as raízes do mito, temos também em 1941, “Eurydice”, peça noir de Jean Anouilh montada pela primeira vez em plena Segunda Guerra Mundial que colocou em cena um Orfeu que ganhava a vida como músico ambulante em Paris e Euridice uma comerciante que trabalhava na lanchonete de uma estação rodoviária.

Isso era, em suma, o que existia sobre Orfeu, até que em 1942, Vinicius de Moraes, de férias no Rio de Janeiro e embalado por uma batucada que vinha do

morro ao lado da casa em que estava, começa a criar a sua peça que resultaria nos dois filmes foco deste estudo.

Em 1986, temos uma das últimas peças conhecidas sobre o mito, escrita pelo inglês Harrison Birtwistle com o nome “The Mask of Orpheus”: uma ópera em três atos, com libreto de Peter Zinovieff apresentada no Coliseu de Londres e, segundo CROSS (2009, p.1) cada vez mais é reconhecida como uma obra chave no desenvolvimento da ópera desde a Segunda Guerra Mundial por ultrapassar os limites do que era possível no teatro lírico com uma fusão criativa da música, do teatro, do mito, mímica e criações eletrônicas.

A história é dividida em várias ações, mas pode-se dizer que se trata de Orfeu recebendo instruções de Apolo. Ele, como a maioria que segue o mito grego, apaixona-se por Eurídice e os dois se casam. Eurídice é seduzida por Aristeu, morre picada por uma serpente e o oráculo dos mortos diz a Orfeu como resgatá-la do inferno. Cada um dos personagens principais - Orfeu, Eurídice, Aristeu são representados por três intérpretes (dois cantores e um mímico) e a história é constantemente recontada e a música retrabalhada (detalhe que como foi citado, é usada nesta ópera uma quantidade significativa de música eletrônica e sons eletrônicos criados para a peça). A ópera não usa só o canto para fazer avançar a narrativa, mas usa a dança, a mímica e esses tantos novos recursos.

No cinema Orfeu foi, acima de tudo, um personagem de Jean Cocteau. O diretor, além da peça de 1926, realizou dois filmes: “Orfeu” em 1950 e o “Testamento de Orfeu” em 1960.

Toda essa trajetória de Orfeu na Arte serviu de referencial para Vinicius de Moraes montar o seu “Orfeu da Conceição” e que resultou, baseados em sua peça, nos filmes “Orfeu Negro” de Marcel Camus em 1959 e no “Orfeu” de Cacá Diegues em 1999 que vieram para dar continuidade em toda essa história.

CAPÍTULO II: A PEÇA “ORFEU DA CONCEIÇÃO”

“Para matar Orfeu não basta a morte. Tudo morre que nasce e que viveu, só não morre a voz de Orfeu.” (Vinicius de Moraes)

2.1- DA IDEIA A CRIAÇÃO DE VINICIUS DE MORAES

Uma batucada no morro e algumas palavras pronunciadas pelo escritor americano Waldo Frank. Foi tudo que Vinicius de Moraes precisou para criar a tragédia carioca “Orfeu da Conceição”. Em uma visita ao Brasil no ano de 1942, frequentando favelas, clubes e festejos negros na Bahia (espetáculos de candomblé e capoeira) acompanhado do poeta, Frank se encanta com a sensualidade e o ritmo de alguns negros principalmente da Favela do Pinto no Rio de Janeiro e os compara aos gregos da Antiguidade. O comentário fez Vinicius idealizar que algum mito helênico poderia ser recriado entre os favelados cariocas.

Conversa vai, criou-se subitamente entre nós, através de um processo de 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. (Texto original do programa da peça, 1956)

Aproveitou então seu refúgio na casa do pintor Carlos Leão, no Carnaval de 1942, ao pé do morro do Cavalão em Niterói, para colocar suas leituras em dia e foi quando teve também seu primeiro contato com a ópera Orfeu e Eurídice de Gluck além da oportunidade de ler mais sobre o mito grego. Embalado pela batucada que vinha do morro ao lado, escreveu o primeiro ato da peça que teria o mito de Orfeu ambientado em um morro carioca e grande importância histórica para a cultura brasileira.

Eu estava uma noite na casa do Carlos Leão lendo o mito do Orfeu, um mito que sempre me interessou muito por causa do poeta, do músico total, e por causa da relação sublime do amor dele por Eurídice [...] Era perto do Carnaval e tava uma batucada

ao lado, era meia noite e de repente, como se eu tivesse tido um radar de um momento especial, as duas ideias se fundiram, de graça... [...] Eu senti no morro negro uma série daqueles elementos que eu estava lendo. As paixões, a música, o negócio da poesia, a gratuidade de tudo aquilo... Me lembro que nessa noite mesmo, escrevi o primeiro ato inteiro. (MORAES, 1968: Entrevista ao Museu da Imagem e do Som, MIS)

Uma peça em Três Atos criada em quatro etapas: o embrião nasce no ano de 1942 em Niterói, passa em 1948 por Los Angeles e em 1953 pelo Rio de Janeiro e se encerra no dia 19 de outubro de 1955 em Paris. Encenada apenas com atores negros¹⁸, Vinicius ao criar “Orfeu da Conceição” destacou a cultura brasileira, principalmente a cultura dos negros pobres e acabou gerando diferentes interpretações sobre a sociedade brasileira daquela época.

Essa peça é uma homenagem ao negro brasileiro, a quem, de resto, a devo; e não apenas pela sua contribuição tão orgânica à cultura deste país, melhor, pelo seu apaixonante estilo de viver que me permitiu, sem esforço, num simples relampejar do pensamento, sentir no divino músico da Trácia a natureza de um dos divinos músicos do morro carioca. (MORAES, 1960, Prefácio do poeta para o livro “Orfeu da Conceição”)

No programa original, destaca que o negro possuía uma cultura própria e um comportamento “*sui generis*” que embora integrado no complexo racial brasileiro, sempre manifestou a necessidade de seguir a trilha de sua própria cultura, prestando assim uma contribuição verdadeiramente pessoal à cultura brasileira em geral.

O poeta transporta então, o mito grego para o morro carioca e o drama gira em torno da paixão de Orfeu por Eurídice, tendo como cenário a vida da população local, seus costumes, sua fala e sua cultura, principalmente destacada por duas das mais reconhecidas formas de expressão popular nacional da época: o carnaval e o samba.

¹⁸ Em nota no texto da peça, Vinicius fala que todos os personagens da tragédia devem ser normalmente representados por atores da raça negra. Vinicius, no prefácio de seu livro Orfeu da Conceição, fala sobre sua maior alegria em escrever a peça e diz que é realmente uma homenagem ao negro brasileiro.

A ação dramática pontilhada de acontecimentos dos quais o horror participa ativamente, não toma, em absoluto, a lenda de Orfeu grego ou do Orfeu negro uma história negativa do ponto de vista de sua aceitação humana e artística. Trata-se de uma história perfeitamente positiva, pois que 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 da vida de seu semelhante, posteriormente na vida da mulher amada e, desaparecida esta, em sua própria morte. (Texto do programa original da peça)

Para Hermano Vianna estas posturas acerca da cultura popular são muito importantes no entendimento do samba enquanto gênero musical representante máximo de nossa cultura. O samba enquanto estilo musical se tornou, com o passar do tempo, a expressão máxima da música popular. *"Nunca existiu um samba pronto, 'autêntico', depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização"* (VIANNA, 2002, p. 151)

A narrativa carnavalesca sendo expressada todos os anos com data marcada e com ritos¹⁹ específicos, aqui representada por Vinicius, pode ser relacionada também com aspectos de um mito. Segundo QUEIROZ (1992, p.183), a noção de mito é então definida enquanto tradução de sentimentos e de aspirações de uma sociedade, por meio de imagens, compondo um conjunto de representações coletivas de grande valor afetivo para ela; tal conjunto se refere a algo que poderá realizar-se um dia e que se procura instalar por meio de comportamentos apropriados.

A análise do mito carnavalesco brasileiro permite ir um pouco mais além na compreensão do conceito. O mito carnavalesco é uma narrativa que explica a realidade, a partir de dados da experiência (insatisfação com a sociedade existente) que se misturam a aspirações coletivas (desejo de uma "outra" sociedade; estabelece uma convergência entre o aspecto objetivo do conhecimento e o aspecto subjetivo dos sentimentos para atingir um porvir imaginário mas acessível. (QUEIROZ, 1992, p. 184)

¹⁹ O rito é práxis do mundo. É mito em ação. O mito rememora, o rito comemora. Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram "nas origens", porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. (BRANDÃO, 2003, p.39).

A sociedade brasileira vive momentos de muita festa e alegria e expressam no Carnaval, com toda liberdade que se tem, como gostariam que fosse a vida e o país em que vivem, mas apenas dentro daqueles dias, pois depois volta tudo ao normal e sem alterações. O Carnaval seria um refugio uma vez por ano dos problemas da sociedade. No caso de Orfeu, Vinicius guarda para o final a exposição dos problemas, quando Orfeu morre e tudo de ruim no morro aparece.

O curioso é que “Orfeu da Conceição” antes mesmo de ser encenado já tinha conquistado o primeiro lugar em 1953 no concurso de teatro do IV Centenário de São Paulo²⁰ e quando ainda não tinha nem música, já era predestinado a virar filme. Em uma carta de Vinicius para sua filha Susana Moraes (20 de junho de 1955-Paris), comenta sobre o interesse do produtor de cinema francês, Sasha Gordine, pela história de Orfeu:

A peça ficou pronta em 1953, mas aí eu a engavetei porque não havia possibilidade nenhuma de fazer nada com ela naquele momento. Em Paris 1955, conheci o produtor Sasha Gordine e ele se interessou pela história e quis fazer um filme com ela. E foi aquela publicidade toda que foi dada em torno do filme e tal. Ele veio ao Brasil comigo em 1956 e eu encontrei um louco que me emprestou 700 contos na ocasião - foi montada no Municipal-cenários de Oscar Niemeyer. (MORAES, apud AUGUSTO, 2003, p.65)

Após Vinicius saber desse interesse dos franceses em “filmar” Orfeu, surgiu a necessidade de procurar algum músico para compor os temas da peça. Depois de um tempo, de volta ao Brasil com uma licença-prêmio do Itamarati, foi a Casa Vilarino (um bar onde se reuniam jornalistas, escritores, radialistas e pessoas ligadas ao meio artístico) com seu amigo Lúcio Rangel e o compositor Haroldo Barbosa. Conversando sobre música popular, Vinicius falou do problema, contando que o escolhido tinha sido Vadico (antigo parceiro de Noel Rosa e pianista de Carmem Miranda em Los Angeles), mas que havia desistido por motivo de saúde. Lúcio na hora indicou Tom Jobim, que estava na mesa ao lado.

²⁰ O poeta João Cabral de Melo Neto foi quem incentivou ele a se inscrever e também foi quem sugeriu o nome para a peça.

Foi aqui o primeiro passo da parceria de grande sucesso para a música popular brasileira.

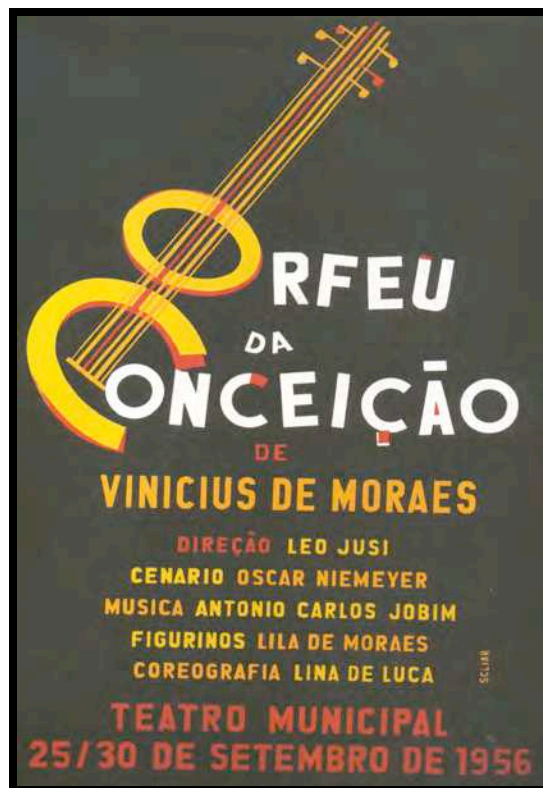
Reunidos no apartamento de Tom, concluíram todas as canções da peça em apenas um mês. A primeira composição oficial dos dois foi “Se todos fossem iguais a você”. Depois surgiram as outras canções e para se juntar à trilha, Vinicius mostra para Tom a Valsinha que compôs para sua filha Suzana em decorrência de sua formatura. Depois de ouvir Tom afirma ser esta a valsa que estava faltando para representar o amor entre Orfeu e Eurídice. A Valsa de Suzana passou então a ser a “Valsa de Eurídice”, principal tema de “Orfeu da Conceição”.

A peça teve apenas uma leitura em público, para amigos, algumas celebridades e jornalistas no Clube dos Marimbas em Copacabana e depois três meses de ensaio no tradicional salão de bailes carnavalescos High Life, no bairro da Glória, no Rio de Janeiro já com o elenco formado. Contratou-se o que de melhor havia no mercado, entre eles, para fazer os cenários, o arquiteto Oscar Niemeyer.

Foi apresentada no dia 25 de setembro de 1956 com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro lotado e foi considerada uma revolução e um marco para a época. Um elenco negro naquele local da alta sociedade e cultura, um espetáculo que levou a música popular brasileira a nível internacional e ainda foi se tornar um clássico ganhando a Palma de Ouro no Festival de Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1959 com o filme “Orfeu Negro”²¹ de Marcel Camus.

A esplêndida repercussão da primeira noite pode ser avaliada pelo número de vezes que a cortina subiu, sob os aplausos da plateia, ao final de cada ato (quatro vezes no primeiro, cinco no segundo e oito no terceiro), e também pela rapidez com que se esgotaram os mil exemplares do programa desenhado por Scliar, distribuídos no local. (CASTRO, 2001, p.41)

²¹ Para o filme Orfeu Negro, Tom Jobim compôs as musicas: “O nosso amor”, e “Frevo”, além da canção “A Felicidade” com Vinicius de Moraes.



Pôster oficial da peça “Orfeu da Conceição” (1956)

O cenário ficou a cargo de Oscar Niemeyer e a direção foi de Leo Jusi. Segundo o diretor, a maior necessidade da “mise-en-scène” de “Orfeu da Conceição” era a de evidenciar cenicamente a transplantação do mito grego para o ambiente de um morro carioca.

Vinicius de Moraes criou um texto onde vigor e encanto afloram numa poética ora dramática, ora lírica e ainda, por vezes no que poderíamos chamar de lyricamente dramática ou dramaticamente lírica. Coube-me, portanto, procurar uma encenação que evidenciasse o lirismo do mito, dando o máximo destaque à dramaticidade do contexto, destaque este usado para prescindir de uma platéia obrigatoriamente referendada à fonte grega. Por outro lado, na autenticidade de seu impulso artístico, o autor não se furtou a conceber cenas e personagens que vão desde o mais cru realismo ao maior simbolismo místico. Optei, assim por um tratamento que veio a conjugar uma interpretação sincera – Stanislavskiana – com uma apresentação Brechtiana, assimiladas pelo temperamento brasileiro.” (JUSI, 1956. Texto original no programa da peça)

Foi uma temporada de seis récitas. Depois de quatro semanas, Orfeu volta em cartaz no teatro República, mas com cenários menores, pois não cabiam no local. Em dezembro a montagem seguiria para São Paulo, mas Vinicius não teria achado um teatro onde a peça pudesse cumprir uma temporada normal. Em entrevista, Haroldo Costa (ator que representa o Orfeu na peça), diz que isso não seria verdade e que a história, que dizem ser lenda, do roubo do cenário do caminhão a caminho de São Paulo até hoje é um mistério e ninguém sabe ao certo o que aconteceu.

Para criar seus personagens, Vinicius não foi tão fiel à tradição. Procurou aproveitar alguns nomes que já faziam parte do mito e adaptou para a sua realidade: Orfeu da Conceição: o músico, Eurídice: sua amada, Clio: mãe de Orfeu (na mitologia quem é mãe de Orfeu é Calíope), Apolo: pai de Orfeu, Aristeu: o criador de abelhas e apaixonado por Eurídice (na peça ele é amigo fraternal de Orfeu e não apenas um apicultor apaixonado por sua amada como no mito), Mira de Tal, uma mulher do morro, ex- namorada de Orfeu, a Dama Negra (encarnação da morte), Plutão: presidente dos Maiores do Inferno, Proserpina: sua rainha, Cérbero (o cão guarda do Inferno) Coro e Corifeu. Esse era o elenco com um total de 45 pessoas composto por atores e todo corpo de baile.

Como no mito, Orfeu (Haroldo Costa) o tempo todo dialoga com os animais e com a natureza. Obediente as características da tragédia clássica, a peça se inicia com o Corifeu, o chefe do coro, que apresenta logo de início o desfecho trágico da história: *“São demais os perigos dessa vida para quem tem paixão [...] Aí é preciso ter cuidado, porque deve andar perto uma mulher, que é feita de música, luar e sentimento e que a vida não quer de tão perfeita, tão linda que só espalha sofrimento...”*²²

Com esse soneto de abertura, o poeta deixa claro que o centro da trama será sobre a paixão entre duas pessoas e os problemas que esse amor sem limites pode gerar, contaminando inclusive tudo que está ao seu redor. O amor está aqui acima da vida e da morte.

²² O Soneto do corifeu completo está na página 44 do item 2.2.1.

A peça de Vinicius segue a forma que Hegel (in BEDIN, 2008, p. 56) propõe sobre um drama: Três atos, sendo que no primeiro nasce o conflito, no segundo o choque acontece, a luta de interesses e conflitos e no terceiro tem o desfecho natural de tudo o que provocou. Além disso, a ação é o elemento primordial na peça e segundo palavras de Aristóteles (1951, p. 280): *“Os caracteres permitem qualificar o homem mas é da sua ação que depende a sua felicidade ou infelicidade.”*

A história teve algumas modificações para se encaixar na adaptação para o morro carioca e dar também mais dramaticidade para a história, fazendo com que os personagens sejam responsáveis por suas ações. Por exemplo, na mitologia, Eurídice (Dayse Paiva) morre picada por uma serpente enquanto fugia de Aristeu que a perseguia na mata e na peça ela é atingida pelo próprio Aristeu que a acerta com um punhal.

Há também algumas semelhanças com o mito. Por exemplo, o pai de Orfeu continua sendo Apolo, que na mitologia foi o inventor da cítara e quem ensinou e incentivou Orfeu na arte musical. Clio, sua esposa e mãe do músico, confirma isso no início do espetáculo: *“É mesmo. Foi você que ensinou ele... Ele aprendeu, o meu Orfeu. Agora ninguém toca como ele, nem o mestre.”*

A morte, representada pela Dama Negra, seriam as Fúrias no mito. Com esta personagem notamos que Vinicius quis destacar também um pouco da cultura do morro, principalmente a religião representada pelo candomblé²³. Um exemplo é quando a Dama Negra aparece para levar Orfeu e fala com a voz de Eurídice, como se estivesse recebendo o espírito de sua amada e nas cenas em que ele toca para ela em ritmo de macumba²⁴.

Para representar a ida de Orfeu ao Inferno em busca de Eurídice que estava morta, Vinicius adaptou na peça com a ida do músico aos Matorais do Inferno: clube onde predomina a orgia, a bagunça, a bebedeira em plena terça-

²³ É interessante notar a relação de Orfeu, o herói grego, com o candomblé. Os deuses da religião são ancestrais, porém sua antiguidade remonta a tempos imemoriais. São como os heróis e deuses gregos, grandes reis, guerreiros e personagens que viraram mitos, foram mitificados e, assim, alcançaram a condição de divindades.

²⁴ Ritmos de macumba são aqueles usados para acompanhar as danças e rituais no candomblé. Um percussão onde se destaca principalmente os atabaques ou tambores.

feira de Carnaval. Segundo QUEIROZ (1992, p.182), o conceito de Carnaval sempre foi ambíguo; aqueles mesmos que o encaram como festa do conagraamento e da concórdia, também o rotulam de festa da desordem e dos excessos. Aqui Vinicius representou um pouco dessa cultura e como era conceituada naquela época.

Muita batucada, com pessoas dançando e, assim como no mito, Orfeu com sua música domina Cérbero para entrar. Não encontrando o que queria, vai embora e em cena entram alguns jovens jogando capoeira, como se representasse a luta e o sofrimento de Orfeu. Detalhe para a relação feita por Vinicius entre a cena do jogo (capoeira) e a música, sempre presente.

No final, Mira e as mulheres do morro inconformadas com o desejo de Orfeu apenas por Eurídice, atiram-se contra ele com navalhas e facas. No mito, essas mulheres seriam as Bacantes que matam também Orfeu por causa do desprezo o despedaçando.

Vinicius não mostrou em sua peça, como no mito, o erro e a desobediência de Orfeu, além da possibilidade de recuperar Eurídice não olhando para trás. Pelo contrário, ele não tem nenhuma chance de reencontrá-la. Aqui, Orfeu não se arrepende de ter olhado para trás e perde-la para sempre e sim de não ter mais poderes com a sua música de impedir a morte de sua amada.

Orfeu com o seu canto está integrado à natureza, que é a extensão do que sente e do que é pressentido e revelado por ele pelos diferentes sons de seu violão, ora tristes, ora enraivecidos, apaixonados, serenos, agoniados ou mesmo debochados.

Orfeu é o morro. O exemplo maior dessa unidade está na transformação da favela durante a peça: alegria e harmonia, simultâneas aos momentos em que o músico está feliz, transformam-se, dando lugar a desentendimentos e problemas sociais, quando Orfeu enlouquece por causa da perda definitiva de Eurídice: *Quando Orfeu tava bom não era assim, esse morro era feliz [...] Com Orfeu esse morro era outra coisa. Havia paz. A música de Orfeu tinha um poder a bem dizer divino...*



Haroldo Costa (Orfeu) na peça “Orfeu da Conceição”

Vinicius foi como ele mesmo disse, “O branco mais negro do Brasil” e para finalizar esta parte, é interessante destacar um depoimento de Caetano Veloso justamente falando sobre Vinicius de Moraes, antes mesmo de saber que um dia viria depois de muitos anos dirigir a trilha sonora de “Orfeu” de Cacá Diegues em 1999:

Eu passei o ano de 1956 no Rio de Janeiro, morando em Guadalupe e esse ano é um ano crucial na história de todas as pessoas envolvidas na modernização da música popular brasileira, que se deu logo a seguir. E é o ano do Orfeu da Conceição. Eu via, às vezes, no jornal e ouvia repetidas vezes no rádio o nome de Vinicius, ligado a esse belo projeto que eu imaginava de longe como uma coisa bonita e aquela música, e aquele poeta que tinha escrito aquele espetáculo com aqueles negros [...] E eu vi na televisão um sujeito dando uma entrevista sobre o espetáculo do Orfeu. E era o Haroldo Costa, que participava do elenco. E eu pensei que ele era Vinicius. E eu voltei para a Bahia, Santo Amaro em 1957. Eu me lembro, conversando com amigos meus de minha idade, já com 14 anos. E aí falou-se diversas vezes no nome de Vinicius de Moraes. Eu disse assim: ‘É, ele é genial, esse cara é um poeta negro do Rio de Janeiro, que eu vi na televisão, que fez esse espetáculo. Eu passei alguns anos pensando que Vinicius era negro. Anos depois eu vim ouvir da boca do próprio Vinicius de Moraes a frase: ‘Eu, Vinicius de Moraes, o branco mais negro do Brasil’ ou será ‘o branco mais preto do Brasil?’ (VELOSO, 2005: Depoimento para o Documentário “Vinicius”)

2.2.1- SONS E MÚSICA: ANÁLISE DA MÚSICA ORIGINAL DA PEÇA

Um dos méritos de “Orfeu da Conceição” foi selar a parceria do poeta com Tom Jobim. Um encontro que, através da peça, antecipa musicalmente o surgimento da bossa nova que surgiria após alguns anos. Além disso, da peça, foi lançado um disco histórico e único responsável pela primeira união de Tom e Vinícius.

Falar sobre a música de Orfeu é embrenhar-se em uma sensibilidade artística delicada e cheia de detalhes. A peça não foi registrada em áudio ou vídeo e o que se tem acesso são apenas relatos, artigos de jornais e documentos que estão sob a guarda da Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, além do único registro já citado para eternizar esse momento que foi o disco lançado pela Odeon em 1956.



Capa LP original da peça “Orfeu da Conceição”

O disco da peça foi lançado uma semana depois da estreia (dia 1º de outubro) em Long Play 10 polegadas e apresentava as seguintes faixas:

Lado A: 1- Overture (2:15) -Orquestra sob a regência de Tom Jobim

2- Monólogo de Orfeu (2:53) - dito por Vinicius de Moraes com Luiz Bonfá ao violão.

Lado B: 1- Um nome de mulher (2:12) – Tom Jobim/ Roberto Paiva

2- Se todos fossem iguais a você (2:48) – Tom Jobim/Roberto Paiva

3- Mulher sempre mulher (2:48) – Tom Jobim/ Roberto Paiva

4- Eu e meu amor (2:12) - Tom Jobim/ Roberto Paiva

5- Lamento no Morro (2:14) -Tom Jobim/ Roberto Paiva

Segundo FAOUR (2006), no encarte da edição comemorativa de 50 anos do 1º álbum de Tom e Vinicius, a trilha da peça não chegou a ser um grande sucesso na época em que foi lançada, não por ter um conteúdo ruim, pelo contrário, mas porque era originalmente um LP. Era um vinil de tamanho médio, em que cabiam quatro faixas de cada lado. Tal formato, que roda em rotação de 33 1/3, foi implementado timidamente no Brasil em 1951 e, cinco anos depois, muito pouca gente tinha aparelhagem para tocá-lo. Até então, por aqui, o que vendia mesmo eram as frágeis “bolachas” de 78 rotações, com apenas uma faixa de cada lado e nenhuma canção de “Orfeu da Conceição” saiu simultaneamente em 78 rpm, conforme a maioria dos LPs eram lançados na indústria fonográfica da década de 50.

Para se ter uma relação das músicas da peça, foi preciso unir todo esse material comparando com indicações nas partituras²⁵ das músicas e anotações no texto da peça.

O primeiro trabalho de Vinicius com Antônio Carlos Jobim lançou músicas que se tornaram clássicos, destaque para “Se todos fossem iguais a você”, que até hoje é lembrada e associada à peça no Brasil e no exterior.

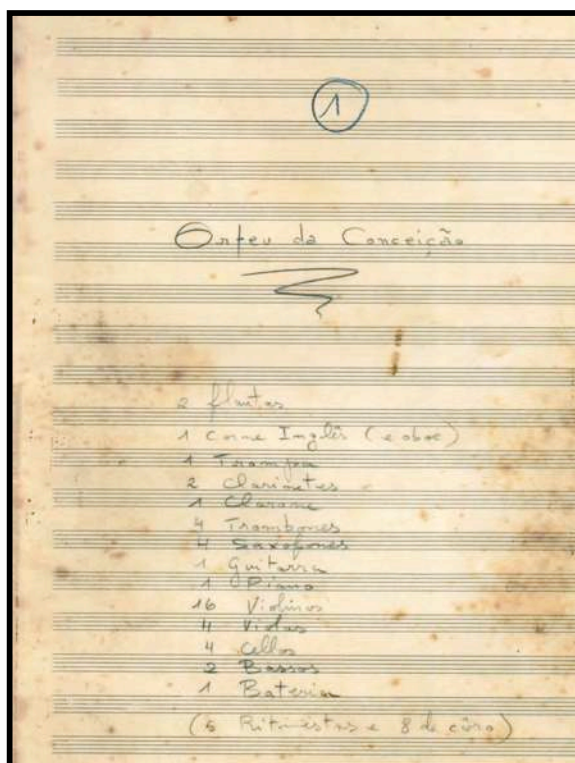
Logo no início do texto, Vinicius deixa claro o que gostaria que fizessem com a música da peça caso ela fosse reconstruída no futuro. Destaca que as letras dos sambas, assim como as músicas de Tom eram necessariamente as que

²⁵ Algumas partes dos manuscritos originais das partituras recuperadas da peça “Orfeu da Conceição”, adquiridas durante a pesquisa, estão disponíveis no anexo. No CD que acompanha a dissertação, estão disponibilizados os manuscritos completos.

deveriam ser usadas em cena, mas que careceriam sempre ser atualizadas de acordo com as condições da época em que se passasse. Tudo isso por se tratar de uma peça onde a gíria popular – que está sempre em mutação - representava um papel muito importante.

A orquestra da peça foi composta por 35²⁶ músicos sob a regência do maestro Leo Peracchi, violão de Luiz Bonfá com Tom ao piano. Segundo CASTRO (2001, p.124) Tom deveria estar regendo a orquestra no dia, mas teve medo de tremer face a plateia e passou a batuta às mãos de Peracchi. Mas na gravação do disco ele volta a assumir a regência.

Na capa original da partitura de Tom Jobim, aparecem anotações sobre os instrumentos que seriam utilizados, entre eles: duas flautas, um corne inglês, uma trompa, dois clarinetes, quatro trombones, quatro saxofones, uma guitarra, um piano, dezesseis violinos, quatro violas, quatro violoncelos, dois baixos, uma bateria, além dos ritmistas e do coro.



Rascunho dos instrumentos na capa original da partitura de Tom Jobim

²⁶ A peça foi levada ao palco com 35 músicos ao contrário do que consta na anotação de Tom que previa 43, talvez por uma limitação financeira ou por não existir músicos aptos para tocar instrumentos mais raros como o corne-inglês.

Overture: Com aproximadamente sete minutos de duração, a ideia nesta abertura, segundo Vinicius, era apresentar os temas principais dos personagens de maneira a colocar o espectador, ao abrir o pano, no ambiente emocional da peça. Entregou a Tom Jobim a Valsa Eurídice, composta em Estrasburgo, que desde então passou a representar para ele o tema romântico de Eurídice no espaço musical da imaginação de Orfeu para fazer parte desta overture junto com outros temas.

Confesso que a excelência do trabalho, que me foi sendo pouco a pouco apresentado pelo compositor, excedeu todas as minhas expectativas. Usando com grande habilidade elementos dos modos e cadências plagais que criam uma ambiência grega perceptível a qualquer pessoa, Antonio Carlos Jobim partiu realmente da Grécia para o morro carioca num desenvolvimento extremamente homogêneo de temas e situações melódico-dramáticas, fazendo, no final, quando a cena abre, o samba romper sobre o morro onde se deve processar a tragédia de Orfeu. (MORAES, Contracapa disco original da peça “Orfeu da Conceição”)

Logo no início do Overture nota-se algumas sugestões do tema da “Valsa de Eurídice” com acordes de trombone e trompas, até entrar na Valsa completa tocada por Luiz Bonfá ao violão. A orquestra volta em seguida, com uma quebra e uma mudança emocionante, com uma linha totalmente clássica. Em seguida é apresentado o tema de Mira e Aristeu por *cellos e baixos*, depois por violinos e o piano levando ao tema “Lamento no morro”, instrumental, apenas tocada por violinos e flautas. Aqui, segundo rabiscos no texto do poeta, encerraria a abertura e daria início a peça com a abertura da cortina e o samba Lamento do Morro com uma orquestração bastante moderna cantado acompanhado por um naipe de saxofones se alternando com o trombones.

Mulher amada...

Destino meu...

É madrugada ... ohoh..ohoh..ohoh...

(Trecho de Lamento no morro cantado neste ato)

Mas, analisando o texto de Vinicius sobre o Primeiro Ato, não chegamos ao certo em uma conclusão sobre este início da peça, pois segundo seu texto, diz que ao se levantar o pano, a cena é deserta e depois de prolongado silêncio é que começaria a se ouvir o som de um violão com uma valsa (“Valsa de Eurídice” obrigatoriamente) que pouco a pouco se aproximaria num tocar divino até que surge o Corifeu proferindo:

*São demais os perigos dessa vida
Para quem tem paixão, principalmente
Quando uma lua surge de repente
E se deixa no céu, como esquecida.*

*E se ao luar, que atua desvairado
Vem unir-se uma música qualquer
Aí então é preciso ter cuidado
Porque deve andar perto uma mulher.*

*Deve andar perto uma mulher que é feita
De música, luar e sentimento
E que a vida não quer, de tão perfeita*

*Uma mulher que é como a própria Lua:
Tão linda que só espalha sofrimento
Tão cheia de pudor que vive nua.
(Soneto do Corifeu)*

A música foi feita com a intenção de servir ao texto e sublinhar ações que direta ou indiretamente teriam que estar ligadas a cultura brasileira e as tradições do morro carioca. Esta era a ideia de Vinicius desde o começo e que junto a Tom Jobim soube harmonizar todos os elementos que faziam parte do espetáculo. Articulou dramaturgicamente o texto com a música a fim de provocar sensações no público e ilustrar as cenas, é claro unindo vestígios de uma ambientação grega com o novo cenário do samba brasileiro.

Através da música, especificamente através do samba e da batida de seu violão, Vinicius faz com que Orfeu organize o espaço simbólico da favela e mostra a sua relação com o local em que vive. Na peça o morro é Orfeu. Existe uma total identidade entre o canto e o morro, seja através dos rituais religiosos,

representado pelo candomblé²⁷, que também tem como destaque a música (sem ela não existe cerimônia) ou pelas canções apresentados por ele. Evidencia-se o poder da música capaz de expressar o estado de espírito do cantor e poeta. Um exemplo é quando sua mãe tenta convencê-lo a não se casar com Eurídice logo no início da peça:

Enquanto sua mãe fala, Orfeu não para um só instante de tocar, como se discutisse com ela em sua música, as vezes com a maior doçura, as vezes irritado ao extremo [...]; Seu violão, como perdido, responde ao estado de alma que o toma em acordes lancinantemente dissonantes. A frase musical correspondente ao nome de Eurídice reponta pungente em seu dedilhado agônico. (MORAES, 1956: Texto original da peça “Orfeu da Conceição”)

Com o tema criado por Vinicius notamos que ele usa uma estrutura sonora que acompanha o desenvolvimento da tragédia. Sonoridades se associam a dramaturgia para mostrar também sempre uma relação contrastante entre a paz e a harmonia com a orgia e os problemas do morro carioca.

Não é só através da música e das canções que a peça se desenvolve. Vinicius deixa explícito no texto da peça, detalhes sobre como destacar determinadas cenas com o apoio de sons e ruídos que sublinham as ações dos personagens, oferecem o clima necessário ao ambiente em que está se passando. Orfeu sempre está em total sintonia com o ambiente em que mora. Sua música está sempre dialogando com os animais, assim como no mito e Vinicius se utiliza dos ruídos de ventos e da noite para anunciar o seu sofrimento futuro.

Dá uma série de acordes e glissandos à medida que se aproxima da amurada. Vindas, ninguém sabe de onde, entram voando pombas brancas que logo se perdem na noite. Próximo uivam cães longamente. Um gato que surge vem esfregar-se nas pernas do músico. Vozes de animais e trepidações de folhas, cimo ao vento, vencem por um momento a melodia em pianíssimo que brota do violão mágico. Orfeu escuta extático, depois recomeça a tocar, enquanto, por sua vez, cessam os sons da natureza. Ficam nesse desafio por algum tempo, alternando vozes, até que tudo se estanca, vozes, ruídos e música. (Cena descrita no texto da peça original- Ato I)

²⁷ Os três atabaques durante o ritual também são responsáveis pela convocação dos espíritos. Além dos atabaques, usam-se também o xequerê e o agogô. São vários ritmos diferentes. Nos terreiros os cânticos são repetidos incansavelmente pelos seus praticantes.

Os temas foram desenvolvidos com um instrumento que tem seu destaque em toda a peça: o violão²⁸. Este que acaba sendo um elemento de fundamental importância na tragédia e que, ao invés do mito, que é a lira, se torna o símbolo direto ligado a Orfeu. Durante a peça, a todo momento Orfeu dedilha o instrumento e dele surgem novas composições e sambas e que acabam também expressando o estado de espírito do músico, através do ritmo e de suas harmonias, manifestando tanto a alegria e o amor vivido, quanto a dor e os conflitos por ele enfrentados. Ele simplesmente faz parte de Orfeu e assim como a harpa é tocado com total suavidade.

Luiz Bonfá, o solista convidado por Vinicius para assumir esta importante responsabilidade, fala sobre o instrumento, que segundo ele deve ser tocado de uma maneira que o som saia como que por encanto, sem esforço, só assim ele atingirá uma verdadeira sonoridade, uma soma de valores e de beleza.

Esse instrumento que se originou aí pelos fins do século VIII no Oriente, como a harpa e o alaúde, sendo levado à Espanha pelos árabes, e que para alguns é um instrumento de pálidos recursos, tem a sua frente, em Orfeu da Conceição, um trabalho de alta significação e beleza, tendo sido jogado na orquestra por Antonio Carlos Jobim com rara felicidade e maestria- o que prova ser o violão um instrumento solista por natureza. (Texto publicado no programa original da peça, 1956)

Por exemplo, logo na Overture, Vinicius e Tom colocam a Valsa solada por um violão, que é o tema romântico da peça e símbolo do amor de Eurídice no meio da orquestração ganhando destaque e durante todo desenrolar do espetáculo o instrumento aparece também sempre nas introduções dos sambas de Orfeu.

O som do violão de Orfeu está sempre em contraste a ruídos ou aos instrumentos de percussão provenientes da batucada no morro, associados no texto a bagunça dos dias de Carnaval.

²⁸ Segundo matéria de Mario Cabral, publicada no jornal Tribuna da imprensa sobre a peça, foi a primeira vez que se introduziu violão elétrico em um conjunto sinfônico e em um drama para atender as condições acústicas do teatro.

Ainda no Primeiro Ato, se revezando com solos e ritmos que brotam do violão de Orfeu, e ele já se mostrando apaixonado por Eurídice, é apresentada a primeira canção da peça, Um nome de mulher, acompanhada por violão, piano e percussão terminando com um coro que se alterna com trombones, flautas e as cordas. O canto de Orfeu é expressão consecutiva do que ele vive, terminando a canção com um sorriso no rosto demonstrando a alegria daquele momento.

*Um nome de mulher
Um nome só e nada mais
E um homem que se preza
Em prantos se desfaz
E faz o que não quer
E perde a paz
Eu, por exemplo, não sabia, ai, ai
O que era amar
Depois você me apareceu
E lá fui eu
E ainda vou mais
(Um nome de mulher)*

Segundo Vinicius, os sambas criados para a peça foi a parte mais agradável de todo trabalho. Esses funcionam de maneira dramática predeterminada comentando a ação e acrescentando elementos sem as quais a tragédia não funcionaria. Todas as canções que brotam de Orfeu aparecem e são criadas com a mesma facilidade que Vinicius notou quando montou a peça e observou na favela do Rio.

O violão responde com três acordes semelhantes. Aos poucos, uma melodia parece repontar, com ritmos mais característicos, da massa informe de música que brota do instrumento. Orfeu atento ao chamado, dedilha mais cuidadosamente certas frases. Aos poucos, o samba começa a adquirir forma, enquanto a letra espontânea, a princípio soletrada, vai se adaptando a música. (MORAES, 1956: Texto original da peça “Orfeu da Conceição”)

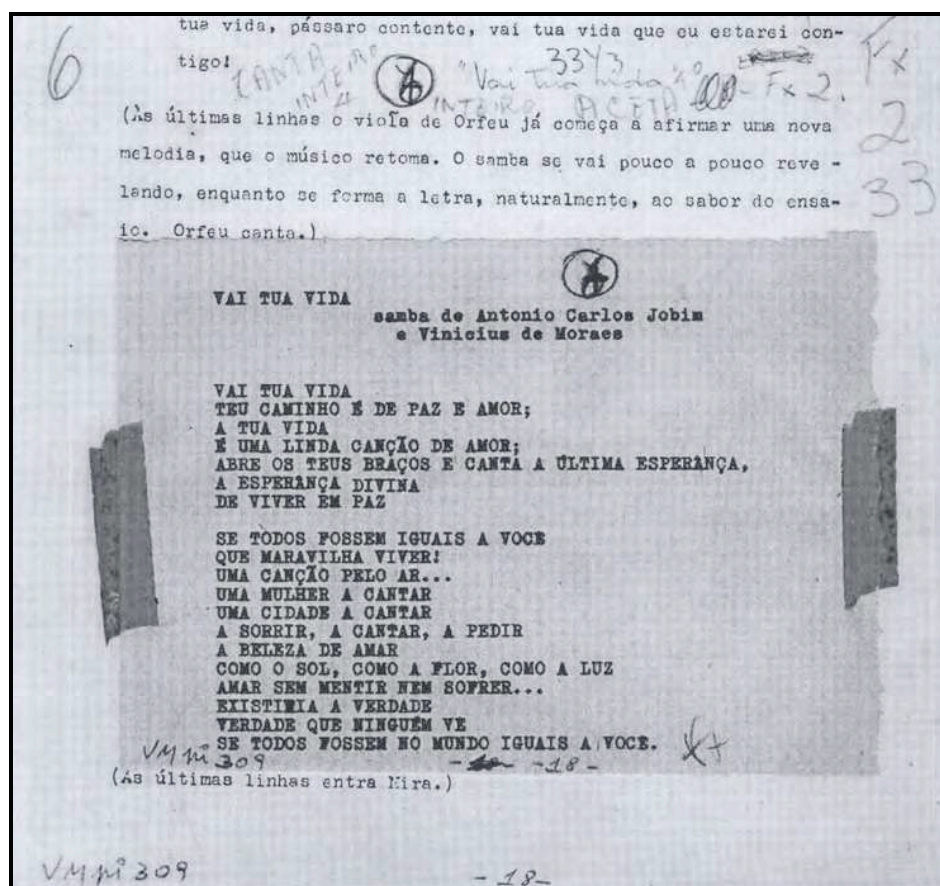
Na cena do primeiro encontro de Orfeu com Eurídice, quando a amada se despede e vai embora, novamente Vinicius faz uso dos ruídos e sons da natureza

para anunciar algo que irá acontecer ou preparar a plateia para algo. Dá assim uma maior dramaticidade para a cena.

Eurídice: “Até neguinho volto logo...” De repente o vento e os rumores estranhos da noite. O violão toca agitado por alguns instantes enquanto Eurídice se afasta...

Orfeu: Eurídice? Me deu de repente uma agonia, uma vontade de te ver...

Em seguida temos o “Monólogo de Orfeu” e como fundo musical uma melodia²⁹ de violão e flauta dando suavidade ao texto declamado pelo músico. Surge aqui, em seguida do monólogo e após Eurídice ir embora e demonstrando todo seu amor, a segunda canção: “Se todos fossem iguais a você”. Orfeu canta acompanhado pelo piano, violão e percussão e aos poucos entra a orquestra com cordas e flautas e um coro.



Roteiro original de Vinícius de Moraes para a peça “Orfeu da Conceição”

²⁹ A melodia que acompanha o Monólogo de Orfeu, segundo anotações de Tom Jobim nas partituras é “Modinha” (ver manuscrito da partitura no anexo junto ao texto completo)

Vai tua vida
Teu carinho é de paz e amor
A tua vida
É uma linda canção de amor
Abre teus braços e canta a última esperança
A esperança divina de amar em paz
Se todos fossem iguais a você
Que maravilha viver
Uma canção pelo ar
Uma mulher a cantar
Uma cidade a cantar
A sorrir, a cantar, a pedir
A beleza de amar
Como o sol, como a flor, como a luz
Amar sem mentir, nem sofrer
Existiria a verdade
Verdade que ninguém vê
(Se todos fossem no mundo iguais a você)

Depois de uma briga com Mira, uma de suas ex-namoradas, Orfeu pega o violão e apresenta a terceira canção, “Mulher, sempre mulher”, acompanhado pelo violão, piano, percussão e um coro. Um ritmo de samba cantado em tom de deboche e gozação. Insistência da mulher em uma relação que não existe mais. Novamente através da música sabe-se o estado de espírito de Orfeu: *Pega no violão e põe-se a tocar agitadamente. Depois vai serenando, em acordes que aos poucos se vão fazendo mais e mais alegres. O samba despona e ele dá uma sonora gargalhada.*

Mulher, ai, ai, mulher
Sempre mulher
Dê no que der
Você me abraça, me beija, me xinga
Me bota mandinga
Depois faz a briga
Só pra ver quebrar
Mulher, seja leal
Você bota muita banca
Infelizmente eu não sou jornal
Mulher, martírio meu
O nosso amor
Deu no que deu
E sendo assim, não insista

*Desista, vá fazendo a pista
Chore um bocadinho
E se esqueça de mim
E se esqueça de mim
(Mulher, sempre mulher)*

Orfeu se encontra com a Dama Negra, quando é avisado que alguém morreria, no caso Eurídice. De acordo com as anotações de Vinicius, o músico toca o violão em ritmo e batidas violentos dando uma ambientação de magia negra, de macumba ou bruxaria. Aqui a referência direta aos rituais de candomblé, típicos da favela e dos negros. A Dama Negra acaba dançando na progressão da música. De acordo com Tom Jobim (apud AUGUSTO, 2003, p.13), em seguida entraria o tema “Macumba” que seria coreografado, mas acabou saindo da peça.

Quando Eurídice é morta por Aristeu por um punhal e cai, termina o primeiro ato e segundo anotações de Vinicius no texto da peça, escritas a mão, entra novamente aqui a “Valsa de Eurídice” tocada pela orquestra. Em seguida a Dama Negra cobre seu corpo com seu manto e tudo é silêncio.

O Segundo ato se passa no último dia do Carnaval no Clube dos Maiorais do Inferno, onde a orgia e a bagunça dominam. Na folia, se enfatiza os instrumentos como o bumbo, tamborim, o pandeiro, a cuíca, o agogô tocados separadamente, em destaque para se unirem e formarem a batucada típica do Carnaval e do samba carioca. O som atinge proporções fabulosas por um grande tempo até que é interrompido pelo som cristalino de um violão. O batuque decresce enquanto as cordas aumentam ganhando destaque. Aparece Orfeu chamando por Eurídice. Segundo orientações do poeta, *“Cada vez que a voz chama, cria-se um silêncio provisório do violão. Esses chamados alternam-se com a expressão carinhosa da música, da qual participa frequentemente a frase musical correspondente ao nome da mulher amada.”*

Aqui, como no mito, Orfeu através da música domina Cérbero, que quer impedir que ele procure por Eurídice. *Pouco a pouco a música de Orfeu domina o Cérbero, que acaba por vir estirar-se a seus pés, apaziguado...*

Além da batucada característica do Carnaval, o apito também domina o cenário musical enquanto Orfeu procura por Eurídice tocando seu violão.

Acompanhadas pelo ritmo de marchinhas, mulheres cantam temas populares como Ciranda Cirandinha e Escravos de Jô, Vamos Maninha entre outras.

É claro nesta cena novamente, o contraste entre a harmonia do violão de Orfeu com toda sua suavidade e a mistura de sons da percussão e do batuque carnavalesco no clube Maiores do Inferno.

Requesta as mulheres, mas estas se desvencilham. Orfeu pega o violão e dedilha. Por um momento os sons dulcíssimos dominam tudo e o movimento cessa totalmente, até que as mulheres fascinadas, começam a seguir Orfeu em passadas lânguidas, medidas enquanto o músico se afasta de costas, em direção à porta de saída. Mas quase no momento de sair, incutem, entre os acordes do violão, os ritmos pesados, soturnos, da batucada. Os dois sons coincidem por alguns instantes, enquanto as mulheres, indecisas, fluem e refluem ao sabor dos dois ritmos. (MORAES, 1956: Texto original da peça “Orfeu da Conceição”)

Vinicius aqui quis mostrar também através deste contraste representado pela música, um pouco do conceito que o Carnaval brasileiro tinha naquela época na sociedade. Conforme palavras da pesquisadora Maria Isaura de Queiroz (1992, p.181), o Carnaval no Brasil foi elevado à posição concreta de qualidade do povo, mas sempre com um misto de bagunça e de disciplina. Tornou-se assim uma dessas curiosas representações da nação, não como um país ou um estado, mas como o povo que visava expressar o caráter nacional segundo o ponto de vista dos próprios membros da nação. Sua transformação em símbolo mostra que identidade e tradição constituem dois conceitos que se completam.

Orfeu através da música leva a paz e a harmonia para o morro. Sem ele não há vida e a partir do momento em que ele enlouquece por perder Eurídice, ele não cria mais canções, a música cessa e os sons e ruídos da natureza desaparecem sendo substituídos por sirenes de ambulâncias. Voltam os problemas no morro. Tudo isso faz parte do desenvolvimento da ação dramática e como Vinicius diz no monólogo de Orfeu: “*Orfeu menos Eurídice... coisa incompreensível.*” E falando com Clio diz que ele é Eurídice e que sua música era

como a flor e o vento: sem a flor não havia perfume e que o vento sozinho era muito triste.

No Terceiro e último ato todos procuram por Orfeu que sumiu e estão novamente diante de problemas sociais, um grupo de garotos engraxates do morro, aparecem fazendo um batuque pelas ruas com escovas em suas caixas e latas e pedem paz. Em seguida eles executam a canção “Eu e meu amor”, ensinada por Orfeu a eles. Segundo Tom Jobim (1982, apud in AUGUSTO, 2003, p.13) a música é acompanhada somente por percussão, um naipe de saxofones e um clarone fazendo os baixos que antes eram previstos por Tom para o trombone. Aqui Vinicius detalha o cenário sonoro que ele queria para justamente representar o conflito entre a paz e a desordem no morro após sua morte: *Repetem o samba cada vez com mais gosto, ao sabor do batuque... De longe chegam gritos bêbados de mulheres, gargalhadas perdidas, ecos melancólicos de uma orgia a se processar em algum lugar no morro.*

*E o meu amor ...
Que foi-se embora
Me deixando tanta dor
Tanta tristeza no meu pobre coração
Que até jurou
Não me deixar
E foi-se embora
Para nunca mais voltar ...
(Eu e meu amor)*

Vinicius já inicia aqui o surgimento de um novo Orfeu, afinal, o músico já não existia mais: não cantava, não tocava, apenas vagava clamando o nome de sua amada. Tudo isso já adiantando o final da tragédia que se encerra dando total destaque para a arte e o amor vencendo qualquer barreira, com o coro dizendo: “Tudo morre que nasce e que viveu, só não morre no mundo a voz de Orfeu.”

Antes da cena final, é apresentada a última canção da peça, onde todos cantam em coro na Tendinha, após brigarem com Mira, que não consegue esquecer Orfeu.

*Não posso esquecer
O teu olhar
Longe dos olhos meus
Ai, o meu viver
É de esperar
Pra te dizer adeus
Mulher amada
Destino meu
É madrugada
Serenos dos meus olhos já correu
(Lamento no morro)*

O tema de Eurídice volta ao final quando Orfeu pede para ela levá-lo. Depois da morte de Orfeu, Mira pega o violão do músico e arremessa-o longe. Quando todos pensam que o instrumento se quebrou e ninguém mais vai tocá-lo, ouve-se uma música trêmula, misteriosa e incerta. Apavorados todos fogem e a Dama Negra cobre o corpo de Orfeu enquanto a música ao fundo vai se transformando até se tornar límpida e pura, apenas afirmando que Orfeu e sua música nunca morrerão.

Maria Lúcia Candeias, assim como alguns críticos de jornais, escreveram muito sobre a qualidade da peça de Vinicius. Ela, por exemplo, comenta em uma análise crítica para o Clube do Tom, que se pessoas se interessam em montar adaptações desta peça fazem mais pela qualidade das músicas, onde as melodias e letras compostas são inesquecíveis, do que pela literatura propriamente dita.

O jornalista Enio Silveira já elogia a música da peça, dizendo que em Orfeu da Conceição, Jobim e Vinicius se entenderam de forma perfeita e que entre os dois foi logo estabelecida uma tal identidade de pensamento e de expressão, que a música passou a servir a palavra assim como os braços servem ao corpo.

Não fazendo concessão de qualquer espécie, a partitura musical de Orfeu da Conceição constitui, por isso mesmo, um dos pontos mais altos da bela realização de Vinicius de Moraes. Não se trata, pois, de música incidental que frequentemente se aprecia e se esquece com a mesma facilidade: pelo contrário, tem personalidade e estatura próprias: é música que se encaixa num todo mas que resiste, isoladamente, a repetidas audições. (SILVEIRA, 1956)

Mesmo consagrada justamente pela música e pela união de Tom e Vinicius, como foi citado, eles receberam críticas pelo tratamento musical dado aos arranjos, dizendo que não foi apresentado o ritmo e a riqueza das melodias brasileiras e muito menos a maleabilidade e o espírito de negro do morro. Uma das mais impactantes foi publicada pelo Correio da Manhã, por Claudio Murilo em 6 de setembro de 1956:

Pedimos desculpas aos estrangeiros que foram ao Municipal esperando ouvir música de morro e foram aquinhoados com um pouco de suas próprias músicas ou foram agraciados com a batucada do segundo ato, digna dos músicos da Confeitaria Colombo, pelo seu sabor insosso, falta de molejo etc...uma batucada acadêmica, no mau sentido. Finalmente, pedimos desculpas aos próprios sambistas de morro por esta usurpação da qual eles não terão notícia e continuarão a compor tranquilamente aquilo que passará para a história do nosso populário como música popular brasileira.

Já o crítico Miécio Táti, destaca a poesia lírica de Vinicius e diz que depois de ouvir muitos comentários, a melhor definição que tem sobre o que achou da peça seria “gostei e não gostei”, querendo dizer que a peça teve seus pontos fortes, mas também teve muitos deslizos. Destaque para a crítica referente a voz de Haroldo Costa, que segundo ele era ruim e que pela essência da história e sendo a música o elemento principal da história deveriam todos cantar muito bem. Segundo ele, nem a música que é boa, é de morro, nem as letras dos sambas cantados, que são interessantes, são de morro.



Oscar Niemeyer, Vinicius de Moraes, Tom Jobim e Lilla de Moraes

Mesmo assim, é importante destacar a importância do samba e do carnaval, já que foi o 'cenário' para história de amor entre Orfeu e Eurídice na peça e nos dois filmes que falaremos a seguir.

Independente da época, das críticas e passados mais de quarenta anos de sua estreia, a música de "Orfeu da Conceição" ainda é sempre lembrada com entusiasmo no Brasil e no exterior e ficará sempre marcada na história da música popular brasileira, tanto pela união de Tom e Vinicius e sua primeira parceria, como pela antecipação daquilo que se chamaria bossa nova.

As músicas e canções compostas para o filme "Orfeu Negro" serão destacadas e analisadas junto ao próximo capítulo.

As peças que vieram depois:

A peça "Orfeu da Conceição" ganhou nova montagem apenas quarenta anos após sua estreia. Foram três montagens: duas delas em 1995 e 1997, dirigidas por Haroldo Costa, o Orfeu da peça de Vinicius de Moraes e a última em 2010 dirigida por Aderbal Freire Filho.

A peça de 1995 estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 17 de outubro em comemoração aos 300 anos de Zumbi. Foram cerca de 70 atores, cantores, bailarinos e capoeiristas que participaram da montagem. Orfeu foi interpretado por Norton Nascimento e Eurídice por Camila Pitanga.

O autor do cenário da primeira versão, Oscar Niemeyer criou também o da versão atual. A direção musical ficou a cargo do maestro Edson Frederico que teve que reescrever as partituras que tinham se perdido. A surpresa musical desta montagem foi o “Soneto de Corifeu” que virou um rap cantado em coro. De acordo com Haroldo um “funk-sambeado”. As outras canções receberam novos arranjos, mas mantiveram o samba como ritmo original. A peça passou rapidamente por São Paulo em dezembro do mesmo ano.

Em 1997, a peça de Haroldo teve nova roupagem agora no Teatro Paulo Eiró em São Paulo, mas com novo elenco: Kadu Carneiro no papel de Orfeu, Thaís Araújo no de Eurídice e Elke Maravilha no papel da Dama Negra. Bailarinos e músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo também participaram. A peça ficou em cartaz apenas cinco dias.

A última e maior montagem foi em 2010: “Orfeu” de Aderbal Freire Filho, apresentada no Canecão no Rio de Janeiro e no HSBC Brasil em São Paulo. Pela primeira a peça vez foi exibida em um circuito comercial abrangendo seis cidades brasileiras.

A nova versão respeita o mito, mas revela uma mudança radical, trazendo a história para os dias atuais. Na história, o diretor incluiu três bandidos que assaltam o personagem-poeta, além de um funk em meio à trilha sonora. Vinicius também está no palco, na figura do Poeta (Wladimir Pinheiro), assim como amigos seus da vida real. A cenografia foi de Marcos Flaksman, a direção musical de Jaques Morelembaum e Jaime Alem e a coreografia ficou a cargo de Carlinhos de Jesus.

Orfeu é um sambista que vive no morro. Filho de um músico e de uma lavadeira acredita ser capaz de vencer todas as adversidades através do poder da música. Ao se apaixonar por Eurídice, acaba por despertar o ciúme e o desejo de vingança em Mira, sua ex-namorada, e em Aristeu, que, apaixonado por Eurídice,

decide matá-la no último dia de carnaval. Após descer o morro em busca de Eurídice, já morta, Orfeu retorna à favela, onde é assassinado por Mira e por outras de suas ex-amantes.

Não criei novos personagens, diálogos, cenas ou conflitos dentro do texto, mas construí uma dramaturgia no entorno. Não fiz uma adaptação. Originalmente, a peça tinha um coro e um corifeu. O coro agora são os amigos do poeta, e o corifeu é o poeta. Criei diálogos e cenas para esses amigos. Boa parte do que o poeta diz são versos do Vinicius. Coloquei em cena sonetos, canções e diálogos nos espaços onde a peça permite. São intervenções que dialogam com o original, mas não o modificam. (FREIRE, 2010)



Logotipo de apresentação da peça “Orfeu” (2010)

Músicas como “Chega de Saudade”, “A Felicidade”, “Água de Beber” e “O Morro Não Tem Vez” foram compostas por Tom Jobim e Vinicius de Moraes entre 1958 e 1963, depois de iniciada a união dos dois. São músicas, portanto, que não estavam no primeiro projeto em parceria do músico e do poeta, mas que entraram nessa nova montagem. O repertório foi o seguinte:

1. *Overture*
2. *Soneto de separação*
3. *Garoto*
4. *Frevo de Orfeu*
5. *Valsa de Eurídice*
6. *Samba do Avião*

7. *Lamento no Morro*
8. *Um Nome de Mulher*
9. *Chovendo na roseira – vinheta*
10. *Se Todos Fossem Iguais a Você*
11. *Este Seu Olhar*
12. *Mulher, Sempre Mulher*
13. *Tema da Dama Negra*
14. *Tema de Eurídice*
15. *Água de Beber*
16. *A Felicidade*
17. *O Que Tinha de Ser*
18. *Água de beber*
19. *Chora coração*
20. *Serenata de Adeus*
21. *O Morro Não Tem Vez*
22. *O Nosso Amor*
23. *Eu e o Meu Amor*
24. *Modinha- instrumental*
25. *Chega de Saudade*

Os diretores tiveram a permissão das famílias Jobim e Moraes para acrescentar esses clássicos à trilha original, além de temas, que embalam as cenas de amor e dor do casal Orfeu (Érico Brás) e Eurídice (Aline Nepomuceno) e de seus amigos e inimigos num morro carioca.

Houve um consenso de que "o grande clássico dos musicais brasileiros, o mais importante", palavras do diretor Aderbal e também o público só ganharia ao se acrescentarem outras músicas do repertório dos dois. Em uma hora e meia, foram cerca de 40 inserções musicais.

CAPÍTULO III: O FILME “ORFEU NEGRO” DE MARCEL CAMUS

Orfeu e a realidade brasileira: uma relação antiga que começou, como já vimos, em 1956, com o mito grego atualizado por Vinicius na peça “Orfeu da Conceição” e que ganha no ano de 1958 uma nova roupagem, desta vez no cinema com o diretor francês Marcel Camus. Vencedor da Palma de Ouro em Cannes, 1959 e o Oscar de Melhor filme estrangeiro em 1960, “Orfeu do Carnaval”³⁰ ou “Orfeu Negro”, como ficou mais conhecido, foi um dos responsáveis pela divulgação de aspectos da cultura e da música brasileira no exterior.

Os críticos de cinema europeus da década de 60 consideram “Orfeu Negro” como uma das origens do Cinema Novo, mesmo, segundo FERREIRA (2000 apud FLECHET, 2009), com uma proposta estética radicalmente oposta.

FIGUEIROA (2004, p.40) comenta que apesar de ter sido realizado por um francês e ser criticado por sua autenticidade, Orfeu deixou de modo indireto traços benéficos para a acolhida do cinema brasileiro no decênio seguinte. Serviu de ponto de referência para o conhecimento de uma imagem próxima da realidade do país.

O Orfeu cai num momento muito difícil, porque ele não agrada nem os franceses que estão investindo na Nouvelle Vague, na modernidade que é a Nouvelle Vague e nem os brasileiros que vão começar um processo de repensar a sua própria cultura com seus próprios meios, é no Pré-cinema novo e no começo da Nouvelle Vague. É nesse momento que o Camus faz esse filme radioso, solar, esplendoroso com esse olhar gentil sobre o povo brasileiro e principalmente sobre a cidade do Rio de Janeiro. (AMANCIO, 2005: depoimento no documentário francês, “A la recherche d'Orfeu Negro”)

Segundo AMANCIO (2011), esse filme condensa de maneira espetacular, um momento que está começando a se pensar o Brasil, o Cinema-Brasil. Estávamos nos preparando para a grande virada do Cinema Novo, na qual esse filme não tem nada a ver. O Orfeu, segundo ele, não tem nada a ver com o Cinema Novo, pelo contrário ele é o oposto do Cinema Novo que na verdade vai

³⁰ No catálogo de lançamento do filme “Orfeu Negro”, consta que ele seria lançado no Brasil com o título de “Orfeu do Carnaval”.

buscar uma fricção com a realidade e esse filme é fantasia pura, ele é música, ele é imaginário total, tem muito pouca relação com o real-social.

Mas de qualquer maneira esse movimento vai ser muito provocante, polêmico, os brasileiros vão recusar essa imagem, primeiro que é feito por um estrangeiro e segundo de tal grau de espetacularidade que não condiz em absoluto com o que está sendo gestado naquele momento, que é de pensar a cidade, principalmente o campo de uma maneira esteticamente radical e politicamente radical. Orfeu é um espetáculo tradicional levado a sua quinta essência. (AMÂNCIO, 2011)

A paisagem cultural carioca do final dos anos 50 serviu de cenário para o filme, mas até hoje gera discussões sobre sua autenticidade. Mesmo encantando a tantos pelo mundo afora e arrebatando prêmios, Vinicius de Moraes e Tom Jobim não gostaram de quase nada, achando o filme ingênuo e excessivamente exótico.

Vinicius descobriu tarde demais que a adaptação feita pelo francês tinha desrespeitado o seu roteiro. Ele estava em Montevideu quando ficou sabendo que o filme havia recebido a Palma de Ouro, vibrou muito, pois achou que tinham realizado o que ele esperava, mas quando chegou ao Brasil e foi assistir veio a decepção:

Foi uma das maiores decepções que eu já tive na minha vida. O presidente Juscelino Kubitschek me convidou para a primeira exibição privada no Palácio junto com sua família e três sujeitos da produção. Eu tive um choque tão grande durante a projeção que me esgueirei e fui embora. Senti que não poderia enfrentar aqueles franceses quando as luzes se acendessem. Eu era até capaz de partir para a briga com eles. (AUGUSTO, 2003, p.42. Entrevista de Vinicius sobre Orfeu Negro)

Ao contrário do que achou Vinicius, muitos críticos da época consideram “Orfeu Negro” um marco para o cinema nacional, afirmando que há muito tempo o Carnaval era desperdiçado pelos cineastas e teve que um francês vir ao Brasil para destacá-lo.

Segundo artigo de DUARTE (1959, Folha da Manhã), foi preciso que um homem inteligente e de cultura se abalasse lá da França, fascinado pela obra

literária de outro homem, tão inteligente e culto quanto o francês [Vinicius de Moraes], para que o Carnaval brasileiro fosse aproveitado e usufruído em todos os seus aspectos autênticos: dramáticos, plásticos, artísticos e até sociológicos.

O Carnaval como expressão sincera de um estado de espírito coletivo, expressão plástica e dramática da dança, da música, dos cantos populares, o que ele tem de mais profundo, sempre ficou perdido. Camus transformou um episódio puramente regional, numa obra artística de alcance universal.

Em entrevista para o Catálogo de divulgação da Unifrance Film sobre o filme, o diretor diz que o Carnaval³¹ brasileiro é um acontecimento extraordinário da cultura popular brasileira que não se encontra em nenhum outro lugar no mundo e comenta:

Um fato que nunca se salientará bastante é que no Carnaval os negros dançam sozinhos. Dançam por dançar. Para essa gente, com frequência muito pobre, o Carnaval é como que loucura, ao mesmo tempo coletiva e solitária. Eles preparam o Carnaval o ano inteiro, endividando-se, fazendo prodígios de engenhosidade para serem os mais bem apresentáveis durante a festa. Nos dias de Carnaval os negros são tomados por reis. (CAMUS, 1959, p.2: Roteiro do filme “Orfeu Negro”)

Assim como na peça, os atores também são negros e o cenário é um morro do Rio de Janeiro. Camus transpõe o mito grego de Orfeu, uma trágica e bela história de amor e mostra o comportamento do povo carioca durante a semana de Carnaval. Aqui Orfeu (Breno Mello³²) mora no Morro da Babilônia, é motorista de bonde e compositor de samba-enredo e Camus optou em não colocar os pais do músico, centrando sua história no amor entre Orfeu e Eurídice (Marpessa Dawn³³).

³¹ Segundo catálogo de divulgação da Unifrance film, Camus assistiu o Carnaval carioca de 1957 e filmou depois, durante três dias do Carnaval de 1958 (dias 18,19 e 20 de fevereiro), cerca de 3000 metros de filmes, de dia e de noite, sem nenhum ator. Depois voltou para gravar o som. Em dezembro reconstruiu o Carnaval nas ruas do Rio de Janeiro, deixando o público, por estranhar aquele Carnaval extemporâneo, foi pouco a pouco se deixando dominar pelo frenesi e se colocaram a dançar. Com isso, o diretor se beneficiou com uma figuração benévola de mais de quatro mil pessoas.

³² Breno Mello foi encontrado para fazer o papel em um campo de futebol. Ele era centroavante do Fluminense quando foi escolhido.

³³ Marpessa Dawn era uma dançarina norte-americana e foi a única atriz que não era brasileira no filme.

Todos dançam e cantam alegres, experimentam e confeccionam suas fantasias, sempre com o ritmo do samba e da batucada ao fundo. Ele passa a ideia de um Brasil negro e musical aos estrangeiros como se tudo fosse festa e alegria, destacando apenas uma parte do povo brasileiro: os de baixa renda.

“Orfeu Negro” representa o povo brasileiro da seguinte maneira segundo STAM:

Os negros do filme são esmagadoramente adoráveis, simpáticos e criativos em suas vidas cotidianas. Não são muito sérios, mas, afinal, por que deveriam sê-lo no carnaval? Por outro lado nos é dado a ver muito pouco do trabalho criativo que exige uma apresentação de escola de samba, e não vemos qualquer evidência do alto grau de organização necessário (costuma-se dizer que as escolas de samba são as instituições mais bem organizadas do Brasil). Tudo é apresentado como se fosse espontâneo, dando ao espectador europeu uma sensação de estar diante do despreocupado “outro” tropical, que representa uma vida mais gratificante. (STAM, 2008, p.260).

Se colocarmos em jogo a autenticidade discutida até hoje seria a não adequação ao roteiro da peça “Orfeu da Conceição”, traindo a ideia de Vinicius e a falta de adequação a realidade carioca.

Jean-Luc GODARD (1959, p.59-60), em seu artigo “O Brasil visto de Billancourt”, também afirma que Orfeu é de uma inautenticidade total e se deve principalmente ao fato de Camus dirigir os atores negros com as mesmas palavras e gestos como se estivesse em um botequim reconstituído sobre os planaltos de Billancourt³⁴. Godard demonstra ter conhecimento da vida carioca e critica a insensibilidade poética de Camus. No texto, ele reclama que o diretor tenha criado um Orfeu que é condutor de bonde em vez de fazer dele um motorista de lotação, o que seria muito mais realista e poético.

XAVIER (2003, p.226) também cita que Orfeu foi visto equivocadamente no mundo inteiro como se fosse expressão genuína de um “ethos” nacional.

O filme “Orfeu Negro” ganhou nos últimos anos destaque no mundo inteiro depois que o presidente americano Barack Obama em sua autobiografia “A origem dos meus sonhos” e em sua visita ao Brasil, expressou a influência do filme em

³⁴ Billancourt é uma comuna francesa na região administrativa da Picardia, no departamento de Somme, Paris, onde ficam os grandes estúdios de cinema.

sua história e de onde começou o interesse em conhecer melhor a realidade brasileira e também aproveita para criticar a visão do negro apresentada.

Foi através da obra de Camus que, em 1983 Obama “descobriu” o Brasil e teve a primeira visão do país, assistindo o filme acompanhado de sua mãe, deslumbrada pelo longa.

Uma noite, enquanto folheava o jornal Village Voice, os olhos de minha mãe se iluminaram com o anúncio de um filme Orfeu Negro que estava em cartaz no centro da cidade (...) Subitamente percebi que a representação dos jovens negros infantilizados que eu via agora na tela, a imagem inversa dos sombrios selvagens de Joseph Conrad, era o que minha mãe havia levado com ela para o Havaí muitos anos antes, uma reflexão das fantasias simples que haviam sido proibidas a uma garota de classe média branca do Kansas, a promessa de uma outra vida: quente, sensual, exótica, diferente. (OBAMA, 2008, p.141-142)

Na metade do filme, Obama estava entediado e de acordo com suas palavras, achou que tinha visto o suficiente para ir embora depois de ver os brasileiros negros e mulatos cantando, dançando e tocando violão o tempo todo “como aves livres de plumagem colorida”.

Acabou conhecendo o Brasil por uma lente francesa através de uma visão lírica da vida de uma favela do Rio de Janeiro, onde no meio de tanta tragédia sempre teria muita música, festa e alegria, principalmente na época do Carnaval.

Obama tinha uma visão diferente de sua mãe sobre as questões raciais e como se pode entender em suas palavras, talvez conseguiu, depois de assistir Orfeu Negro, entender o porque de tamanho fascínio dela pelo filme e o porque do interesse de uma jovem tão branca se casar com seu pai (um negro queniano).

Orfeu era considerado nos anos 60 um contra modelo para o cinema brasileiro assim como cita SILVEIRA (1966, p.107): “o exotismo de Marcel Camus era exatamente tudo o que o cinema brasileiro devia evitar, tanto na estética quanto na ideologia.”

Mas será que realmente foi isso que aconteceu ou aquele era o retrato do povo brasileiro daquela época?

Um ponto que deve ser destacado e de suma importância é que foi através da peça de Vinicius e do filme de Camus que foram registradas importantes transformações na história do carnaval carioca. Durante os anos 50, segundo SANDRONI (2008, p.10):

As escolas de samba passam a assumir o papel preponderante que, para o público de hoje, parece tão natural. Até aquele período, elas representavam um aspecto menor da grande festa, suplantadas por grupos carnavalescos de classe média, como os ranchos e as Grandes Sociedades. É em 1953 que um jornalista carioca ventila pela primeira vez a ideia de que as escolas de samba poderiam representar a parte mais importante do carnaval do Rio de Janeiro. E nos últimos anos da mesma década duas importantes novidades serão nelas introduzidas: a definição da Avenida Rio Branco, principal via do centro da cidade, como local do desfile das escolas; e a participação de artistas saídos da Escola de Belas Artes (logo chamados de “carnavalescos”) na organização do aspecto visual e temático deste desfile.

Outra opinião que chama a atenção sobre “Orfeu Negro” é a de Caetano Veloso em seu livro “Verdade Tropical”. Ele comenta da experiência de ter assistido ao filme, onde ele e toda a plateia ficaram envergonhados e rindo do que estavam presenciando: “descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de *exotismo fascinante*”. (VELOSO, 1997, p.252).

Mas, depois de um tempo, publicou um texto no jornal The New York Times, onde expressa um tom diferente do registrado em seu livro, identificando uma certa proximidade entre o filme de Camus e a peça de Vinicius:

Assistindo Orfeu negro novamente, eu fui persuadido pelo quão certo Vinicius de Moraes estava em conceber sua peça. Na verdade, ele revelou o Brasil como um país órfico, um país que expressa docemente aspectos trágicos de sua alma através da música. Quase inconscientemente, o filme de Camus, com a sua irrealdade e ingenuidade, conduz-se para conectar essa verdade inconsciente. O que me chocou, inicialmente, como marcante naquele filme – as atrizes Lourdes de Oliveira e Lea Garcia, para não mencionar as canções, as cores, insultuosamente extravagantes (tão diferentes das cores reais do Rio) e o voodoo geral para a ambientação turística – parecia para mim, agora, dar ao filme a qualidade como que de sonho da religião popular

iconográfica, e isso me tocou. (VELOSO, New York Times, 20/8/2000)

Discussões a parte, a trilha musical do filme ganhou destaque na época. Com músicas da dupla Tom Jobim e Vinicius de Moraes e também de Luiz Bonfá e Antônio Maria, foi através de “Orfeu Negro” que a bossa nova começa a ficar conhecida na Europa nos anos 60.

Mas segundo Ruy Castro, durante toda a festiva carreira do filme, ninguém nunca associou o filme a algo chamado Bossa Nova, embora em tese, os grandes ingredientes estivessem ali: a música de Tom, as letras de Vinicius e até a batida do violão feita por Roberto Menescal em “A Felicidade”.

Orfeu fora todo produzido em 1958, quando nem os próprios Tom e Vinicius tinham clara consciência de tudo que João Gilberto iria representar. Um ano depois, quando o filme chegou ao Brasil, o LP Chega de Saudade já estava nas ruas, uma geração inteira fora influenciada e só então Tom, Vinicius e João foram informados de que haviam inventado a Bossa Nova. (CASTRO, 1990, p.221)

Indagado sobre o início da bossa nova, na peça “Orfeu da Conceição” e no filme de Camus, Roberto Menescal (2011) fala que não se pode determinar o começo do gênero. A necessidade de ter uma música nova, que estava tentando virar a letra do samba-canção que se destacava na época, veio de vários lugares e o Orfeu, tanto através da peça como do filme veio centralizar toda essas influências que estavam chegando e rodeando naquela época e ajudou muito para essa divulgação.

Mesmo assim, com tudo isso sendo mostrado, eles já anunciavam o surgimento do novo gênero musical, com harmonias equilibradas e dissonantes, a articulação entre a música e a poesia e a parte instrumental reservada para o violão.

Camus usa a música como agente de representação do ambiente sócio cultural brasileiro daquela época e a imagem sonora do morro carioca é levada para a ficção.

Além de destacar através de “Orfeu Negro” o surgimento da bossa-nova, é de muita importância nesta análise musical observar sobre o samba e o carnaval, já que é o ‘cenário’ para a história de amor entre Orfeu e Eurídice no filme.

O samba firmou-se e encontrou uma fórmula de ser um artigo de exportação, sintetizado na bossa nova. O samba: expressão rítmica de um povo, a eclosão dos sentimentos de uma alma que categoriza o Brasil. Empolga o brasileiro e encanta o estrangeiro como expressão viva da cultura popular de uma nação. (ALVES, 1968, p.176)

Tom explica que o samba é basicamente um negócio afro-europeu e que tem raízes similares a do jazz: a canção de origem portuguesa, com a batida e o sentimento negros. E aproveita para comentar sobre o surgimento e o sucesso da bossa nova, relacionando e comparando o novo gênero com o samba que não é somente ‘o samba’, já que existem dez ou doze diferentes tipos de ritmos de samba e a bossa nova pode ser considerada uma das suas vertentes.

Ligado à rua, ao carnaval, o samba clássico utiliza todos os tipos de instrumentos de percussão, latas, tambores, tamborins, tudo o que você pode imaginar. A bossa nova chegou com uma batida específica, muito característica, que esclarecia tudo isso. Ela era mais simples, mais fácil. Talvez seja por isso que ela tenha se tornado tão universal. (Jobim, apud in LEES, 1995)



Mulheres fantasiadas durante o Carnaval no filme “Orfeu Negro”

A música popular brasileira tornou-se, como disse o crítico cultural Antônio Cândido, o “pão nosso cotidiano da cultura nacional”. Sobre a importância do samba na cultura brasileira, Diniz afirma:

O samba foi o recheio, por vezes inspiração, de quase todos os movimentos musicais desta terra carnavalesca. Apesar de ser um gênero resultante das estruturas musicais européias e africanas, foi com os símbolos da cultura negra que o samba se alastrou pelo território nacional. No passado, os viajantes denominavam batuque qualquer manifestação que reunisse dança canto e uso de instrumentos dos negros. Esse era então um termo genérico para designar festejos (DINIZ, 2006, p.13)

3.1- A TRILHA SONORA DE “ORFEU NEGRO”: MISTURA DE RITMOS DA CULTURA BRASILEIRA

“Where Bossa Nova started”
Encarte da Trilha Sonora original de “Orfeu Negro”

A trilha musical de “Orfeu Negro” tem uma grande variedade de gêneros musicais e traz como principal destaque as músicas de carnaval que servem de

cenário para o drama e mostram como eram as festas no final dos anos 50 no Rio de Janeiro.

O ritmo carnavalesco acompanha todos os ensaios da Escola Unidos da Babilônia (em que Orfeu é o líder) e o desfile na terça-feira de Carnaval: destaque para a canção “O Nosso amor” que é o tema principal do filme.

Uma batucada³⁵ repetitiva em que se destacam instrumentos como surdo, reco-reco, repique, cuíca, agogô, chocalho, pandeiro entre outros, compondo o ritmo, faz parte constante da trilha de Orfeu, chegando inclusive a ser “penosa” para o espectador, mas representando como era a realidade das ruas naquela época. Com essa batucada incessante e através dos ritmos percussivos, chega a ser quase “mântrica”³⁶ para os nossos ouvidos, gerando reações diferentes em cada pessoa, o que será analisado melhor no próximo tópico.

As batucadas foram gravadas por quatro das escolas de samba mais notáveis daquele período: Unidos da Capela, Mangueira, Portela e Salgueiro e está entre os registros mais antigos do gênero, ajudando para a compreensão do desenvolvimento dessa forma musical. Analisando a trilha é impossível saber qual foi a parcela de contribuição de cada grupo, já que Camus juntou todos músicos para compor a escola de samba Unidos da Babilônia.

As marchinhas também não ficam de fora e aparecem algumas vezes em cenas da noite carioca fazendo o espectador mergulhar na atmosfera das festas populares brasileiras. Outro ritmo que chama a atenção é o Frevo de Pernambuco, gênero regional ainda desconhecido na época que ganhava seu espaço nos anos 50 e que foi imortalizado na música “Frevo”, composta por Tom Jobim.

³⁵“No passado, os viajantes denominavam batuque qualquer manifestação que reunisse dança. Canto e uso de instrumentos dos negros. Esse era então um termo genérico para designar festejos. O sentido amplo permaneceu na literatura colonial até o início do século XX, quando a palavra samba passou a ocupar seu espaço” (DINIZ, 2006, p.15)

³⁶ Os mantras são sons de origem Indiana que tem a intenção de produzir efeitos físicos, mentais, emocionais e espirituais nas pessoas. Sua característica principal é a repetição de sons e palavras com um poder hipnótico. São fórmulas antigas de sons divinos registrados pelos antigos sábios da Índia. Mantra pode ser qualquer som, sílaba, palavra ou frase que tenha um determinado poder. Cada som mântrico possui uma propriedade específica. Temos mantras para despertar ou adormecer, para serenizar ou energizar, para facilitar a concentração e a meditação ou para melhorar a saúde.

Assim como a canção “O Nosso amor”, já citada, outras duas canções românticas cantadas por Orfeu tem grande importância e destaque mundial: “A Felicidade” de Tom e Vinicius, composta por cartas entre os dois e “Manhã de Carnaval” de Luiz Bonfá e Antônio Maria: esta última sendo a que obteve maior sucesso no exterior e ficou muito conhecida nos Estados Unidos. Com o nome de Black Orpheus, foi gravada mais de 700 vezes além da interpretação de Frank Sinatra, entrando em 1974 para o mais famoso Real Book (coletânea de partituras que reúne os principais Standards de jazz). (Kernfeld, 2006 apud in FLECHET, 2009).

Segundo CASTRO (1990, p. 394), com todo seu sucesso, Luiz Bonfá se apresentava nos Estados Unidos da seguinte maneira: “My name is Luiz Bonfá. I’m the composer of Black Orpheus.” Era como se tirasse um cartão de visitas. Bonfá não era exatamente o compositor do filme “Orfeu Negro”, porque havia outro, chamado Antonio Carlos Jobim, mas era verdade que “Manhã de Carnaval”, chamada no passaporte de “A Day in the life of a fool”, corria mais mundo do que qualquer outra canção daquele score.”

“A Felicidade”, com sua sofisticada melodia e harmonia e com seus ataques sutis ao violão e “Manhã De Carnaval” foram as canções que mais apresentaram semelhanças com a Bossa Nova e o que foi muito discutido é o modo como Camus a utilizou no filme, parecendo ser um estilo criado na favela carioca, o que não é verdade. Segundo PERRONE (2001, p.58):

A canção Manhã de Carnaval pode ser pensada como um samba-canção, uma variação sentimental e lírica do samba, que estava indo rumo a bossa-nova no final dos anos 50. [...] Bossa Nova, como os estudiosos tem falado muito, não surgiu no universo quase exclusivamente afro-brasileiro da favela como é retratada no filme, mas de um ambiente euro-brasileiro de alguns bairros da zona sul do Rio, que não tem papel algum no filme.

Toda trilha foi acompanhada de perto pelo diretor e o produtor Sasha Gordine e causou muitos aborrecimentos para Tom e Vinicius. Ao contrário do que todos imaginam nenhuma música da peça “Orfeu da Conceição” faz parte da trilha sonora do filme. Foi exigido que eles compusessem um *score* novinho.

Gordine queria acrescentar ao score musical do filme quatro ou cinco músicas “mais alegres”, “mais carnavalescas”. A dupla tirou do forno “Frevo”, “O nosso amor” e “A felicidade”, às quais o produtor acrescentou “Manhã de Carnaval”, de Luiz Bonfá e Antonio Maria, não sem antes encomendar a sorrelfa a Dorival Caymmi uma canção para substituir A felicidade. Caymmi limitou-se a enrolar Gordine e tornar-se inencontrável. (AUGUSTO, 2003, p.43)

Nas muitas cartas trocadas pelos dois, pode-se ter acesso às queixas e implicações sobre a interferência e pressão do diretor, principalmente na canção “A Felicidade”. Segundo Tom escreveu para Vinicius, várias vezes jogou uma queda de braço com Camus e teve terríveis conversas por telefone com ele que não gostava de nada e queria sempre modificar tudo que era apresentado.

Na última parte do filme, Camus fez questão também de mostrar um pouco da cultura afro-brasileira, através dos pontos de umbanda, quando Orfeu vai a um terreiro em busca de Eurídice.

Segundo Haroldo Costa, o “Orfeu” da peça de Vinicius é um dos mais influentes especialistas em Carnaval, o potencial da música como fator cultural e de miscigenação é imenso e afirma que o Carnaval e o samba definem o perfil do povo brasileiro: expressão legítima do Brasil, o samba, apesar de suas origens serem outras, é um ritmo nacional.

No Orfeu Negro de Camus, a realidade carioca e brasileira é uma visão de quem vem de fora. Ele foi fiel a muitas coisas, Musicalmente a trilha acompanha a época, a mensagem e ambientação do filme. Tom, Vinicius, Luiz Bonfá e Antônio Maria fizeram músicas que realmente retratavam o Rio de Janeiro nos anos 50. Eu discordo que tenha sido uma ofensa à cultura brasileira. Tem mais samba do que marchinhas, pois o samba é mais característico do morro, tem sempre um tamborim, uma pequena bateria ponteando o filme. Isso é importante, pois essa é a música do morro. (COSTA, 2009)

O som durante as cenas é verossímil e o espectador se sente como se estivesse dentro da ação, vivenciando todo o clima carnavalesco. Tirando as gravações do som ambiente gravados com as Escolas de samba, os personagens foram dublados, já que o som direto só se desenvolve a partir dos anos 60.

Os sambas-canções e a voz de Orfeu e Eurídice foram interpretados por Elizeth Cardoso e Agostinho dos Santos. Na verdade o escolhido para interpretar seria João Gilberto, mas Camus o substituiu: sua voz foi julgada excessivamente “branca” para interpretar o músico, não tinha um toque dos mais negros que Orfeu requeria.

Escolhidas as canções, de quem seriam as vozes de Breno Mello (Orfeu) e Marpessa Dawn (Eurídice)? Os dois teriam que ser dublados, Marpessa por ser americana e Breno por não ser cantor (aliás, nem se quer ator ele era, era jogador de futebol e foi escolhido por Ronaldo Bôscoli por ser negro, atlético e bonito). A escolha da voz de Eurídice foi fácil – Elizete Cardoso, que vinha de gravar o LP Canção do Amor demais e era Darling de Vinícius. (CASTRO, 1990, p.220)

A trilha sonora de Orfeu foi lançada em Paris no mês de maio de 1959, num long-playing de 45 r.p.m. Segundo matéria publicada por Claribalde Passos (14/06/59) alguns dias após o lançamento, o crítico do jornal “Le Figaro” escreveu que possivelmente o disco deveria se transformar em um best-seller fonográfico em toda a Europa. Em ambas as faces do disco, são estas as informações impressas no selo, além da famosa sigla internacional do BIEM³⁷:

Trata-se do lançamento em etiqueta “Philips”, Microgrove 45, Super 45 T.M, “extended-play”, gravado em São Paulo³⁸ e prensado em Paris, França, exemplar de selo verde, sete polegadas de nº 432.387, distribuído na capital francesa nos últimos dias de maio de 1959.

³⁷ BIEM (Bureau International des Sociétés Gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique) é uma organização internacional com sede na França que representa as sociedades de direitos de reprodução mecânica na maioria dos países. Eles são responsáveis pela licença de reprodução de músicas (incluindo as obras musicais, literárias e dramáticas).

³⁸ Esta informação da contra-capa do primeiro LP com a Trilha sonora do filme foi consultada em matéria de jornal escrita por Claribalde Passos, mas cabe citar que tivemos gravações também no Rio de Janeiro como foi verificado durante a pesquisa.



Capa da 2ª Edição do LP original filme “Orfeu Negro” lançado em 1959 pela Philips

Face 1: “A Felicidade” de Antônio Carlos Jobim (2’40”) e “O nosso amor” de Antônio Carlos Jobim (2’20”).

Face 2: “Manhã de Carnaval” de Luiz Bonfá (2’50”) e “Samba de Orfeu” de Luiz Bonfá (2’13”) - Bande Originale du filme “Orfeu Negro”, enregistrement réalisé à Rio.

A trilha gerou muitas polêmicas na época, uma delas justamente por omitir o nome de vários compositores que escreveram as letras para as músicas e dos cantores que as interpretaram. Assim, o samba “Manhã de Carnaval” tem como autor da música Luis Bonfá e letra de Antônio Maria. O mesmo observa-se com o samba “A Felicidade”, cujo nome de Tom e Vinicius também não constava. Apenas na segunda edição do disco é que os erros foram aos poucos sendo corrigidos, mas mesmo assim como na capa aparecia Marpessa Dawn (Eurídice), ela era considerada como a cantora de “Manhã de Carnaval” no lugar de Elizeth Cardoso.



Contra capa do LP original do filme "Orfeu Negro" com a omissão dos créditos aos músicos e intérpretes

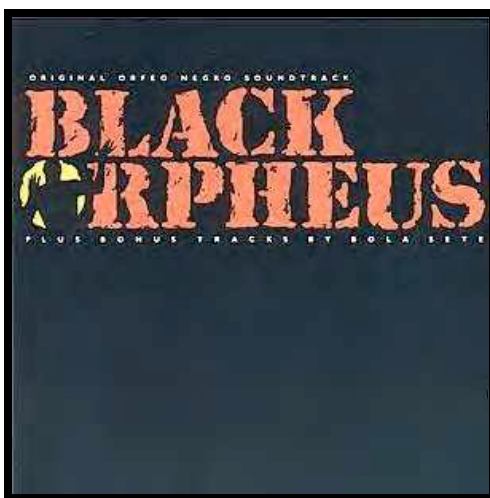
A pouca importância dada aos músicos do filme, sobretudo aos intérpretes, criou um sentimento de amargura entre eles. Segundo FLÉCHET (2009), Vinicius de Moraes e Eliseth Cardoso falaram de entrar na justiça, porém nunca o fizeram, deixando a história do "sucesso roubado" virar lenda no meio musical brasileiro.



Capa da 1ª Edição do LP original do filme "Orfeu Negro" 45t (1956) e LP 33 rpm 12" lançado pela Epic em 1960.

Apesar de contar com lindas vozes, a trilha acaba perdendo um pouco do brilho devido às inserções nas gravações de falas do filme e das batucadas de escolas de samba. Todas as canções são acompanhadas pelo som ambiente e diálogos das cenas.

Isso pode ser melhor acompanhado na trilha original lançada em CD³⁹ pela Verve Records em 1989. A trilha, muito mais completa e contendo também o som ambiente usado no filme, conta com 14 faixas na seguinte ordem:



Capa CD "Black Orpheus" lançado pela Verve Records (1989)

- 1- Genérique (1:09) – Folklore trad.
- 2- A Felicidade (2:34) – Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes
- 3- Frevo (4:27) – Antonio Carlos Jobim
- 4- O Nosso amor (1:10) – Antonio Carlos Jobim
- 5- O Nosso amor- Tambourine and accordion (4:16) – Antonio Carlos Jobim
- 6- Manhã de Carnaval – Morning of the Carnival (3:04)- Luiz Bonfá
- 7- Scene du lever du soleil (0:47) – Antonio Carlos Jobim
- 8- Manhã de Carnaval- Morning of the Carnival (1:32) – Luiz Bonfá
- 9- Scenes de la macumba(3:11) – Folklore trad.
- 10- O nosso amor (7:36) – Antonio Carlos Jobim

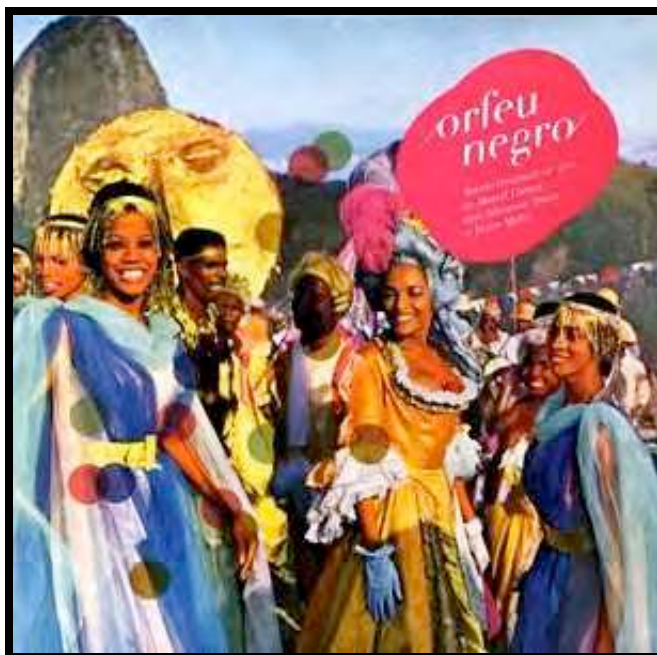
³⁹ Esta trilha foi lançada também em 1959 e 1966 pela Phonogram S.A. No Brasil, a última versão foi lançada em 2008 pela Universal Music.

- 11- Manhã de Carnaval- Morning of the Carnival (2:57)- Luiz Bonfá
- 12- Samba de Orfeo (1:58) – Luiz Bonfá/ Antonio Maria)
- 13- Batterie de Cappela (4:45) – Folklore trad.
- 14- Medley: Manhã de Carnaval, A Felicidade e Samba de Orfeo. Faixa extra gravada em 1966 no Monterey Jazz Festival Ca, tocada por Bola Sete, Sebastian Neto e Paulinho da Costa com três canções do filme em versão instrumental.

Na França em 2008, também foi lançado um Box Deluxe contendo Dois Cds, um Dvd (versão restaurada) e um livro especial em comemoração aos 50 anos da trilha sonora com gravações inéditas, como algumas marchinhas, frevos e temas que não fizeram parte do filme, além de músicas sem cortes e pela primeira vez contendo todos os nomes dos compositores e intérpretes. É apenas a partir desse Box que o nome de Roberto Menescal e João Gilberto aparecem. Mesmo apresentando o nome de João Gilberto em uma das músicas, isso continua sendo um enigma para todos sobre ser ou não ser ele tocando a parte do violão.

Em entrevista, Menescal tenta explicar essa tão insistente polêmica em torno do assunto "João Gilberto" e que na verdade satisfaz com sua resposta, já que a muitos anos atrás todos tocavam juntos e vai se saber qual versão foi a escolhida dentre tantas gravações por Camus:

A gente tocava tão junto ali, era tudo tão junto, eu já conhecia o João Gilberto antes do Jobim e João realmente influenciou a gente, todo mundo tocava aquela batida muito parecida. E tem hora que eu ouço ali e eu digo, não sei. Os franceses me perguntam também e eu digo pode ser e pode não pode. Eu não sei, pois eu gravei uma porção de coisas e João também. Tanto que o Jobim bateu lá na minha academia e disse que o João me indicou e falou, leva o Menescal que vai sair a mesma coisa. Eu gravei muita coisa em apenas uma noite e ele também. Então não tem como saber quem ele escolheu para a trilha. (MENESCAL, 2011)



Capa BOX versão Deluxe comemorativa- 50 anos do filme “Orfeu Negro” lançada em 2008 pela Universal Music da França

No total são 17 faixas no CD1 e 12 faixas no CD2. Além do acréscimo de versões das canções com suas interpretações, a letra e a ordem das estrofes são diferentes nas duas versões.

O que se pode notar é que desta vez, ao contrário de todos CDs e Lps já lançados com a trilha sonora do filme, eles se preocuparam em colocar as canções sem o som ambiente e diálogos do filme presente nas outras edições, o que atrapalhava muito sua apreciação. A descrição do conteúdo de cada CD é apresentada conforme abaixo e depois de realizada a pesquisa, acrescentamos informações não presentes no catálogo sobre edições das músicas:

CD I

ORFEU DO CARNAVAL
ORFEU NEGRO
BLACK ORPHEUS

ABERTURA
TRILHA SONORA ORIGINAL
GÉNÉRIQUE
BANDE-SON DU FILM

GÉNÉRIQUE
ORIGINAL SOUNDTRACK
O MORRO

—01— A Felicidade 00'10 e 01'09

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Henri Crolla: violão/guitare/guitar

Batucada 00'59

Bateria de escola de samba

—02— A Felicidade 02'35

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Agostinho dos Santos: canto/chant/vocal

Roberto Menescal: violão/guitare/guitar

CHEGADA DE EURÍDICE

ARRIVÉE D'EURYDICE

ARRIVAL OF EURYDICE

—03— Batucada 02'51 04'28

Bateria de escola de samba

Frevo de Orfeu 01'36

(música de Antônio Carlos Jobim)

Banda de frevo, inclusive flauta/dont flûte/including flute: Odette Ernest Dias

O ENCONTRO

LA RENCONTRE

THE MEETING

—04— O Nosso Amor 01'12

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Coro e bateria de escola de samba provavelmente Raul de Barros :

trombone/trombone/trombone

Vanja Orico: canto solo/chant solo/vocal solo (não incluído na trilha sonora original/

Editado pela primeira vez em junho de 1959 Bande originale du film
“Orfeu Negro” LP 33t. 25 cm PHILIPS B 76 470 R

—05— O Nosso Amor 04’22

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Bateria de escola de samba

Desconhecido/inconnu/unknown: violão/guitare/guitar

Chiquinho do Acordeom: acordeom/accordéon/accordion

Editado pela primeira vez em junho de 1960 The Original Sound Track of the Movie “Black Orpheus” (Orfeu Negro) LP 33 rpm 12” EPIC LN-3672

—06— Manhã de Carnaval

Aula de Violão/Scène de la leçon de guitare 02’13

(letra de Antônio Maria e música de Luiz Bonfá)

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Editado em disco pela primeira vez em junho de 2008

—07— Manhã de Carnaval 01’45 03’54

(letra de Antônio Maria música de Luiz Bonfá)

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Manhã de Carnaval

Orfeu/Orphée/Orpheus 01’17

(letra de Antônio Maria e música de Luiz Bonfá)

Agostinho dos Santos: canto/chant/vocal

Possivelmente/possiblement/possibly Roberto Menescal: violão/guitare/guitar

Manhã de Carnaval- Cena do Nascer do Sol 00’52

(letra de Antônio Maria, música de Luiz Bonfá)

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Editado pela primeira vez em junho de 1959 Bande originale du film

“Orfeu Negro” LP 33t. 25 cm PHILIPS B 76 470 R

—08— Manhã de Carnaval 01’34

(letra de Antônio Maria e música de Luiz Bonfá)

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Editado pela primeira vez em junho de 1960 The Original Sound Track of the Movie “Black Orpheus” (Orfeu Negro) LP 33 rpm 12” EPIC LN-3672

—09— Manhã de Carnaval- Eurídice 03’00

(letra de Antônio Maria e música de Luiz Bonfá)

Elizeth Cardoso: canto/chant/vocal

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Editado pela primeira vez em maio de 1959

Bande originale du film “Orfeu Negro” PHILIPS 432 387 BE Super 45t. EP

—10— O Nosso Amor 14’56

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Coro e bateria de escola de samba

Provavelmente/probablement/probably Raul de Barros: trombone/trombone/trombone

Editado integralmente pela primeira vez em junho de 2008

—11— A Felicidade 02’05

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Agostinho dos Santos: assobio canto/sifflet chant/whistle vocal

João Gilberto ou/ou/or Roberto Menescal: violão/guitare/guitar

Editado em disco pela primeira vez em junho de 2008

—12— Bateria da Capela 04’55

Bateria da escola de samba Unidos da Capela

Editado pela primeira vez em junho de 1960 The Original Sound Track of the Movie “Black Orpheus” (Orfeu Negro) LP 33 rpm 12” EPIC LN-3672

—13— Pontos de Macumba/- Scène de la macumba 13’03

Terreiro de macumba, Rio de Janeiro

Editado integralmente pela primeira vez em junho de 2008

—14— Frevo de Orfeu 01’30

Banda de frevo, inclusive flauta/dont flûte/including flute:Odette Ernest Dias

Editado sem mixagem pela primeira vez em junho de 2008
(extrato da “Abertura”/extrait du/excerpt from “Générique”)

—15— A Felicidade 01’06

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)
João Gilberto ou/ou/or Roberto Menescal: violão/guitare/guitar
Editado em disco pela primeira vez em junho de 2008

—16— A Felicidade 02’47

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)
Agostinho dos Santos: canto/chant/vocal
Roberto Menescal: violão/guitare/guitar
Editado pela primeira vez em maio de 1959 Bande originale du film
“Orfeu Negro” PHILIPS 432 387 BE Super 45t. EP
versão sem mixagem/version sans mixage/unmixed version
(extrato da “Abertura”/extrait du /excerpt from “Générique”)

—17— Samba de Orfeu 01’24 02’28

(letra de Antônio Maria e música de Luiz Bonfá)
Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Samba de Orfeu 01’01

(letra de Antônio Maria e música de Luiz Bonfá)
Desconhecido/inconnu/unknown: violão/guitare/guitar
Desconhecido/inconnu/unknown: canto/chant/vocal
Editado integralmente pela primeira vez em junho de 2008

CD II

ORFEU DO CARNAVAL
ORFEU NEGRO
BLACK ORPHEUS

—01— Ecos do Carnaval 1958 04’55

Frevo Lágrimas de Folião (música de Levino Ferreira)
Frevo Baba de Moça (música de José Menezes)

Marchinha - desconhecida/inconnue/unknown

Bandas de Carnaval

Editado em disco pela primeira vez em novembro de 2008

—02— A Felicidade 00'58

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Henri Crolla: violão/guitare/guitar

Editado pela primeira vez em novembro de 2008

—03— Batucada 02'43

Bateria de escola de samba

Editado pela primeira vez em novembro de 2008

—04— Manhã de Carnaval 02'52

(letra de Antônio Maria e música de Luiz Bonfá)

Elizeth Cardoso: canto/chant/vocal

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Editado pela primeira vez em novembro de 2008

—05— O Nosso Amor 03'16

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Bateria de escola de samba

Desconhecido/inconnu/unknown: violão/guitare/guitar

Chiquinho do Acordeom: acordeom/accordéon/accordion

Editado pela primeira vez em novembro de 2008

—06— O Nosso Amor 05'52

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Coro e bateria de escola de samba

Editado integralmente pela primeira vez em novembro de 2008

—07— Batucada 03'59

Bateria de escola de samba

Editado pela primeira vez em novembro de 2008

—08— Manhã de Carnaval 01'39 03'48

(letra de Antônio Maria e música de Luiz Bonfá)

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Manhã de Carnaval- Orfeu/Orphée/Orpheus 01'17

Agostinho dos Santos: canto/chant/vocal

Possivelmente/possiblement/possibly Roberto Menescal: violão/guitare/guitar

Manhã de Carnaval- Cena do Nascer do Sol 00'52

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Editado sem mixagem pela primeira vez em novembro de 2008

(ver/voir/see : disco/disque/disc I – 7)

—09— Manhã de Carnaval 02'51

Elizeth Cardoso: canto/chant/vocal

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Editado pela primeira vez em novembro de 2008

—10— Manhã de Carnaval 02'35

Agostinho dos Santos: canto/chant/vocal

Luiz Bonfá: violão/guitare/guitar

Editado pela primeira vez em novembro de 2008

—11— A Felicidade 00'22

(letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim)

Henri Crolla: violão/guitare/guitar

Editado em disco pela primeira vez em novembro de 2008

—12— Levanta Poeira 02'55

(música de Antônio Carlos Jobim)

Antônio Carlos Jobim: violão

Assobio/guitare sifflet/guitar whistle: Thereza Hermann Jobim, Lourdes de Oliveira,

Desconhecida/inconnue/unknown: canto/chant/vocal

Desconhecido/inconnu/unknown:percussões/percussions/percussion

Editado pela primeira vez em novembro de 2008- Oswaldinho da cuíca

Na versão Deluxe da trilha foram divulgadas também informações

adicionais nunca antes colocadas. Algumas já citadas na pesquisa outras inéditas. As Escolas de samba que participaram das filmagens e das gravações foram: Portela, Acadêmicos do Salgueiro, Estação Primeira de Mangueira e Unidos da Capela. O papel do personagem Zeca, atribuído a Aurino Cassiano é desempenhado por Carlos de Oliveira (Carlos Alberto Sampaio de Oliveira, chamado de “Carlinhos Pandeiro de Ouro” a partir de 1966). Alguns trechos de pandeiro são de sua autoria. A cuíca mixada na “Abertura” é de Oswaldinho da Cuíca (Oswaldo Barros).

Na França, no início do ano de 1959, muito provavelmente durante a mixagem da “Abertura”, no Auditorium S.I.M.O. em Boulogne, foram gravados quatro elementos: disco I—01— (00’10) e —04— (a partir de 00’54). disco II—02— e —11— . Esta compilação: Realizada em 2008 Universal Music France.

A quase totalidade das gravações feitas para o filme ou para o disco foram efetuadas de fevereiro de 1958 a março de 1959, no Rio de Janeiro, em exteriores ou em estúdio, durante o carnaval (de 18 a 20 de fevereiro de 1958) ; algumas provavelmente no estúdio Odeon, outras durante a sincronização do filme, no início de 1959, em São Paulo, nos estúdios da Companhia cinematográfica Vera Cruz. As partes de violão de Luiz Bonfá foram gravadas na segunda metade de agosto de 1958, no Rio de Janeiro.

3.3.1- A PAISAGEM SONORA DE ORFEU

Após uma breve explanação geral sobre a trilha sonora, foi possível, através de uma decupagem imagética e sonora integrando a música instrumental, a canção e o sound design, analisar a paisagem sonora do filme, destacando seus aspectos e como eles foram utilizados e atuaram na construção de sentido da obra.

A paisagem sonora é formada a partir da interação dos elementos sonoros de um determinado ambiente. O termo, também conhecido como soundscape, foi

criado pelo compositor e artista plástico canadense Murray Schafer a partir do termo landscape (paisagem) e refere-se a:

Qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. (SCHAFFER, 1997, p.23).

O termo “paisagem sonora” foi emprestado por pesquisadores e profissionais do cinema para falar de ambiência, mas não é usado segundo o conceito que Murray Schafer criou. Ele será utilizado neste trabalho coloquialmente, com a consciência que não é segundo a acepção que ele designou.

A peça audiovisual é entendida como uma composição complexa, percebida pelo espectador como uma unidade em que sons e imagens não se apresentam como dois conjuntos dissociados, mas como uma mensagem única. (CARRASCO, 2010).

Toda essa interação foi chamada de “contrato audiovisual⁴⁰”, pelo teórico Michel Chion, um dos principais autores de trabalhos sobre o assunto. Sendo assim, refletindo sobre o contexto geral da análise, a imagem, os efeitos sonoros, o diálogo e a trilha musical são inseparáveis, formando uma combinação expressiva. (GORBMAN, 1987, p.191).

⁴⁰ Segundo CHION (1994, p.5) é preciso estar atento às projeções do som na imagem como forma de identificar quem agrega valor a quem. Pensar o contrato audiovisual é, desenvolver a ideia de que há uma cena audiovisual, entendendo a cena como um contexto limitado pelo plano e onde se apresentam recursos dispostos a fim de uma determinada produção de sentido e desvelar este contrato significa desenvolver modos de escuta que poderão localizar, no objeto empírico, fontes sonoras que tendem a ser problematizadas quando interrogadas por quem esta analisando.

Os temas musicais que servem muitas vezes de *leitmotiv*⁴¹ são musicais. Os componentes sonoros como as músicas e os ruídos, que integram o universo dos personagens são chamados, como define Claudia Gorbman (1987), de sons diegéticos, incluindo as canções cantadas por um personagem presente na cena. Os personagens escutam esses sons junto com o espectador, seja através de aparelhos de rádio, televisão ou atuações ao vivo.

Esse tipo de som diegético pode segundo BORDWELL e THOMPSON (in WEIS e BELTON, 1985, p. 190): *on screen* (quando sua fonte se faz visível na cena) ou *off screen* (quando se faz perceptível, mas sua fonte não estiver dentro do enquadramento da câmera). Já as músicas que são inseridas em cena e que não tem a interação do personagem (que vem de fora do quadro e só é ouvida pelo espectador), com a função apenas de comentário a ação pelo autor ao espectador, procurando muitas vezes expressar um sentimento, chamamos de extra-diegética (ou música incidental).

Até hoje esses termos ainda geram certas polêmicas e controvérsias entre teóricos, mas optamos por utilizar esses termos por ser mais difundido em relação a outros. Usaremos esses conceitos utilizados pela pesquisadora Claudia Gorbman para designar a inserção da música na ação e classificar e identificar sua fonte.

3.3.2- “ORFEU NEGRO”: DECUPAGEM E ANÁLISE DA TRILHA SONORA DO FILME

A ambiência do filme “Orfeu Negro” tem o samba, a bossa-nova e a batucada como ambientação da favela exercendo papel fundamental em todo o contexto fílmico. É através dos instrumentos utilizados no batuque que nos faz remeter diretamente a uma determinada tradição musical localizada no espaço e no tempo e que tem suas características e especificidades. A batucada, mesmo

⁴¹ Palavra alemã que pode ser traduzida por “motivo condutor”. O termo não surgiu no cinema, vem do contexto da ópera, mais especificamente da ópera wagneriana. Trata-se de um motivo temático musical que se liga a um determinado elemento do drama, ou da narrativa, no caso do cinema, e que é usado de maneira recorrente ao longo do filme. (CARRASCO, 2010)

que cansativa, faz parte assim da paisagem sonora do Rio de Janeiro, com um pouco de exagero, é claro, já que a acelerada batucada que pontua a ação parece absolutamente irreal: com a velocidade daquela batida nenhuma escola de samba aguentaria sequer dez minutos na avenida.

A música instrumental, também muito presente na trilha do filme, acompanha a narrativa variando de acordo com cada cena e cada acontecimento, servindo muitas vezes de leitmotiv durante a história. Uma variedade de versões instrumentais é apresentada como motivos condutores dos enlaces amorosos dos personagens e de situações, com ritmos e andamentos adequados para cada momento no plano extra-diegético. Um exemplo disso é a música “A Felicidade” e o tema do casal Orfeu e Eurídice, “O nosso amor”, que valoriza a construção imagética dos personagens criando uma identidade no filme para eles.

No filme “Orfeu Negro”, a trilha musical é constituída em boa parte também por canções que ocorrem na maioria das vezes inseridas na ação dramática (música diegética ou se preferir, source music).

Dessa forma elas constituem um importante meio de articulação no desenvolvimento dramático do filme e se torna uma importante ferramenta articulatória da narrativa.

Quando uma canção se insere no texto fílmico, a força emocional pode ser bastante significativa e valida o seu uso como qualquer outra forma de composição.

A canção representa uma objetividade maior que a música instrumental, pois a música pura amplia seu grau de interferência na narrativa possibilitando várias interpretações e associações com a imagem. A palavra atua mais diretamente descrevendo a situação dentro do filme e limita o espectador quanto ao número das possibilidades associativas. (CARRASCO, 1993, p.112)

As músicas e as canções ajudam a realçar o clima da ação dramática no filme, fazendo parte da narrativa fílmica, com a função de emocionar, comentar, criticar e até criar uma oposição à imagem.

É interessante destacar que a canção tinha como pontos limites a partir dos anos 30, os gêneros mais acelerados, como as batucadas e as marchinhas de um lado, e as serestas românticas do outro. Mas com o tempo foi se desenvolvendo e os sentimentos e as formas de dizer tinham que estar em um desses dois lados e o samba veio diminuir essa distância, estabelecendo uma elasticidade maior.

Segundo TATIT (2004, p.154), quando se queria descrever o amor o samba chegava ao samba-canção, e quanto havia necessidade de algo mais acelerado tinha-se o samba de carnaval, e assim por diante.

SEQUÊNCIA 1: MORRO DA BABILÔNIA

O filme tem início com uma imagem em preto e branco de dois bustos esculpidos na parede acompanhada de uma trilha instrumental com melodia suave, apenas dedilhada por um violão, reportando-nos aos deuses gregos e claro, ao mito de Orfeu.

A melodia é do refrão da música “A Felicidade” que entrará em cena logo no início do filme. Esta imagem é interrompida pelo ritmo de uma batucada, tocada por sambistas com roupas coloridas que descem o morro em direção à cidade, enquanto lavadeiras passam em direção contrária equilibrando latas de água na cabeça. Na trilha sonora do filme vem com o título de “Générique”.

A suavidade da música é quebrada pelo batuque, como se Camus já quisesse mostrar através dessa ruptura brusca, o contraste e a sua adaptação do mito grego para o morro e a cultura carioca. Nessa abertura, aparecem os créditos junto às imagens iniciais e já é apresentada a paisagem sonora do filme, com a batucada ao fundo que acompanhará o desenvolvimento da obra até o final variando entre diegética (*on screen* e *off screen*).

Segundo GORBMAN (1987, p.3), a evocação de épocas e contextos culturais é feita através da escolha e utilização de estilos musicais que representem esses contextos através de códigos culturais, e foi isso que o diretor se utiliza aqui, colocando a batucada representando e apresentando a cultura do morro em que irá acontecer a história.

É interessante destacar aqui que a trilha sonora de “Orfeu Negro” chama a atenção, como já foi citado no item anterior, pela sua incessante batucada que chega a ser cansativa para o ouvido do espectador. A intenção de Marcel Camus ao se utilizar dessa batucada o tempo todo como paisagem sonora pode ter sido intencional? Ou ela teria sido colocada para não chamar a atenção apenas como um fundo representando o ambiente carnavalesco nas ruas do Rio no período retratado?

Neste caso, a música acaba cumprindo a função de som ambiente. A batucada faz parte do filme e foi colocada para ser notada. É um tipo de situação em que a trilha musical acaba indo para a ambiência, exercendo uma função que originalmente é do ruído. Mas, a partir de um mesmo ambiente sonoro há inúmeras possibilidades de escuta, podendo assim ser tanto mais notada ou não de acordo com o tipo de escuta de cada espectador.

O ambiente é de total alegria. O local é simples e mesmo enquanto estão trabalhando, as pessoas estão sorrindo, conversando e sambando. Enquanto alguns batucam com o que tem na mão, animais e crianças brincam tudo em total harmonia. Sons de cachorro latindo, pessoas falando e crianças gritando o tempo todo junto à batucada.

Nessa abertura é apresentada a primeira canção do filme: “A Felicidade”⁴², extra-diegética, que também servirá de leitmotiv durante o filme em outras cenas, acompanhando as imagens com um andamento apropriado para cada ação apresentada.

Aos poucos, misturando-se ao som da batucada, o canto de Orfeu com toda suavidade ganha espaço. Por algum tempo, a canção fica em destaque, mas o barulho volta ao fundo novamente, aos poucos. Por traz da alegria, a canção tem um tom de melancolia e de desilusão.

A letra fala sobre as pessoas do morro na época do Carnaval, passando uma ideia de como é a vida por lá e de forma explícita já no início, ao contrário da

⁴² A canção “A Felicidade” de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, se tornou o primeiro grande sucesso internacional da dupla, devido ao grande sucesso do filme no exterior.

peça de Vinicius, que só aparece no final, mostra a questão social, dizendo que a alegria do povo dura apenas alguns dias:

A felicidade do pobre parece, a grande ilusão do carnaval. A gente trabalha o ano inteiro, por um momento de sonho, pra fazer a fantasia, de rei ou de pirata ou jardineira e tudo se acabar na quarta feira... (Trecho A Felicidade).

É importante ressaltar nessa introdução a intenção de Camus em colocar esta canção logo na abertura. Assim como na peça, a canção “A Felicidade” tem no filme a mesma função do soneto de Orfeu, proferido pelo Corifeo⁴³ também no início da peça de Vinicius para anunciar a tragédia final: *“Tristeza não tem fim, felicidade sim...”*. Junto a essa intenção, ele já mostra o contraste entre a alegria e a tristeza, com a alegria do povo e ao mesmo tempo já um presságio sobre o que vai acontecer através da relação entre a letra da canção e a pipa no céu empinada por Zeca e Benedito.

Quando Serafina aparece pela primeira vez, depois de ser acompanhada e descrita em um plano sequência, a cena se abre e temos ao fundo a Baía de Guanabara. Enquanto a canção continua, ouve-se o som de uma sirene da barca (*off*) que se aproxima trazendo Eurídice. Até aqui nada parece abalar a alegria do povo.

A pipa das crianças de cor amarela (como se simbolizasse o sol), não consegue se manter no céu por falta de vento. Aqui, música e imagem juntas representam ao espectador a tragédia anunciada.

Na peça “Orfeu da Conceição”, essa preparação para a tragédia que está para acontecer se sucede através dos ruídos da natureza e aqui pela falta de vento. A pipa precisa do vento para voar e reluta para se manter no ar, enquanto a letra da canção diz: *“A felicidade é como a pluma Que o vento vai levando pelo ar Voa tão leve Mas tem a vida breve Precisa que haja vento sem parar”* e ao final

⁴³ Corifeu: São demais os perigos dessa vida para quem tem amor, principalmente quando uma lua surge de repente e se deixa no céu, como esquecida. E se ao luar que atua desvairado, vem se unir uma música qualquer, aí então é preciso ter cuidado, porque deve andar perto uma mulher. Deve andar perto uma mulher que é feita de música, luar e sentimento. E que a vida não quer de tão perfeita. Uma mulher que é como a própria Lua: Tão linda que só espalha sofrimento. Tão cheia de pudor que vive nua... (Moraes, 1956: Roteiro da peça “Orfeu da Conceição”)

Tristeza não tem fim, que termina com a pipa caindo do céu e a barca chegando com Eurídice, já anunciando a tragédia que acontecerá.

A canção atua como um eixo dramático da história que iremos assistir.

O fato da canção possuir um texto poético, de associar a linguagem musical a palavras, faz com que a sua introdução no filme direcione para ela uma parcela muito maior da atenção do espectador do que aquela requisitada em uma intervenção puramente musical. (CARRASCO, 2003, p.84)

Toda essa abertura já nos passa informações iniciais do que vai se tratar o filme. Em grande parte, como diz CARRASCO (1993, p.80-81), logo na abertura o diretor aproveita para colocar o que o público pode esperar: se se trata de uma comédia, aventura, drama e costuma conter também dados de estilo, tais como ritmo, ambientação, enfoque entre outros, transmitidos através das imagens e especialmente pela música.

Isso acontece na introdução de Camus onde a ambientação apresenta o ritmo do samba oferecendo informações relevantes como a época e o local onde se desenvolverá a ação e através da letra da canção uma ideia do que irá acontecer no decorrer da história.

*Tristeza não tem fim... Felicidade sim
A felicidade é como a gota de orvalho
Numa pétala de flor
Brilha tranquila, depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor
A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
e tudo se acabar na quarta feira
Tristeza não tem fim... Felicidade sim
A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar...*

Tristeza não tem fim...
(JOBIM; MORAES, *A Felicidade*)

Segundo AMANCIO (2000, p.70-72), o filme é o mais forte mito do Brasil que a memória cinematográfica internacional vai registrar principalmente através da música “*A Felicidade*” que atualiza o samba proposto já em forma de bossa nova:

Mas é a música o elemento de ligação entre diferentes esferas de significação que o filme apresenta. Música que vai se tornar uma referência imediata ao Brasil e vai promover o lançamento da batida bossa nova de “A Felicidade” na Europa, antes que, por outras vias, ela alcance o mercado americano através do célebre concerto do Carnegie Hall de 1962. (AMANCIO, 2000, p.72)

SEQUÊNCIA 2: CAIS DAS BARCAS/MERCADO DO RIO

Aqui temos a chegada da barca trazendo Eurídice e alguns sambistas. Um senhor cego apita, vendendo acessórios para o carnaval e acaba assustando Eurídice. Em seguida, o mesmo acaba indicando o caminho que ela procurava. Todos se dispersam sobre o cais e caminham alegres pelas ruas do centro do Rio de Janeiro. O ritmo do samba se destaca e é sempre evocado junto a sons ambientes de apitos, pessoas rindo e conversando.

Até o momento notamos como destaque a paisagem sonora da batucada acompanhando as cenas, que varia entre diegética *on screen* e *off screen* (mesmo quando a fonte não é identificada, sabemos que ela está presente no local, só não aparece).

Eurídice demonstra estar perdida e nervosa com tudo que esta vendo e com a cidade grande. Enquanto caminha pelo mercado do Rio, vendedores oferecem seus produtos para a moça usando máscaras coloridas e às vezes assustadoras. Esta cena é marcada por intensa atividade sonora, representando o clima e a tradição do Carnaval na cidade do Rio de Janeiro.

Um grupo de carnavalescos dança em volta dela, que consegue se livrar da roda apenas com a ajuda de uma mulher. Esta sequência, segundo comentário que consta no roteiro original de Marcel Camus, simboliza a proximidade do

Carnaval, que segundo ele *“lhes vira a cabeça e faz arder o sangue que eles têm tanta vontade de dançar que não podem esperar.”*.

Cenas de muita agitação tomam conta desta sequência, acompanhadas de muita batucada, marchinhas e máscaras, mostrando de perto como é a rotina das pessoas no Carnaval e o ambiente sempre alegre. Eurídice consegue sair do mercado e, orientada por um policial, percorre as ruas entre os prédios.

SEQUÊNCIA 3: RUAS E AVENIDAS DO RIO DE JANEIRO

A câmera é posicionada a fim de obter imagens de cima para baixo destacando a altura dos prédios em oposição à pequena Eurídice perdida pela cidade. Aqui a batucada vai diminuindo até que uma banda reaparece tocando e aumentando progressivamente: (diegética *off screen* e termina *on screen*) com uma banda de militares tocando. Há um rompimento do batuque que acompanha as cenas desde o início para o frevo⁴⁴. A música “Frevo” é apresentada de uma maneira mais lenta que a tradição do frevo de rua, enquanto um homem dança ao ritmo do gênero regional.

Um bonde lotado de pessoas alegres, comemorando o Carnaval e cantando, passa por Eurídice que é levada por um dos passageiros para cima.

Aqui entra a segunda canção, “O nosso amor”, primeiro com uma introdução instrumental e depois cantada por um coro de mulheres. Orfeu, que é motorista de bonde, se encontra pela primeira vez com Eurídice.

*O nosso amor... vai ser assim, eu prá você, você prá mim
O nosso amor... vai ser assim, eu prá você, você prá mim
Tristeza, eu não quero nunca mais...vou fazer você feliz,
Vou querer viver em paz, O destino é quem me diz...
(JOBIM;MORAES, O nosso amor)*

Nas próximas sequências pode-se notar que a canção “O nosso Amor” é o samba-enredo da escola de samba Unidos da Babilônia em que Orfeu é líder:

⁴⁴ Frevo, que significa “ferver” designando o frenesi do povo durante o Carnaval é geralmente uma música instrumental em tempo rápido, tocada geralmente por uma orquestra de metais (trompetes e trombones) e palhetas (saxofones e clarinetes) servindo de estímulo para a dança coletiva. É considerado a expressão maior da música pernambucana.

diferente dos sambas-enredo da década de 50, que eram mais extensos, apresenta pouquíssimos versos, assim como cita PERRONE (2001, p.56):

No começo dos anos 30, as escolas utilizavam canções simples nos desfiles, mas no final da década, com a organização do Carnaval no Rio de Janeiro, os sambas das escolas eram estruturados em cima de temas escolhidos. A partir do Estado Novo (1937-1945) eram formas maiores, mais complexas e com textos sempre baseados em aspectos da história brasileira, do folclore ou da cultura popular.

A letra da canção ajuda a reforçar e caracterizar o amor entre os dois, relatando que eles nunca irão se separar. Além da primeira vez em que é tocada, no primeiro encontro de Orfeu e Eurídice contando o amor que surgirá entre os dois, ela aparece nos ensaios da escola e no desfile da avenida.

Camus também nesta sequência quis provocar um impacto e mostrar a diferença entre a vida na cidade e a vida no morro. Primeiro filmando de cima para baixo, mostrando os prédios do centro e depois de baixo para cima, mostrando o bonde subindo o morro, passando pela Praça dos Arcos e se distanciando da cidade.

SEQUÊNCIA 4 E 5: ESTAÇÃO DOS BONDES/CARTÓRIO DE REGISTRO CIVIL E DE CASAMENTOS/ESCADA MONUMENTAL FRENTE AO FORO/PREGO

O bonde chega à estação apenas com Orfeu e Eurídice. Som de crianças brincando ao fundo. A batucada cessa por um momento. Voz de Mira *off screen*. Hermes⁴⁵, o vigia da estação, orienta Eurídice a chegar à casa de sua prima Serafina. Orfeu se encanta com a beleza da moça, mas acaba indo com Mira, sua atual noiva, ao centro da cidade para marcar o seu casamento.

O funcionário do cartório pede os nomes e relaciona Orfeu a “seu” mito: “A noiva deve ser Eurídice [...] Orfeu ama Eurídice, todo mundo sabe”.

⁴⁵ Hermes, que aqui no filme é o vigia da estação não foi colocado sem motivo no filme. Segundo BRANDÃO (2003,p.191), na mitologia ele é o protetor dos viajantes, deus das estradas. Para os gregos ele regia as estradas e dominava as trevas e os caminhos. Foi ele que trouxe Eurídice do Hades para a luz. Ele aparecerá no filme sempre que Orfeu ou Eurídice precisarem de ajuda, a começar nesta cena em que orienta a moça a chegar na casa de Serafina.

Durante essa cena, ouvem-se ecos de surdos de um samba de blocos que passeiam pela cidade. No roteiro Camus deixa claro que é costume no Rio na semana que precede o Carnaval.

Em seguida, Orfeu vai retirar seu violão do prego⁴⁶. Sempre nas ruas as pessoas dançam ao som da batucada. Um homem insiste em vender um gramofone a Orfeu e quando o convence, transforma o bocal em instrumento integrando-se ao som do carnaval que passa pelas ruas. Ruídos nasalados e engasgos do fonógrafo. Mira mostra o anel que comprou de noivado.

SEQUÊNCIA 6 E 7: CASA DE SERAFINA/MORRO DA BABILÔNIA/TENDINHA DO PORTUGUÊS/CASA DE ORFEU E DE SERAFINA

Serafina está em sua casa, ouve-se som do passarinho ao fundo. Eurídice chega e fala que fugiu de um homem que a perseguia e que quer lhe matar. Ao fundo novamente a canção “O nosso amor”, instrumental, diegética *off screen* passa a ser *on screen* com as crianças tocando e dançando no alto do morro, destaque para o som da sanfona e do pandeiro. Benedito entrega uma figa para Eurídice como garantia de proteção.

Orfeu chega ao morro e enquanto Mira mostra a todos o seu anel de noivado, o músico escapa com a ajuda de Serafina.

Em seu barraco, Orfeu afina o violão rodeado por animais. Som ambiente com ruído dos animais. Aqui volta a história do mito, onde Orfeu é o mestre das crianças e está sempre rodeado por animais. Interação entre os ruídos dos animais e o ambiente.

Elas questionam se ele consegue fazer o sol nascer tocando o violão. Orfeu assume seu papel de músico e fala que já existiu um Orfeu antes dele e que no futuro poderá surgir um novo, mas no momento era ele: “*Mas é claro... ainda mais que amanhã é dia de Carnaval... agora quem manda sou eu, compreenderam?...*”

⁴⁶ O balcão da casa de penhores é alegre nesta véspera de Carnaval. Pessoas retiram roupas e acessórios dados em garantia e pedem empréstimos por coisas dispensáveis no momento. Mais vale sacrificar mesmo o necessário que renunciar a alegria, afinal não é vergonha ser pobre.

Orfeu mostra uma canção que acabou de compor. Aqui é apresentada a terceira canção do filme: “Manhã de Carnaval”, com importante função narrativa. Ao fundo (em segundo plano) sempre a batucada “maçante” do morro como paisagem sonora.

A função da música nesta sequência é a de representar o mito grego, mostrando o poder de criação de Orfeu e sua capacidade de encantamento através da música. Os animais se agrupam ao seu redor, quietos.

Manha tão bonita manhã. Na vida uma nova canção.

Cantando só teus olhos, teu riso tuas mãos

Pois a de haver um dia, em que virás.

Das cordas do meu violão,

Que só teu amor procurou.

Vem uma voz, falar dos beijos

Perdidos nos lábios teus.

Canta o meu coração alegria voltou

Tão feliz a manhã desse amor...”

(BONFÀ; MARIA, Manhã de carnaval)

Eurídice ouve e dança no barraco ao lado. Orfeu foge das ex-namoradas e a encontra novamente. A batucada ao fundo continua presente. Aqui temos uma nova oportunidade do diretor de rememorar o mito. Orfeu fala que já conhecia Eurídice, que tinham falado pra ele (referência ao mito e as palavras do funcionário do cartório).

O menino começa a solar a música “Manhã de Carnaval” de Orfeu que acabou de aprender ao fundo, tentando reproduzir de ouvido a melodia de Orfeu. Como sabemos de onde está vindo a fonte, ela é diegética *off screen*. Depois de uma pausa, ela volta com mais perfeição no plano extra-diegético. Orfeu pega na mão de Eurídice encantado. Cena mostra a proximidade do casal enquanto um avião atravessa o céu, sumindo entre as nuvens. Solo do violão e batucada se misturam. Aqui pode-se notar que a batucada que serve de paisagem sonora em todo filme fica novamente em segundo plano, sem destaque algum. Ele vai embora e convida Eurídice para ir ao ensaio.



Orfeu e Eurídice em cena na sequência 7

“Manhã de Carnaval” também fala sobre o amor entre Orfeu e Eurídice e é cantada no segundo encontro entre os dois, quando Orfeu conta (dando sentido ao mito grego), como se conheceram, mostrando total interatividade entre a letra e a história e operando claramente na progressão dramática do filme, com essa antecipação poética do amor entre eles que se iniciará na manhã de carnaval.

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

SEQUÊNCIAS 8, 9 E 10: PRACINHA DO MORRO/BARRACO COSTUREIRAS DA ESCOLA/DIFERENTES LUGARES DO MORRO/CASA DE ORFEU E SERAFINA

A batucada e os apitos tomam conta do ensaio da escola de samba Unidos da Babilônia. O ritmo do batuque varia o tempo todo até alcançar um andamento rápido. Todos dançam sem parar. Zeca mostra sua habilidade com o pandeiro. Camus faz algumas tomadas com as pessoas sambando e realiza close-ups dos

pés ao ritmo do samba descalços ou apenas com alpargatas. Ele filma também separadamente cada homem tocando um instrumento, como se tivesse a intenção de mostrar da onde vinha todo aquele ritmo. Todos cantam e dançam o tema da escola: “O nosso amor”.

Benedito mostra Mira para Eurídice dizendo que ela era noiva de Orfeu. Orfeu chama Eurídice para dançar. As ex-namoradas de Orfeu estão querendo saber quem é ela e ficam enciumadas. Risadas *off stage* são ouvidas junto ao samba com o ritmo bem acelerado. Orfeu leva Eurídice para fazer uma fantasia. Todas as costureiras falam da beleza de Eurídice. Zeca chama Eurídice e diz que um homem a procura. Benedito se fere. Todos vão atrás de Eurídice que foge desesperada.

Serafina se encontra com Chico Boto em seu barraco. Orfeu desce o morro, perto do precipício e luta com o homem que a perseguia que está vestido de caveira⁴⁷. Ele vai embora, mas Eurídice desmaia. Ao fundo a batucada continua longínqua como cenário sonoro durante todo o tempo, junto a pessoas falando alto e toques de apitos.

Orfeu declara que gosta de Eurídice e diz que vai protegê-la para sempre. Ele a leva para sua casa. Como som ambiente ouve-se o abrolho de rolinhas e a batucada do morro. Voz *off* de Serafina e Chico Boto ao fundo. Orfeu vai para a rede do lado de fora. Serafina brinca com seu amado. Ouvem-se sons de objetos quebrando no barraco ao lado.

Orfeu assobia a melodia da canção “A Felicidade” e Eurídice o chama. Ruído dos animais.

SEQUÊNCIA 11: CASA DE ORFEU/ALTO DO MORRO/PANORAMICA DA CIDADE/PRACINHA DO MORRO

A batucada cessa e ouvem-se os animais. O galo e os passarinhos cantam anunciando o início do dia. Zeca e Benedito acordam para ver o sol nascer e

⁴⁷ Este homem que perseguirá Eurídice até o final foi colocado por Camus representando a Morte. Ela que é representada pela Dama Negra na peça de Vinicius.

levam o violão para Orfeu. Caruso, o galo de Orfeu o acorda (barulho da água jogada por Orfeu em cima do animal).

Ele acorda depois de sua primeira noite de amor com Eurídice, pega o violão e canta uma versão criada por ele, com a letra modificada⁴⁸, para a canção “A Felicidade” enquanto o sol nasce e junto ao som ambiente com ruídos dos animais forma a paisagem sonora daquela manhã. A canção amplifica-se e aumenta aos poucos acompanhando a cena sobre a Baía de Guanabara e o céu daquela manhã que se ilumina mais e mais junto ao andamento da música.

*A minha felicidade está sonhando, nos olhos da minha namorada,
é como esta noite, passando, passando, em busca da madrugada,
façam baixo, por favor, para que ela acorde alegre como o dia,
oferecendo um beijo de amor... tristeza não tem fim... felicidade
sim... A felicidade é como a gota de orvalho numa pétala de flor.
Brilha tranquila depois de leve oscila e cai como uma lágrima de
amor. (Letra modificada da canção “A Felicidade”)*

É dia do desfile. A batucada volta e as pessoas caminham pelo morro com fantasias. Mira briga com Orfeu e não deixa que ele se explique. Serafina decide não ir ao desfile e Eurídice vai no seu lugar. Voz *off* de Mira chamando por Serafina. A orquestra do morro fantasiada desfila ruidosamente rodeada de sambistas que estão a caminho da cidade.

SEQUÊNCIAS 12, 13, 14 E 15: GRANDE AVENIDA DO RIO DE JANEIRO

Quando as cenas saem do Morro para a cidade muda a melodia da batucada. Som ambiente de buzinas e ronco dos motores de ônibus e carros contribui junto à batucada para a formação do caos auditivo do trânsito local formando a ruidosa paisagem sonora do centro da cidade. Em seguida, som *off* de um locutor anunciando as escolas de samba (neste momento a Escola de samba Portela). Na cidade, as pessoas dançam o tempo todo ao ritmo do samba.

⁴⁸ No roteiro original de Camus consta como uma improvisação de Orfeu para o despertar de Eurídice. “Seu violão canta a emoção de um coração que espera, ansioso, o despertar de sua amada. Seu terno rosto sorri e irradia felicidade ao som do violão o canto de amor irrompe, claro e ardente dos dedos ágeis de Orfeu.” (CAMUS, 1958, p.66).

De acordo com o roteiro do filme, Camus cita que a música é elemento fundamental nesta sequência. *“O espectador deve sentir essa obsessão do ritmo, como a sentem as quatro ou cinco milhões de pessoas que se comprimem a volta das Escolas de samba na ocasião dessa extraordinária primeira noite de Carnaval no Rio.”*

A canção tema da escola Unidos da Babilônia, “O nosso amor” volta mostrando a alegria de Orfeu e Eurídice. A canção ajuda a intensificar a relação entre o casal.

Novamente som *off* do locutor anunciando a aproximação da escola de Orfeu. Todos cantam, misturando-se com a batucada.

“O nosso amor vai ser assim/Eu pra você/ Você pra mim//Tristeza, eu não quero nunca mais/Vou fazer você feliz/ Vou querer viver em paz/ O destino é quem me diz...”. (JOBIM, MORAES, O nosso amor)

Já é noite. Orfeu diz que ama Eurídice. Integrantes da escola de Orfeu, Unidos de Babilônia desfilam pela avenida. No catálogo da França-Filmes a sequência dos desfiles é considerada umas das mais vibrantes e alegres cenas do filme: *“Levados pelo ritmo frenético de uma enorme orquestra, centenas de sambistas, cantando e dançando, desfilam diante de uma gigantesca multidão que os aplaude ininterruptamente.”*

Ouve-se misturado ao batuque, sirenes de polícia, tencionando a cena em meio a tanta alegria, enquanto junto, aparece o homem que persegue Eurídice. Os sons da sirene em ritmo acelerado junto à batucada adiantam a morte de Eurídice que estava próxima.

Novamente as pessoas cantam “O nosso amor” na avenida. Zeca e Benedito vêem “a morte”. A figa de Eurídice cai de seu pescoço. Benedito tenta pegar, mas não consegue. Ela é esmagada por um guarda.

Aqui mais um sinal negativo, de morte, anunciando a tragédia que se aproximava ainda mais. Mira descobre que Eurídice estava no lugar de Serafina.

Locutor *off* chama por Orfeu na tribuna. Eurídice foge do homem que a perseguiu e de Mira, chamando por Orfeu. Cena com uma confusão de ruídos em

meio à batucada e gritos da multidão. Quando está fugindo, encontra Hermes pelo caminho e pede ajuda. Mais uma vez o vigia aparece para orientar Eurídice.

SEQUÊNCIAS 16, 17, 18 E 19: ESTAÇÃO DE BONDES/RUAS DO RIO/HOSPITAL/CENTRO DE UMBANDA

Eurídice foge para a garagem dos bondes na estação. Som ambiente de grilos ao fundo. A batucada vai diminuindo até que um barulho de gerador forte predomina durante toda a cena. O local é calmo e o rumor do Carnaval chega apenas ensurdecido. Por um momento temos o silêncio da pista de diálogos, onde vemos a ação acontecer sem que nada seja dito, mas onde ainda estão presentes os sons naturalistas correspondentes a esta ação, contribuindo para a tensão da cena.

Som *off* de uma porta de ferro. Orfeu chega e enquanto ela se esconde, acaba pulando e segurando em um cabo de alta tensão. Quando ela grita por seu nome, ele liga o quadro de luz. Eurídice toma um choque e morre. Assim como no mito, ela morre por causa de Orfeu.

A sirene da ambulância volta no meio da batucada junto ao barulho da multidão e pelas ruas leva o corpo de Eurídice acompanhada do homem que a perseguia. A sirene aumenta enquanto a ambulância passa por um túnel quase deserto ganhando destaque enquanto aos poucos some a batucada. Hermes fala para Orfeu que Eurídice morreu.

Aqui temos o fim da noite de Carnaval junto com a tragédia e a morte de Eurídice. A morte acontece na cidade e a noite, assim como na peça que é representada pela Dama Negra também ao anoitecer.

A representação da primeira ida ao Inferno como no mito por Orfeu é nesta cena: Orfeu caminha em meio a travestis, pessoas jogadas pelas ruas, bêbadas, machucadas, sendo levadas pelo camburão com as fantasias rasgadas, intensificando ainda mais o seu sofrimento perante a morte de sua amada. Uma música instrumental aparece ao fundo extra-diegética, bem lenta. Orfeu chega ao hospital público e desesperado sobe as escadas em busca de Eurídice. Gritos de

doentes. A batucada para e enquanto ele está no hospital temos apenas a presença da fala e dos ruídos do ambiente como cenário sonoro.

Sem sucesso, continua andando pelas ruas acompanhado de Benedito. Mais uma cena do desfile das escolas nas ruas é apresentada. Aqui predomina novamente o som de sirenes e no meio da bagunça pessoas são colocadas no camburão gritando.

Mais uma mudança na paisagem sonora: a batucada cessa e apenas o som dos passos e das falas predomina. Sua única esperança era encontrá-la em um prédio institucional da polícia com salas cheias de papel na seção de desaparecidos, mas de nada adiantou.

Nesta cena, imagem e som interagem realçando e aumentando seu impacto emocional: à medida que Orfeu e o faxineiro descem uma escada espiral que parece não ter fim, vão cada vez mais se afastando do topo e ao final vê-se uma profunda escuridão junto ao silêncio local e ao som dos passos que ecoam cada vez mais distantes. O faxineiro leva Orfeu para uma seção de candomblé.

Ambiente diferente nos remete a uma paisagem sonora diferente. Do portão ouvem-se os cantos e batuques (som diegético *off screen* passa a ser *on screen*). Um cachorro com o nome de Cérbero (fazendo uma ligação ao mito grego onde o cão guarda a entrada do inferno) late furioso. *“Cerbéro é o cão do Hades, um monstro que guardava o império dos mortos e lhe interditava a entrada dos vivos. [...] Representa o terror da morte, simboliza o próprio Hades e o inferno interior de cada um”* (BRANDÃO, 2000, p.202)

Pessoas recebem entidades. Os cantos e ritmos são acompanhados o tempo todo de palmas, atabaque e do agogô. Esse ambiente sonoro aparece na trilha original com a descrição “Scenes de La macumba”.

Nesta última parte, Camus mostra um pouco da cultura afro-brasileira; cenas de acentuado realismo, servindo como um grande documento etnológico da cultura carioca daquela época tão rejeitada pela sociedade brasileira nos anos 50.

Ao fundo, completando o som ambiente do centro de umbanda, ruído de sinos tocados pela assistência das entidades. As canções, cantadas em português, são acompanhadas por gritos que manifestam o momento que as

peessoas recebem as entidades. Em toda esta cena, as canções se referem ao orixá Ogum Beira-Mar, muito cultuado em terreiros de umbanda da linha de São Jorge (Senhor da Guerra, vencedor de demandas).

*Fé-lé-lé ô ka ô...
Fé-lé-lé ...
Fé-lé-lé ô ká ô...
Minha madrinha é Oxum
Meu padrinho é Ogum
Minha mãe é Iansã
O meu pai é Xangô*

Ai Odé, diz: “Ogum tá guerreando”...

*Beira-Mar, Beira-Mar...
É sentinela de Oxum...
é remador de Iemanjá...*

*Beira-Mar, aê, Beira-Mar...
Ogum de Ronda tá chamando Beira-Mar...*

(Pontos de umbanda)

A paisagem sonora é resultado da organização desses sons, ruídos, murmúrios e das músicas tocadas no ritual, formando assim uma paisagem com características únicas e onde nota-se que a música se torna essencial e indispensável para o ritual.

Orfeu ouve a voz de Eurídice e depois uma pessoa que recebeu o seu espírito. Durante todo o desenvolvimento desta sequência, a trilha varia de intensidade tendo fundamental importância na criação da tensão.

Orfeu vai embora e ao fundo mais sirenes. Volta novamente a música “Frevo” ao fundo, diminuindo de intensidade aos poucos até sumir.

SEQUÊNCIAS 20 E 21: RUA DO RIO/NECROTÉRIO

Aqui temos a Segunda ida do músico ao Inferno: Hermes e Benedito acham Orfeu desmaiado. Orientado por Hermes, que cuidou da liberação do corpo de Eurídice no IML, vai ao necrotério, reconhece o corpo e a leva. Nesta sequência,

temos o silêncio como grande responsável pelo desenvolvimento da ação dramática no filme. Há uma ruptura de uma paisagem sonora tumultuada saindo da seção de umbanda e da batucada das ruas, das sirenes para um ambiente quieto, acompanhando a ação do personagem ajudando a criar grande impacto emocional.

Como sabemos, não existe de fato, um silêncio absoluto no mundo físico e nem no cinema, mas se tratando do universo dramático do filme podemos considerá-lo.

Segundo CARRASCO (1993, p.118):

O silêncio pode não significar ausência absoluta de som, mas ausência de um determinado som, ou conjunto de sons. No universo dramático do filme há três grupos distintos de sons: a fala humana, os sons naturalistas e a música. Do jogo entre esses três grupos de sons, pode-se obter diversos tipos de contraste sonoro que podem significar silêncio.

Pensando no contraste sonoro, neste caso, Orfeu fica calado o tempo todo. Não temos a presença da trilha musical e apenas ouvimos os ruídos provenientes do ambiente. Até entrar para retirar o corpo, o responsável pelo necrotério fica falando o tempo todo, mas depois cessa e o silêncio predomina. O silêncio é capaz de sublinhar com força a tensão dramática em toda esta cena.

Existe o silêncio da pista de música, que deixa todo o espaço sonoro do filme a cargo da fala e dos sons naturalistas. Isso não tende a ser percebido como silêncio, naturalmente, o que ocorre é uma ênfase no caráter dramático da ação, a partir do momento em que a música não interfere epicamente nessa ação. Contudo, o efeito de silêncio nesse tipo de situação pode ser obtido por contraste, ou seja, uma retirada súbita de uma música que vinha ocorrendo até então pode ser usada para criar um efeito de silêncio que põe em relevo a ação dos personagens e prepara o espectador para a informação que se origina dessa ação. (CARRASCO, 1993, p.118)

A cena se encerra com a porta pesada se fechando depois de Orfeu sair carregando Eurídice nos braços. A luz se apaga mergulhando a imagem em total escuridão.

SEQUÊNCIA 22: RUAS DO RIO DE JANEIRO/MORRO DA BABILÔNIA

Esta sequência se inicia com Orfeu caminhando pelas ruas vazias da cidade em direção ao morro, recitando para sua amada que está em seus braços. Ao fundo o dedilhado da música “A Felicidade” ao violão, uma versão bem lenta do *leitmotiv* acompanhando a situação que está sendo apresentada e assim revelando o estado emocional do personagem.

Junto, a cena de um caminhão do serviço de limpeza que retira a sujeira deixada pelas pessoas no Carnaval. Ruído do motor e de água provenientes do caminhão.

Primeiros cantos de animais ao fundo: o galo canta e os passarinhos tomam conta da paisagem sonora. Orfeu canta “A Felicidade” sem acompanhamento musical. A canção é a mesma que despertou Eurídice na primeira vez que os dois ficaram juntos no filme.

“A felicidade do pobre parece a grande ilusão do carnaval. A gente trabalha o ano inteiro...”

Orfeu para de cantar por um momento e ouvem-se gritos agudos de mulheres de crepitar de fogo até que Mira atira uma pedra em Orfeu e o mata. Ele cai do alto do morro com Eurídice nos braços. Cena dos dois mortos... Dedilhado do trecho de “A Felicidade”: Tristeza não tem fim, felicidade sim... A canção “A Felicidade” abre e fecha o filme.

Neste final, seguindo a tradição do mito e também presente na peça de Vinicius, a música não desaparece com a morte de Orfeu. Camus representa isso quando o mesmo menino que o músico ensina no começo do filme, Zeca, pega um violão e toca o “Samba de Orfeu” para o sol nascer a pedido de Benedito.

Uma menininha comemora o nascimento do Sol e diz que ele é Orfeu agora, sugerindo a continuação de Orfeu vivo através da música (Orfeu nunca morre). O sol ilumina toda a cidade e a Baía de Guanabara. Uma linha melódica

nasce dos dedos de Zeca surgindo um novo samba em um ritmo mais acelerado. Ela dança ao ritmo da música pedida a Zeca.

Assim nasce um novo Orfeu. A música não morre e mostra o seu poder. Acaba o filme com os bustos gregos novamente inteiros. Eles que foram quebrados no início voltam intactos como se representasse a vitória da música apesar de toda tragédia que acontece no mito.

Este final, segundo pesquisa, foi selecionado depois de muita indecisão por parte de Camus, que estava em dúvida se escolhia o Samba de Luiz Bonfá ou um tema encomendado as pressas a Tom Jobim no início de 1959. No Box especial de 2008, no Cd 2 temos a oportunidade de ouvir a criação de Tom que acabou não entrando no filme. Com o nome de “Levanta Poeira” foi gravado no violão por Tom acompanhado da batida de uma caixinha de Fósforos e acompanhamento vocal de sua mulher e da atriz Lourdes de Oliveira.

Uma trilha sonora que reúne em um mesmo momento a bossa nova, o samba e ritmos da macumba de uma maneira que não conseguimos ao certo dividir esses gêneros já que todos unidos formam parte da cultura brasileira e que é representado tão bem no filme. A música torna-se indispensável para a manutenção da tensão dramática, para completar a imagem e dar intensidade nas partes épicas. Sendo assim, a obra fílmica se enaltece de poeticidade e dramaticidade.

Pode não ter a “autenticidade” que todos esperavam, justamente por mostrar um estilo musical que não era bem o da favela carioca, mas Camus optou por mostrar o que estava em evidência no campo cultural dos anos 50 e já presentes na peça de Vinicius, na qual se baseou.



Orfeu e Eurídice juntos no desfile da escola Unidos da Carioca

CAPÍTULO IV: O FILME “ORFEU” DE CACÁ DIEGUES

4.1- ORFEU E A REALIDADE BRASILEIRA RETRATADA POR CACÁ DIEGUES

Após quase 40 anos da estreia de “Orfeu Negro”, surge em 1999 o filme “Orfeu” dirigido por Cacá Diegues. O segundo filme baseado na peça de Vinicius de Moraes nasce principalmente depois de grande decepção por parte do diretor da primeira versão do francês Marcel Camus.

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

Na realidade, a paixão por Orfeu já seguia o diretor desde a adolescência. Em 1956, quando tinha 16 anos, foi acompanhado de seu pai assistir a peça “Orfeu da Conceição” e presenciou uma obra revolucionária para a época. Pela primeira vez um elenco inteiramente negro subia ao palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e retratava a vida em uma favela carioca: seus costumes e a cultura nela produzida. Segundo palavras do próprio Cacá, depois deste dia ele nunca mais foi o mesmo.

No ano de 1980 chegou a apresentar seu projeto para Vinicius que acabou cedendo os direitos de filmagem para o cineasta, inclusive se dispondo a escrever o roteiro do filme. Discutiram a nova realidade das favelas, com negros, brancos, orientais, universitários e gente de classe média dividindo o mesmo espaço; refletiram sobre a violência crescente nos morros e na periferia da cidade, até a hipótese de um Orfeu branco chegou a ser ventilada. Mas em julho do mesmo ano o poeta faleceu, fazendo com que Cacá abandonasse a realização do seu Orfeu.

Em uma segunda chance, agora com produtores americanos em 1991, mais uma vez foi adiado por causa da falência dos produtores. Cinco anos mais tarde, finalmente o filme conseguiu ser realizado, respeitando a ideia de Vinicius e a peça que lhe deu origem.

O que ficou da peça? Muita coisa. A estrutura dramática foi respeitada. Diegues também procurou ser fiel aos seus conceitos básicos: a grande paixão de um poeta por sua amada e a obsessão sem limites dessa paixão alimentada pelo fogo da juventude; a ideia da sobrevivência da arte acima de tudo, como uma forma de relação humana, de conhecimento, de vida. Sem abrir mão de suas perenes virtudes: o lirismo e a valorização da cultura afro-brasileira. (Press Book do filme Orfeu)

Cacá Diegues tem em seu currículo um histórico de militância pela temática negra e desde o Cinema Novo (do qual foi um dos criadores), já tratava o tema junto aos diversos problemas sociais do país. Um diretor que sempre esboça em suas obras essa mistura de cores, raças e culturas que forma a identidade nacional do Brasil.

Na verdade o negro está presente em todos os meus filmes em papéis importantes. Como é no Brasil, eu procuro reproduzir o que eu vejo na realidade e a realidade é essa. Eu acho uma cultura bonita, vital, erótica no sentido de Eros de mito da vida e isso me interessa muito. (DIEGUES, 2009)

Ele retoma com “Orfeu” essa temática que havia sido abandonada desde os anos 80, decorrente da decadência das esquerdas e da progressiva despolitização das artes. Segundo NAGIB (2001, p.15), a temática negra era bandeira política frequente no cinema brasileiro entre meados dos anos 50 e fim dos 70.

Mesmo tendo como referência a peça “Orfeu da Conceição” de Vinicius e todos os aspectos míticos e trágicos da história de Orfeu, acrescentou uma dimensão realista à história e mostrou com acuidade a questão da vida na favela, da violência urbana e da cultura no Rio de Janeiro. O diretor insiste em dizer que não filmou para responder a versão francesa de Camus, mas é impossível evitar comparações.

Nosso Orfeu não era, portanto, nem de longe, um remake do Orfeu Negro de Camus, mas sim um novo filme baseado na mesma peça. Apenas adaptamos para a época de sua fabricação, permanecendo fiéis ao espírito da peça. Essa tradução de contemporaneidade só se foi possível graças à permanência do texto original e a própria descoberta que Vinicius ali fazia de uma nova dramaturgia popular, sobre aqueles que chamamos de excluídos. (DIEGUES, 1999, p.6)

Cacá inclusive seguiu as rubricas de Vinicius de Moraes em sua peça, onde pede que sempre atualize Orfeu para a sua época, mantendo-se fiel à cultura dinâmica dos morros cariocas, uma teia complexa de relações sociais e criatividade. O paradoxo que ele expõe é:

Sendo a favela uma vergonha social para o país, o resultado de um regime de exclusão que gera miséria, injustiça e violência, ela também é um tesouro cultural e de relações humanas [...] esse tesouro tinha que ser descoberto, estimulado e integrado ao conjunto da cultura brasileira. (MORAES, 1960, p.19)

Em “Orfeu” temos essa atualização: uma favela bem diferente das que existiam no Rio de Janeiro dos anos 50: agora era violenta, controlada pelo narcotráfico e frequentemente invadida por policiais, o Carnaval reajustado ao Sambódromo ao invés das ruas e a música do morro atualizada para a época em que estava sendo filmado.

Se é verdade que a arte imita a vida, a ficção⁴⁹ “Orfeu” é um exemplo. Nele o diretor construiu uma história de ficção com base em dois documentários, “Santa Marta: Duas semanas no morro”, de Eduardo Coutinho (1987) e “Notícias de uma Guerra Particular”, de João Moreira Salles e Kátia Lund (1998).

⁴⁹ A função social da ficção é rearticular elementos do real para tornar compreensível a concretude do mundo. Escrever uma história ou um roteiro significa pôr ordem nessa desordem: fazendo uma seleção preliminar de sons, ações, palavras; descartando muitas delas e acentuando ou reforçando o material selecionado. Significa violar a realidade (ou o que pelo menos, o que percebemos como realidade) para reconstruí-la de outra forma, confinando as imagens num determinado enquadramento, selecionando a realidade: vozes, emanações, às vezes ideias.” (CARRIÈRE, 1995, p.177).

Durante a preparação do filme, Cacá levou os atores para visitar as favelas e conversar com os moradores. Ao mesmo tempo exibia os dois documentários discutindo exaustivamente sobre o tema.

Dez anos depois de ver o Santa Marta, quando eu estava preparando Orfeu aí eu vi o Notícias de uma guerra particular e já estava nessa trilha, eu já tinha entrevistado uns traficantes, tinha ido às favelas ver o movimento das coisas, já pesquisando a história toda na prática, quando eu vi o Notícias e disse: esta aí essa parte. Conversei com o João, ele me mostrou umas fitas que ele não usou no filme, vi coisas incríveis e isso me ajudou muito, deu um patamar pra mim continuar minhas pesquisas. Mas eu subi muito morro, conversei com polícia também, um levantamento bastante precioso disso tudo.(DIEGUES, 2009)

Para compor os costumes do povo e atualizar as gírias do morro carioca, Cacá cercou-se também de nomes representativos de diversas áreas para escrever o roteiro⁵⁰, entre eles: o antropólogo e músico Hermano Vianna, ligado aos movimentos musicais contemporâneos cariocas, profundo conhecedor do samba e do funk, o dramaturgo Hamilton Vaz Pereira (trouxo imensos conhecimentos sobre a cultura e o teatro grego) e o escritor Paulo Lins, autor do Best Seller “Cidade de Deus” e ex-morador de favela, contribuindo muito para a atualização dos diálogos (gírias) e na criação dos personagens.

Baseado também no depoimento de Marcinho VP em “Notícias de uma Guerra Particular”, Cacá criou os personagens dos traficantes e, principalmente, o chefe do tráfico Lucinho interpretado por Murilo Benício. O personagem é ambíguo, ora um jovem solitário perdido na vida que sonha dar uma vida melhor para sua família, ora uma pessoa cruel com o poder nas mãos, mas sempre sabendo que sua vida não iria longe. A falta de uma melhor possibilidade na vida faz com que muitos do “movimento” encontrem no crime o seu sustento financeiro.

A construção do garoto Josildo, que prefere ser chamado de Maicol, seguiu a mesma linha de criação, baseado no depoimento que o mesmo Marcinho VP apresentou dez anos antes no Santa Marta de Coutinho, onde em uma mesa

⁵⁰ Além dos três roteiristas citados, foi chamado para uma revisão final do script Marcos Bernstein (na época responsável por Chatô e Central do Brasil).

redonda de adolescentes, Marcinho diz sonhar em ser desenhista industrial. A diferença é que o garoto sonhava ser dono de banco ou astronauta.

Outra inquietação social que é representada muito bem em “Orfeu” é sobre esses integrantes do “movimento”. Fortemente armados e treinados, a nova geração do morro é movida pelo tráfico de drogas. O tráfico criou uma nova realidade para os habitantes do morro que, se antes discriminavam os bandidos, agora passam a endeusá-los ou a respeitá-los, pois eles são os novos donos do lugar. Além disso, trabalhar para traficante possibilita uma significativa melhora financeira, o que atrai muitos dos moradores da favela.

Mas não é só a violência que é representada no filme. Cacá trata de um tema poucas vezes levado as telas que é o Carnaval. *“Sempre tivemos dificuldades de filmar o Carnaval e futebol. O futebol porque é impossível reproduzir um drible na tela e o Carnaval porque é grandioso demais”*. (DIEGUES, 2009)

Outro aspecto realista que chama atenção é um “*insert*” de uma cena do filme “Carnaval Atlântida” de 1952. Na televisão da sala onde as costureiras fazem as fantasias temos Grande Otelo sambando. Nessa cena percorremos um pouco da história do Carnaval no cinema brasileiro. Além, é claro, do próprio samba-enredo de Caetano: *“Quando Hilário saiu/lá da Pedra do Sal/ Rei de Ouros surgiu/ é carnaval!”*⁵¹ - que fala do baiano Hilário Jovino Ferreira, que trouxe o rancho da Bahia para o Rio e em 1893 fundou o Rei de Ouros, embrião das escolas de samba do Rio.

Um elemento que deve ganhar destaque é o modo como é representada a importância do desfile de Carnaval e da música na vida dos moradores. Apesar de toda a violência, eles ainda têm tempo para cantar e se divertir. Temos uma representação do popular através da música e do Carnaval com rodas de samba e pessoas reunidas alegres e cantando.

⁵¹ Trecho do samba-enredo da Unidos da Carioca no filme.

O verdadeiro samba, expressão rítmica de um povo, a eclosão dos sentimentos de uma alma que categoriza o Brasil. O samba domina durante o ano e extravasa sua potencialidade no colorido das escolas de samba. Empolga o brasileiro e encanta o estrangeiro como expressão viva da cultura popular de uma nação. (ALVES, 1968, p.176-177)

Desde as primeiras cenas temos elementos que irão compor a intenção realista do diretor durante todo o filme. Começando pelas imagens aéreas do Rio de Janeiro e em seguida da favela mostrando o contraste entre as classes sociais da cidade.

Devidamente atualizada e idealizada pelo excesso de simpatia, essa favela se destina a oferecer uma base realista ao mito. Já nas sequências iniciais, tomadas aéreas de um Rio de Janeiro deslumbrante são intercaladas por planos do extenso amontoado de barracos de uma favela encravada no coração da cidade, revelando o contraste das classes sociais. Ecoa, aqui, a célebre abertura de Rio 40 Graus, no qual a cidade é introduzida como name before the title, ou seja, o ator principal. Trata-se de técnica realista por excelência, destinada a contextualizar o drama e oferecer um fundo social às relações individuais. (NAGIB, 2006, p.134)

A favela criada pelo diretor de arte Clóvis Bueno é tão convincente que nem parece cenográfica. Como não era possível filmar nos morros cariocas⁵² por dificuldades técnicas e até para não invadir a privacidade dos moradores, uma favela foi construída na Colônia Juliano Moreno, na região de Jacarepaguá. Foram mais de mil metros quadrados de área construída e cerca de 150 barracos dentre ruelas estreitas e becos labirínticos como nas favelas reais.

A socióloga Myriam Sepúlveda dos Santos aborda o tema da realidade do filme de outra forma. Em seu ensaio, “Orfeu negro: entre fantasia e realidade”, ela fala sobre um distanciamento da realidade de Cacá. Para ela, “*as imagens de violência, pobreza e conflito urbano, mais do que um retrato fiel do que seja o*

⁵² Foram feitas também tomadas em favelas reais: na Mangueira, Rocinha, Tavares Bastos e no Vidigal, mas foram gravadas cenas rápidas para não perturbar a vida dos moradores.

Brasil, constroem um estereótipo de um país de Terceiro Mundo assolado por seus problemas sociais". (SANTOS, 2000, p.37).

A história de Orfeu e Eurídice começa num sábado de Carnaval. O mais conhecido compositor dos morros do Rio de Janeiro, líder da favela onde mora e de sua Escola de Samba, a Unidos da Carioca, Orfeu (Toni Garrido) trabalha nos últimos preparativos para o desfile de Carnaval, quando conhece Eurídice (Patrícia França), recém-chegada à cidade em busca de uma tia, derradeira parente desde que o pai morrera nos garimpos do Acre.

O casal decide deixar o morro e, longe dali, viver apenas um para o outro, assim que o Carnaval terminar. Na noite do grande desfile no Sambódromo, enquanto Orfeu brilha a frente de sua escola, cantando mais um samba seu de sucesso, Eurídice é vítima de uma bala perdida de Lucinho (Murilo Benício), amigo de infância de Orfeu e chefe do tráfico de drogas daquele morro.

Desesperado, Orfeu se vinga de Lucinho e parte em busca de sua amada desaparecida, a fim de levá-la de volta ao morro. A dor de Orfeu só faz aumentar os ciúmes de Mira (Isabel Fillardis), Carmem (Maria Ceixa) e todas as mulheres do morro que já foram suas namoradas. Enlouquecido de paixão, Orfeu é morto na Quarta-feira de Cinzas, no justo momento em que a televisão anuncia a vitória da Unidos da Carioca no desfile de Carnaval, pelo terceiro ano consecutivo.

4.4.1- A TRILHA SONORA DE “ORFEU”

*“Música de destaque no morro na época de Orfeu é o hip-hop e o funk”
Cacá Diegues (2009)*

“Orfeu” é um filme que remonta a uma tradição realista muito vasta principalmente através da trilha sonora e que é pouco comentada e debatida. A interação entre o som e a imagem é utilizada para retratar a realidade da favela carioca.

A música, ou simplesmente a percussão de alguns instrumentos, faz com que o espectador localize geograficamente onde transcorre a cena e nos traz

informações sobre o espaço cultural em que acontece através da combinação desses sons. Elementos auditivos e visuais se complementam entre si.

Michel Chion em seu livro *Le son* (2004) comenta sobre a imagem e o som no caso das narrativas cinematográficas, dizendo que este é tão importante quanto à imagem visual na composição da narrativa fílmica.

A construção de sua trilha sonora é repleta de diferentes gêneros musicais e sons que representam o país e que acabam os endereçando a um público específico.

A maior parte da trilha musical do filme é formada por canções compostas e executadas por artistas ligados ao movimento do morro e outras interpretadas pelo próprio Orfeu (Toni Garrido), que é no filme um cantor popular de sucesso no morro e que com seus sambas leva a escola Unidos da Carioca a ser Tricampeã do Carnaval.

Uma forma identitária que compõe a narrativa fílmica e reveste de credibilidade ainda mais o discurso construído por trás da história dramatizada na tela, evocando efeitos no telespectador com relação à representação da chamada “vida real”. Os gêneros musicais com destaque no morro é que representam a cultura brasileira em “Orfeu”.

O gênero musical como expressão cultural reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais- inclua-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentação e a forma de tocar- relacionam-se a classes sociais, grupos raciais e práticas sociais. (TRAGTENBERG, 1999, p. 34-35)

A música de Orfeu foi dirigida por Caetano Veloso e é um painel eclético de várias tendências da música popular brasileira contemporânea e também uma homenagem aos grandes mestres do passado.

A princípio resistente à ideia de compor a música⁵³ do filme, afinal foi a peça da qual se origina o filme a responsável pelo encontro de Vinicius e Tom Jobim, Caetano foi convencido por Cacá Diegues a assumir a direção musical de “Orfeu” e foi o responsável pela música incidental, as variações temáticas, duas canções inéditas e toda definição das texturas orquestrais.

Quando Cacá me falou de Orfeu resisti porque não queria me envolver em outra empreitada de grandes proporções. Especialmente Orfeu, que está ligado a um repertório de canções que se inclui entre o que de mais bonito já se fez em toda a história da música brasileira. (SOTO, 1999)

Ao contrário do filme “Orfeu Negro” de Camus, Caetano e Cacá Diegues optaram por manter três canções marcantes da peça: um tema só de Vinicius – “Valsa de Eurídice” e duas de Tom e Vinicius: “Eu e meu amor” e “Se todos fossem iguais a você”. Todas acompanhadas pelo violão de Heitor TP ou conduzidas pela orquestra do maestro Jaques Morelembaum.

Duas canções compostas especialmente para o filme “Orfeu Negro” de Marcel Camus também fazem parte: “A Felicidade”, de Tom e Vinicius e “Manhã de Carnaval”, de Luiz Bonfá e Antônio Maria.

Outras quatro canções são expressas homenagens ao samba clássico do morro carioca, nas pessoas de Nelson Sargento (que canta seu samba-enredo “Cântico à Natureza”- Primavera em cena com Zezé Motta), Cartola (que ouvimos cantando “Amor Proibido”) e Dona Ivone Lara (de quem Caetano interpreta, em cena, “Os cinco Bailes da História do Rio de Janeiro”, composto por ela, Silas de Oliveira e Bacalhau para o desfile da Império Serrano em 1965.

Abrindo espaço para as clássicas marchinhas de carnaval, uma gravação antológica de “Dama das Camélias”, de João de Barro e Alcir Pires Vermelho para o carnaval de 1940, na voz de Caetano Veloso e “A Jardineira” fazem parte do filme.

⁵³ Além dos arranjos orquestrais que ficaram a cargo de Jaques Morelembaum e os solos instrumentais do violonista Heitor TP, participaram também Ramiro Mussoto na percussão e na produção geral da trilha o americano criado em Pernambuco Arto Lindsay.

Pela primeira vez foi colocado num filme brasileiro o hip-hop, misto de música e protesto violento e cru contra a situação das favelas e sua população, gênero que se propagou velozmente pelo Rio de Janeiro e conquistou a juventude dos bailes funk e dos shows nas próprias favelas. Representantes do movimento, os Racionais MC's cantam "Jorge da Capadócia", de Jorge Benjor.

A ida do hip hop brasileiro para as ruas criou condições para que ele passasse a assumir cada vez mais uma postura política de confronto em relação às condições de vida dos negros brasileiros. O hip hop passou a assumir a luta contra o racismo, o preconceito e a discriminação social, como tema das letras de seus raps.
(FELIX, 2005, p.175)

Além desses, comparecem incidentalmente vários outros integrantes do movimento, que apesar de desconhecidos na cidade já são heróis nas favelas cariocas, como Mr. Catra, do Borel, que canta "Vacilão" e "Bonde do Justo", MV Bill com "Traficando Informação" e Mr. Zoy, cantando "Pela Paz".

De certo modo tributários do movimento hip-hop, algumas jovens bandas da chamada MPC (Música Popular Carioca) também estão no filme, como Marcelo D2 ("Batucada" e "Samba de primeira") e a Banda Boato ("Rap do Cartão Postal").

O que faz a ligação entre isso tudo e engrandece a trilha sonora do filme são as duas obras inéditas de Caetano, escritas especialmente para o filme: "Sou você", canção de amor interpretada por Toni Garrido e que serve como Leitmotiv em várias cenas, e o samba enredo da escola Unidos da Carioca, composto em molde clássico e acrescido, em determinado momento, de uma interrupção em forma de rap, escrito por Gabriel o Pensador. A música é executada pela bateria da Viradouro⁵⁴, com uma "virada funk" criada pelo Mestre Jorjão, uma revolução no Carnaval carioca introduzida no desfile de 1997.

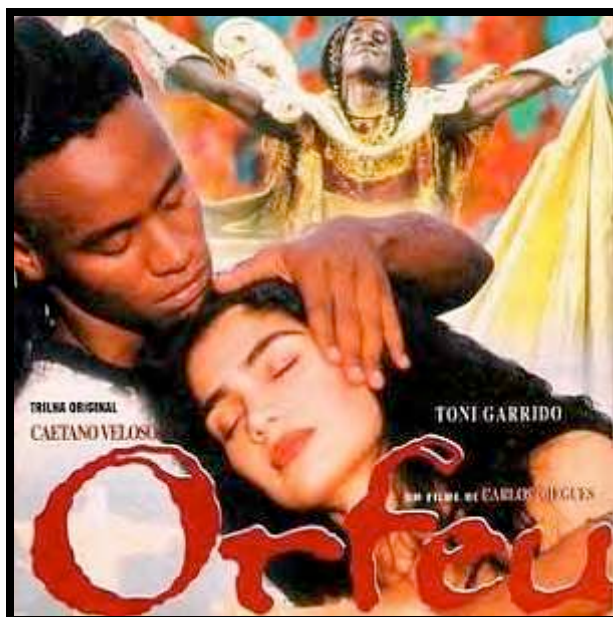
⁵⁴ O tema da escola de samba carioca em 1998, quando foram feitas a filmagem do longa, foi "Orfeu, o Negro do Carnaval" e segundo Caetano, o carnavalesco Joãozinho Trinta optou por esse enredo em função do filme.

Quando eu comecei a trabalhar em 80 com o início do roteiro de Orfeu, uma das ideias era fazer tudo novo, como Vinicius dizia sempre. Aliás, tinha uma rubrica na peça que ele diz que cada vez que ela for interpretada tem que ser adaptada a linguagem da época: a música e a linguagem da época. O que era uma sabedoria do Vinicius, ele era um sábio realmente. Mas quando eu fui fazer mesmo o Orfeu eu não poderia deixar de usar determinadas canções do repertório original de Orfeu. Uma homenagem minha ao próprio Vinicius. As músicas novas eu chamei um compositor que eu acho que corresponda ao tempo em que eu estou vivendo. E chamei o Caetano. (DIEGUES, 2009)

Um fato interessante a ser destacado é que a trilha sonora de Orfeu foi para o mercado um mês antes do lançamento do filme nos cinemas. Paula Lavigne, na época mulher de Caetano Veloso e diretora da Natasha Records justifica:

O Brasil não tem tradição de trilha. Em todo lugar do mundo a trilha é lançada um ou dois meses antes do filme. Qualquer pessoa na Billboard vai mostrar que entre as dez músicas mais vendidas nos EUA oito são de filmes. É impressionante. Uma boa trilha tem uma vida totalmente independente de um filme. O problema é que um disco de trilha tem uma vida mais curta que um de carreira. A trilha é trabalhada apenas enquanto o filme está em cartaz. Já um CD de carreira é trabalho para mais de um ano. A Natasha Records talvez seja a única gravadora que tem o cuidado de pensar e tratar a trilha como um produto independente do filme. (Lavigne, 1999 apud SOTO)

O CD com a trilha original têm 19 faixas, incluindo algumas canções e boa parte da trilha instrumental, sendo duas faixas com versão remixada dos temas principais do filme. Muitas canções que ouvimos incidentalmente no filme não fazem parte da trilha, a não ser “Cântico a natureza- Primavera”. Nota-se que a seleção priorizou as canções originais, criadas por Caetano especialmente para “Orfeu”, seus temas e criações instrumentais, além das canções do filme “Orfeu Negro” também usadas e da peça de Vinicius.



Capa CD trilha original do filme “Orfeu” (1999)

- 1- O Enredo de Orfeu (História do Carnaval Carioca) (4:24)- Caetano Veloso/Gabriel o Pensador
- 2- Sou Você (3:18)– Caetano Veloso
- 3- Valsa de Eurídice (3:10) – Vinicius de Moraes
- 4- Cântico à natureza (Primavera) (3:07) - Nelson Sargento/Jamelão
- 5- Manhã de Carnaval (1:47) - Luiz Bonfá/Antônio Maria
- 6- Os Cinco Bailes da história do Rio (3:41) - Silas Oliveira/Dona Ivone Lara/Bacalhau
- 7- A Felicidade (3:13) - Tom Jobim/Vinicius de Moraes
- 8- Se todos fossem iguais a você (5:22) - Tom Jobim/Vinicius de Moraes
- 9- Sou Você (Asa Delta) (2:53) – Caetano Veloso
- 10-A polícia sobe o morro (1:47) - Caetano Veloso
- 11-Valsa de Eurídice/Lua, Lua (Santa Lua) (1:22) - Vinicius de Moraes/Caetano Veloso
- 12-Alucinação (1:05) – Caetano Veloso
- 13-Eu e meu amor (Carmem no desfile) (1:08) -Tom Jobim/Vinicius de Moraes
- 14- Orfeu leva Eurídice (1:15) - Caetano Veloso
- 15- Batuque final (2:13) – Caetano Veloso

- 16-Mira mata Orfeu (3:11) - Caetano Veloso
- 17-Orfeu dorme (1:50) – Caetano Veloso
- 18- Sou Você (Rádio Remix)- (4:08) - Caetano Veloso Remixado por André Wernek e Paulo Jeveaux
- 19- O enredo de Orfeu (Rádio Remix) (3:15) - Caetano Veloso Remixado por André Wernek e Paulo Jeveaux

Cacá Diegues sempre foi considerado o maior “cancionista” dos diretores brasileiros e sobre a trilha sonora de “Orfeu”, surgiram muitas críticas e até mesmo discussões sobre o uso das canções em um filme no Brasil, já que elas são cada vez mais empregadas como ferramenta articulatória da narrativa fílmica.

Segundo João Máximo (2003, p. 135) em seu livro “A música do cinema”, a canção é uma marca negativa no cinema brasileiro. Depois de escrever que a presença delas em trilhas sonoras brasileiras é intensa e indispensável, ele cita que *“as canções raramente contribuem com a funcionalidade, raramente tem a eficácia da música de fundo.”*

MAIA (2005, p.106), diz que as canções usadas por Cacá em “Orfeu” nada mais são do que uma estratégia promocional do filme:

No Orfeu de Carlos Diegues a música é uma coletânea de muitos estilos e gêneros musicais sem conexões importantes entre si que nos permitam percebê-la como um corpo estético e, dentro do programa audiovisual (no que diz respeito ao produto audiovisual e não à qualidade estética da música em si mesma, pois podemos dizer com tranquilidade que elas são belas canções, bem executadas e bem produzidas), é um agente de baixa potência narrativa, centrado na abertura de janelas para que o astro pop Toni Garrido realize performances.

Essa questão abre um leque de questionamentos sobre o uso delas no cinema, já que só em “Orfeu” são cerca de vinte canções utilizadas por Cacá.

A utilização “massiva” das canções pelo diretor nos leva a pensar inclusive em possíveis interesses econômicos com seu uso, mas refletindo sobre essa afirmação, podemos discordar tanto de MÁXIMO quanto de MAIA, depois de uma

análise detalhada de sua trilha, já que em todas as circunstâncias que temos a presença de canções, exceto algumas cenas em que a canção não ganha destaque, serve apenas de fundo, observamos o diálogo que é estabelecido com as imagens e o enredo do filme com total importância como parte da narrativa.

O cineasta em “Orfeu” introduz as canções quase sempre de maneira naturalista sempre relacionando com outros aspectos da articulação fílmica e inseridas na ação na forma de *leitmotifs*. Ela não desvia a atenção do espectador da ação, mas sim complementa e ilustra o cenário do morro carioca e o estado de espírito dos personagens.

Segundo CARRASCO, quando a canção está inserida na ação do filme, como sonoridade de caráter naturalista, esse problema se torna menos preocupante:

O fato da canção estar justificada na ação diminui o seu caráter de intervenção épica e permite que ela ocupe o quanto necessite da atenção do espectador para que atinja o seu objetivo dramático. Criando-se, por exemplo, um número musical inserido no filme, a canção pode ser ouvida integralmente e presta-se mais atenção à sua letra e ao seus aspectos temáticos. [...] Quando é aberto um espaço na ação dramática para a intervenção de uma canção, induz-se o público a ouvir atentamente essa canção e, conseqüentemente, ela adquire um significado maior, podendo, inclusive, ter seu material temático usado posteriormente como leitmotiv. Esse tema será sempre ouvido como algo significativo para a progressão dramática do filme. (CARRASCO, 1993, p.116)

Quem também escreve sobre o cuidado com o uso das canções é Claudia Gorbman (1987, p. 20). Ela fala que a solução não é proibir a entrada delas, mas submetê-las a um diálogo com os aspectos da cena construindo significado durante sua execução, tomando cuidado para elas não ameaçarem o equilíbrio estético entre a narrativa e a música.

Pelo fato da canção interferir demais no universo da narrativa, CARRASCO (1993, p.86) resume também de maneira clara o cuidado com o seu uso:

Mesmo que o objetivo seja o de que a canção “roube a cena”, isso pode ser feito de modo que ela se insira no contexto narrativo do filme, caso contrário, o efeito pode ser o inverso do esperado. Corre-se o risco de cair no ridículo, na ininteligibilidade, ou prejudicar a progressão narrativa, o que, inevitavelmente, resulta em uma queda de qualidade do filme como um todo e diminui o impacto da canção propriamente dita, podendo, inclusive, prejudicar o sucesso de ambos junto ao público.

Mas o caso é que em “Orfeu” as canções têm grande importância na estrutura do filme e fazem parte de toda a narrativa. Ele propõe a descoberta de novas formas, de novas misturas e miscigenações que marcam tanto a música como os próprios costumes brasileiros. A todo o momento elas expõem o regionalismo e o modo de viver de uma comunidade, como no caso de Orfeu, onde o hip-hop e o samba dominam a favela do Morro da Carioca. É a maior tradução deste grupo social e do lugar onde vivem. É através das canções e dos efeitos usados que Cacá mostra o espaço da favela e do Carnaval se realizando, ampliando o que a fotografia já nos oferece.

Em entrevista concedida por Cacá Diegues, ele destaca a importância da canção e da música em um filme, o que justifica inclusive os comentários citados anteriormente:

Eu não saberia fazer um filme sem música, sobretudo porque eu acho que a música é um elemento que contempla e completa aquilo que não está na imagem. A boa música é aquela que introduz no filme que você está fazendo, aquilo que não está na imagem ou o sentimento do personagem ou o que o autor do filme está achando daquela cena, alguma coisa que faz parte da narrativa, mas que não esteja na imagem nem no discurso dela. Aí eu acho que a música tem um papel extraordinário. Eu adoro filmes que tem canções, filmes com trilhas de cancionero, porque a canção não só acrescenta uma coisa a imagem, mas também te dá quando aquilo está sendo feito, qual é o espírito daquilo que está sendo feito, a época que está ocorrendo... A canção nos acrescenta mais alguma coisa que a trilha original não lhe dá. (DIEGUES, 2009)

O uso da canção em “Orfeu” varia muito, principalmente com a inclusão do funk e do rap como ambientação da favela. Através desses gêneros é que temos

uma marca do filme com a realidade da favela carioca, onde ele usou esse recurso cinematográfico para passagem entre as cenas.

O crítico do “New York Times” A.O. Scott destaca a importância das canções no filme de Cacá e, apesar de criticar alguns personagens, acaba concordando que o filme é um retrato muito próximo do real e diz que as canções são as responsáveis pelas nuances emocionais que faltaram no filme:

No final, a música, a cidade e o fervor de Diegues para com sua história, com todas suas contradições e confusões, elevam Orfeu acima de todas as falhas. Pode não ser bem-sucedido em se aprofundar na vida contemporânea ou em alçar vôos alegóricos, mas acha um meio termo vívido em algum lugar entre documentário e mito- um lugar que talvez seja o verdadeiro Rio de Janeiro no fim das contas. (SCOTT, 2000)

4.4.2- “ORFEU”: DECUPAGEM E ANÁLISE DA TRILHA SONORA DO FILME

Os sons e ruídos envolvem o espectador em espaços sonoros que indicam tensão, paixão, violência e alertas. O som tem uma função comunicativa explícita, revelando e indicando informações ao telespectador por meios sonoros diversos (desde o ruído de uma pedra batendo na janela, mostrando que jogaram ou para indicar que estão chamando alguém, até os tiros e fogos de artifício, que revelam que a polícia está subindo o morro), exemplos em “Orfeu” que serão destacados adiante. Ou seja, uma grande quantidade de informações é colocada em cena através de ruídos e efeitos, enriquecendo ainda mais o processo narrativo e o desenvolvimento de uma cena.

Segundo BETTON (1987, p.38), “o som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão e a criar determinada atmosfera. Ele completa e reforça a imagem.”

Em “Orfeu” podemos ouvir também assobios que fazem parte da comunicação e sinal entre os traficantes do morro além (como já foi comentado), dos fogos de artifício que avisam que a polícia está na favela.

Nem sempre a fonte do som está à vista do espectador. Um exemplo é quando temos a chegada da polícia no morro: como acompanhamento no fundo ouvimos uma trilha composta por Caetano com um berimbau que cria tensão e suspense, voltando sempre durante o filme em cenas de violência, tristeza, polícia ou referente aos traficantes no plano extra-diegético.

Alguns efeitos sonoros aparecem em determinados momentos de maneira totalmente participativa da narrativa fílmica, como por exemplo, um “passarinho/uirapuru” que ouvimos ao fundo de algumas cenas dando a sensação que algo está para acontecer, um suspense no ar, algo relacionado ao amor de Orfeu e Eurídice.

Os ruídos, efeitos e a presença da voz *over*, além de fazerem referências ao espaço e ao tempo em que ocorrem, são usados também fora do espaço visual da cena, como nestes casos, mas que tem a ver diretamente com ela interferindo no andamento da narrativa.

A rádio local, com o locutor *over*, apresenta o Morro da Carioca e saúda a comunidade logo no início do filme e volta sempre participando de alguma maneira da narrativa, seja para se despedir de uma família que está indo embora da favela, tocando músicas que apresentam em suas letras o clima e a vida do morro ou mesmo para acalmar a comunidade depois de um tiroteio entre a polícia e os traficantes. A trilha de ruídos funciona no filme, muitas vezes, como trilha musical.

“A trilha musical tem função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exalam a emotividade e que dá ao espectador a sensação de uma duração efetivamente vivida.” (BETTON, 1987, p. 47).

Quando Cacá vai ao encontro da realidade procura absorver elementos do real e incorporá-los ao discurso ficcional. O espectador diante das cenas em que a polícia sobe o morro, a guerra com os traficantes, é obrigado a rever seus conceitos de gênero diante de uma cena que lhe pareça não uma dramatização, mas um fato extraído do cotidiano do morro. A intenção é produzir um som com a finalidade de causar uma determinada impressão nas pessoas que estão assistindo.

Um som pode ser expressivo na medida em que visa atingir, envolver, persuadir, conduzir, advertir, enfim, provocar uma certa reação ao ouvinte. O som produzido para criar suspense, para pontuar o desenvolvimento dramático e para aumentar a impressão sobre um determinado conflito, não é, senão, o som diretamente voltado para as emoções do telespectador, como se tudo fosse feito com a intenção de impressioná-lo. (CAMARGO, 2001, p.102)

O diretor usou um cenário contemporâneo mostrando de perto como é o convívio com o tráfico de drogas, os tiroteios, a violência policial, sem rodeios e relacionando tudo isso com a identidade nacional. O som é verossímil e o espectador se sente como se estivesse dentro da ação.

Em relação à distinção entre ruído e música, Michel Chion (2002) afirma que elementos sonoros podem ser percebidos como “música” se possuem uma periodicidade rítmica e enumera os critérios de descrição desse conceito: uma “tonalidade” (não somente no sentido musical), que ele vê também como “base” ou “fundo” (por exemplo, o ruído dos fogos e tiros seria a tonalidade dos dias na favela), marcas sonoras características de um local.

“Orfeu” através do berimbau e de ruídos usados, como os instrumentos de percussão, tentou passar uma sensação de total continuum sonoro por meio de um ritmo comum a um ruído e a uma música ou a utilização de sons parecidos aos da música. Os ruídos formariam também, como já foi comentado, o que o Robert Murray Schafer chama de “paisagem sonora” (*soundscape*) e que, no jargão técnico de som de cinema é conhecido como “som ambiente”.

A trilha musical do filme, com a inclusão do rap, do hip-hop e do samba como ambientação da favela, exerce papel fundamental em todo o contexto fílmico. A música instrumental, também muito presente no filme, acompanha a narrativa variando de acordo com cada cena e cada acontecimento, servindo muitas vezes, como já foi citado, de *leitmotiv* durante a história e como tema romântico ao casal Orfeu e Eurídice. Uma variedade de versões orquestrais das próprias canções apresentando ritmos e andamentos adequados para cada momento no plano extra-diegético como motivos condutores dos personagens nos

faz refletir como elas agem na construção de sentido da história e o tratamento que elas receberam do diretor.

A realidade é evocada a partir de índices reconhecíveis pelo público gerando assim o efeito, ou a ilusão de realidade desejada pelo diretor.

Notamos também uma proximidade através dos diálogos dos personagens e que deriva muito também da contribuição dos co-roteiristas do filme. Ambos se basearam em suas vivências na favela. Os diálogos dos traficantes, dos evangélicos, dos sambistas e dos próprios policiais, com as gírias utilizadas no morro, são de um realismo marcante. Pode-se ouvir na tela o que se ouve nos morros e nas ruas.

SEQUÊNCIA 01: CÉU DO RIO/AVIÃO/VELA DO MORRO/ QUARTO DE ORFEU

O filme tem início apenas com uma tela preta acompanhada da canção “Eu e o meu amor” e dos créditos iniciais. É importante ressaltar nessa introdução a intenção de Cacá em colocar uma canção logo na abertura, assim como fez Camus em seu “Orfeu Negro” e Vinicius com o soneto de Orfeu em sua peça. A canção tem importante papel na narrativa, já expressando o que vai acontecer no filme e direcionando a atenção do espectador para o início da história.

*Eu e o meu amor
E o meu amor
Que foi-se embora
Me deixando tanta dor
Tanta tristeza
No meu pobre coração
Que até jurou
Não me deixar
E foi-se embora
Para nunca mais voltar
(JOBIM;MORAES, Eu e o meu amor)*

Em seguida temos a primeira sequência do filme com imagens aéreas do céu do Rio em destaque a lua e um avião⁵⁵ de porte médio cruzando o céu trazendo Eurídice. Orfeu diz em *off*: “*São demais os perigos dessa vida para quem tem paixão. Principalmente quando uma lua surge de repente e se deixa no céu, como esquecida. E se ao luar, que atua desvairado vem unir-se uma música qualquer, aí então é preciso ter cuidado, porque deve andar perto uma mulher...*”. anunciando a história que vai acontecer a partir daquele momento com o Soneto de Orfeu.

A canção “Eu e meu amor”, junto as palavras proferidas por Orfeu nesta abertura, tem no filme a função de anunciar a tragédia final e localizar através de seu texto poético, o tema central do filme, neste caso, o amor.

O som do avião passando no céu aparece discretamente. Ruço chama seus amigos para ver o sol nascer, ouvem-se assobios. Na viela deserta da favela, compondo a paisagem sonora da cena, só ouve-se grilos como som ambiente, indicando que a ação acontece a noite e os passos das crianças correndo até a casa de Orfeu.

Os corpos de Orfeu e Mira se confundem nos jogos de amor até que o barulho da pedra batendo na janela ganha destaque e chama a atenção dos dois.

A canção “Eu e o meu amor” acompanha toda essa sequência e termina apenas quando Ruço joga a pedra na janela de Orfeu o chamando.

SEQUÊNCIA 02: VARANDA DE ORFEU/ VIELA DO MORRO/AVIÃO

Orfeu começa a tocar com seu violão a “Valsa de Eurídice” (diegética alternando entre *on screen* e *off screen*) para as crianças na sacada de sua casa para fazer o sol nascer. Seu violão tem o som amplificado e transmitido para toda a favela através de alto-falantes que ficam em sua janela.

Imagens do Rio e do avião com Eurídice aparece no céu, som do avião novamente. Grilos mostram o clima do fim da madrugada. Os sons dos animais se

⁵⁵ Nesta cena, Cacá faz uma referência à crítica de Jean- Luc Godard publicada no Cahiers du Cinéma sobre o filme de Camus, onde o cineasta condenou a chegada de Eurídice de balsa e dizia que ela deveria aterrissar no Aeroporto Santos Dumont, o mais lindo do mundo para ele.

confundem com a música ao fundo que ganha um ritmo maior de um samba até o Sol nascer e termina quando ele aparece completo no horizonte para alegria das crianças que aplaudem comemorando o nascer do Sol. O nascimento do sol através da melodia é a prova da capacidade de encantamento e poder do músico. Pombas voam e som dos pássaros cantando anunciam o início de um novo dia.

A “Valsa de Eurídice” entra ao fundo extra-diegética como passagem para a próxima sequência.

SEQUÊNCIA 03: AEROPORTO/ QUARTO DE ORFEU

Orfeu está em seu quarto, sentado na frente do computador; som do teclado ganha destaque no ambiente enquanto ele digita. Pássaros cantam e crianças falam do lado de fora da casa completando o som ambiente.

Pela primeira vez aparece o som de um “passarinho – uirapuru” semelhante a uma flauta que voltará a aparecer na sequência 12. Os pais de Orfeu entram em cena e comentam sobre a linda música que acabaram de ouvir de seu filho.

Mira pergunta para Orfeu o que ele estava digitando e no notebook aparecem as palavras: “Se manda...”, repetidas vezes: uma maneira de mostrar o pensamento de Orfeu sobre Mira, sem palavras, apenas através da imagem.

Orfeu fala das estrelas com a música “Sou você” instrumental ao fundo ao mesmo tempo em que Eurídice chega ao Rio de Janeiro. Notamos a partir dessa sequência que a música “Sou você” servirá de tema para o casal Orfeu e Eurídice leitmotiv em várias cenas no decorrer do filme.

SEQUÊNCIA 04: TAXI/ MORRO DA CARIOCA E RIO DE JANEIRO

Eurídice está no táxi admirando os prédios e a paisagem da cidade. Ao fundo o ruído do motor do carro em movimento, dos ônibus e carros, apresentando a cidade. Todos esses ruídos formam a paisagem sonora da cidade do Rio de Janeiro.

O motorista fala do Carnaval e em seguida é apresentada a favela do Morro da Carioca agitada em aproximações sucessivas, imagens do Cristo Redentor, ao som das canções remixadas, “Batucada” e “Samba de Primeira” de Marcelo D2, que toca na rádio local mostrando o clima da favela e no ritmo das imagens. Locutor *off* (Mr. Zoy) apresenta o Morro da Carioca e saúda a comunidade:

A voz do morro, aqui toca o que pega, é isso, quero dar bom dia para a minha comunidade, Morro da Carioca, a voz do morro está no ar, um abraço aqui do seu amigo Mr.Zoy, terrorista cerebral, em pleno sábado de Carnaval, a gente vai mandar muito rap nacional...se liga aí sangue bom, é Carnaval, Unidos da Carioca está na pista. Um abraço Orfeu vamos chegar junto, na Paz rapaziada. (Voz off)

*Samba, a gente não perde o prazer de cantar...
E fazem de tudo pra silenciar...
A batucada dos nossos tantãs....
(Trecho Batucada- Marcelo D2)*

*Eu entro no samba e não deixo cair
Sem vacilar sem me exhibir
só vim mostrar o que aprendi
Não toco como antigamente
com um banda de samba
Hoje a coisa é diferente
é o DJ e o sample
No pit-don-don na minha MPC
é só vinil cumpadi pra confundir você
Nã nã nã nã nã não...
Acho que já deu pra entender né, já deu
É Hip Hop com Samba
(Trecho Samba de Primeira – Marcelo D2)*

O som do hip-hop tocado na rádio local do Morro da Carioca (favela fictícia criada para o filme) apresenta o lugar ao som da batida do rap, estilo que se destaca nos morros e com a voz *off* do locutor saudando Orfeu e localizando a época em que vai ocorrer a tragédia, o Carnaval. É através desses códigos culturais que a música contribui para a definição de época e localização geográfica da narrativa.



Cenas de apresentação onde se passa a história- Rio de Janeiro e Morro da Carioca

Segundo NAGIB (2006, p.134-135):

“...os planos do morro são cortados em ritmo rápido de videoclipe, acompanhando a voz over do locutor da rádio-pirata Voz do Morro, combinada a um rap. O videoclipe, produto essencialmente comercial, tem aqui dupla intenção: por um lado, ressaltar a agressividade do morro, com cortes bruscos entre planos cada vez mais próximos, que são como que “atirados” aos olhos do telespectador e, por outro, louvar a criatividade de uma comunidade pobre, mas capaz de ditar a moda musical. Ao longo do filme, o uso do rap contrasta com os sambas suaves de estilo bossa nova, contrapondo uma novidade agressiva à passividade de um ritmo consagrado.”

A estética audiovisual usada por Cacá logo no início do filme em forma de videoclipe nos faz destacar como CHION (1994, p.21) define o ato de ver/ouvir:

...o esforço mental em fundir imagem e som produz uma “dimensionalidade” que faz a mente projetar o som “por trás” da imagem, como se ele emanasse da imagem em si. O resultado é que nós vemos algo na tela que existe somente na nossa mente. (...) Ou seja, nós não vemos e depois ouvimos um audiovisual, nós ouvimos/vemos.

Eurídice chega ao Morro da Carioca.

SEQUÊNCIA 05: SALA DA CASA DE ORFEU

Orfeu se prepara para dar uma entrevista para uma equipe de TV, baianas trabalham na confecção das fantasias e no fundo o som da TV ligada com um samba de Orfeu. De repente começa um foguetório intenso ganhando destaque

no ambiente. Ruído intenso de foguetes que os traficantes soltam para avisar que a polícia chegou.

Orfeu fala para a repórter que eles vão ter coisa melhor para fazer do que uma entrevista sobre Carnaval, referência aos policiais que estão subindo o morro da Carioca em busca dos traficantes.

SEQUÊNCIA 06: VIELA DO MORRO DA CARIOCA/ POLÍCIA/TRAFICANTES

Moradores colocam suas famílias para dentro de casa, ruído de portas batendo, janelas sendo trancadas e gritos dos moradores se juntam aos foguetes e assobios (imitando bicho) dos traficantes se comunicando entre eles. Sargento Pacheco sobe o morro com seus policiais. Os mesmos atiram: barulho dos tiros para todo lado, arrancando pedaços dos muros, dão tiro em caixa da água (som da água caindo).

Desde o primeiro momento em que chega a polícia temos como acompanhamento uma trilha formada por um berimbau que cria tensão, e suspense, voltando sempre durante o filme em cenas de violência, tristeza, polícia ou com os traficantes. Depois desta cena, toda vez que o público ouvir o som do berimbau e dos tambores saberá que corresponde a alguma ação da polícia ou dos traficantes do morro, sinal de perigo e ação no morro.



Polícia sobe o morro

Podemos associar este tema chamado por Caetano de “A polícia sobe o morro” ao que GORBMAN (1987, p. 26-27) chama de códigos musicais cinematográficos, onde um tema é definido como qualquer música, por exemplo, uma melodia ou fragmento dela, representada por um instrumento e ouvida mais de uma vez ao longo do filme sempre associada a algum personagem ou situação cada vez que ele aparecer, participando da evolução dinâmica do filme. Com isso, a música carrega contigo um significado representacional.

SEQUÊNCIA 07: CASA DE DONA SHEILA

Jéssica brinca na sala. Som da Tv ligada no desenho enquanto ela se esconde atrás do sofá para se proteger dos tiros. Uma bala perdida fura a janela de vidro e atinge Sheila. Som do vidro quebrando e tiros do lado de fora formam a trilha de ambiente.

SEQUÊNCIA 08: VIELA DO CENTRO DA FAVELA/ ORFEU CHEGA

Sargento Pacheco continua subindo o morro quando se depara com Eurídice que está perdida. Policiais estão prendendo Piaba quando chega Orfeu. Istalone canta o samba-enredo da Unidos da Carioca para chamar a atenção da chegada do líder da escola. O berimbau pára quando ele chega, tendo destaque o diálogo entre Orfeu e Sargento Pacheco. Nesta cena, os foguetes também cessam, ficando por alguns segundos um silêncio, mostrando que os traficantes já tinham todos se escondido. Orfeu pede que deixe Piaba ir embora. Pacheco dá um tapa no menor. Som forte ganha destaque.

O sargento pergunta ao músico oque ele ainda está fazendo no morro, diante de toda aquela violência. Orfeu não responde e vai embora. No fundo a canção “Jorge da Capadócia” cantada pelos Racionais MC’s.

*Jorge sentou praça na cavalaria
E eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia
Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge.*

*Para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem.
Para que meus inimigos tenham mãos e não me toquem.
Para que meus inimigos tenham olhos e não me vejam.
E nem mesmo em pensamento eles possam ter para me fazerem mal...*
(Jorge Benjor⁵⁶, Jorge da Capadócia)

Nesta cena, a canção entra no lugar da resposta de Orfeu com forte participação na narrativa. São Jorge é aclamado pelo catolicismo popular e nos cultos afro-brasileiros e é o santo protetor dos excluídos e marginalizados da sociedade. Tanto Cacá pode ter usado esta música para mostrar a fé local dos moradores do morro que tem a proteção do santo, como comparando Orfeu ao santo que é conhecido por suas qualidades de guerreiro e homem determinado. Orfeu mesmo presenciando toda violência local enfrenta a tudo e a todos e continua morando no local e ajudando a comunidade. Além disso, não é raro encontrar no Brasil sambistas devotos do santo e que o carregam no peito.

Locutor da rádio local em *off* acalma os moradores depois do ocorrido e do clima de horror na favela. *“Tá tranquilo comunidade, a chapa já esfriou, estamos de volta. A voz do morro pela paz.”*

Maicol encontra Eurídice, pergunta de quem ela é X9 (informante) e se apresenta explicando o porquê do seu nome, uma referência ao ídolo Michael Jackson. Ela aproveita e pergunta por sua prima Carmem.

SEQUÊNCIA 09: SALA DA CASA DE ORFEU

Eurídice espera por Carmem e ao fundo ouvimos no rádio a canção “Amor Proibido” de Cartola diegética *on screen*. Ruído de sala das fantasias. Eurídice conhece sua prima Carmen. Nesta cena a canção não ganha destaque e apenas serve de ambiente, não interferindo na narrativa.

Como som ambiente, temos pássaros cantando e cachorros latindo que serve de passagem para a próxima cena no quarto de Orfeu.

⁵⁶ A música é de autoria desconhecida, mas ficou conhecida pela voz de Jorge Benjor que foi o primeiro a interpretá-la.

SEQUÊNCIA 10: QUARTO DE ORFEU/ PRIMEIRO ENCONTRO ORFEU X EURÍDICE/ VIELAS DO MORRO

Orfeu dorme em sua cama enquanto do lado de fora um cachorro late muito alto. Eurídice entra no quarto com Dona Conceição e vai até a cama ver Orfeu. Ao fundo novamente temos a canção “Sou você” instrumental, extra-diegética, com uma nova melodia.

O celular toca e Orfeu desliga. Dona Conceição abre a varanda e o barulho da chuva invade o quarto parando nesse momento a trilha de fundo. Orfeu acorda e em *off* chama pela mãe.

Temos aqui o primeiro encontro de Orfeu e Eurídice. Quando os dois se olham, temos ao fundo a canção extra- diegética “A Felicidade” já anunciando novamente o que vai acontecer no final, principalmente pela letra cantada no refrão: “*Tristeza não tem fim, felicidade sim...*”.

A mesma canção passa a ser diegética com uma menina cantando na beira de um muro no Morro da Carioca. A todo o momento desta cena, temos primeiramente a canção em destaque e depois ela passa a ficar em segundo plano quase que imperceptível e ao final a garota repete apenas o refrão.

*Tristeza não tem fim... Felicidade sim
A felicidade é como a gota de orvalho
Numa pétala de flor
Brilha tranquila, depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor
A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
e tudo se acabar na quarta feira
Tristeza não tem fim... Felicidade sim
A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar...
Tristeza não tem fim...
(JOBIM;MORAES, A Felicidade)*

Som ambiente de crianças brincando, pessoas conversando, passarinhos. Orfeu passeia atrás de Eurídice pelo morro e fala que vai mandar fazer uma fantasia para ela desfilarm no carnaval. Aproveita e ensina a ela como se localizar nas vielas do morro, usando o Cristo Redentor, ponto turístico do Rio, como ponto de referência. Depois disso volta pra casa encantado pela moça.

SEQUÊNCIA 11: CASA DE CARMEN/ TENDINHA DO FUMANCHU NA FAVELA

Eurídice esta passando roupa na casa de sua prima e sai a procura de Carmem. Piaba canta o funk “Bonde do Justo” de Mr. Catra, canção diegética ao fundo, mostrando toda sua malandragem com seus comparsas do tráfico e da favela. Carmem chega e fala para não mexer com a mulher de Orfeu. Lucinho chega.

*“...Mas esse é o bonde do Justo você pode acreditar
É o morro do Borel, Grota, Fé e Formiga.
Porque nesse mundo está cheio de ambição
E eu digo que o bonde é fiel de coração.
Não existe traição, não aceitamos safadeza
Seguimos passos de Deus, tu pode ter toda a certeza.
Se quiser, sangue bom, um amigo encontrar
Vai no Complexo do Alemão, na favela da Grota.
Massa de disposição, que sempre a Deus é fiel
Eu estou me referindo ao morro do Borel.
Um lugar sem covardia, massacre ou intriga
Eu estou me referindo ao morro da Formiga.
Área de lazer, paraíso de mulher
É no Complexo do Penhão, é na favela da Fé.
Porque esse é o bonde do Justo...
Você pode acreditar, acho bom tu respeitar
A consciência do funk é o bonde da Parma...”*

Voz off descreve a violência que foi filmada outro dia na ação da polícia pela TV. Eurídice fica chocada ao olhar o traficante e ao fundo ouvindo a notícia. Carmen anda pela viela do morro conversando com a prima e falando que deve muito ao traficante Lucinho, que ele a ajudava com dinheiro quando precisava e

tinha lhe dado uma TV. Crianças passam cantando o refrão do enredo da Unidos da Carioca. Eurídice pede para levá-la em um lugar animado.

SEQUÊNCIA 12: QUADRA DA UNIDOS DA CARIOCA

Lurdes e componentes da escola de samba cantam e ensaiam o samba-enredo, caminham e falam gritando, pois o som da bateria *off* é muito alto e está em destaque na cena. Quando Eurídice vai para o outro andar da Quadra, onde fazem as fantasias, a um corte brusco no som da bateria que diminui e fica no fundo, em segundo plano.

Carmem fala que foi a primeira mulher na vida do músico. Orfeu aparece e vai falar com ela e pede para saírem dali. Novamente aparece o som do passado uirapuru da sequência 03 rapidamente. Mira (a namorada de Orfeu) chega e atira a revista Playboy o peito de Orfeu, dando destaque para o ruído da revista batendo e caindo no chão.

SEQUÊNCIA 13: CALÇADÃO DO BARRACÃO/VIATURA

Orfeu vai atrás de Eurídice que saiu correndo e encontra os policiais na porta. Ao fundo uma rápida melodia da canção “Sou você”, leitmotiv associado sempre ao casal.

Fugindo de Mira, entra na viatura para se esconder e Istalone aumenta o som com o samba-enredo de Orfeu que o desliga em seguida. Orfeu vai sair do carro e o Sargento baixa o pino trancando o carro. Ruído do barulho do pino tem destaque. Diálogo entre Pacheco e Orfeu dentro da viatura fica em evidência sem trilha ao fundo. Pacheco fala de seu afilhado Lucinho e diz que vai subir o morro novamente. Orfeu diz que a polícia é a única coisa do governo que sobe o morro⁵⁷.

⁵⁷ Esse discurso foi retirado do documentário Notícias de uma Guerra Particular onde falam que a polícia é o único braço do Estado que sobe o morro (palavras ditas no documentário pelo então capitão Pimentel do BOPE e repetidas em Orfeu) e sempre numa ação de ataque, nunca de proteção.

A viatura com os policiais vai embora e ouvimos o som da sirene.

SEQUÊNCIA 14: VIELA DO MORRO

Eurídice dobra a esquina a procura da casa de Carmem, mas vê que está perdida. Som de um funk ao fundo como ambientação do morro. Ela encontra Maicol no caminho e vê na parede um desenho feito por ele ao meio de tiros no muro. O desenho retrata o momento que a polícia sobe o morro e algumas imagens da escola de samba.

Novamente aparece a música “A polícia sobre o morro” com o berimbau como na sequência 06 representando a tensão e a violência do local. Orfeu chega e conversa com Eurídice. Maicol pede um tênis para Orfeu e diz que se ele não der Lucinho dá.

Ao fundo ouvimos o som da cuíca e do pandeiro extra-diegética. A música começa a se formar e passa a ser diegética quando vemos a roda de samba com a mãe de Orfeu, cantando “Cântico à Natureza”- Primavera” de Nelson Sargento.

*Oh! primavera adorada
inspiradora de amores
Oh! primavera idolatrada, sublime estação das flores.
Brilha no céu o astro rei com fulguração,
abrasando a terra anunciando o verão
outono estação singela e pura
é a pujança da natura
dando frutos em profusão
Inverno, chuva, geada e garoa
molhando a terra preciosa e tão boa
desponta a primavera triunfal
são as estações do ano
num desfile magistral
A primavera matizada e viçosa
pontilhada de amores
engalanada, majestosa
desabrocham as flores
nos campos, nos jardins e nos quintais*

a primavera é a estação dos vegetais...
(SARGENTO, *Cântico a natureza- Primavera*)

Nesta cena notamos que a canção foi colocada apenas para ilustrar a roda de samba da mãe de Orfeu e prestar uma homenagem ao samba do morro. Ela serve como paisagem sonora para o ambiente do morro carioca, com função mais descritiva do local. Seu papel é articular a narrativa e produzir, por meio dos versos rimados e seus acompanhamentos melódicos, uma ambiência do morro, seus códigos e referenciais. Aqui temos uma relação da canção com certas referências culturais da favela carioca.

Refletindo sobre o uso do samba representando a cultura carioca, JAGUARIBE (2007, p. 131-132) diz que:

É na música popular, sobretudo, na consagração do samba que, por intermédio do rádio, obtém difusão como ritmo nacional, que a favela expressa sua própria autoria. Nos intensos debates sobre as possibilidades de construção de uma identidade nacional, a mestiçagem, o carnaval e o samba cariocas foram consagrados como parte do patrimônio brasileiro. Mas as imagens celebratórias da favela como celeiro de bambas coexistiam com as avaliações negativas da favela enquanto zona de escassez, pobreza, ignorância e violência.

Enquanto de um lado temos a alegria da música representando a favela temos também a tristeza da comunidade com a violência local. Como exemplo temos antes da cena com a roda de samba, o garoto Maicol mostrando uma parede cheia de tiros e um desenho representando o contraste e o cotidiano da favela. Orfeu e Eurídice conversam.

SEQUÊNCIA 15: SALA E QUARTO DA CASA DE CARMEM

Ouvimos a distância o grupo de sambistas cantando. Orfeu toma lentamente um café oferecido por Eurídice, pois não quer ir embora. Orfeu rouba um beijo de Eurídice que foge e se tranca no quarto. A conversa dos dois é abafada pela porta que se fechou. A canção “Sou você” instrumental surge mais

uma vez e serve de fundo para a cena (*leitmotiv*), quando Eurídice pede para Orfeu voltar no dia seguinte para conversarem.

A canção “Sou você” atua o tempo todo como tema do casal. Mesmo que eles não estejam presentes em cena, através de sua melodia, se torna um elemento sonoro de identificação e de reconhecimento, um efeito de presença através da técnica de *leitmotiv* já citada.

Ruído da porta se abrindo quando Carmen chega. Como som ambiente, temos grilos, cachorros latindo e crianças brincando.

SEQUÊNCIA 16: TANQUE DO LARGO CENTRAL DA FAVELA

Orfeu está no tanque falando com a Lua depois de deixar Eurídice e ao fundo a “Valsa de Eurídice” representa o momento de Orfeu apaixonado. Som ambiente de grilos. Lucinho chega e os dois caminham conversando. Lucinho pergunta por que Orfeu não aceita o dinheiro dele para ajudar a Escola.

Lucinho canta o samba-enredo de Orfeu desafinado e diz que se tivesse o talento dele para a música não estaria metido com tráfico. Orfeu fala que ele canta mal e o mesmo atira mostrando que é bom na pontaria. Ruído da lâmpada quebrando no momento do tiro. Silêncio por alguns segundos. Cachorros latem ao fundo.

Lucinho, amigo de infância de Orfeu é o comandante do tráfico de drogas no morro e assume no filme a função que cabe a Aristeu no mito grego, a Dama Negra na peça de Vinicius e a “Morte” fantasiada de caveira em “Orfeu Negro”.

SEQUÊNCIA 17: QUARTO DE ORFEU/ EXTERNA FAVELA

Orfeu vai para casa e encontra Mira pelo caminho que está revoltada com o descaso do músico. Depois de dispensá-la, Orfeu “pluga” o violão e canta “Sou você”, música que compôs especialmente para Eurídice. É a primeira vez que a canção é apresentada na íntegra, já que nas cenas anteriores é exibida apenas na versão instrumental como *leitmotiv* para o casal. Toda a comunidade ouve, inclusive Eurídice pela caixa de som.

*Mar sob o céu, cidade na luz
Mundo meu, canção que eu compus
Mudou tudo, agora é você.*

*A minha voz que era da amplidão
do universo da multidão
Hoje canta só por você
Minha mulher, meu amor, meu lugar
Antes de você chegar
era tudo saudade
Meu canto mudo no ar
Faz do seu nome hoje o céu da cidade.*

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

*Levanta o sol do meu coração
Já não vivo, nem morro em vão
sou mais eu por que sou você*

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

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

*Levanta o sol do meu coração
Já não vivo, nem morro em vão
sou mais eu por que sou você
(VELOSO, Sou você)*

A mãe de Orfeu joga búzios na janela (ruído das conchas) e diz ao marido que os olhos de Orfeu estão brilhando como ela nunca havia visto. A música apaixonada causa ira de Carmem, Mira e de sua mãe.

Câmeras sempre em movimento até as primeiras luzes do dia. Ruídos dos pássaros anunciam o início da manhã.

SEQUÊNCIA 18: SALA DA CASA DE ORFEU

Eurídice prova sua fantasia com Dona Conceição ao som da TV que apresenta uma um *“insert”* de uma cena do filme “Carnaval Atlântida” de 1952. Na televisão da sala onde as costureiras fazem as fantasias temos Grande Otelo sambando. Nessa cena percorremos um pouco da história do Carnaval no cinema brasileiro.

Som de vozes vindas de fora da casa. Maicol convida Eurídice para ver uma cena no alto do morro: lei aplicada pelos traficantes a quem cometia algum abuso dentro da comunidade.

SEQUÊNCIA 19: MIRANTE DO ABISMO/MORTE DE PEDRO/CASA DE ORFEU

Lucinho se reúne no alto do morro para matar Pedro que teria estuprado Deise que é menor de idade. Muitos moradores assistem, Eurídice chega guiada por Maicol. Lucinho atira na perna de Pedro.

A maior parte desta cena não se tem a presença da trilha musical, apenas o som ambiente do local (mar e vento), destacando o momento de tensão. Sonoramente este plano mantém a voz como elemento principal.

Eurídice chega e manda Lucinho parar. Quando ela tira a sorte, escolhe a mão de Lucinho errada e vê que não teve sorte de salvar Pedro, aparece novamente a trilha com o berimbau. Deise descarrega a arma em Pedro antes que ele seja queimado (som dos tiros).

Moradores vão saindo aos poucos e alguns pedem dinheiro a Lucinho. Ao fundo o samba-enredo de Orfeu instrumental com o ritmo lento, representa o drama das famílias pobres da favela. Com a música instrumental extra-diegética desta cena em forma de leitmotiv, Cacá sugere o estado psicológico dos

personagens da comunidade do morro e atua como significante de emoção e estado de espírito.

Resumidamente, pode-se dizer que o aspecto estrutural do leitmotiv, que lhe confere identidade e é percebido mais intelectualmente, informa o público sobre “o quê”, ou “quem”, aquela determinada passagem musical está se referindo, enquanto o tratamento dado a esse leitmotiv, que atinge mais o aspecto sensorial da percepção informa sobre “como” se encontra esse elemento, personagem ou situação, naquela determinada passagem do filme. (CARRASCO, 1993, p.109)

Neste caso, com o motivo condutor apresentado, todos associam um clima de tristeza, já que o samba-enredo é sempre apresentado alegre e com pessoas felizes, sambando no morro. Através deste tema temos o contraste entre a alegria e a tristeza.

Bandidos atiram o corpo de Pedro no abismo e ao mesmo tempo Eurídice sai correndo, desesperada ao som de uma bateria de escola de samba, que aumenta seu ritmo até que ela chega na casa de Orfeu e o vê, dando movimento à cena. Silêncio por alguns segundos. A bateria para quando ela chega.

A música proporciona aqui uma continuidade rítmica e formal entre as tomadas, na transição entre as cenas, preenchendo um vazio. Gorbman cita Leonid Sabaneev, onde ele diz que “a música preenche o espaço tonal e aniquila o silêncio, sem atrair atenção especial para ela.” (Sabaneev apud Gorbman 1987, p.79). Mas o que chama atenção é a escolha de Cacá e de Caetano em se utilizar de um índice reconhecível pelo público e presente no morro que é a bateria de uma escola de samba para acompanhar essa sequência.

SEQUÊNCIA 20: MORRO DA CARIOCA/ EURÍDICE SAI CORRENDO/DONA SHEILA VAI EMBORA

Eurídice sai pelo morro, transtornada e Orfeu a segue. O celular de Orfeu toca, mas ele não atende. No fundo a canção “Pela Paz” de Mr. Zoy na rádio da comunidade, representando o cotidiano da favela. A canção tem total participação

na narrativa e através da letra, Cacá achou um modo de dizer que toda a comunidade queria a paz.

Ao mesmo tempo, em uma forte interação entre som e imagem, Dona Sheila e sua família estão indo embora do morro depois de ser atingida por uma bala perdida na sequência 07. Em *off* o locutor da rádio Mr Zoy se despede da família de Jéssica. *“O morro tá perdendo uma moradora ilustre. Dona Sheila está indo embora, rapaziada sabe o motivo. A chapa esquentada, tem um monte de inocente na pista. Tchau Dona Sheila, Seu Macedo, Jéssica. Um abraço do Mr. Zoy e de toda rapaziada do Morro da Carioca...Pela Paz...”*

*Até quando vai ser assim,
Será que um dia isso vai ter um fim...
É tiroteio daqui é rajada de lá...
Eu quero saber quantos inocentes vão pagar pra ver... [..]
Cotidiano de favelas e periferias que não aguentam mais,...
Tanta violência que querem viver em paz...paz...paz...
As favelas pedem a paz....
(Pela Paz)*

A canção aqui foi usada como recurso para materializar subjetividades e expressar pensamentos dos personagens. Ela expressa o ponto de vista da comunidade, exercendo uma função que originalmente pertencia ao texto falado. Neste caso, nem precisamos da fala, pois a música as substitui.

Orfeu vai até Lucinho levando com ele Eurídice. Pessoas forma fila para falar com o traficante. Orfeu ameaça Lucinho e pede para que ele vá embora do morro depois do desfile de Carnaval.

SEQUÊNCIA 21: SALA E QUARTO DA CASA DE CARMEM/ VIELA DO MORRO

Eurídice e Orfeu conversam enquanto ela arruma sua mala para ir embora. Os dois saem e ao fundo em *off* ouvimos o “Monólogo de Orfeu” na voz de Vinícius de Moraes que na cena seguinte quando eles saem da casa vemos que vem do rádio da vizinha.

*Mulher mais adorada!
Agora que não estás,
deixa que rompa o meu peito em soluços
Te enrustiste em minha vida,
e cada hora que passa
É mais por que te amar
a hora derrama o seu óleo de amor em mim, amada.
E sabes de uma coisa?
Cada vez que o sofrimento vem,
essa vontade de estar perto, se longe
ou estar mais perto se perto
Que é que eu sei?
Este sentir-se fraco,
o peito extravasado
o mel correndo,
essa incapacidade de me sentir mais eu, Orfeu;
Tudo isso que é bem capaz
de confundir o espírito de um homem.
(Trecho do Monólogo de Orfeu)*

Neste momento Eurídice está decidida a ir embora do morro e Orfeu diz que a ama. Através do Monólogo, Orfeu não precisa dizer nada que os versos já demonstram o seu amor pela moça e o medo de perdê-la. A luz do dia é cortada por uma sombra e Eurídice se assusta quando ouve um grito, chamando por Orfeu. Era apenas uma asa delta. Ruído do vento.

Eles se beijam pela primeira vez. Um beijo interminável acompanhado em um jogo de câmeras e pela música “Sou você- Asa Delta” instrumental ao fundo, dando mais emoção a cena. A trilha só para quando os dois terminam de se amar. Aqui, mais uma vez a canção atua como leitmotiv representando o amor do casal. Os dois conversam e Orfeu vai embora.

Ao amanhecer, pássaros completam a paisagem sonora do ambiente. Um celular toca na sala ganhando destaque e Eurídice acorda. Eurídice abre a porta e o som aumenta vê que tem um bilhete de Orfeu e atende.

SEQUÊNCIA 22: SAPUCAÍ/ CASA DE CARMEM/ RUAS EM VOLTA DA SAPUCAÍ

Orfeu está em um telefone público e se declara em *off* para Eurídice e ao fundo novamente “Sou você” instrumental em ritmo lento. Orfeu diz que vai embora com ela depois que terminar o Carnaval. Eurídice pressente algo ruim. Orfeu desliga e sai andando pelo sambódromo.

Um assobio em *off* é ouvido, algo que causa um estranhamento na cena, como se algo fosse acontecer, seguido do som de um tambor (surdo) extra-diegético, expectativa para algo, que passa a ser diegético quando aparece Piaba (que foi o encarregado para matar Orfeu) tocando pelas ruas da cidade.

Temos ruídos de todos os lados: gritos, pessoas falando, cantando, brigando, vendendo coisas e ao fundo a canção “Dama das Camélias” interpretada por Caetano Veloso.

*A sorrir você me apareceu e as flores que você me deu
Guardei no cofre da recordação
Porém depois você partiu
Prá muito longe e não voltou
E a saudade que ficou
Não quis abandonar meu coração
A minha vida se resume
Oh! Dama das Camélias
Em duas flores sem perfume
(João de Barro e Alcir Pires Vermelho, Dama das Camélias)*

Aqui a canção foi colocada ilustrando o início do Carnaval e fazendo uma homenagem aos compositores da época das clássicas marchinhas. Dama das Camélias fez grande sucesso no Carnaval de 1940.

Piaba rasga o surdo na sacada alugada de frente ao sambódromo e saca uma metralhadora.

SEQUÊNCIA 23: CASA DE CARMEM/ TEMPLO EVANGÉLICO

Eurídice está na janela e uma voz *off* vinda da TV fala que está tudo pronto para o desfile. Bem no fundo, temos o som do hino da igreja e ela vai até lá. Na igreja, todos cantam liderados pelo pastor. O pai de Orfeu está lá. Eurídice entra.

SEQUÊNCIA 24: TERRAÇO DO EDIFÍCIO/PIABA/ SAPUCAÍ

Piaba com sua arma ouve o foguetório e o cavaquinho, anunciando o início do desfile. Ruídos dos fogos de artifício em destaque. Mira e Carmem conversam até que o Orfeu em *off* dá início ao desfile. Carmem se benze e quando termina a bateria inicia o desfile ao som do samba-enredo. Público vibra, canta junto com os componentes da escola.

*Nosso carnaval
É filho dos rituais das bacantes
Do coro das tragédias gregas
Das religiões afro-negras
Das procissões portuguesas católicas
E não tem rival
"Manhã, tão bonita manhã"
Quando o rancho acabou de passar
E deixou no ar
Um aceno ao passado e ao amanhã
"Ô abra alas"
Ainda somos do Rosa de Ouro
O carnaval da cidade é o tesouro
Que nunca ninguém nos pode roubar
(não rouba não)
Pois no Estácio
Famoso reduto de gente bamba
Nasceu a primeira escola de samba
Que é rancho, é sociedade é cordão
Quando Hilário saiu
Lá da Pedra do Sal
Rei de ouros surgiu
É carnaval*

*Nosso carnaval vai ferver!
Vai fazer o morro descer!
Vai fazer o asfalto tremer!
Pra ficar legal tem que ter o quê?*

*Tem que ter bateria! (Demorou!)
Tem que ter harmonia! (Demorou!)
Tem que ter fantasia! (Demorou!)
Tem que ter alegria! (Demorou!)
Dança, pula, canta, fala
Tira da garganta aquele grito que entala
E vamos nós! (Abre ala!)
A nossa voz! (Ninguém cala!)
Fazendo o enredo sem medo
No peito e na mente
Andando pra frente
O carnaval é da gente (É do povo!)
O carnaval é do velho (É do novo!)
Eu sou Unidos da Carioca da gema do ovo
Desafiando o mal
Pulando esse muro e iluminando o escuro
E o futuro do nosso Carnaval!
(VELOSO, Samba enredo História do Carnaval carioca)*

Analisando a letra do samba-enredo, notamos a homenagem que Caetano faz às origens do Carnaval. Como já foi citado, o baiano Hilário Jovino Ferreira, filho de escravos, saiu da Bahia em busca de uma oportunidade de trabalho e acabou fundando ranchos que mais tarde se transformariam nos blocos do Carnaval carioca. O primeiro rancho segundo palavras de Hilário se chamou Rei de Ouro.

Em 6 de janeiro de 1893, estava eu no botequim do Paraíso (...) em companhia de vários baianos que costumeiramente ali se reuniam, quando me lembrei da festados Três Reis Magos que na Bahia se comemorava naquele dia. (...) Propus então a fundação de um rancho. Passando a ideia em julgado, ali mesmo eu dei o nome de Rei de Ouro. (Ferreira apud in MOURA, 1995, p.88)

Por isso o refrão: *Quando Hilário saiu/ Lá da Pedra do Sal/ Rei de ouros surgiu/ É carnaval...*

Piaba observa Orfeu do terraço, som diminui de intensidade a medida que a câmara se afasta do sambódromo.

SEQUÊNCIA 25: VIELA DO MORRO/ LUCINHO/PIABA NO TERRAÇO

Lucinho anda pela favela enquanto o desfile acontece. O pai de Piaba assiste o desfile pela TV com as crianças e notando a presença de Lucinho fecha a janela. Lucinho se irrita e quebra a mesma, destaque para o ruído da janela se quebrando e caindo e ao mesmo tempo em total sincronia entra a bateria ao fundo com o enredo de Orfeu em ritmo lento, demonstrando mais uma vez a tristeza e o drama de Lucinho e acompanhando a imagem da TV que está em câmera lenta também. Esta é mais uma cena em que o som tem uma interação muito grande com a imagem.



Lucinho assiste ao desfile depois de quebrar a janela do barraco do pai de Piaba

Piaba está pronto para matar Orfeu quando seu celular toca. Ruído do telefone em destaque e enredo ao fundo. Lucinho se droga, som dele aspirando a droga e pede para Piaba não matar mais Orfeu. Som de grilos faz parte do ambiente da favela.

A escola Unidos da Carioca continua desfilando na Sapucaí e Carmem ganha destaque falando e demonstrando ao mesmo tempo sua ira e amor pelo músico. Todos gritam na arquibancada: “É campeã...”

SEQUÊNCIA 26: CASA DE CARMEM/ ALTO DO MORRO/ MORTE DE EURÍDICE

Eurídice volta com Seu Inácio para casa e vê que esqueceu a Televisão ligada. Som *off* da Tv no desfile. Eurídice convida Seu Inácio para ver Dona

Conceição no desfile. Os dois conversam e o pai de Orfeu pergunta sobre ela e Orfeu.

“Sou você” instrumental extra-diegética aparece ao fundo enquanto Eurídice fala que ficará no morro com Orfeu, lugar que ele nunca deixará.

Eurídice canta “Sou você” sentada no alto do morro com um gato no colo. Aqui Cacá, mesmo que indiretamente faz referência a uma indicação no texto da peça de Vinicius quando no primeiro ato Eurídice diz que toda mulher tem alma de gato. Essa identificação é feita não verbalmente, mas com ela acariciando o animal.

Lucinho chega, no ambiente ouve-se apenas grilos. Começa a conversar com Eurídice e conta da sua amizade com Orfeu. Em um momento a cena é cortada e vemos a imagem de duas pipas no ar juntas, uma cortando a outra e a voz *off* de crianças falando (uma representação do que ele estava contando de sua infância com Orfeu).

Ele tenta beijar na força e quando ela foge ele atira para o chão, só que a bala pega em uma pedra e atinge Eurídice. Destaque para o diálogo entre Lucinho e PC. Eurídice pede ajuda, mas acaba morrendo.

Nesta cena entra novamente o som da bateria servindo de passagem para a Sapucaí. Orfeu tem um mal pressentimento durante o desfile.

SEQUÊNCIA 27: METRÔ/ COMPONENTES DO DESFILE/ ORFEU E SUA MÃE VOLTAM PARA CASA

Ruído do metrô nos trilhos, pessoas cantando, conversando, gritando a vitória. Dentro do vagão os componentes da Unidos da Carioca comemoram o sucesso do desfile e Orfeu fica preocupado com Eurídice.

No morro, no alto da sacada de uma casa, Caetano Veloso canta ao violão “Os cinco bailes da história do Rio⁵⁸”. A canção entra como uma homenagem de Cacá a Dona Ivone Lara, que foi a primeira mulher a escrever um samba enredo

⁵⁸ Este samba enredo foi escrito por Dona Ivone Lara, Silas de Oliveira e Bacalhau para o desfile da Império Serrano em 1965.

na história do Carnaval e a Orfeu que neste momento está chegando no morro depois do belíssimo desfile na Sapucaí.

*Carnaval
Doce ilusão
Dê-me um pouco de magia
De perfume e fantasia
E também de sedução
Quero sentir nas asas do infinito
Minha imaginação
Eu e meu amigo Orfeu
Sedentos de orgia e desvario
Cantaremos em sonho
Cinco bailes na história do Rio...
(LARA; OLIVEIRA; BACALHAU, Os cinco bailes da história do Rio)*

Orfeu chega em casa e não entra. Ele fala para Dona Conceição que vai embora com Eurídice, mas vem lhe buscar depois. Chega Maicol com um quadro para entregar para Eurídice. Nisso chega a mãe do menino com uma criança de colo. O choro da criança e os gritos de Maicol ficam em destaque no som ambiente, acentuando a confusão e a vida de uma típica família da favela. Dona Conceição pede para Orfeu não casar.

SEQUÊNCIA 28: SALA DE CARMEM/ DELEGACIA

Orfeu bate na porta e ninguém atende. Resolve sentar e esperar Eurídice chegar. Ruído de alguém batucando em uma tigela, fazendo uma ponte para a próxima cena, extra- diegética que passa a ser diegética quando Orfeu chega na delegacia em busca de Eurídice, facilitando a passagem para a cena seguinte.

Mulheres bêbadas e travestis cantam a “Canção das Misses⁵⁹” de Lourival Faissal. Nesta cena, a canção faz um comentário irônico diante da cena apresentada, já que essa canção é toda de exaltação. Aqui, a imagem vai para um lado, com as mulheres e travestis que cantam e a letra vai para o outro.

⁵⁹ Tema famoso escrito para o Concurso Miss Brasil.

*Os Estados brasileiros se apresentam
Nesta festa de alegria e esplendor
Jovens misses seus Estados representam
Seus costumes, seus encantos, seu valor.
Em desfile nossa terra, nossa gente
Pela glória do auriverde em céu de anil
Sempre unidos Leste, Oeste, Norte, Sul
Na beleza das mulheres do Brasil
(FAISSAL, Canção das Misses)*

Ambiente de gritaria, cantoria e bagunça total. Sargento Pacheco fala pra Orfeu que Eurídice não está em nenhum lugar.

SEQUÊNCIA 29: OFICINA DO PAI DE ORFEU/VIELA DO MORRO/ CASA DE LUCINHO

Orfeu conversa com seu pai sobre o paradeiro de Eurídice. Som ambiente de grilos e cachorros. Seu Inácio diz que a levou para casa depois do culto.

He-man (mendigo que mora no alto da favela chega): ruído da sua espada no cercado da oficina chamando a atenção de Orfeu, que apenas fala o nome de Lucinho. Depois de ouvir o que ele dizia, o músico sai correndo, sobe o morro e no fundo a trilha da bateria aumentado o ritmo até ele chegar na casa de Lucinho como na sequência 19.

Orfeu entra na sala do traficante. Em sua volta drogas, serpentina, armas e máscaras fazem o cenário do local. Lucinho fala que foi um acidente ter matado Eurídice. Orfeu dá um soco em Lucinho e fica transtornado.

Be Happy está arrumando as drogas na mesa e cantarola a marchinha “A Jardineira”, provocando Orfeu sobre o ocorrido, tirando sarro jogando confetes nele.

*Vem jardineira
Vem meu amor
Não fique triste
Que este mundo
É todo teu
Tu és muito mais bonita
Que a camélia*

Que morreu
(Trecho de *A Jardineira*)

Ao fundo o samba-enredo de Orfeu volta em versão dramática, relacionada à cena. Orfeu se vê no espelho e chama por Eurídice várias vezes, acompanhado da trilha “Sou você” versão Alucinação. No lugar de Orfeu no espelho surge o reflexo de Eurídice que com o grito dele se quebra. Ruído do vidro se quebrando e caindo no chão, em seguida segundos de silêncio.

SEQUÊNCIA 30: ALTO DO MORRO/ MORTE DE LUCINHO/ ABISMO/ VIELA DO MORRO

O berimbau surge novamente no fundo, junto a assobios dos traficantes imitando bichos, clima de total suspense e tensão. Lucinho leva Orfeu e mostra onde está o corpo de Eurídice. Som de tiro: Orfeu beija Lucinho na boca e sacando o revólver o mata. Ouvem-se trovões longínquos. O som do tiro é cercado de silêncio, apenas por um som bem longe do vento ao fundo, conseguindo dessa forma, maior intensidade dramática e ao mesmo tempo o dia vira noite. Tiros homenageiam Lucinho.

Orfeu desce o abismo a procura de Eurídice. Som ambiente da chuva forte, trovões e pedras se soltando e caindo no abismo. O som ambiente demonstra o clima triste da cena.

Todos esperam por Orfeu para o desfile pelas ruas, mas ele não aparece. Piaba corta a língua do mendigo que denunciou Lucinho a mando de PC, que agora assume o seu lugar.

Dona Conceição na viela em meio a muita chuva espera por notícias de Orfeu. Piaba fala sobre o paradeiro dele. Som intenso da chuva. Ela fica desesperada, grita o nome de Orfeu e atira o violão ao mesmo tempo o ruído do trovão destacando o momento.

Orfeu acha o corpo, som do passarinho uirapuru como nas cenas 03 e 12 aparece novamente. Orfeu canta solo a canção “Manhã de carnaval”. Diegética passa a ser extra-diegética no momento em que entra os instrumentos

acompanhando, mesmo que ele esteja dublando na cena, temos a presença de instrumentos que não estão presentes no enquadramento da câmera.

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

A letra representa o amor de Orfeu no momento em que ele reencontra a amada naquela manhã pós Carnaval. Para a chuva aos poucos como se Orfeu domasse a natureza.

SEQUÊNCIA 31: MORRO DA CARIOCA/ ORFEU VOLTA COM EURÍDICE/POLÍCIA SOBE O MORRO

Imagens do alto do morro, ao fundo voz *off* do locutor da rádio local com a música “Traficando Informação” de MV Bill e anunciando o fim do Carnaval.

*“Bom dia comunidade, acorda cumpadre. Carnaval já acabou. Vamos voltar pra batalha que a guerra continua. Força sangue bom. A voz do morro fecha junto.”
(Voz off do locutor)*

Mais uma vez uma canção relacionada ao cotidiano da favela é colocada, destacando principalmente a violência local.

*Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro, saiba como entrar
Droga, revólver, polícia, cachaça saiba como evitar
Se não acredita no que eu falo
Então vem aqui pra ver a morte de pertinho para conferir*

*Vai ver que a justiça aqui é feita à bala
A sua vida na favela não vale de nada
Até os caras da praça, jogando uma pelada
Discussão, soco na cara, começa a porrada
Mente criativa pronta para o mal
Aqui tem gente que morre até por um real
E quando a polícia chega, todo mundo fica com medo
A descrição do marginal é favelado, pobre, preto!
(MV BILL, Trecho Traficando Informação)*

Seu Inácio conta a Conceição sobre o paradeiro de Orfeu enquanto ela está em estado de choque ofendendo até a Deus pelo ocorrido. Ele volta para o morro fora de si com Eurídice no colo. No fundo mais um tema da canção “Sou você” – Orfeu leva Eurídice. Ruído das viaturas freando no chão molhado, sirenes, tiros, foguetes anunciando a chegada da polícia e formando a paisagem sonora do local. Ao fundo no rádio *off*, a canção “O Rap do Cartão Postal” como cenário sonoro do morro enquanto Sargento Pacheco acusa Orfeu de ter matado Lucinho.

*Qual é tua favela/ Morro Azul é minha janela
e a tua meu irmão/ minha janela é o Pavão
que é que tu vê do céu/ minha casa o Borel
você meu outro irmão/ meu quintal é o Alemão
tua Barra é da Tijuca/ mas a minha é mias pesada
o que tu vê da tua varanda/ eu vejo da minha sacada
Rocinha, Pavãozinho/ Fogueteiro e Vidigal
do Gargalo da Garrafa/ eu vejo todo litoral.
(Trecho Rap do Cartão Postal)*

SEQUÊNCIA 32: TENDINHA DO FUMANCHU NO ALTO DO MORRO/ORFEU MORRE

Nesta última cena, a trilha sonora é muito importante e ganha destaque dando o tom dos acontecimentos finais. Notamos aqui o tamanho da força que ela tem musicalmente.

Na TV voz de Pedro Bial com a apuração das escolas. Mira, Carmem e outras mulheres bêbadas se divertem. Maicol pinta um quadro e canta o funk “Pela paz”: “É muita paz que falta nesse mundo que ela faz, meu rapaz.”

Orfeu chega ao topo do morro na frente da tendinha, ao fundo novamente a melodia de “Sou você”. O músico chama por Mira e pede sua ajuda. Uma trilha com o nome de “Alucinação” acompanha o momento de delírio de Orfeu com Eurídice nos braços e repetindo seu nome, enquanto várias mulheres bêbadas do morro ficam em cima dele.

Policiais sobem ao som de foguetes e tiros. Sargento Pacheco atira no alto-falante interrompendo a música. Som ambiente de gritos, mulheres bêbadas falando. Mira e as mulheres do morro estão inconformadas com o desejo de Orfeu apenas por Eurídice, só que ao contrário da peça de Vinicius, Carmem pega uma lança e Mira o mata. No mito, essas mulheres seriam as Bacantes que matam também Orfeu por causa do desprezo o despedaçando.

Quando Mira mata Orfeu com a lança, ouvimos o ruído da lança e silêncio em seguida destacando o momento. Com apenas alguns segundos sem a presença da trilha musical, a ação cresceu em importância e valorizou ainda mais o impacto emocional junto ao público.

Maicol chocado começa a gritar e produzir sons sem sentido, agonizantes. Chorando Inácio apita o apito de ouro de Orfeu, primeiro sem força, depois aumenta aos poucos no ritmo das palmas. Mira bate os pés, de joelhos Mano acompanha o ritmo de Seu Inácio. Todos acompanham uns aos outros como uma chamada rítmica. A série de tiros, sirenes junta-se ao som dos gritos de Maicol e ao apito agudo de Seu Inácio: uma música carregada de agonia e desespero, transfigurada pelo que estava acontecendo e como cenário do drama. O berimbau que acompanhou várias cenas de tensão e violência no filme volta.

Na TV Pedro Bial em *off* anuncia que a Unidos da Carioca é Tri-Campeã do Carnaval. Todos comemoram (plano geral do largo). A câmera desvia para a TV da tendinha. Orfeu aparece em destaque com sua capa amarela e faz surgir Eurídice, dançando sorridente com ele no desfile da Unidos da Carioca. Os dois se beijam.

Como podemos notar, ao contrário da peça, Cacá optou que Orfeu reencontrasse Eurídice no final. Segundo o diretor ele prestou também uma homenagem a Orfeu e Eurídice de Gluck. No final dessa ópera, Zeus, penalizado

com a dor de Orfeu, manda Eros, deus do amor, ressuscitar Eurídice e devolvê-la a seu amado, terminando os dois num baile de deuses e bem-aventurados mortos.



Final de Orfeu

Termina com a imagem fade out e a música “Se todos fossem iguais a você” interpretada por Caetano Veloso com os créditos finais.

*Se todos fossem Iguais a você
Que maravilha viver
Uma canção pelo ar
Uma mulher a cantar
Uma cidade a cantar, a sorrir, a cantar, a pedir
A beleza de amar
Como o sol, como a flor, como a luz
Amar sem mentir, nem sofrer
Existiria a verdade
Verdade que ninguém vê
Se todos fossem no mundo iguais a você...
(Tom Jobim e Vinicius de Moraes, Se todos fossem iguais a você)*

A tragédia final é transformada em música por Maicol e Seu Inácio, o sambista regenerado que neste momento volta as suas raízes. Segundo NAGIB (2006, p.138) “Com seus gritos ritmados intercalados por um apito, eles também inventam uma nova canção, um samba - rap que promove a fusão de velho e novo, ideal e real.”

CONCLUSÃO:

A proposta inicial deste trabalho foi estudar a trilha sonora dos filmes “Orfeu Negro” de Marcel Camus e “Orfeu” de Cacá Diegues. É deles que surgiu o interesse em refletir de que maneira a trilha sonora age sobre a percepção de uma obra cinematográfica. Mas, para se compreender as trilhas musicais dos filmes, foi necessário visitar o mito de Orfeu em suas várias manifestações na Arte, especialmente as dramático-musicais.

Orfeu atravessa incólume mais de 400 anos que se faz espetáculos musicais e a procura de uma justificativa para tamanho interesse pelo mito grego, nos levou a pesquisar sua extensa história até chegar à realidade brasileira na peça “Orfeu da Conceição” de Vinicius de Moraes e desses dois filmes que dela se originaram.

Orfeu: o poeta e músico que encantava a todos através da beleza de sua música e que com sua lira e seu canto tocava o coração de todos que por ele passava, demonstra um sentimento de total interação entre o homem e a arte. No mito de Orfeu está simbolizado o poder encantatório da trilha sonora.

Através das óperas dedicadas a Orfeu e Eurídice foi possível perceber as diferentes leituras e representações que o mito teve durante todos esses anos e principalmente a relação entre drama e música que já era uma questão relevante naquele período.

As análises desenvolvidas buscaram estabelecer um diálogo entre o mito, os filmes e a peça de Vinicius, verificando assim o significado que o conjunto formado por eles expressa. Após uma análise detalhada da peça, foi destacado um aspecto pouco conhecido e valorizado na obra de Vinicius de Moraes, a dramaturgia, apontando implicações das experiências sonoras do teatro no desenvolvimento da música. O texto descreveu e comentou aspectos da criação, do texto e da música apontando para as características que ressaltam o valor histórico e estético da peça e que resultou nos dois filmes estudados.

Analisando a trilha sonora das obras, alguns fatores nos parecem bem claros. Um deles é o grande poder que a inserção musical tem de interferir significativamente em um conteúdo poético.

O que mais foi observado, principalmente no filme “Orfeu” de Cacá Diegues, foi a importância do uso das canções, que foram utilizadas na maioria das vezes inseridas na ação dramática servindo como ferramenta articulatória da narrativa. É através delas, junto aos sons e ruídos, que localizamos geograficamente onde se passa a história e sempre em total interação com a imagem. A música foi usada muitas vezes para servir ao texto e sublinhar as ações dos personagens. Os diretores articularam dramaturgicamente o texto com a música a fim de provocar sensações no público e ilustrar as cenas, claro, de acordo com cada época e cada cultura.

Mas, não foi só através das canções e da música que a peça e os filmes foram articulados. As contribuições do som no discurso narrativo nas três obras foram também comprovadas. Cada diretor, à sua maneira, estruturou o seu cenário sonoro e os sons e ruídos foram muito utilizados na construção de cada ambiente, oferecendo o clima necessário para cada situação. Todos exploram, assim, as possibilidades de interação entre o som e os elementos de imagem, dos personagens e da própria história.

Notou-se também a importância da música nos créditos iniciais, as construções musicais que ajudam a enfatizar a ação, a utilização do silêncio, e o uso do leitmotiv. A todo momento o conteúdo musical e instrumental inserido apontou traços da cultura brasileira. Características muito próximas da realidade brasileira são ressaltadas, seja pela inclusão de ritmos brasileiros, como o frevo e os rituais de macumba, seja através de instrumentos ou do estilo musical escolhido de acordo com cada época.

“Orfeu Negro”: um filme que apresenta a cultura brasileira através de um olhar estrangeiro, principalmente por meio de aspectos do carnaval carioca, com exuberância de cores e ritmos. O povo dança freneticamente, enchem as ruas com suas fantasias e máscaras sempre alegres e, com o ritmo do samba, explora

até mesmo o incômodo que o som pode causar, ao espectador, seja por volume ou por repetição, como no caso da batucada⁶⁰.

Não pode ser visto como uma obra realista, mas independente de sua história, das críticas e passados mais de quarenta anos de sua estreia, “Orfeu Negro” de Marcel Camus é um documento da história cultural brasileira e sua música continua como o principal destaque, sendo até hoje lembrada com entusiasmo no Brasil e no exterior e ficará sempre marcada na história da música popular brasileira principalmente pela antecipação daquilo que viria a ser chamado de bossa nova.

Já o “Orfeu” de Cacá Diegues propõe, em síntese, a descoberta de novas formas, de novas misturas e miscigenações que marcam tanto a música como os próprios costumes brasileiros. As canções, como já foi citado, têm grande importância na estrutura do filme. A todo momento elas mostram o regionalismo e o modo de viver de uma comunidade, como no caso de Orfeu, onde o rap e o samba dominam a favela do Morro da Carioca.

O filme celebra a música brasileira e através dela forma a identidade nacional. É através das canções que Cacá mostra o espaço da favela e do Carnaval se realizando, ampliando o que a fotografia já nos oferece. “A música popular brasileira constitui o espaço onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições sócio-econômicas e sociais do país, dando-nos, portanto seu mais fiel retrato.” (SANTIAGO, 1998, p. 19)

Concluimos, dessa forma, ao final do trabalho, que tanto na peça “Orfeu da Conceição”, quanto nos filmes “Orfeu Negro” e “Orfeu”, o cenário sonoro foi um elemento que participou o tempo todo da narrativa.

Considerando os temas propostos no início desta pesquisa, acreditamos que os aspectos discutidos e relatados neste texto ajudaram a preencher uma lacuna sobre a presença de Orfeu na dramaturgia e no cinema brasileiros. Acreditamos que todos esses fatores apontados, discutidos e analisados amplamente ao longo deste trabalho, traçaram um panorama de Orfeu na Arte e na cultura brasileira e um cenário da trilha sonora cinematográfica no Brasil.

⁶⁰ Ver página 95.

Demonstramos nas análises o grau de importância da trilha sonora em uma peça audiovisual.

Longe de encerrar o assunto, esperamos que o trabalho aqui apresentado, junto ao documentário final seja um avanço na discussão a respeito das possibilidades de utilização da canção e do som no cinema, na dramaturgia musical e que seja uma contribuição relevante para essa área de conhecimento.

REFERÊNCIAS⁶¹:

ALVES, Henrique. *Sua excelência o samba*. São Paulo: Editora Palma, 1968.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1951.

AUGUSTO, Sergio. *Cancioneiro Vinicius de Moraes, Orfeu: songbook/músicas de Antônio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

BEDIN, Ciliane. *Mímesis na ação em Édipo Rei e Esperando Godot*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

BENEDETTO, Sergio. *La Fabula di Orfeo di Angelo Poliziano*. Disponível em: <<http://www.liceomericianum.it/.../la%20Fabula%20di%20Orfeo.pdf>> Acesso em: 06/05/2010.

BETTON, Gerard. 1987. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema*. In: WEIS, Elizabeth e BELTON, John. 1985, p. 181 a 199.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2º volume, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 3 vols, 2003.

BRAZ, Camilo D'Angelo. *As representações do imaginário: uma análise crítica a partir de três leituras fílmicas de Orfeu*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, Unicamp, São Paulo, 2003.

⁶¹ Baseada nas Norma da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia. Idade da fábula: história de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior do original: *The age of fable*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CABRAL, Mario. *“Orfeu” deve continuar*. Matéria publicada no Jornal Tribuna da imprensa. Rio de Janeiro, 1956. Recorte encontrado no acervo do IACJ.

CALDAS, Thais Evangelista de Assis. *O canto I de Os Argonautas, de Apolônio de Rodes*. Tradução e comentários Thais Evangelista de Assis Caldas. Orientação de Nely Maria Pessanha. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2010.

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba, São Paulo: TCM-Comunicação, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Org. por Betty Sue Flowers; Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMUS, Marcel. *Catálogo Unifrance Film sobre o filme “Orfeu Negro”*, 1959.

CAMUS, Marcel. *Roteiro original do filme “Orfeu Negro”*, 1958.

CANDEIAS, Maria Lucia. *Análise crítica do texto “Orfeu da Conceição”*. Clube do Tom, 2002.

CARRASCO, Claudiney. *Syngkhonos. A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.

CARRASCO, Claudiney. *Trilha Musical e Articulação Fílmica. A formação da poética musical do cinema*. São Paulo, Eca/USP, 1993.

CARRASCO, Ney. *Trilhas: o som e a música no cinema*. 2010. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=54&id=689>> Acesso em 20/02/2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 1995.

CASOY, Sergio. *A ópera que revolucionou a ópera*. [São Paulo]: Revista Bravo. Editora Abril, Setembro de 2007, p.50 a 52.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das letras, 3ª Edição, 1990.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade. A história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das letras, 15ª Edição, 2001.

CHION, Michel. *Le son au cinema*. Paris, Cahiers du Cinéma/ Editions de L'Etoile, 1982.

CHION, Michel. *La Musique au Cinéma - Le chemins de la musique*. Paris: Fayard, 2002.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University, 1994.

CHION, Michel. *Le Son*. Paris: Nathan, 2004.

COCTEAU, Jean. *Le grand écart – suivi de Orphée*. Paris: Librarie Arthème Fayard, 1954.

COELHO, Lauro Machado. *História da ópera. A ópera barroca italiana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CROSS, Jonathan. *Harrison Birtwistle: The Mask of Orpheus*. Ashgate Publishing Limited. England, 2009.

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

DINIZ, André. *Almanaque do samba*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editores,

2006.

FAOUR, Rodrigo. *Orfeu da Conceição: os 50 anos da peça e do disco que revelaram a parceria de Tom e Vinicius*. Texto no encarte da trilha sonora da peça “Orfeu da Conceição”, 2008.

FELIX, João Batista. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP/ FFLCH, 2006.

FERREIRA A. F. 2000. *La Vague du cinema novo en France fut-elle une invention de la critique? L'Harmattan*. Paris apud in FLÈCHET, Anais. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus. Revista Significação, nº32, 2009.

FIGUEIROA, Alexandre. *Cinema Novo- A onda do Jovem e sua recepção na França*. São Paulo: Papirus, 2004.

FLÈCHET, Anais. *Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus*. Revista Significação, nº32, 2009.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GODARD, Jean- Luc. *Le Brésil vu de Billancourt*. Cahiers du Cinéma, n.97, p.59-60, Juillet, 1959.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Editora Bertrand, 1951.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Bertrand Brasil, 2000.

HAMILTON, Edith. *Mitologia*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo do original: Mythology. São Paulo: Martins Fontes, 2ª Edição, 1995.

HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de música Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real, estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editores, 1990.

KERNFELD, B. *The Story of Fake Books: Bootlegging Songs to Musicians*. Scarecrow Press, Lanham apud in FLÈCHET, 2009. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus. Revista Significação, nº32.

KOBBÉ, Gustave. *Tout L'Opéra*, Paris: Éditions Robert Laffont, 1982.

LACERDA, Oswaldo. *Teoria elementar da música*. 9ª edição. São Paulo: Ricordi, 1961.

LANG, Jean. *Mitos universais: mitos e lendas dos povos europeus*. Tradução de Vilma Maria do original: *Myths from around the world*. Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda, 2003.

LEES, Genes. “Um abraço no Tom- 1ª parte. “Jazz Letter”, março de 1995.

MAIA, Guilherme. *Orfeu e Orfeu: a música nas favelas de Marcel Camus e de Cacá Diegues*. Revista ArtCultura.V.7, nº10, p.95-109. Uberlândia, 2005.

MALINOWSKI, B. *Myth in Primitive Psychology*. In: *Magic, Science and Religion*, New York, 1955.

MATAMORO, Blas e FRAGA, Fernando. *La Ópera*. Espanha: Acento Editorial, 1995.

MÁXIMO, João. *A Música do Cinema, Volumes I e II*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MÉNARD, René. *Mitologia e arte*. São Paulo: Editora das Américas S.A, 1965.

MORAES, Vinicius. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som, MIS, Rio de Janeiro, 1968.

MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

MORAES, Vinicius. *Roteiro original da peça "Orfeu da Conceição"*. São Paulo, 1956.

MOURA, Roberto. *Tia Ciara e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio e Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995.

MURILO, Claudio. *A música de Orfeu da Conceição*. Artigo publicado no Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 6 de outubro de 1956.

NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: COSACNAIFY, 2006.

NAGIB, Lucia. *Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues*. Revista de Estudos de Literatura. Aletria, Belo Horizonte, v. 8, p. 15-24, 2001.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

Nietzsche, Friedrich W. *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.

OBAMA, Barack. *A origem dos meus sonhos*. Título original: *Dreams from my father: a story of race and inheritance*, 2004. Tradução de Irati Antonio; Renata Laureano; Sonia Augusto. São Paulo: Editora Gente, 4ª Edição, 2008.

PAHLEN, Kurt. *A ópera*. Tradução do original *La ópera*. Editora Boa Leitura. São Paulo-SP, 1971.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução a dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PARANHOS, Luiz Tosta. *Orfeu da Conceição*. Editora José Olimpio, 1980.

PARANHOS, Luiz Tosta. *Orfeu da Conceição*. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1980.

PASSOS, Claribalde. *Lançado na França o disco do filme "Orfeu Negro!..., [S.l.]*, 14/06/1956.

PEDROSA, Cardoso. *Sobre a Favola d' Orfeu de Angelo Poliziano*. Disponível em: <<http://lerv.ci.uc.pt/mhonarchive/hicmusica/docsUFy1Gw7r6.doc>> Acesso em 15/01/2010.

PEREIRA, Aires Rodeia. *Orfeu da Música Grega ao Barroco*: Boletim de Estudos Clássicos nº26, 1996. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/eclassicos/bd_pdfs/26/15OrfeuDaMusicaGregaaBarroco.pdf> Acesso em 11 de fevereiro de 2010.

PERRONE, Charles. DUNN, Christopher. *Brazilian popular music & globalization*. New York: Routledge, 2001.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

RAMOS, Fernão P. e MIRANDA, Luís Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, SENAC, 2000.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Vários autores. Editora Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANDRONI C. *"Orfeu Negro"* In : libreto Orfeu Negro. Deluxe edition. Universal Jazz France, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Democratização no Brasil - 1979-1981* (Cultura versus arte). In: ANTELLO, Raul et alii (org.). Declínio da Arte. Ascensão da Cultura. Florianópolis: Obra Jurídica, 1998, p. 11-23.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Orfeu Negro: entre fantasia e realidade*. Cadernos de Antropologia e Imagem (UERJ), Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 33-48, 2000.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

SCOTT, A.O. 2000. Jornal "The New York Times". Matéria do dia 25/08/2000.
SEPÚLVEDA, Myriam. *Orfeu Negro: ente fantasia e realidade* in Cadernos de Antropologia e Imagem. (Universidade do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem, número 11, p. 37).

SILVEIRA, Enio. Artigo em jornal: *A música em Orfeu da Conceição*. [S.l], 1956. Recorte encontrado no acervo do IACJ.

SILVEIRA, W. "*Orfeu do carnaval, um filme estrangeiro*". In :Fronteiras do cinema. Rio de Janeiro. Editora Tempo Brasileiro.1966, p. 105-111.

SOTO, Ernesto. *A música sem imagens*. Matéria publicada no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro,19/03/1999 P6B.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Deuses e heróis da antiguidade clássica*. Cultrix, Brasília, 1978.

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

TATI, Miércio. *Poesia lírica, sobretudo*, [S.l], 1956. Recorte de jornal encontrado no acervo do IACJ.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TRAGTENBERG, Livio. *Música em Cena: Dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1999.

VELOSO, Caetano. "*Orpheus, rising from caricature*", in: New York Times, New York, 20/08/2000.

VELOSO, Caetano. Depoimento para o documentário "Vinicius" de Miguel Faria Junior, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

WARRACK, John, WEST, Ewan. *The Oxford Dictionary of Opera*. New York: Oxford University Press, 1992.

WEIS, Elisabeth e John Belton. *Film sound: theory and practice*. New York, Columbia University Press, 1985.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003.

Discografia:

MORAES, Vinicius e JOBIM, Tom. *“Orfeu da Conceição”*. Long Play 10 polegadas. Odeon, 1956.

MORAES, Vinicius e JOBIM, Tom. *“Orfeu da Conceição” - Edição comemorativa de 50 anos do 1º álbum de Vinicius de Moraes e Tom Jobim*. 7 Faixas. CD- Digital Remaster. Rio de Janeiro: EMI, 2006.

Trilha original do filme *“Orfeu”* de Cacá Diegues. 19 Faixas. Produzido por Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Natasha Records, 1999.

Trilha original do filme *“Black Orpheus”*. 14 faixas. Verve, 1989.

Trilha original do filme *“Orfeu Negro”* Edição Especial Box Deluxe Comemoração aos 50 anos do filme. Discos I (17 faixas) e II (12 faixas). France: Universal Music France, 2008.

Filmografia:

“Orfeu Negro”. Direção: Marcel Camus. Roteiro: Vinicius de Moraes e Jacques Viot, Dispat-Film-Paris (90 min), 1959.

“Orfeu”. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues, Paulo Lins, Hermano Vianna, Hamilton Vaz Pereira e João Emanuel Carneiro. Rio Vermelho Filmes; Co-Produção: Globo Filmes (112 min), 1999.

“Vinicius”. Direção: Miguel Faria Júnior. Roteiro: Miguel Faria Júnior e Rubem Braga, 2005.

“À la recherche d'Orfeu Negro”. Direção: René Latzgis e Bernard Tornois. Roteiro: Tunico Amancio, René Letzgis e Bernard Tornois, 2005.

Entrevistas:

AMANCIO, Tunico. Rio de Janeiro, 2011. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias, gravada em vídeo.

COSTA, Haroldo. Rio de Janeiro, 2009. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias gravada em vídeo.

CASOY, Sérgio. São Paulo, 2010. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias, gravada em vídeo.

CARRASCO, Ney. São Paulo, 2011. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias, gravada em vídeo.

DIEGUES, Carlos. Rio de Janeiro, 2009. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias gravada em vídeo no estúdio Luz Mágica.

FREIRE, Aderbal. São Paulo, 2010. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias, gravada em vídeo.

GARRIDO, Toni. Rio de Janeiro, 2009. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias, gravada em vídeo.

JOBIM, Paulo. Rio de Janeiro, 2011. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias, gravada em vídeo no Instituto Antônio Carlos Jobim.

MENESCAL, Roberto. Rio de Janeiro, 2011. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias, gravada em vídeo.

MORELEMBBAUM, Jaques. Rio de Janeiro e São Paulo, 2009 e 2011. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias, gravada em vídeo.

* Texto e programa original da peça (1956), artigos de jornais e revistas, manuscritos das partituras e roteiros originais dos filmes foram consultados e adquiridos com as famílias de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, na Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro (onde se encontra todo o acervo do poeta), Instituto Antônio Carlos Jobim e com o diretor Carlos Diegues.

ANEXOS

Fichas técnicas e sinopses dos filmes

ORFEU NEGRO (1959)



Título original: Orphée Noir

Distribuição: Dispatfilm- Paris, Versátil Home Video

Duração: 90 minutos

Direção: Marcel Camus

Roteiro: Marcel Camus, Vinícius de Moraes, Jacques Viot

Fotografia: Jean Bourgoïn

Câmera: Louis Stein e René Persin

Montagem: Andrée Feix

Música: Antonio Carlos Jobim, Vinicius e Moraes, Luiz Bonfá e Antonio Maria

Produtor: Sacha Gordine

Som: Amaury Leenhardt

Mixagem: Jean Nenny

Co-Produção: Dispatfilms (Paris), Gemma Films (Roma) e Tupan Filmes (São Paulo)

Elenco: Breno Mello, Marpessa Dawn, Lourdes de Oliveira, Ademar Ferreira da Silva, Lea Garcia, Alexandro Constantino, Waldetar de Souza, Jorge dos Santos, Aurino Cassanio. Participação especial: Escolas de samba Capela, Salgueiro, Portela e Mangueira.

Sinopse:

Primeira versão cinematográfica da peça “Orfeu da Conceição”, de Vinicius de Moraes, “Orfeu Negro” transpõe o mito grego de Orfeu e Eurídice, uma trágica e bela história de amor, para os morros do Rio de Janeiro, durante o Carnaval. Consagrado no mundo inteiro, tendo recebido muitos prêmios, incluindo a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de Filme Estrangeiro, o filme foi também um dos marcos fundadores da bossa nova, trazendo músicas clássicas do gênero assinadas por Tom Jobim, Vinicius, Luiz Bonfá e Antonio Maria, como "A Felicidade", "Manhã de Carnaval" e "O Nosso Amor".



ORFEU (1999)



Distribuição Nacional e Internacional: Warner

Duração: 115 minutos

Direção: Carlos Diegues

Roteiro: Carlos Diegues, colaboração de Hermano Vianna, Hamilton Vaz Pereira, Paulo Lins e João Emanuel Carneiro (baseado na peça "Orfeu da Conceição", de Vinicius de Moraes)

Fotografia: Affonso Beato

Câmera: Gustavo Hadba

Diretor Assistente: Vicente Amorim

Montagem: Sérgio Mekler

Direção de arte: Clóvis Bueno

Figurino: Emmília Duncan

Carnavalesco: Joãozinho Trinta

Música: Caetano Veloso

Arranjos de orquestra e regência: Jaques Morelembaum

Som: Mark van der Willigen

Produtor delegado: Flávio R. Tambellini

Produtor associado: Daniel Filho

Co-produção: Globo Filmes

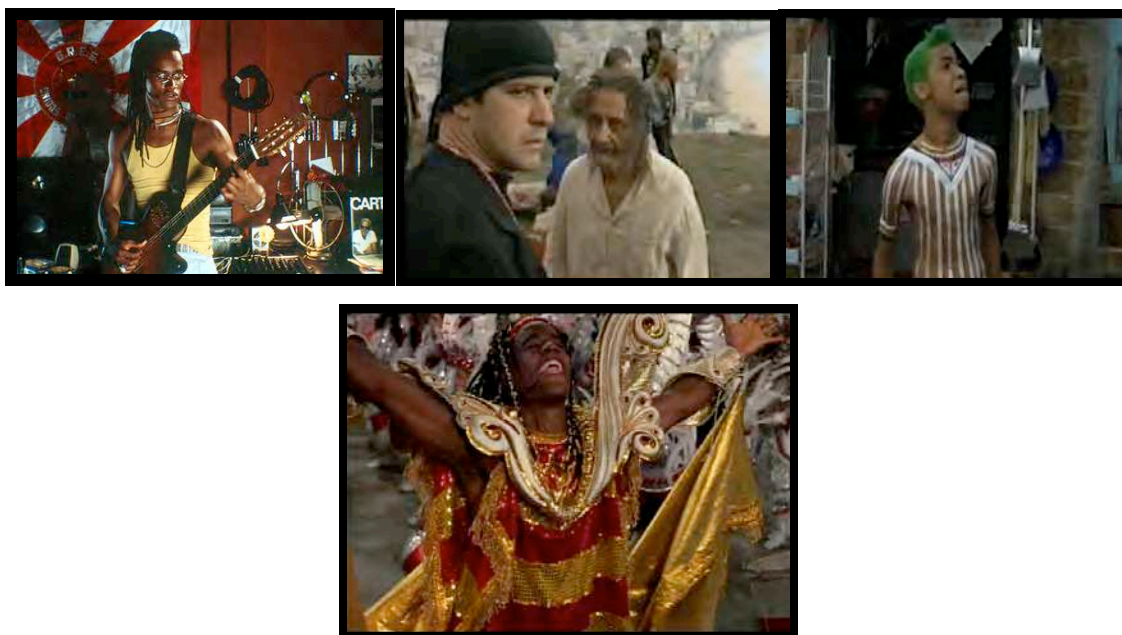
Produzido por: Renata de Almeida Magalhães e Paula Lavigne

Produção: Rio Vermelho Filmes

Elenco: Toni Garrido, Patricia França, Murilo Benício, Zezé Motta, Milton Gonçalves, Isabel Fillardis, Maria Ceixa, Stepan Nercessian, Lucio Andrey, Caetano Veloso.

SINOPSE:

Inspirado na peça "Orfeu da Conceição", de Vinicius de Moraes, o filme conta a história de amor entre Orfeu (Toni Garrido) e Eurídice (Patrícia França). Famoso compositor dos morros do Rio de Janeiro e líder da favela onde mora e de sua escola de samba, Orfeu trabalha nos preparativos para o desfile de carnaval quando conhece Eurídice, recém-chegada a cidade. Os dois se apaixonam perdidamente, provocando ciúme e violência no morro.



FOTOS DA PEÇA “ORFEU DA CONCEIÇÃO” (1956)



Vinicius de Moraes e grupo de atores da peça



Haroldo Costa (Orfeu) e Dayse Paiva (Euridice) na estréia da peça em 1956



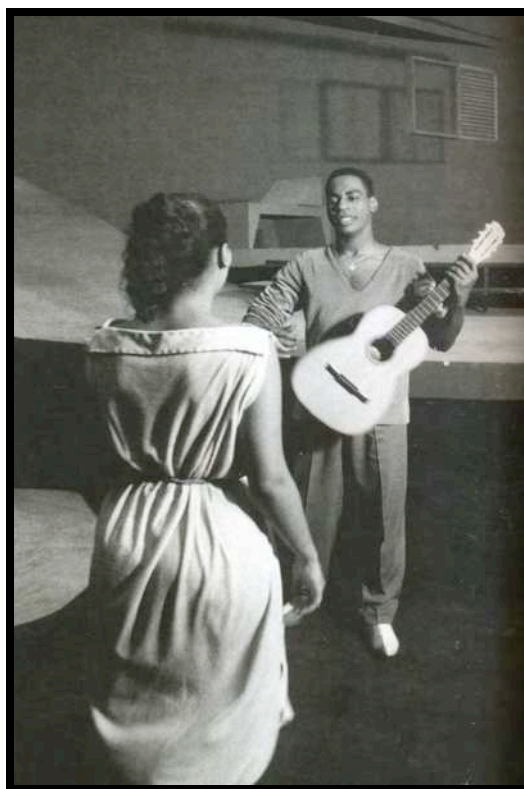
Haroldo Costa (Orfeu) e Dayse Paiva (Euridice) na estréia da peça em 1956

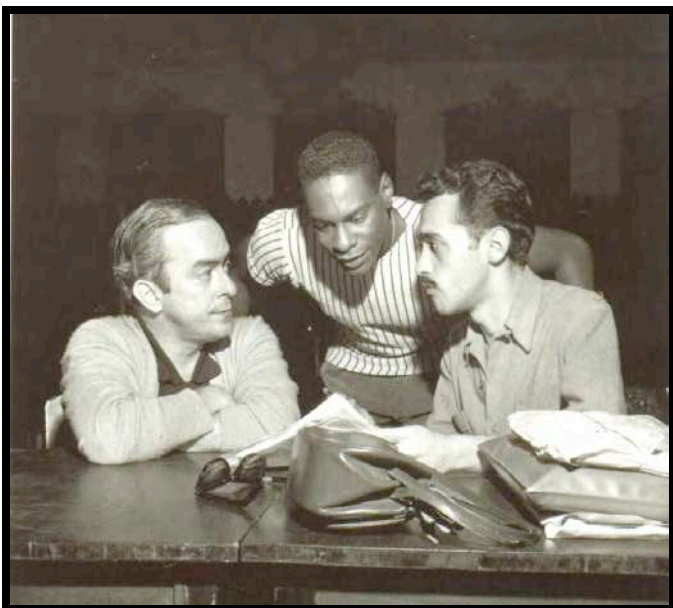


Haroldo Costa (Orfeu) e bailarinas da peça



Haroldo Costa (Orfeu) e Dayse Paiva (Euridice) em cena na estréia da peça





Primeira foto: Vinicius de Moraes, Haroldo Costa e Leo Jusi. Na segunda, Oscar Niemeyer, Carlos Sciliar e Vinicius de Moraes

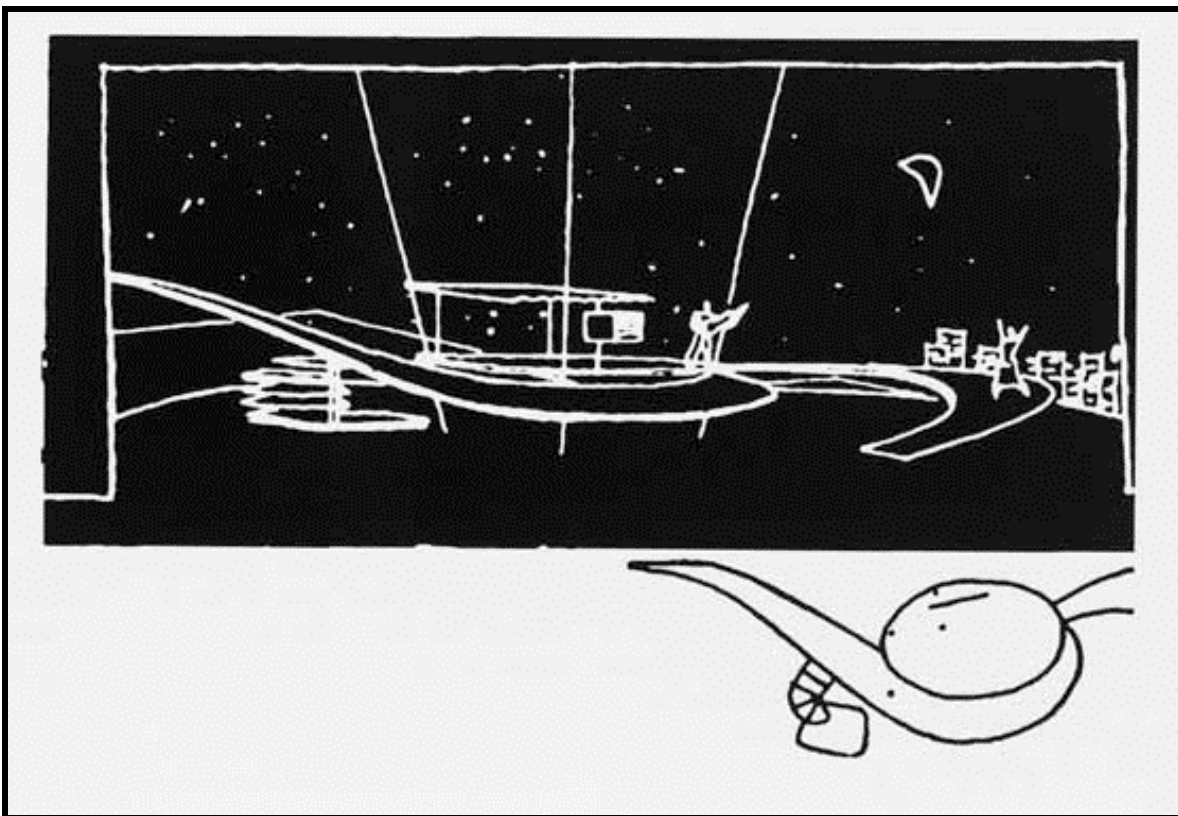


Haroldo Costa em cena na estréia da peça em 1956



Vinicius de Moraes e Tom Jobim durante o processo de composição da música da peça





Desenho cenário da peça “Orfeu da Conceição” de Oscar Niemeyer



Atores em cena na peça

[illegible]

180

(Continuação)

PROGRAMA

Assistas dos "Mortais do Inferno"	Roberto Rodrigues
.....	Milton de Souza
.....	Cesar Romero
.....	Clementino Luiz
.....	Amália Paiva
.....	Guilomar Ferreira (TEN)
.....	Jacyra Costa
.....	Paulo Matosinho
.....	Décio Paiva
.....	Hugo Sena
.....	Milka
.....	Glória Moreira
.....	Malú
.....	Cisne Branco
.....	Nilce Castro
.....	Geraldo Fernandes (TEN)
.....	Jaime Ferreira (TEN)
.....	José Gonçalves
.....	Alfredo
.....	Haroldo
.....	Dulce Louzada
.....	Motel Fiszpan
.....	Guimarães
.....	Jorge de Carvalho
.....	F. GONÇALVES DE OLIVEIRA
.....	NORMAN BRUCE ESQUERDO
.....	JOSE MEDEIROS
FOTOS DE	
Este programa foi planejado e composto por Carlos Scliar, sendo todos os desenhos feitos pelo	
artista durante os ensaios da Companhia. O desenho constante do texto de Oscar Niemeyer é do	
próprio.	
Fizeram cartazes para a produção os seguintes artistas:	
.....	Carlos Scliar
.....	Djanira
.....	Raimundo Nogueira
.....	Luiz Ventura
.....	Jobin e Vinícius de Moraes.

Os sambas constantes da peça são de Antônio Carlos



CARLOS SCLIAR

CARLOS SCLIAR
(CONSULTOR PLÁSTICO DA
PRODUÇÃO)

Nasceu no Rio Grande do Sul em 1920. Pintor e gravador. Prêmio de viagem do Salão Nacional de Arte Moderna. Ex-combatente da FEB. Desde 1940 tem participado de centenas de exposições coletivas no Brasil e no estrangeiro. Fundador e presidente do Clube de Gravadores de Porto Alegre. Já dirigiu documentários de arte e cinema. Para o teatro tem colaborado com cenários desde 1941 para peças de Jorge Amado, Pirandello e outros.



A RENASCENÇA

RUA DO CATETE, 55/57

TELEFONES 25-6951 e 25-6954

MOVEIS DA MAIS ALTA QUALIDADE
DECORAÇÕES - CORTINAS

TECIDOS - TAPETES

LEO JUSI

Sobre a Direção

A maior necessidade da "mise-en-scène" de "Orfeu da Conceição" era a de evidenciar nitidamente a transplantação do mito grego para o ambiente de um morro carioca, ressaltando ao mesmo tempo o valor sociológico de que senti, seus personagens possuídos. Vinicius de Moraes criou um texto onde vigor e encanto afloram numa poética ora dramática, ora lírica e ainda, por vezes no que poderíamos chamar de líricamente dramática ou dramaticamente lírica. Coube-me, portanto, procurar uma encenação que evidenciasse o lirismo do mito, dando o máximo destaque à dramaticidade do contexto, destaque este usado para prescindir de uma platéia obrigatoriamente referendada à fonte grega. Por outro lado, na autenticidade de seu impulso artístico, o autor não se furtou a conceber cenas e personagens que vão desde o mais crú realismo ao maior simbolismo místico. Optei, assim, por um tratamento que veio a conjugar uma interpretação sincera — Stanislavskiana — com uma apresentação Brechtiana, assimiladas pelo temperamento brasileiro.

A equipe artística, aos atores, as pessoas da produção que comigo trabalharam para montar este espetáculo, os meus melhores agradecimentos.

Que uma palavra final seja, porém, por mim devotada a Vinicius de Moraes, o poeta, o empreendedor, e agora também o homem de teatro. A ele devemos a concretização última deste espetáculo. A ele, diplomata, cineasta e compositor, que dentre suas múltiplas atividades sempre encontrou tempo para dedicar-se a este empreendimento, aqui ficam o afeto e a admiração de toda a equipe de "Orfeu da Conceição".

OSCAR NIEMEYER
(Sobre o Cenário)

Convidado por Vinicius para fazer o cenário de sua peça "Orfeu da Conceição", minha primeira atitude foi de recusa, pois nunca trabalhei para teatro e o assunto era, portanto, novo e difícil para mim. Depois, pela insistência do amigo, acabei aceitando a incumbência que, felizmente, em poucos dias transformou-se em atraente preocupação.

Ao iniciar os desenhos do cenário de "Orfeu da Conceição", deliberei que o faria sem compromissos, atendendo somente às conveniências da marcação das cenas e ao sentido poético de que a peça se reveste. Daí a falta de elementos realistas e a leveza do cenário que visa manter o clima de lirismo e drama, tantas vezes fantástico, que Vinicius criou, e que procura deixar as personagens como que soltas no espaço, inteiramente entregues à fúria de suas paixões.

A peça que hoje se apresenta, "Orfeu da Conceição", é de grande beleza e poesia. Conta com a dedicação e o talento de companheiros como Leo Jusi, Lila de Moraes, Lina de Luca, Antonio Carlos Jobim, Carlos Scliar e de todos os seus atores e pessoal da produção.

Que meu trabalho não a comprometa, é o que desejo.

ANTONIO CARLOS JOBIM

SOBRE A MUSICA

Das tarefas que meu bom poeta e amigo Vinicius de Moraes me deu, a mais difícil foi por certo esta de dizer alguma coisa sobre a música que compus para "Orfeu da Conceição".

Não pretendemos uma explicação ou justificação para a música, pois achamos que música não pode ser explicada por palavras. O que podemos fazer é, em termos simples, contar o plano a que obedeceu a partitura dentro do espírito de equipe que nos animou a todos no sentido de harmonizar os elementos que compõem este espetáculo.

Apesar da música ter sido feita com o espírito de servir ao texto, lembremo-nos de que Orfeu era essencialmente um músico, e que em certos momentos a sua criação (como no caso dos sambas) deve ter, mesmo servindo ao texto, um sentido próprio, ser "uma coisa em si". Foi com esse espírito que o poeta e eu fizemos os sambas que, na peça, comentam determinadas situações.

Quanto aos temas que sublinham a ação, procuramos ser fieis à idéia que gerou a própria peça e que está toda contida no seu título: Orfeu o músico grego; da Conceição — o músico carioca de morro.

Os modos gregos, as cadências plaçais, a nossa herança européia, a nossa maneira brasileira foram usados livremente, usados como na própria música que temos, herdeira de diversas culturas e sem quaisquer pretensões de "pureza".

O uso livre de "harmonias européias", de "instrumentos europeus", que por sua vez tiveram origem em outras culturas — e ainda o violão, que o nosso extraordinário Luis Bonfá comenta em outro lugar deste programa e, mais ainda, toca durante a representação — tudo isso vem da crença que temos de que as culturas se interpenetram e se fundem.

O homem evolui e há uma continuidade em toda a cultura humana. Creemos que o mesmo Orfeu que Vinicius colocou no nosso morro poderia ser colocado não importa onde.

A valsa "Euridice", que comenta todo o amor de Orfeu, foi feita ao violão pelo próprio Vinicius, que além de ser o poeta que todos conhecem, é um homem de rara musicalidade. Serviu ela como ponto de partida para a "ouverture". Nesta, que é um comentário musical da peça, usamos somente os principais temas que despontam no decorrer da ação, de modo a evitar que esta se tornasse uma colcha-de-retalhos.

E após esta breve explicação, que podemos mais dizer, nós que, sobretudo, não sabemos nada?

JOIAS ORIGINAIS — H. BURLE MARX
SEMPRE UMA EXCLUSIVIDADE

TELEVISÃO
RÁDIOS — DISCOS
REFRIGERADORES —
ENCERADEIRAS E
ASPIRADORES ELÉ-
TRICOS — MÁQUINAS
DE LAVAR ROUPA

Casa Waldeck

G. Waldeck Pinto

FUNDADA EM 1930

AR CONDICIONADO
VÁLVULAS PARA
RÁDIOS — OFICINA
DE CONCERTOS
(Dept. serviço: 42-7687
Tels.: (Dept. serviço 42-7687
(Cobrança 42-7928
End. Teleg. WALDECK
Rodrigo Silva 14-Rio

LILA DE MORAES
(Sobre os Figurinos)

A idéia de fazer os figurinos de "Orfeu da Conceição" foi, de certo modo, audaciosa por ser a primeira vez que me confiaram uma tarefa desse gênero. Mas o que efetivamente forçou um resultado foi o sentimento de que eu poderia fazer alguma coisa no sentido de contribuir para um melhor entendimento da peça. Todos os meus esforços dirigiram-se, assim, no sentido de transmitir a integração de mito grego no morro carioca, insinuando as características mais mercantes das personagens e buscando uma harmonia talvez não realisticamente evidente mas que o fôsse de um modo poético.

Para alguns dos tipos principais, como Clio, por exemplo, procuramos obedecer mais fielmente à linha clássica, por isso que sentimos intensamente nela a figura trágica da mãe grega, transposta numa estilização que lembrasse também, em sua forma, a linha negra dos trajes da velha Bahia dos escravos.

Já Apolo, o pai de Orfeu, representou a figura mais simples de homem de morro, de certo modo o posta nunca realizado, mas que guarda bem fundo a sua doçura e simplicidade.

Euridice é, antes de tudo, a mulher ideal, na qual o homem plasma o seu sonho e a sua fantasia e que existe de modo mais subjetivo, como a encarnação mesma da mulher amada.

Na escolha das cores das personagens procuramos sublinhar o mais fielmente possível a linha dramática de cada figura: algumas trágicas e intensas como no caso do vermelho de Mira; outras luminosas e puras como acontece com o azul de Orfeu.

Mas o que realmente constituiu a nossa principal finalidade, foi trabalhar os figurinos do modo a que servissem, antes de tudo, ao texto do autor.

LINA DE LUCA
(Sobre a Coreografia)

O convite de Vinícius de Moraes para que eu me encarregasse da coreografia de "Orfeu da Conceição", desvaneceu-me sobremodo. Considerei-me altamente distinguida com essa perspectiva de cooperar, dentro de minhas possibilidades, num empreendimento que me parece de suma importância transformar-se em ponto de partida para tância, no atual momento teatral brasileiro, pois diretrizes que nos conduzirão ao aproveitamento de forças e meios de expressão artística até agora pouco empregados, ou melhor, quase ignorados. O convite de Vinícius colocava-me ao lado de companheiros de trabalho do quilate de Leo Jusi, Lila de Moraes, Antônio Carlos Jobim e Oscar Niemeyer, o que muito me ilenjeou. Mas, além de todas essas ótimas perspectivas de trabalho sério e inteligente que me oferecia, o con-

vite encerrava magnífica surpresa que só o início dos ensaios me revelou: o prazer, o entusiasmo de trabalhar um elenco negro. Que maleabilidade, que plasticidade, que senso de ritmo e instinto musical possui a nossa gente de cor! Admira-me que, com semelhante material, não tenhamos, ainda, grandes companhias de ballet de teatro, tanto falado como cantado, formadas por elencos mistos ou integralmente negros. Parece-me que essa falha se deve, talvez e apenas, à falta dum impulso inicial bem orientado, pois o meu convívio, no trabalho, com o elenco da peça de Vinícius, não me permite duvidar de que os nossos negros, se o quiserem, se possam equiparar aos norte-americanos, quando não sobrepajá-los. Um amigo contou-me que Jouvei, em sua primeira estada no Rio, estranhara estar com os negros tão à margem das manifestações teatrais nesta cidade, pois os considerava atores natos, por havê-los admirado em puro transe teatral, nas escolas de samba e nos ranchos que vira durante o carnaval. Compreendo, perfeitamente, a estranheza da grande ator e diretor, e estou convencida de que nos negros do Brasil jaz uma imensa inexplorada força artística. E, para terminar, torno público o entusiasmo, a satisfação que experimentei ao trabalhar o elenco da peça de Vinícius, e faço votos de que "Orfeu da Conceição" seja a faísca provocadora da explosão que há de trazer à luz do dia a riqueza artística que dorme em nossos irmãos negros.

LUIS BONFA'
(Sobre a Parte do Violão)

Ao ser convidado para solista de violão de "Orfeu da Conceição" por Vinícius de Moraes — o nosso caro poeta e autor da história do Orfeu Negro e ainda do tema romântico, a valsa "Euridice", que é uma obra talhada para o violão — e por Antônio Carlos Jobim — o compositor talentoso e moderno que musicou e orquestrou a peça, — não houve como não aceitar.

Depois de ler "Orfeu da Conceição" e sentir o violão como um elemento fundamental da tragédia, vi que por mais exigente que fosse o violonista o seu papel era dizer sim à incumbência.

Isso porque, mais uma vez, esse instrumento que se originou aí pelos fins do século VIII no Oriente, como a harpa e o alaúde, sendo levado à Espanha pelos árabes, e que para alguns é um instrumento de pálidos recursos, tem à sua frente, em "Orfeu da Conceição", um trabalho de alta significação e beleza, tendo sido jogado na orquestra por Antônio Carlos Jobim com rara felicidade e maestria — o que prova ser o violão um instrumento solista por natureza.

DIFICULDADES: O violão, com suas seis cordas, seus trastes metálicos que golpeiam rapidamente as vibrações daquelas, sua pequena ca-

MÓVEIS FINOS

DECORAÇÕES - INTERIORES



Mestieri



RUA BARATA RIBEIRO 345

TEL. 57-4578

xa de ressonância, a dificuldade da sua afinação, se transforma, engrandecendo e eleva por isso que adquire a suavidade da harpa e a doçura do valente nos acordes cheios. Essa reduzida caixa geme e canta, como se compreendesse a tristeza e a alegria de todos os povos.

MODO: — Os sons, a meu ver, devem sair do violão como por encanto, sem o menor esforço, sem dificuldade. Só assim se conseguirá uma verdadeira sonoridade, uma maior soma de valores e de beleza.

Em "Orfeu da Conceição", o violão pode fazer milagres. É realmente parte integrante de Orfeu. Na "ouverture" ele toca a valsa "Eurídice", tema romântico da peça, e no decorrer da peça toca também as introduções das sambas e os tristes acordes com que Orfeu procura manifestar a dor e os conflitos que lhe vão no íntimo.

CLÁSSICO: — Nas transcrições de obras clássicas tem-se obtido os melhores efeitos no violão. Fica longe de desmerecer do original. Nesse gênero ele tem a riqueza própria de um quarteto de cordas.

POPULAR: — No terreno das canções populares o violão é insubstituível, quer no acompanhamento de modinhas, quer nos solos e introduções para os demais gêneros.

Em resumo, em "Orfeu da Conceição" o violão é o Senhor Violão: é o Senhor Violão de Orfeu da Conceição.

CARLOS SCLiar
(Sôbre o Aspecto Plástico)

Fui o último elemento integrado ao grupo que realiza a primeira apresentação de "Orfeu da Conceição".

Há tempos o teatro me interessava. O momento teatral no Brasil — com várias companhias organizadas à base de grupos fixos, boas direções, repertório selecionado e uma concepção de espetáculo em equilíbrio com o que mais sério se realiza em toda parte — mostra, a meu ver, o teatro como um campo de ação propício às mais avançadas ideias, sendo necessário e urgente integrar a temática nacional no concerto geral.

Entusiasta do "Orfeu", certo de que a peça representa um passo decisivo no teatro brasileiro, foi, no entanto, com relutância, que aceitei o cargo de consultor plástico do produtor, na convicção de que sem um conhecimento prático, as melhores ideias ficam só nas intenções.

Mas a equipe era excepcional e a tentação foi maior que o bom senso medroso. Com exceção de Leo Jusi, os demais elementos do grupo participavam como estrelantes de uma organização teatral profissional. Niemeyer, Antônio Carlos Jobim, Lila e Vinicius de Moraes, Lina de Luca e eu trabalhando pela primeira vez na montagem de uma peça, — nada mais natural que muitas ideias e práticas estranhas ao teatro aparcessem no processo do trabalho. Mas o entu-

siasmo geral pela peça criou um clima de ousadia e apresentou soluções que, se não necessariamente novas, eram as que mais correspondiam à vontade de realizar um espetáculo despojado como um oratório em ritmo de samba, simples como um pedaço de pão e limpo como uma cor precisa.

Seria difícil dizer quem, na equipe, primeiro imaginou uma cor, um detalhe; mas para se chegar ao resultado burlado levou-se em consideração não só o espetáculo plástico mas principalmente a importância dramática da peça, sua clareza e integração no meio em que nascia.

Niemeyer criou um cenário no qual a peça se encontra na sua mais intensa simplicidade. A direção procurou tirar o melhor partido das cores e da luz, funcionando no ambiente sugerido pelas rubricas do autor. Tudo o que pensávamos, integrava-se, na hora do trabalho, na preocupação coletiva da equipe de apresentar uma peça que chegasse ao público num mensagem mais pura e direta. Na verdade, o espetáculo foi realizado no sentido de se chegar a uma síntese que transmitisse uma atmosfera grega; menos, porém, na lembrança da arte clássica da Grécia do que no desejo de uma simplicidade que contivesse a nobreza tão natural nos elementos do povo — simples e direto — carregados de um conteúdo real poético.

O espetáculo montado, é agora o público que está com a palavra.

LINA DE LUCA
(COREÓGRAFA)

Tendo nascido em Buenos Aires, de pais italianos, Lina de Luca é, também, a melhor das cariocas não só por se haver tornado a Sra. Paulo Solidade, como pela sua rápida absorção dos melhores elementos da música e do ritmo que fazem o encanto desta cidade. Ingressou aos 8 anos no Conservatório Nacional de Música e Arte Cênica, de Buenos Aires, tendo como professores de dança Esmée Bulnes, Michel Borowski, Maria Ruanova e Dora del Grande. Durante todo o curso frequentou também a Escola de Dança do Teatro Colón, deixando-a para formar com Alfredo Allária, bailarino de grande talento e tendência moderna, o Ballet Allária, que até hoje constitui uma grande atração na Europa. Em "Orfeu da Conceição" Lina de Luca faz sua estréia como coreógrafa para teatro.



Oswaldo

*Tecidos finos
Tapeçarias*

AV. N. S. COPACABANA, 484 - A
TELEFONE 37-4493



WALDIR MAIA
(O CORIEU)

Tendo ingressado em 1950 no Conservatório Nacional de Teatro, estreou com a Cia. Dramática Nacional, trabalhando em "A Falecida", de Nelson Rodrigues e "Canção Dentro do Pão", de Faymundo Magalhães Jr. Em 1954, na mesma Cia., atuou em "Senhora dos Afogados", de Nelson Rodrigues, "Cidade Assassinada", de Antonio Calado, "Lampião", de Raquel de Queiroz e "Casadas Solteiras", de Martins Penna. Interpretou a figura "O Galã", na famosa peça de Pirandello "Seis Personagens à Procura de um Autor", para o Teatro Brasileiro de Comédia. Tem feito também teatro musicado e cinema.

FRANCISCA DE QUEIROZ
(A DAMA NEGRA)

Baiana de nascimento, foi acolhida em 1954 no Teatro Duse, de Pascoal Carlos Magno, estreando em "O Preço da Paz", de Adolphina Portela Bonaparte. Dirigiu "A Locomotiva 606" para o grupo cênico da Associação Feminina do Distrito Federal.

LEA GARCIA
(MIRA)

Preparava-se para ingressar, na Faculdade de Filosofia quando, aceitando um convite de Abdias do Nascimento, estreou no palco em "Rapsódia Negra", montada pelo Teatro Experimental do Negro. Interpretou, entre outras peças, "Imperador Jones" e "Onde Está Marcada a Cruz", de Eugene O' Neill e "O Filho Pródigo" de Lucia Cardoso. Sob a direção de Massine dançou no Municipal o "Hino à Beleza", de Mignone.

ZENY PEREIRA
(CLIO)

Estreou em 1947, na Cia. Italia Faustina, atuando mais tarde na Cia. "Artistas Unidos", em "Uma Rua Chamada Pecado". No Teatro Experimental do Negro fez "Aruanda" e no Teatro Brasileiro de Comédia, "Paiol Velho", tendo aparecido também, no Teatro de Equipe em "Amãnhã Será Diferente" e "O Magnífico". Teve, ainda este ano, atuação marcante em "O Anjo", de Agostinho Olavo.

CIRO MONTEIRO
(APOLO)

Sambista e cantor de renome, sobrinho do saudoso pianista Nonô, veterano de nosso rádio e de nossa música popular, já apareceu em alguns filmes, mas "Orfeu da Conceição" marca a sua estréia como ator de teatro. É criador de um estilo de samba inimitável, e das figuras mais queridas do rádio brasileiro.

ABDIAS DO NASCIMENTO (ARISTEU)

Fundador e diretor do Teatro Experimental do Negro, organização pioneira no ingresso do negro brasileiro no teatro dramático, já dirigiu e interpretou uma boa dezena de peças, entre as quais "O Imperador Jones", "Todos os Filhos de Deus têm Asas", "Moleque Sanhado" e "Onde Está Mar cada a Cruz", idas de O'Neill. Realizou os festivais poéticos Castro Alves e Cruz e Souza. Autor da peça "Sortilégio" e do ensaio "Teatro Negro do Brasil", a aparecer brevemente. Foi quem lançou a maioria dos artistas negros ora em evidência.

DAISY PAIVA (EURIDICE)

Caricoca, na flor dos seus 18 anos, estreou ainda este ano, na Cia. de Revista de Nélia Paula, em São Paulo, em "Alô, alô São Paulo". Teve, em junho último, o principal papel feminino, ao lado de Grande Otelo, na peça "Gente Bem do Morro". É filha do Maestro Vicente Paiva, veterano do nosso teatro de revista.

HAROLDO COSTA (ORFEU DA CONCEIÇÃO)

Escritor e compositor, além de estudioso de antropologia, folclore e etnologia musical, estreou como ator em "O Filho Pródigo", de Lucio Cardoso, encenada pelo Teatro Experimental do Negro. Fundador do Grupo dos Novos, que depois se tornaria internacionalmente famoso sob o nome de "Brasiliense", com ele correu 25 países entre a América do Sul, a Europa e a África do Norte.

LUIS BONFÁ (VIOLONISTA)

Nasceu em Jacarepaguá, D. F. Começou a estudar violão aos onze anos estimulado por seu pai que também dedilhava o instrumento. Três anos depois, sentindo necessidade de aprimorar os seus conhecimentos violonísticos, reiniciou os seus estudos teóricos, tendo por mestre o grande violonista e compositor uruguaio Leaoz Chavez.

Em 1943 atuou no conjunto paraquiano Trio Campestre, e em 1944 participava dos "shows" do Casino Atlântica. Em 1946 atuava na Rádio Guanabara ao lado do saudoso Garoto no programa de sua criação "Clube da Bossa". Em 1947 Luis Bonfá, solista e vocalista no Conjunto Quitandinha Serenaders, viajou todo o Brasil. Atualmente Bonfá dedica-se à composição de gênero popular, destacando-se entre os seus sucessos: "De cigarro em cigarro", "Perdido de amor" e "Uma prece".

ADALBERTO SILVA (PLUTÃO)

Estreou com a peça "A Raposa e as Uvas", de Guilherme Figueiredo, para a Cia. Dramática Nacional e participou do elenco de "Casas Solteiras" e "Lampião". Fez curta temporada no Teatro da Tijuca e trabalhou, entre outros, no filme "Rio 40 Graus".

PÉROLA NEGRA (PROSERPINA)

Seu nome é Belay Conceição Ribeiro e trata-se de uma autêntica veterana do nosso teatro, tendo estreado em 1928, na Cia. de Revistas Jayme Silva. Ingressou depois na Cia. Margarida Max, tendo corrido todo o Brasil. Passou-se a seguir para a comédia, na Cia. Bibi Ferreira. Tem feito uma quantidade de peças e filmes, sendo também uma destacada atriz de TV.

OPINIÕES

"El "Orfeu da Conceição" me ha gustado enormemente. Como *envuelve* su atmosfera, tiene, en verdad y en grado sumo aquello que los alemanes llaman *stimmung*. Y tanta ternura! Si has encontrado, como me dijiste, buenos actores, no dudo de que tu obra será un éxito retundo. Quizá porque yo siempre he sentido en el Carnaval algo diabólico que en mi infancia me aterrorizaba, hallo que tu infierno es un gran acierto, tanto más por contrastar de manera tan admirable con la noche lunar y el ambiente de altura donde transcurre el primer acto. Y que hermosos son tus versos, Vinicius, con gran calidad poética y su sabor de pueblo".

MARIA ROSA OLIVER

"Enquanto houver poesia e amor, Orfeu cantará sempre a sua Euridice perdida. "Só não morre no mundo a voz de Orfeu" — diz o Cêro final, na bela peça de Vinicius.

Suscitando a reaparição do mito no morro caioira, mostra o poeta que entre o violão e a lira, entre o grego e o negro das favelas as diferenças de instrumento musical ou de condição humana não fazem senão rejuvenescer a força do símbolo e o lirismo do canto.

Uma tragédia de estranha beleza noturna que nos joga além do desespero e do sofrimento de Orfeu".

ANIBAL M. MACHADO

"Em "Orfeu da Conceição" o meu bardo Vinicius aliou o mito milenar à paisagem e ao ritmo cariocas, universalizando-os de maneira surpreendente.

Pelo amor de Deus e de Júpiter, não vejam e ouçam esta peça como folclore puro e simples mas como uma transfiguração de alma popular dentro da criação do artista, no alto e ambicioso plano de um Mozart, de um Wagner, de um Prokofiev. Aqui está a magia milenar e anônima, cantada em nossa música, dita em nossa língua poética e contendo as nossas angústias. Por isso devemos saudar esta obra com o que se pode dizer de melhor das obras realmente grandes: já nasce clássica".

GUILHERME FIGUEIREDO

"O significado da peça, "Orfeu da Conceição", de Vinicius de Moraes ultrapassa o âmbito de nossa literatura teatral. Não basta assinalar o fato, por si mesmo importante, de ter o autor utilizado em sua peça, um material, o morro e seus ingredientes humanos; até agora relegado ao teatro de baixa categoria.

Importa assimilar também o que a peça pode representar como progresso da consciência de uma estética social brasileira e como instrumento pedagógico de formação de uma nova mentalidade em nosso país.

Com efeito, na elaboração do drama, Vinicius de Moraes procurou utilizar uma circunstância pobre e mostrar que, a despeito de sua aparente precariedade, nela estava insito um tropo espiritual de teor clássico, digno de ser transportado para o plano cênico da arte.

O poeta desembarçou esse tropo de seus acidentes sociais e o mostrou em toda sua legitimidade.

Quem é Orfeu da Conceição? É a revelação de que a vida do morro se rege por princípios que equivalem aos que tiveram eficácia na sociedade grega e ainda de que a pele negra não é um desvalor estético.

ELENCO ARTÍSTICO

HAROLDO COSTA (ORFEU DA CONCEIÇÃO)

Escritor e compositor, além de estudioso de antropologia, folclore e etnologia musical, estreou como ator em "O Filho Pródigo", de Lúcio Cardoso, encenada pelo Teatro Experimental do Negro. Fundador do Grupo dos Novos, que depois se tornaria internacionalmente famoso sob o nome de "Brasiliana", com ele correu 25 países entre a América do Sul, a Europa e a África do Norte.

DAISY PAIVA (EURÍDICE)

Carioca, na flor de seus 18 anos, estreou ainda este ano, na Cia. de Revista de Nélia Paula, em São Paulo, em "Alô, alô São Paulo". Teve, em junho último, o principal papel feminino, ao lado de Grande Otelo, na peça "Gente Bem do Morro". É filha do Maestro Vicente Paiva, veterano do nosso teatro de revista.

ZENY PEREIRA (CLIO)

Estreou em 1947, na Cia. Itália Fausta, atuando mais tarde na Cia. "Artistas Unidos" em "Uma Rua Chamada Pecado". No Teatro Experimental do Negro fez "Aruanda" e no Teatro Brasileiro de Comédia, "Paiol Velho", tendo aparecido também, no Teatro de Equipe em "Amanhã Será Diferente" e "O Magnífico". Teve, ainda este ano, atuação marcante em "O Anjo", de Agostinho Olavo.

CIRO MONTEIRO (APOLO)

Sambista e cantor de renome, sobrinho do saudoso pianista Nonô, veterano de nosso rádio e de nossa música popular, já apareceu em alguns filmes, mas "Orfeu da Conceição" marca a sua estréia como ator de teatro. É criador de um estilo de samba inimitável, e das figuras mais queridas do rádio brasileiro.

LEA GARCIA (MIRA)

Preparava-se para ingressar na Faculdade de Filosofia quando, aceitando um convite de Abdias do Nascimento, estreou no palco em "Rapsódia Negra", montada pelo Teatro Experimental do Negro. Interpretou, entre outras peças, "Imperador Jones" e "Onde Está Marcada a Cruz", de Eugene O'Neill e "O Filho Pródigo" de Lúcio Cardoso. Sob a direção de Massine dançou no Municipal o "Hino à Beleza", de Mignone.

ABDIAS DO NASCIMENTO (ARISTEU)

Fundador e diretor do Teatro Experimental do Negro, organização pioneira no ingresso do negro brasileiro no teatro dramático, já dirigiu e interpretou uma boa dezena de peças, entre as quais "O Imperador Jones", "Todos os Filhos de Deus têm Asas", "Moleque Sonhador" e "Onde Está Marcada a Cruz", todas de O'Neill. Realizou os festivais poéticos Castro Alves e Cruz e Souza. Autor da peça "Sortilégio" e do ensaio "Teatro Negro do Brasil", a aparecerem brevemente. Foi quem lançou a maioria dos artistas negros ora em evidência.

FRANCISCA DE QUEIROZ (A DAMA NEGRA)

Balana de nascimento, foi acolhida em 1954 no Teatro Duse, de Pascoal Carlos Magno, estreando em "O Preço da Paz", de Adolfina Portela Bonapace. Dirigiu "A Locomotiva 606" para o grupo cênico da Associação Feminina do Distrito Federal.

WALDIR MAIA (O CORIFEU)

Tendo ingressado em 1950 no Conservatório Nacional de Teatro, estreou com a Cia. Dramática Nacional, trabalhando depois em "A Falecida", de Nelson Rodrigues e "Canção dentro do Pão", de Raymundo Magalhães Jr. Em 1954, na mesma Companhia, atuou em "Senhora dos Afogados", de Nelson Rodrigues, "Cidade Assassinada", de Antonio Calado, "Lampião", de Raquel de Queiroz e "Casadas Solteiras", de Martins Penna. Interpretou a figura "O Galã", na famosa peça de Pirandello "Seis Personagens à Procura de um Autor", para o Teatro Brasileiro de Comédia. Tem feito também teatro musicado e cinema.

ADALBERTO SILVA (PLUTÃO)

Estreou com "A Raposa e as Uvas", de Guilherme Figueiredo, para a Cia. Dramática Nacional e participou do elenco de "Casadas Solteiras" e "Lampião". Fez curta temporada no Teatro da Tijuca e trabalhou, entre outros, no filme "Rio 40 Graus".

PEROLA NEGRA (PROSERPINA)

Seu nome é Belay Conceição Ribeiro e trata-se de uma autêntica veterana do nosso teatro, tendo estreado em 1928, na Cia. de Revistas Jayme Silva. Ingressou depois na Cia. Margarida Max, tendo corrido todo o Brasil. Passou-se a seguir para a comédia, na Cia. Bibi Ferreira. Tem feito uma quantidade de peças e filmes, sendo também uma destacada atriz de TV.

CLEMENTINO LUIZ (O CÉRBERO)

Balano de nascimento, dedicou-se por muito tempo a escrever contos e quadrinhas. Seu sonho é escrever um livro sobre raças. Chegou a ensaiar, para o Teatro Duse, um papel em "Eduardo", que não chegou a ser encenado. Estreou no Teatro da Tijuca em "Gente Bem do Morro" e atuou em "Cupido nas Fúrnas".



HAROLDO COSTA



DAISY PAIVA



ZENY PEREIRA



CIRO MONTEIRO



LEA GARCIA



A. DO NASCIMENTO



PEROLA NEGRA



ADALBERTO SILVA



FRANCISCA DE QUEIROZ



NOVA COLEÇÃO

de lingerie Valisère
na famosa linha "P"
(personnalité) de 1956,
criada em Paris para
sua elegância íntima.

Valisère
contato que é uma carícia

Exija esta
marca,
garantia de
qualidade
dos produtos
Valisère.

à sua escolha em
todas as boas
casas do ramo.

1.017

lapetm/aga

.....



**FAÇA
NO
SUPER G
CONSTELLATION
A MELHOR VIAGEM
DE SUA VIDA!**



34m65 de comprimento
37m40 de envergadura
7m55 de altura
3m20 de largura de cabina
9.000 kmts. de raio de ação
540 kmts. de velocidade
7.600 mts. de altitude de voo



AIR FRANCE

RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO • PORTO ALEGRE • BELO HORIZONTE

.....

A. L. SANNUTI

Ela veio
do Teatro...



...passou lentamente os olhos pelo quarto.

Viu o novo colchão.

Era tão macio... tão suave...

Não resistiu Deitou-se vestida mesmo.

Dormiu sua melhor noite.

O colchão era um SIESTA da CITYTEX.



LOJAS

Novitex

CENTRO:
rua 7 de setembro 48

COPACABANA:
av. copacabana 128 a
- lido -

VINICIUS DE MORAES

(AUTOR E EMPRESÁRIO)

Poeta, jornalista, homem de cinema, compositor popular e crítico de jazz, é carioca e um grande amoroso e conhecedor de sua cidade. "Orfeu da Conceição" marca a sua estréia como autor e produtor de teatro. Diplomata da carreira, serviu em Los Angeles, onde foi escrita a maior parte da peça e acha-se neste momento lotado junto à Unesco, em Paris. Tem obras suas traduzidas para o francês, o inglês, o italiano e o espanhol.

LEO JUSI

(DIRETOR DE CENA)

Paranaense, estudou pintura e escultura com Mavignier e Bruno Giorgi, artes que até hoje pratica em caráter autodidático. Vindo para o Rio começou a estudar teatro a sério em 1945, no Conservatório Nacional de Teatro, fazendo os cursos de ator, diretor e cenógrafo com o Prof. Santa Rosa. Estreou como ator com Procópio Ferreira. Dirigiu a segunda versão de "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues, após a famosa marcação de Zienbienski, sendo a sua considerada de grande personalidade. Nela dirigiu a excelente Henriette Morineau e Dulce Rodrigues. Acha que Pascoal Carlos Magno, esse incansável incentivador do teatro brasileiro, deu-lhe sua primeira boa oportunidade teatral quando lhe entregou a direção de "Romeu e Julieta", de Shakespeare. Tem sido assistente de direção e co-diretor em filmes brasileiros.

OSCAR NIEMEYER

(CENÓGRAFO)

Considerado unanimemente um dos maiores arquitetos da atualidade, Niemeyer, a partir do discutido projeto do Ministério da Educação, em que, sob a orientação de Le Corbusier e com um grupo de arquitetos que fez História, apresentou a solução final do mesmo — tem visto erguer-se em várias partes do mundo o desenho puro e musical de suas colossais estruturas líricas. Com o arquiteto Lucio Costa projetou o Pavilhão Brasileiro de Nova York (1937). Colaborou na comissão de arquitetos incumbida de projetar o edi-

fício da ONU (de Nova York). Projetou o Museu de Arte Moderna, de Caracas e um dos principais blocos de habitação para a Exposição Internacional de Berlim, a ser inaugurada em 1957. Foi convidado para lecionar na Universidade de Yale. Projetou mais, entre outras, as seguintes obras: Pompulha, Conjunto Kubitschek, Conjunto Turístico de Diamantina, Conjunto do Ibirapuera, para o IV Centenário de São Paulo, Hospital Larragoiti, Teatro Municipal de Belo Horizonte, Estádio Nacional, etc. Faz sua estréia como cenógrafo em "Orfeu da Conceição".

ANTONIO CARLOS JOBIM

(AUTOR DA PARTITURA)

Carioca e músico amador desde menino, o Maestro Antonio Carlos Jobim é um dos mais jovens compositores brasileiros de primeira fila. Autor de uma série de Prelúdios e Chôros para piano, bem como de um belo Concerto para piano e orquestra, foi como compositor popular que grangeou um nome em franca ascensão. Foi compositor e orquestrador da "Continental Discos" e diretor artístico da "Odeon", que acabou de gravar o LP do "Orfeu da Conceição", sob sua regência. No programa da Rádio Nacional "Os Maestros se Encontram" regeu, com seu amigo o Maestro Radamés Gnattali ao piano, "Lenda", poema sinfônico de sua autoria. Em 1958 ganhou o prêmio do "Melhor Disco do Ano", como orquestrador. Fez todos os sambas da peça de parceria com seu novo e já grande amigo Vinicius de Moraes, colocando também, deste último, a valsa "Eurídice" como tema inicial da "Overture" que escreveu para "Orfeu da Conceição", onde tem sua estréia como compositor para teatro.

LILA DE MORAES

(FIGURINISTA)

Lila Maria Esquerdo e Bóscoli de Moraes pertence, por parte de pai, a uma família intimamente ligada com a vida teatral do Rio, onde nasceu.

JOIAS ORIGINAIS — H. BURLE MARX
SEMPRE UMA EXCLUSIVIDADE



VINICIUS DE MORAES



LEO JUSI



OSCAR NIEMAYER



ANTONIO C. JOBIN



LILA DE MORAES



LINA DE LUCA



LUIZ BONFA



F. GONÇALVES DE OLIVEIRA



NORMAN BRUCE

O MITO DO ORFEU

exceto de "La Leyenda Dorada
de los Dioses y de los Heroes",
de Mario Meunier.

"Orfeu teve desgraçado fim. Depois da expedição à Cólchida, fixou-se na Trácia e ali uniu-se à bela ninfa Euridice. Um dia, como fugisse Euridice à perseguição amorosa do pastor Aristeu, não viu uma serpente oculta na espessura da relva, e por ela foi picada. Euridice morreu em consequência, e desde então Orfeu procurou em vão consolar sua pena enchendo as montanhas da Trácia com os sons da lira que lhe dera Apolo. Mas nada podia mitigar-lhe a dor e a lembrança de Euridice perseguiu-o em todas as horas.

"Não podendo viver sem ela, resolveu ir buscá-la nas sombrias paragens onde habitam os corações que não se enterneceram com os rogos humanos. Aos acentos melódicos de sua lira, os espectros dos que vivem sem luz acorreram para ouvi-lo, e o escutavam silenciosos como pássaros dentro da noite. As serpentes, que formam a cabeleira das intratáveis Eríneas, deixaram de silvar e o Cérbero aquietou o abismo de suas três bocas. Abordando finalmente o inexorável Rei das Sombras, Orfeu d'ele obteve o favor de retornar com Euridice ao sol. Porém seu rogo só foi atendido com a condição de que não olhasse para trás a ver se sua amada o seguia. Mas no justo instante em que iam ambos respirar o claro dia, a inquietude do amor perturbou o infeliz amante. Impaciente de ver Euridice, Orfeu voltou-se, e com um só olhar que lhe dirigiu perdeu-a para sempre.

"As Bacantes, ofendidas com a fidelidade de Orfeu à amada desaparecida, a quem ele buscava perdido em solucos de saudade, e vendo-se desdenhadas, atiraram-se contra ele numa noite santa e esquartejaram o seu corpo. Mas as Musas, a quem o músico tão fielmente servira, recolheram seus despojos e os sepultaram ao pé do Olimpo. Sua cabeça e sua lira, que haviam sido atiradas ao rio, a correnteza jogou-as na praia da Ilha de Lesbos, de onde foram piedosamente recolhidas e guardadas".

JOIAS ORIGINAIS — H. BURLE MARX
SEMPRE UMA EXCLUSIVIDADE



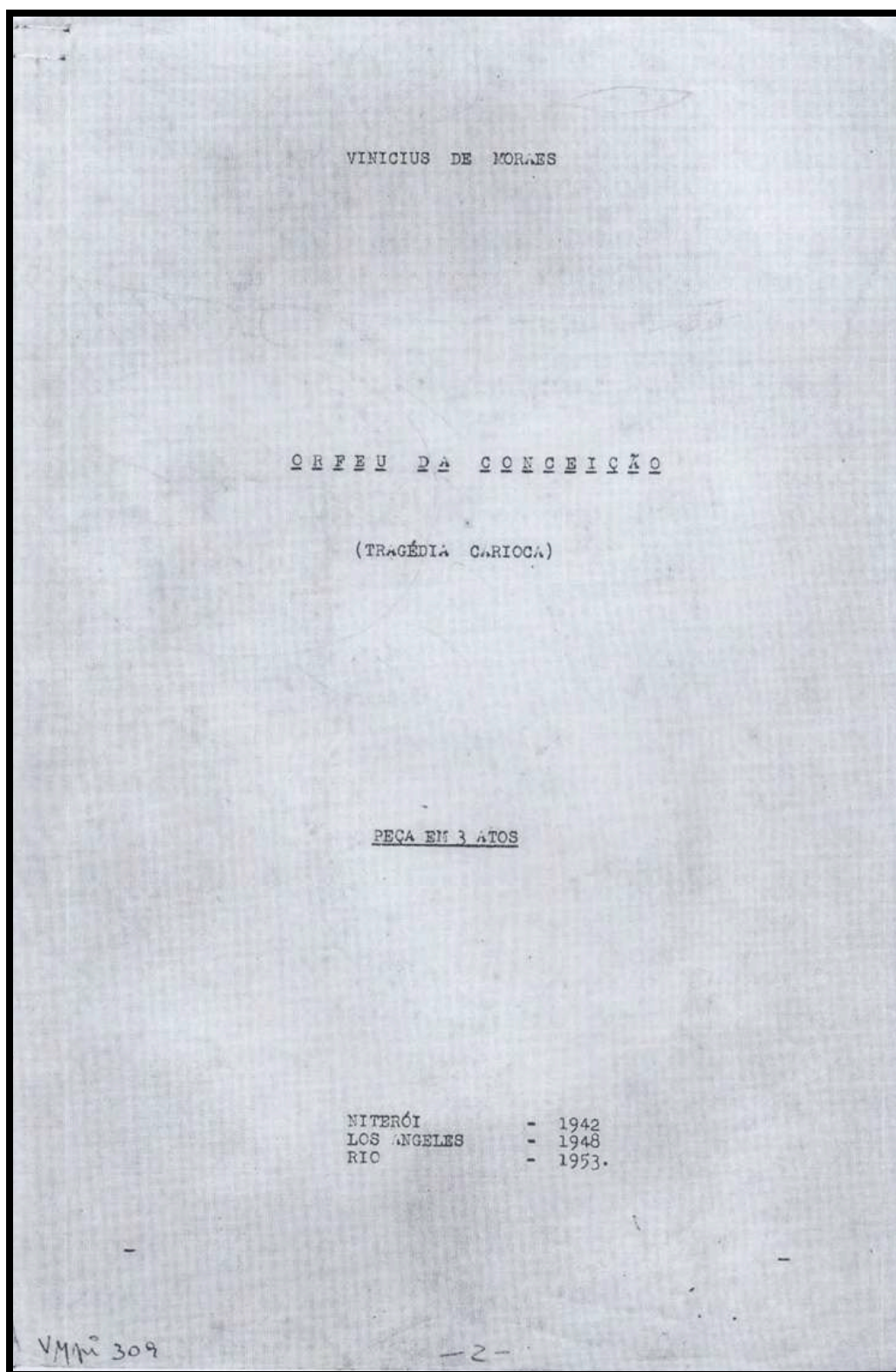
AV. N. S. COPACABANA, 542-A

TEL. 57-2910

RIO DE JANEIRO

PARTES DO ROTEIRO ORIGINAL DE VINICIUS DE MORAES

PEÇA "ORFEU DA CONCEIÇÃO"



ORFEU DA CONCEIÇÃO

(Peça premiada no concurso do IV Centenário de São Paulo)

Annoture

(1)

L.P. LADO I
1884

PERSONAGENS

ORFEU DA CONCEIÇÃO, o músico
EURÍDICE, sua amada
CLIO, a mãe de Orfeu
APOLLO DA CONCEIÇÃO, o pai de Orfeu
ARISTEU GONÇALVES, criador de abelhas
MIRA DE TAL, mulher do morro

A DAIJA NEGRA
PLUTÃO, presidente dos
"Majors do Inferno"
PROSERPINA, sua rainha
O CÉREBERO
GENTE DO MORRO
OS "MAJORAIS DO INFERNO"

TEMPO: O PRESENTE

NOTA: Todas as personagens da tragédia, a não ser por disposição do autor, devem ser representadas por atores da raça negra. Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem popular é extremamente mutável, em caso de representação, deve ela ser adaptada às suas novas condições. Também as letras de samba-constantas da peça não são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível.

Silêncio

CÓRO

SÃO DEUS OS PERIGOS DESSA VIDA
PARA QUEM TEM PAIXÃO, PRINCIPALMENTE
QUANDO UMA LUA CHEGA DE REPENTE
E SE DEIXA NO CÉU, COMO ESQUECIDA

E SE AO LUAR QUE ATUA DESVAIRADO
VEM SE UNIR UMA MÚSICA QUALQUER
AI ENTÃO É PRECISO TER CUIDADO
PORQUE DEVE ANDAR PERTO UMA MULHER

DEVE ANDAR PERTO UMA MULHER QUE É FEITA
DE MÚSICA, LUAR E SENTIMENTO
E QUE A VIDA NÃO QUER, DE TÃO PERFEITA.

UMA MULHER QUE É COMO A PRÓPRIA LUA:
TÃO LINDA QUE SÓ ESPALHA SORRIMENTO
TÃO CHEIA DE PUDOR QUE VIVE NUA.

ATENÇÃO

Nota

Vym 308

-3-

PRIMEIRO ATO

O morro, a cavaleiro da cidade, cujas luzes trilham ao longe. Platô de terra com casario ao fundo, junto ao barranco, defendido, à esquerda, por pequena amurada de pedra, em semi-círculo, da qual desce um lance de degraus. Noite de lua, estática, perfeita. No barraco de Orfeu, ao centro, bruxoleiam lamparinas. Ao levantar do pano, a cena é deserta. Depois de prolongado silêncio, começa-se a ouvir, distante, sons de cordas plangendo, que pouco a pouco se aproximam, num tocar divino, simples e direto como uma fala de amor. Logo em seguida Clio surge à porta do barraco. *Voz de Apolo*

CLIO (para dentro, a voz estremunhada)

É o violão de Orfeu... Escuta Apolo.

APOLO (também de dentro, bocejando)

Deixa-te estar, mulher...

CLIO

Acorda, homem! É o sangue do teu sangue que está tocando!

APOLO, aparece à janela

Então não sei? É boa! Ninguém como mulher para ter língua, para dizer as coisas... qual! Quem foi que pegou no menino e ensinou a ele? Quem teve a idéia? Quem pagou o dinheiro pelo melhor violão? um instrumento? T'esconjuro! que, às vezes, eu te juro Clio, tocava com o roçar do vento...

CLIO

É mesmo, foi você que ensinou ele... Ele aprendeu, o meu Orfeu. Agora ninguém toca com ele, nem o mestre com quem ninguém tocava antes. Ouve Apolo, que beleza! que agonia! Me dá uma vontade de chorar...

APOLO

Toca muito o meu filho, até parece não um homem, mas voz da natureza... Se uma estrela falasse, assim dizia. Escuta só (dá risada). Até ofende a Deus tocar dessa maneira. Olha que acor -

Vym 309

- 4 -

Minha mãe, eu quero Eurídice e Eurídice me quer. Teu Orfeu,
minha mãe, também é homem, precisa uma mulher...

CLIO (embargada)

Uma mulher! Qual a mulher que Orfeu não pode ter? É só chamar...
Meu filho, o morro é teu. É só você; desde sua mãe, que é tua,
até a última mulher... Pra que ir se amarrar, meu filho? Pensa
um pouco, você nasceu para ser livre, Orfeu! Orfeu prisionei-
ro...

ORFEU

Nada disso! Você não entende, não; não sou mais eu; é ela, mi-
nha mãe. Orfeu é Eurídice. ~~X~~ A música de Orfeu é como o vento
e a flor; sem a flor não há perfume, há o vento sozinho, e é
triste o vento sozinho, minha mãe.. ~~X~~

CLIO

Escuta, filho: Eu sei, tudo isso eu sei; minha conversa é ou-
tra, Orfeu. Não é que eu seja contra você gostar de Eurídice,
meu filho. Não tem mesmo pretinha mais bonita nem melhor, nes-
te morro - uma menina que faz gosto, de tão mimosa... mas pra
que? Eu te conheço bem, Orfeu. Eu é que sou tua mãe, e não Eu-
rídice! Mãe é que sabe, mãe é que aconselha, mãe é que vê! e

agradeça

, tu com

ve o que

importe.

ato, fi-

lo de

sua...

eu

. Não

ito

sua

quem

LAMENTO NO MORRO

samba de antonio carlos jobim
e Vinicius de Moraes

NÃO POSSO ESQUECER
O TEU OLHAR
LONGE DOS OLHOS MEUS...

AI, O MEU VIVER
E TE ESPERAR
PRA TE DIZER ADEUS...

MULHER AMADA,
DESTINO MEU,
É MADRUGADA,
SERENO DOS MEUS OLHOS JÁ CORREU...

Vym 309

-9-

Vym 309

-10-

5

UM NOME DE MULHER

samba de Antonio Carlos Jobim
e Vinicius de Moraes

UM NOME DE MULHER,
UM NOME SÓ É NADA MAIS...
E UM HOMEM QUE SE PREZA
EM PRANTOS SE DESFAZ
E FAZ O QUE NÃO QUER
E PERDE A PAZ...

EU, POR EXEMPLO, NÃO SABIA, AI, AI
O QUE ERA AMAR,
DEPOIS VOCE ME APARECEU
E LÁ FUI EU,
E AINDA VOU MAIS...

ORFEU

Silêncio

MICROFONE

Eh, sambinha gostoso! estou te vendo descer o morro, meu sam-
ba... O turbilhão de músicas em mim! Ih, já tem outra pronta
para sair! sossega, idêia! Calma, violão! assim não adianta!
Vamos mais devagar... Deixa ver essa (dedilha) Melodia... fra-
se para uma canção, uma canção a se chamar...

Silêncio

Banjo

** LUZ - LIGA*

EURÍDICE (que já se achava presente há algum tempo, a ob-
servá-lo)

... "Eurídice":

ORFEU

Foi você que falou violão? ou foi o nome dela no meu coração
que eu disse sem saber?...

EURÍDICE

Foi não, foi não! Foi o amor mesmo que chegou, Orfeu! Sou eu,
neguinha...

ORFEU (vantando-se, dá com ela e recua como ofuscado)

Eurídice! visão!

EURÍDICE

Como passou o meu amor sem mim? Pensou em mim? (suspira). Três
horas e quarenta minutos sem olhar o meu amor. Ah, meu amor mais
lindo...

(Correm um para o outro e se abraçam apaixonadamente.)

V4 p1 309

- 12 -

VIOLÃO
ATENÇÃO

Silêncio

MIRA

Tá bom, deixa... Sambinha novo, Orfeu?

ORFEU (olhando-a, casualmente)

É. Samba novo. Como vai. Adeus.

MIRA

Ah, gostei muito da recepção. Antes não tinha disso não, violão.

ORFEU

É. Boa noite. Vê se eu estou na esquina. Se eu não estiver vem logo me contar. Não me encontrando, eu estou nalgum lugar.

MIRA (mudando o tom)

Que é isso, coração? me desprezando? Antigamente 'ocê era diferente... Me lembro um samba teu chamado "Mira". Se lembra?

ORFEU

Dêsse lado de cá não escuto nada, de tanto que escutei conversa fiada. Joga pro alto!

MIRA

Te manca aí! Se fôsse outra pessoa que eu conheço você escutava direitinho...

ORFEU

Some! Secode o lombo, vira fada, voa!

MIRA

Tu com essas partes tôdas, coisa atoa! Não faz um ano andava me pegando... Se esqueceu?

ORFEU

Me esqueci. Ora essa é boa! Que é que há pra lembrar que eu não me lembro? Sou esquecido, esquecido...

MIRA

Telvés você precise de alguém pra refrescar sua memória, alguma suja, alguma descarada, alguma vagabunda sem vergonha, algu-

V4pi 309

- 19 -

mim! sem ti sou nada, sou coisa sem razão, jogada; sou pe-
dra rolada; Orfeu menos Eurídice coisa incompreensível. A exis-
tência sem ti é como olhar para um relógio só com o ponteiro
de minutos. Tu és a hora, és o que dá sentido e direção ao tem-
po, minha amiga mais querida! qual mãe, qual pai, qual nada!
A beleza da vida és tu, amada! Milhões amada! Ah, criatura!
quem poderia pensar que Orfeu: Orfeu cujo violão é a vida da
cidade e cuja fala, como o vento à flor despetala as mulheres-
que ele, o próprio ficasse assim rendido aos teus encantos!

Sofia
6 Pretinha, pele escura, dente branco vai teu caminho que eu vou
te seguindo no pensamento e aqui me deixo, rente quando volta-
res, pela luz cheia para os braços sem fim do teu amigo. Vai
tua vida, pássaro contente, vai tua vida que eu estarei con-
tigo!
(As últimas linhas o violão de Orfeu já começa a afirmar uma nova
melodia, que o músico retoma. O samba se vai pouco a pouco reve-
lendo, enquanto se forma a letra, naturalmente, ao sabor do ensa-
io. Orfeu canta.)

VAI TUA VIDA

samba de Antonio Carlos Jobim
e Vinicius de Moraes

VAI TUA VIDA
TEU CAMINHO É DE PAZ E AMOR;
A TUA VIDA
É UMA LINDA CANÇÃO DE AMOR;
ABRE OS TEUS BRAÇOS E CANTA A ÚLTIMA ESPERANÇA,
A ESPERANÇA DIVINA
DE VIVER EM PAZ

SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCE
QUE MARAVILHA VIVER!
UMA CANÇÃO PELO AR...
UMA MULHER A CANTAR
UMA CIDADE A CANTAR
A SORRIR, A CANTAR, A PEDIR
A BELEZA DE AMAR
COMO O SOL, COMO A FLOR, COMO A LUZ
AMAR SEM MENTIR NEM SOPRER...
EXISTIRIA A VERDADE
VERDADE QUE NINGUÉM VE

SE TODOS FOSSEM NO MUNDO IGUAIS A VOCE.
(As últimas linhas entra Mira.)

lher reage e os dois lutam violentamente por um instante. Numa se-
paração momentânea l'ira, atemorizada, recua.)

CLIO (de dentro, a voz assustada)

Orfeu? Orfeu?

(Orfeu se retoma e por um momnto deixa-se estar na mesma posição,
ofegante, enquanto a mulher, apavorada, foge lentamente, de cos-
tas, até desaparecer numa carreira.)

ORFEU (a voz alterada)

Pode dormir quistinha, mãe. Sou eu.

CLIO (no entressono)

Não fica muito tempo nesse frio, meu filho; vem dormir.

ORFEU

Já vou, mãezinha.

(Pega no violão e põe-se a tocar agitadamente. Depois vai sere-
nando, em acordes que aos poucos vão se fazendo mais e mais ale-
gres. Por fim o ritmo do samba já reponta. Dá uma sonora garga-
lhada.)

Mulher... ah mulher!

(O instrumento p

ba começa a apax

SEMPRE MULHER

samba de Antonio Carlos Jobim
e Vinicius de Moraes

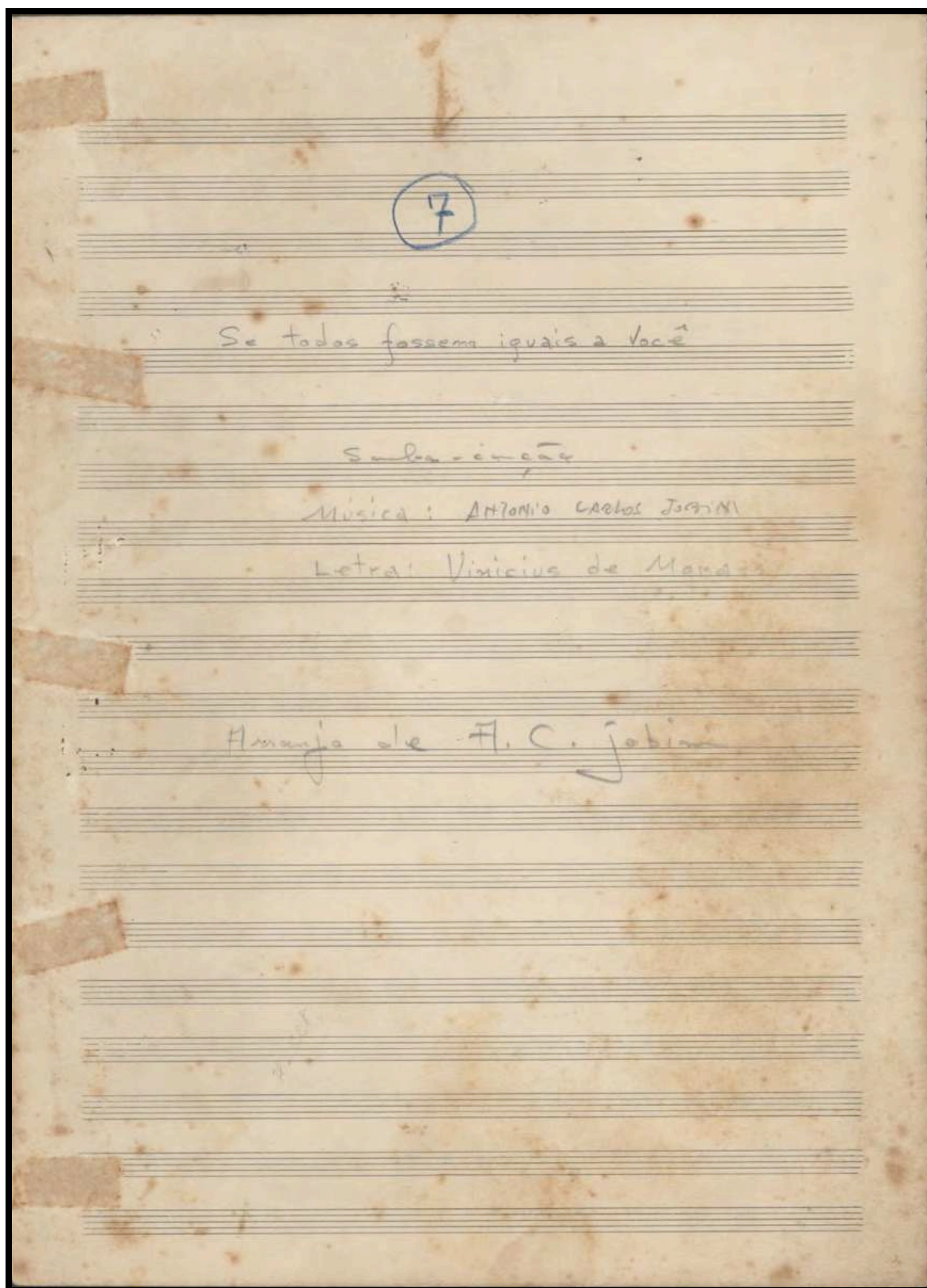
MULHER, AI, AI, MULHER
SEMPRE MULHER DE NO QUER DER
VOCE ME ABRACA, ME BEIJA, ME XINGA
ME BOTA MANDINGA
DEPOIS FAZ A BRIGA
SÓ PRA VER QUEBRAR;
MULHER, SEJA LEAL
VOCE BOTA MUITA BANCA E INFELIZMENTE
EU NÃO SOU JORNAL.

MULHER, MARTÍRIO MEU
O NOSSO AMOR DEU NO QUE DEU
E SENDO ASSIM NÃO INSISTA, DESISTA
VÁ FAZENDO A PISTA
CHORE UM BOCADINHO
E SE ESQUEÇA DE MIM

V4M 309

V4M 309 - 21-

MANUSCRITOS DE TOM JOBIM- PARTITURAS DA PEÇA "ORFEU DA CONCEIÇÃO"



Introd. 49 (7) Se Todos fossem iguais a você
conjunto

Guitarra 1

Piano

Baixo

Canto

Ataca Org.

Se todos fossem iguais a você

WECO 20-A
CASA CARLOS WEISS

50

Org. ①

Handwritten musical score for various instruments and voice. The score is written on ten staves, each with a label on the left:

- I-II +1
- Come
- Tramoa
- I-II ce
- Dono
- I-III
- Tramob
- I-III
- Sax
- I-II
- Guit
- Piano
- 1-3 V.
- 2-4
- Vib.
- Alto
- Basso
- Bat.
- Aut.

The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and notes. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score.

On fei da Conceição - Vinicius de Moraes
 musica - Antonio Carlos Jobim e Vinicius

- Eu e o meu amor
 Mulher sempre mulher (editora Araguã) (mundo)
 X Se todos fossem iguais a você " " (mundo)
 Um nome de mulher " " (mundo)
 X Monólogo - Modinha " " "
 Dança Negra
 Euridice - Valsa Vinicius (Introdução)
 Lamento no morro (Introdução) ELPA - Corcovado

Antônio Dixon

- 1 - Overture "On fei da Conceição" da parte romântica
- 2 - Introdução à Euridice
- 3 } Euridice
- 4 }
- 5 Um nome de mulher
- 6 - Modinha (monólogo)
- 7 - Se todos fossem iguais a você
- 8 - Mira e Ariston
- 9 - Mulher ou as mulheres (Violão)
- 10 Mira e Ariston
- 11 A Dança Negra
- 12 - Magalhães
- 13 - Sacet Ariston
 Dança negra

- Notas:
- 1 Falta o texto marcado
 - 2 onde fica "Eu e o meu amor"?
 - 3 não há cópias da Magalhães ⑫
 4. Sobre a Euridice foi cedida o editor

5

1a Flauta

The usus de meller

Handwritten musical score for 1a Flauta. The score is written on four staves. The first staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It includes markings for "Solo", "org.", "Coro", and "Piccolo". The second staff has a key signature of one flat and includes markings for "Violon", "Sax", and "Blond". The third staff has a key signature of one flat and includes markings for "Solo", "Flauta", "troub. Coring", and "Rak". The fourth staff has a key signature of one flat and includes the marking "Glist".

Guitarra

Mulher, Sempre Mulher

(9)?

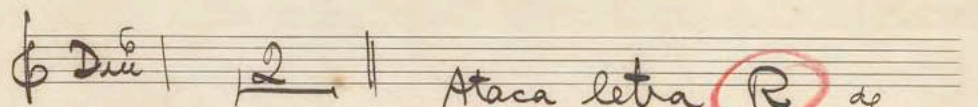
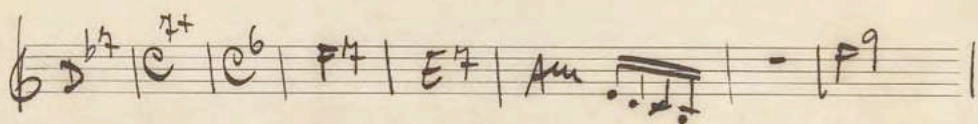
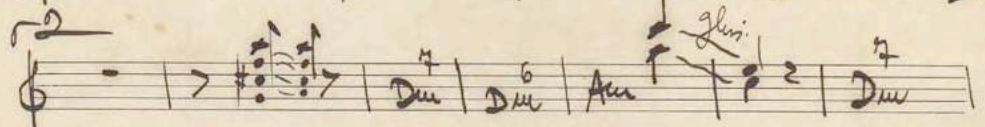
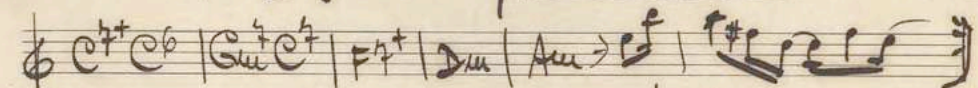
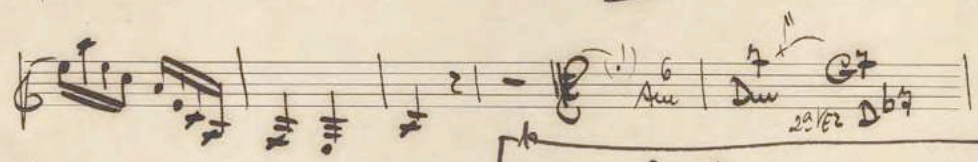
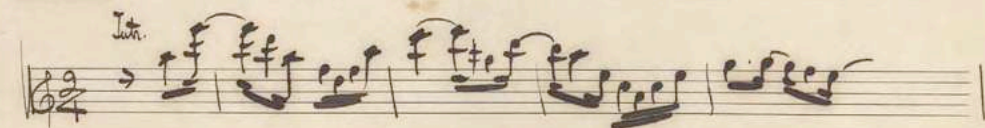
Handwritten musical notation for guitar, featuring chords and melodic lines. The notation includes various chord symbols such as $\text{F}\sharp 7+$, Fm , $\text{B}\flat 9$, $\text{E} 7+$, $\text{A} 7+$, $\text{E} 6$, $\text{G}\sharp \text{m} 7$, $\text{F}\sharp \text{m} 7$, $\text{C}\sharp \text{m} 7$, $\text{F}\sharp \text{m} 7$, $\text{C}\sharp 9-5+$, $\text{F}\sharp \text{m}$, $\text{F}\sharp 7$, $\text{D} 9$, $\text{B} 9$, $\text{B} 7$, $\text{A} 7$, $\text{A} \text{m}$, $\text{F}\sharp 7$, $\text{E} 6$, $\text{A} 7$, $\text{E} 6$, $\text{A} 7$, and $\text{F}\sharp 7$.

The notation also includes melodic lines with various ornaments and techniques, such as "Só a postagada" and "Solo". The piece concludes with a double bar line and a key signature change to $\text{F}\sharp$.

1

Guitarra

Lamento no luto



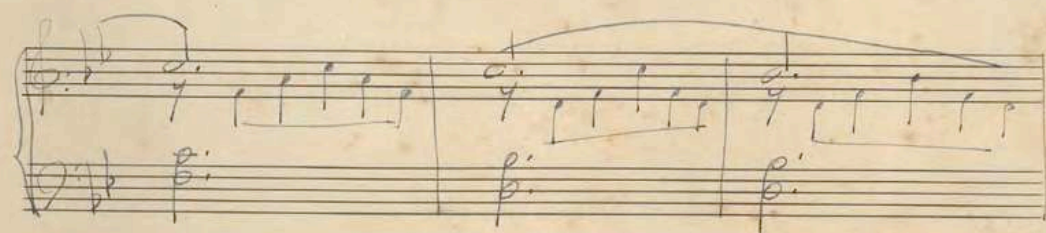
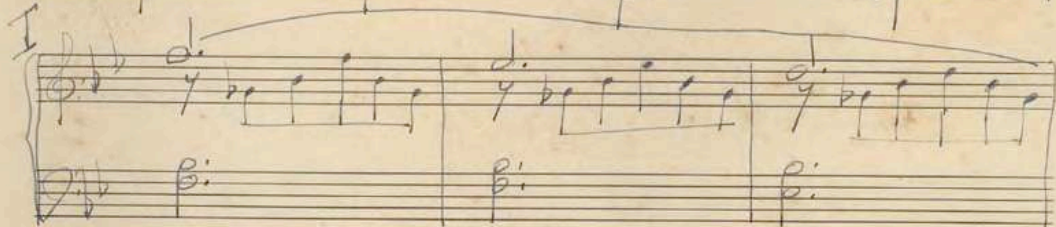
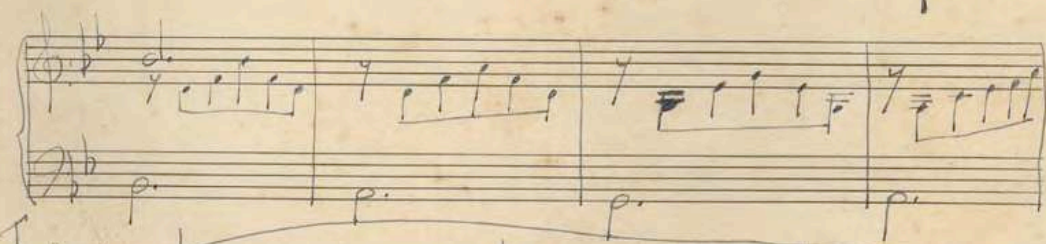
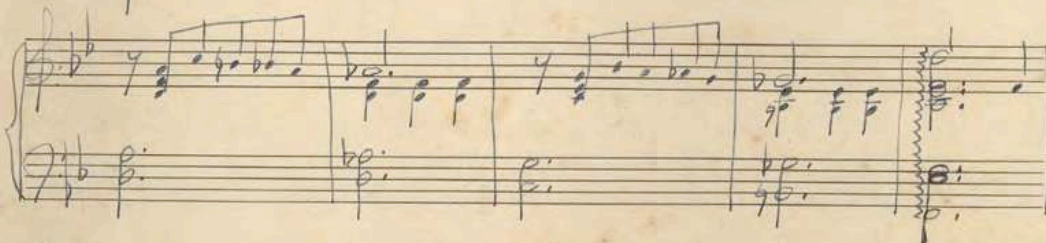
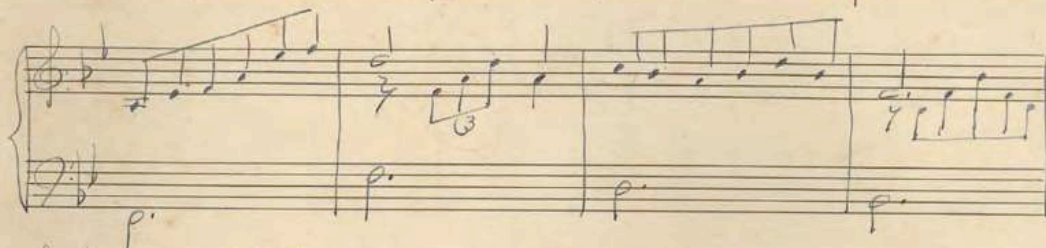
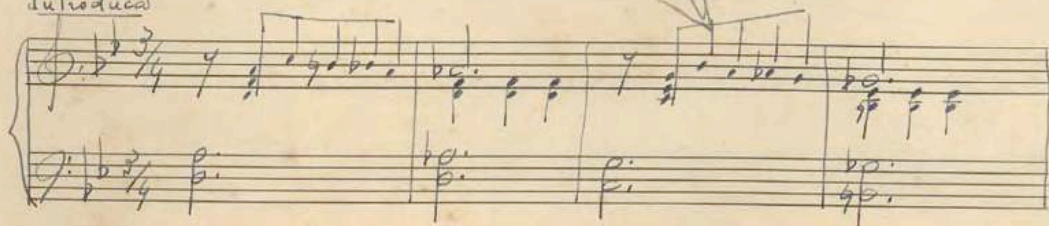
Ataca letra R de

Orfeu da Conceição

Erivice Suzana

Salvadora de
Viniçius de Moraes

Introdução



TEXTO MONÓLOGO DE ORFEU (Vinicius de Moraes)

Mulher mais adorada!
Agora que não estás,
deixa que rompa o meu peito em soluços
Te enrustiste em minha vida,
e cada hora que passa
É mais por que te amar
a hora derrama o seu óleo de amor em mim, amada.
E sabes de uma coisa?
Cada vez que o sofrimento vem,
essa vontade de estar perto, se longe
ou estar mais perto se perto
Que é que eu sei?
Este sentir-se fraco,
o peito extravasado
o mel correndo,
essa incapacidade de me sentir mais eu, Orfeu;
Tudo isso que é bem capaz
de confundir o espírito de um homem.
Nada disso tem importância
Quando tu chegas com essa charla antiga,
esse contentamento, esse corpo
E me dizes essas coisas
que me dão essa força, esse orgulho de rei.
Ah, minha Eurídice
Meu verso, meu silêncio, minha música.
Nunca fujas de mim.
Sem ti, sou nada.
Sou coisa sem razão, jogada, sou pedra rolada.
Orfeu menos Eurídice: coisa incompreensível!
A existência sem ti é como olhar para um relógio
Só com o ponteiro dos minutos.
Tu és a hora, és o que dá sentido
E direção ao tempo,
minha amiga mais querida!
Qual mãe, qual pai, qual nada!
A beleza da vida és tu, amada
Milhões amada! Ah! Criatura!
Quem poderia pensar que Orfeu,
Orfeu cujo violão é a vida da cidade
E cuja fala, como o vento à flor
Despetala as mulheres -
que ele, Orfeu,
Ficasse assim rendido aos teus encantos?
Mulata, pele escura, dente branco
Vai teu caminho
que eu vou te seguindo no pensamento
e aqui me deixo rente quando voltares,
pela lua cheia
Para os braços sem fim do teu amigo
Vai tua vida, pássaro contente
Vai tua vida que estarei contigo.

ORFEU NEGRO

MARPESSA DAWN
BRENO MELLO

DANS

ORFEU NEGRO

UN FILM DE
MARCEL CAMUS

Scénario de
JACQUES VIOT

Inspiré d'ORFEU DA CONCEICAO de VINICIUS DE MORAES
Adaptation et dialogues de Jacques VIOT et Marcel CAMUS
EASTMANCOLOR

Coproduction franco-italienne
DISPATFILM-PARIS GEMMA CINEMATOGRAFICA-ROME
Avec la participation de TUPAN FILMES-SAO-PAULO

Producteur Délégué
SACHA GORDINE

Distribution en France et Afrique du Nord
LUX FILMS

Vente à l'Etranger :
DISPATFILM, 44, rue du Colisée, Paris-8^e

*

INTERPRÉTATION

BRENO MELLO	Orphée	ADHEMAR DA SILVA	La Mort
MARPESSA DAWN	Eurydice	ALEXANDRO CONSTANTINO ..	Hermès
LOURDES DE OLIVEIRA	Mira	WALDEMAR DE SOUZA	Chico Boto
LEA GARCIA	Serafina	JORGE DOS SANTOS	Benedito
AURINO CASSIANO		Zeca	

*

EQUIPE TECHNIQUE

Directeur de la photo : JEAN BOURGOIN

Cameramen	Louis STEIN	Musique de	Antonio Carlos JOBIM
	René PERSIN		Luiz BONFÁ
1 ^{er} assistant de la mise en scène	Robert MAZOYER	Chef monteuse	Andrée FEIX
Assistant brésilien ...	Bartholomeu ANDRADE	Assistants monteuses	Geneviève WINDING
Script-girl	Dyna MOSCOVICI		Gisèle CHEZEAU
Régisseurs	AUTUORI et	Ingénieur du son	Amaury LEENHARDT
	R. BLACHE	Mixage	Jean NENNY
Collaborateur artist...	Loup BONIN	Chargé de Presse ...	Victor KERDONKUFF

Directeur de Production : JACQUES GIBAUT

Laboratoires L. T. C. Saint-Cloud — Enregistrements et mixages S. I. M. O.

*

Services de Presse : Victor Kerdonkuff (DISPAT) 44, rue du Colisée, PARIS 8^e — BAL. 69-84
F. O. G., 163, Fg St-Honoré, PARIS-8^e — BAL. 60-40 — ÉLY. 68-77

Catálogo de divulgação do filme "Orfeu Negro"

ORFEU NEGRO (*)

RESUMO DO ENREDO

Eurídice, jovem brasileira do interior, chega ao Rio às vésperas do Carnaval. Na Cidade Maravilhosa encontra a prima Serafina e também trava conhecimento com um condutor de bonde, Orfeu, negro magnífico que é quase um deus para os habitantes do subúrbio. É um maravilhoso tocador de violão e também mestre de dança de uma das melhores escolas de samba.

Serafina e Eurídice vão a um dos ensaios. Atraídos pelo desencadeamento da orquestra, todos dançam freneticamente. Mas os olhares de Orfeu não se desviam de Eurídice. Seduzido por seu encanto e pelos dons de dançarina que ela manifesta, ele a convence a se juntar ao desfile que se realizará no dia seguinte. Entretanto, Mira, noiva e parceira de Orfeu, não vê com bons olhos a chegada da moça. Serafina percebe a coisa... Conhece Mira e acredita ser ela capaz de cometer as piores loucuras.

Enquanto preparam a fantasia de Eurídice, esta de repente se vê frente a frente com um homem cuja estatura corpulenta se entrecorta no céu sombrio. Ele tem o aspecto da morte.

Uma noite febricitante cai sobre a cidade, mistura os corpos, abraça a multidão numa atmosfera de embriaguez coletiva. De novo Eurídice encontra a morte e deve sua salvação apenas ao aparecimento de Orfeu. Entrementes, o Carnaval está no auge. No meio do entusiasmo geral, Mira, com ciúmes do sucesso conseguido por Eurídice e tendo conseguido até então dissimular sob uma máscara a sua identidade, atira-se a ela, persegue-a através da cidade em loucura.

A morte também persegue Eurídice, a quem não resta senão uma esperança: encontrar Orfeu e buscar refúgio em seus braços. O amor os reúne, por fim, mas, perseguidos por uma fatalidade inexorável, somente na morte eles se unem completamente.

*

(*) OBSERVAÇÃO IMPORTANTE: "Orfeu Negro" será lançado no Brasil com o título "ORFEU DO CARNAVAL".

les nouveaux films français

► DOCUMENTATION

► REPORTAGES

► ÉCHOS

ORFÈVE

DOCCARNIVAL

PRIMEIRO PRÊ-
MIO (PALME D'OR) DO
FESTIVAL DE
CANNES 1959

ÀV. PRESIDENTE ANTONIO CARLOS, 58-9. - RIO - MAISSON DE FRANCE - TEL. 52-4402 - END. TEL. FRANSFILM - RIO



Figurantes e atores durante filmagem do filme “Orfeu Negro”

