

MARINA BONATTO MALKA

ORPHÉE NOIR: A PELE NEGRA DE ORFEU NA LITERATURA DO SÉCULO XX

**PORTO ALEGRE
2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS | PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA**

ORPHÉE NOIR: A PELE NEGRA DE ORFEU NA LITERATURA DO SÉCULO XX

MARINA BONATTO MALKA

Tese de doutorado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo

**PORTO ALEGRE
2022**

CIP - Catalogação na Publicação

Malka, Marina Bonatto
ORPHÉE NOIR: A PELE NEGRA DE ORFEU NA LITERATURA DO
SÉCULO XX / Marina Bonatto Malka. -- 2022.
171 f.
Orientador: Homero Vizeu Araújo.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Mito de Orfeu. 2. Orphée Noir. 3. Jean-Paul
Sartre. 4. Marcel Camus. 5. Reelaboração. I. Araújo,
Homero Vizeu, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Porto Alegre, __ de _____ de 2022.

Resultado: _____

Orientador: **Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo**
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Miguel Jost Ramos
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Profa. Dra. Mariana Figueiró Klafke
Secretaria Municipal da Educação de Porto Alegre – SMED/POA

AGRADECIMENTOS

A toda equipe da Pós-Graduação em Letras da UFRGS, por todo o apoio logístico durante o curso.

Ao professor Guto Leite, que me indicou a leitura de *Orfeu da Conceição* em 2014 e me orientou no Trabalho de Conclusão de Curso em 2015, além de ser minha banca da dissertação e da tese. Obrigada por me acompanhar durante todos os momentos de minha vida acadêmica, por me abrir portas e provocar reflexões.

Ao Homero Vizeu Araújo, meu orientador desde o mestrado, que me incentivou a seguir na temática órfica.

Ao Miguel Jost, professor que acompanha meus trabalhos de dissertação e tese e que divide comigo o apreço pelo Vinicius de Moraes e por *Orfeu da Conceição*.

À Mariana Klafke, colega de grupo de pesquisa e parceira de concursos, que está ao meu lado desde o início de minha vida acadêmica e neste momento de fechamento de ciclo.

Às professoras Regina Zilberman e Liliam Ramos da Silva, que tiveram uma grande influência em meu trabalho de doutoramento. Aos meus colegas do Letras na Rede, que me reconectaram com a universidade durante a pandemia.

Às colegas de faculdade, pela troca, pela crítica, pelo apoio. Em especial Priscylla da Rosa, Fernanda Feyh, Ana Paula Ramos, Jéssica Fraga e Maria Cláudia Ramos.

Aos amigos Nathália Seibt, Fernando Aguzzoli e Pascoal Luca, que me acompanham desde o ensino médio e que a distância jamais nos separou.

Às colegas de trabalho, Caroline Silveira, Jéssica Lopes e Jaqueline Santos por me receberem tão bem em Capão da Canoa e por se tornarem minha família no litoral gaúcho.

Aos meus pais Maristela e Ricardo Malka, pelo incentivo de sempre e pelo carinho. À minha irmã Vanessa e ao meu cunhado Henrique, pelo apoio e pelo companheirismo.

Ao meu namorado Alexandre de Sá, companheiro de vida, pela cumplicidade e por entender as ausências e privações decorrentes do estudo, do esforço, da vontade de vencer. Obrigada pelo apoio incondicional nos últimos anos. Agradeço também a Jussara Bittencourt de Sá e Alamiro de Sá, meus sogros, que sempre torceram por mim.

A todos os amigos e amigas que me lançaram votos de sucesso.

*Touche pas à mon pote
Ça veut dire quoi?
Ça veut dire que l'être
Qui a fait Jean-Paul Sartre penser
Fait jouer Yannik Noah*

*Touche pas à mon pote
Il faut pas oublier que la France
A déjà eu la chance
De s'imposer sur la terre
Par la guerre
Les temps passés ont passé
Maintenant nous venons ici
Chercher les bras d'une mère
Bonne mère*

(Touche Pas a Mon Pote – Gilberto Gil)

RESUMO

Esta tese tem o objetivo de analisar as duas obras homônimas que relacionam Orfeu com o negro descolonizado: *Orphée Noir*, prefácio de Jean-Paul Sartre no livro *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), e *Orphée Noir* (1959), filme de Marcel Camus. Para isso, investiga a etimologia e a simbologia do mito de Orfeu, faz um levantamento das obras que reelaboram esse mito no século XX no Brasil e na França e, por fim, analisa os *Orphée Noir* inseridos no contexto de independências de países africanos e do governo de Juscelino Kubistchek no Brasil. Nesta perspectiva, as reflexões inserem-se em um esforço de perceber não só a importância do *Orphée Noir* de Sartre para o Movimento da Negritude, mas também a do *Orphée Noir* de Camus para a cinematografia mundial, levando em consideração a repercussão controversa de ambas as obras.

Palavras-chave: Mito de Orfeu. *Orphée Noir*. Jean-Paul Sartre. Marcel Camus. Reelaboração.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze two homonymous works that relate Orpheus to the decolonized Negro: Jean-Paul Sartre's *Orphée Noir*, foreword to the book *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), and Marcel Camus' film *Orphée Noir* (1959). For this, the etymology and the symbolism of the myth of Orpheus are investigated. Initially, employing a survey of works that re-elaborate this myth in Brazil and France in the 20th century, then analysing both *Orphée Noir*, inserted in the context of the independence of African countries and the government of Juscelino Kubistchek in Brazil. In this perspective, the reflections are part of an effort to perceive not only the importance of the *Orphée Noir* of Sartre for the Négritude Movement but also that of the *Orphée Noir* of Camus for world cinematography, taking into account the controversial repercussion of both works.

Keywords: Myth of Orpheus. Black Orpheus. Jean-Paul Sartre. Marcel Camus. Re-elaboration.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	MITO DE ORFEU E SUA RECUPERAÇÃO AO LONGO DOS ANOS NA ARTE.....	14
2.1	O MITO E A ETIMOLOGIA DE ‘ORFEU’	14
2.2	POR QUE ORFEU? REPRESENTAÇÕES DO MITO AO LONGO DOS SÉCULOS NO BRASIL E NO OCIDENTE EM GERAL	16
2.3	OUTROS ORFEUS NEGROS E GREGOS	27
3.	ORFEU DE CAMUS E O BRASIL DO CARNAVAL.....	30
3.1	CONTEXTO HISTÓRICO DE <i>ORPHÉE NOIR</i> DE CAMUS	30
3.2	<i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> DE VINICIUS DE MORAES: A INSPIRAÇÃO DE <i>ORPHÉE NOIR</i>	32
3.3	O <i>ORPHÉE NOIR</i> DE CAMUS	49
3.4	RECEPÇÃO DO FILME <i>ORPHÉE NOIR</i> , DE CAMUS	61
3.5	O TRISTE PRÉVERT DOS TRÓPICOS	71
3.6	<i>ORFEU</i> , DE CACÁ DIEGUES – A OUTRA VERSÃO DE <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i>	73
4.	ORFEU DE SARTRE E O MOVIMENTO DA NEGRITUDE	80
4.1	CONTEXTO HISTÓRICO	80
4.1.1	Recepção e representação da cultura negra e colonizada na arte francesa do início do século XX	84
4.2	BREVE ANÁLISE DOS MOVIMENTOS NEGROS EM GERAL E DA NEGRITUDE	89
4.2.1	A importância de Aimé Césaire para a Negritude.....	95
4.3	O <i>ORPHÉE NOIR</i> DE SARTRE	100
4.4	CRÍTICAS AO PREFÁCIO <i>ORPHÉE NOIR</i> DE SARTRE	105
4.5	A ANTOLOGIA DE SENGHOR	113
4.6	SARTRE, JEAN-PAUL, CÉLEBRE PREFACIADOR DO SÉCULO XX (ENTRE OUTROS TALENTOS)	117
4.6.1	Sartre e o Terceiro Mundo	121
4.6.2	A peça <i>La Putain Respectueuse</i>	126
4.6.3	Outros dois prefácios de Sartre sobre obras antirracistas e anticoloniais.....	129
5.	PODE O BRANCO FALAR DO NEGRO?.....	141
5.1	SARTRE E CAMUS: DOIS HOMENS BRANCOS FALANDO DO NEGRO DESCOLONIZADO	141
5.2	OS MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA NEGRA E A NEGRITUDE NO BRASIL	144
5.3	LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: PRINCIPAIS AUTORES(AS)	147
5.4	A PROBLEMATIZAÇÃO DA VOZ DO OUTRO E DO LUGAR DE FALA	150
6.	ORFEUS FRANCESES NEGROS E GREGOS – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
	REFERÊNCIAS.....	163

1. INTRODUÇÃO

“Touche pas à mon pote” (1985) é uma canção do ex-ministro da Cultura no governo Luiz Inácio Lula da Silva (de 2003 a 2008) e um dos maiores nomes da canção popular brasileira, Gilberto Gil. Com foco na pluralidade e na tolerância, seu desempenho no mandato foi bastante elogiado e teve como um de seus principais projetos os Pontos de Cultura. Essa música é um dos exemplos mais emblemáticos da relação França-Brasil, cujo título foi tirado do slogan do SOS Racisme, que viria a se tornar um hino para o próprio movimento. Com a canção, Gil, um estrangeiro de origem negra, coloca em questão os ideais de liberdade da própria nação francesa. Abordando temáticas contemporâneas, como as correntes migratórias do final do século XX, o racismo e as injustiças sociais decorrentes destes fatos, Gil questiona a própria noção dos Direitos Humanos que nasceram com os ideais da Revolução Francesa. Nos versos da canção “Não toque no meu amigo/ O que isto significa?/ Significa que o ser/ Que fez Jean-Paul Sartre pensar/ Fez jogar Yannick Noah” (tradução minha) podemos identificar a relação da teoria do existencialismo francês sartriano e a afirmação em pé de igualdade do filósofo branco e do esportista negro. É assim que começamos a tese, ao exemplo de Gil: questionando os Direitos Humanos franceses, país que tanto colonizou e escravizou, e que é assunto desta tese de doutoramento a partir de dois escritores do Hexágono: Jean-Paul Sartre e Marcel Camus.

Para os entusiastas do cinema mundial, o filme *Orphée Noir* ou *Orfeu Negro* ou *Orfeu do Carnaval*, produzido pelo cineasta francês Marcel Camus em 1959, provavelmente causa êxtase e estranhamento ao mesmo tempo. Êxtase devido à beleza –fotografia, trilha sonora, cenário, elenco etc. – e o alcance mundial do filme, obtendo diversas premiações como a Palma de Ouro (1959), Oscar de filme estrangeiro (1960), Globo de Ouro (1960) e *British Academy of Film and Television Arts* (1960). Estranhamento – principalmente para estudiosos de Vinicius de Moraes e brasileiros em geral – devido à forma¹ que o filme foi produzido – adaptação, estereotipação, fetichismo etc. – e à homonímia com um prefácio do filósofo francês Jean-Paul Sartre. Onze anos separam esse prefácio sartriano, publicado em *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, de Léopold Sédar Senghor [1948]- (1985), e o filme *Orphée Noir* (1959). Ao ler e refletir sobre as duas obras, percebe-se, contudo,

¹ Em meu trabalho de conclusão de curso (MALKA, 2015) e minha dissertação de mestrado (MALKA, 2018) escrevo sobre os enlaces da produção do filme *Orfeu Negro*, de Marcel Camus. Essa temática será recuperada nesta tese de doutorado.

que não somente o título é igual, mas a temática também: a questão do negro descolonizado² é central para ambas.

Em Camus, há uma reelaboração do mito de Orfeu a partir da adaptação ao cinema da peça *Orfeu da Conceição* [1954]/(2013), de Vinicius de Moraes, com um forte teor de exotismo na obra, destacando um estereótipo de cultura brasileira carnavalesca e carioca que foi vendido e bem aceito pelo público (à exceção do brasileiro), considerando as diversas premiações mencionadas acima. É uma mistura do negro com o grego – o negro brasileiro resumido em Orfeu mora no morro carioca empobrecido, é compositor e vive uma busca intensa pelo seu amor de carnaval, Eurídice.

Em Sartre, há um levantamento e um comentário sobre escritores francófonos de países descolonizados e uma crítica à cultura eurocêntrica branca. Sartre foi rejeitado principalmente pelos teóricos negros sobre sua “intromissão” e “tentativa de protagonismo” em uma pauta que não era sua, a da Negritude. A catábase de Orfeu é central para o prefácio sartriano, pois faz alusão à busca do poeta negro pela sua poesia.

Sobre a homonímia, por um lado, é possível que o nome do filme de Camus seja um eco do ensaio de Sartre onze anos após sua publicação. O *Orphée Noir* de Sartre [1948]/(1985) teria servido de inspiração para o diretor Marcel Camus no momento da escolha do título de seu filme que, quando foi traduzido para o português, foi chamado de *Orfeu do Carnaval* ou *Orfeu Negro*. Vinicius de Moraes, o escritor de *Orfeu da Conceição* (2013), peça que foi adaptada para o cinema resultando em *Orfeu Negro*, foi diplomata brasileiro na França e residiu lá por diversos anos, certamente teve acesso à literatura francesa e francófona. Quando Vinicius publicou a versão final de *Orfeu da Conceição* na França, em 1955, as temáticas da negritude, Sartre e Camus estavam em voga. É provável que o Orfeu de Vinicius tenha sido inspirado somente pelo título do prefácio afro-órfico sartriano. Ou não, já que outras obras, anteriores ao prefácio de Sartre e que serão analisadas no decorrer deste trabalho, também utilizaram a temática do negro órfico.

O problema de pesquisa é entender por que Orfeu, no século XX, representa nas duas obras – os homônimos *Orphée Noir* – o negro descolonizado, ou seja, qual a relação da figura

² É utilizado “descolonizado” pois é o termo empregado pelo pós-colonialista Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra* (1968), termo que evidencia que o país é independente. Sabe-se que há diversas teorias sobre o mundo colonial. O decolonialismo revela uma superação da colonização, transcendendo a colonialidade, tratando-se de uma escolha política. O pós-colonialismo desconstrói ideologias eurocênicas, analisa as relações hegemônicas e desvela as mazelas colonialidade. Os autores utilizados nesta tese como Franz Fanon, Hommi Bhabha, Aimé Césaire, entre outros, fazem parte do pensamento pós-colonial. Por fim, o neocolonialismo é a colonização de países europeus na África e na Ásia entre o século XIX e XX, motivada pela industrialização da Segunda Revolução Industrial.

órfica com o negro de país independente? E como essa relação do negro com o grego impacta na homonímia do prefácio *Orphée Noir*, de Jean-Paul Sartre, e do filme *Orphée Noir*, de Marcel Camus?

Nesta tese, estuda-se ainda, além da possibilidade de inspiração de um *Orphée Noir* sobre outro, a relação de ambos com o mito de Orfeu. O que leva um autor atual a reler e se inspirar em textos anteriores? Na perspectiva das sociedades antigas, os mitos gregos consistem em narrativas de fatos que aconteceram em uma era primitiva, em tempos imemoriais, por intermédio de seres sobrenaturais. A história de Orfeu e Eurídice é recuperada sobretudo a partir do Renascimento e reconstruída em diversas épocas e gêneros, até mesmo tornando Eurídice protagonista no lugar de Orfeu, como no caso da literatura francesa do século XX. É importante frisar que não é apenas com o mito de Orfeu que acontece este tipo de réplica, mas também outros mitos gregos, como o de Narciso, o de Édipo etc. O conceito de intertextualidade de Julia Kristeva (2005) será referência para este estudo. Veremos exemplos de reelaborações do mito de Orfeu no próximo capítulo.

Sobre a metodologia de escrita e de investigação teórica, o percurso será o seguinte: (i) compreender o mito de Orfeu, sua simbologia e etimologia, para tentar entender o porquê desse personagem ter relação com o negro descolonizado; (ii) conhecer outras obras que reelaboraram o mito de Orfeu, a fim de observar como ele é reescrito por outros autores; (iii) analisar as duas obras centrais para essa tese, os dois *Orphée Noir*, e seus autores; (iv) analisar as obras que percorrem o caminho da Negritude afro-franco-caribenha e dos movimentos negros nos países francófonos e no Brasil, bem como o papel desses movimentos na luta pela emancipação do povo negro; (v) pontuar a questão da voz do Outro e do lugar de fala, considerando-se que são dois brancos que produzem obras sobre negros; (vi) analisar os outros prefácios de Sartre de livros sobre literatura negra, além das peças sartrianas; e, por fim, (vii) investigar essa relação do negro com o grego e a homonímia entre os *Orphées Noir*.

Este trabalho de conclusão de doutorado é um desdobramento de meu trabalho de conclusão de curso (MALKA, 2015) e de minha dissertação de mestrado (MALKA, 2018), pois ambas estudam *Orfeu da Conceição* e *Orphée Noir*. Tentar compreender o porquê de duas obras separadas por onze anos possuírem o mesmo título e temáticas semelhantes é uma inquietação desde a descoberta do prefácio de Jean-Paul Sartre durante a escrita da dissertação. Para se aproximar da resposta, foi necessária uma imersão em teorias pós-coloniais e marxistas e nas literaturas (afro)francófona e afro-brasileira, além da sartriana, algo inédito para mim e que demandou muitas leituras e pesquisas novas.

Mesmo que esta tese analise obras do século passado, acontecimentos atuais como os protestos em virtude dos assassinatos de Marielle Franco e de George Floyd; as produções cinematográficas como o filme *Pantera Negra*, de Ryan Coogler (2018), e o documentário *AmarElo*, de Emicida (2019); o engajamento musical de artistas negros como Beyoncé, com seu *Black Is King* (2020); e o estouro de escritores negros brasileiros (Conceição Evaristo, Jeferson Tenório, Joel Rufino dos Santos, Elisa Lucinda etc.) fazem com que o assunto da Negritude e do lugar ocupado pelos negros em uma sociedade racista e genocida esteja cada vez mais evidente e necessário.

2. MITO DE ORFEU E SUA RECUPERAÇÃO AO LONGO DOS ANOS NA ARTE

Este capítulo inicial se propõe a analisar o conteúdo de base para o desenvolvimento da temática da tese: os detalhes e desdobramentos do mito órfico. Compreender a história do mito, a etimologia do nome Orfeu, suas reproduções na arte francesa e brasileira ao longo dos séculos e em outras obras que associam o negro com o grego órfico prepara o terreno para que, posteriormente, analisemos em detalhe os dois *Orphée Noir*, o de Sartre e o de Camus.

2.1 O MITO E A ETIMOLOGIA DE ‘ORFEU’

O mito de Orfeu, um dos mais célebres da mitologia grega, apresenta diversas variações, tal como ocorre com outros mitos. Ele é descrito em *Metamorfoses*, de Ovídio, no Livro IV das *Geórgicas*, de Virgílio, entre outros. Mesmo depois de séculos transcorridos, a história de amor do casal Orfeu e Eurídice continua a instigar artistas – da literatura, das artes plásticas e da música – que encontram em Orfeu a matéria essencial de suas produções.

O mito de Orfeu consiste na história de amor com final trágico entre Eurídice e Orfeu. Filho do deus Apolo (ou Éagro) e da ninfa Calíope (a mais importante das Nove Musas³), ele é a representação do músico e do poeta na mitologia grega, com potencial de seduzir a tudo e a todos com a sua música: “Orfeu exprime mitologicamente o roubo que a música causava nos povos primitivos” (MENARD, 1991, p. 64). Orfeu possui o dom de tocar a lira, instrumento de cordas comum na antiguidade (em suas reelaborações, toca violão e guitarra). É considerado o inventor da cítara, pois foi quem lhe aumentou o número de cordas, de sete para nove, em homenagem às Nove Musas.

Conforme a tradição literária antiga, com os Argonautas, narra-se sua aventura como herói na expedição na nau Argos, sob a chefia de Jasão, em busca da conquista do velo de ouro de um carneiro, guardado por um dragão na região de Cólquida. Cada um dos Argonautas trazia uma virtude para a expedição, e a de Orfeu, além da música que conquistava a tudo e a todos, era a virtude de sacerdote e de diretor espiritual ao propagar o orfismo, umas das religiões mais importantes da Antiguidade Clássica, sendo por isso considerado o criador da “teologia” pagã.

³ As Nove Musas fazem parte do panteão de divindades da Grécia Antiga. Elas são filhas de Mnemosine, a deusa da memória, e são fruto de um relacionamento extraconjugal com Zeus, o deus dos deuses. São elas: Calíope, musa da eloquência e fluidez; Clio, musa da história; Euterpe, musa da poesia lírica e da música; Tália, musa da comédia; Melpômene, musa da tragédia; Terpsícore, musa da dança; Érato, musa da poesia amorosa; Polímnia, musa dos hinos sagrados; Urânia, musa da astronomia.

Ao regressar da expedição dos Argonautas, ele se casou com a ninfa Eurídice, nutrido por um amor verdadeiro. Eurídice, pouco depois do casamento, quando passeava com as ninfas, foi vista pelo pastor Aristeu, que, fascinado por sua beleza, tentou conquistá-la. Ao fugir de seu perseguidor, a ninfa pisou em uma serpente, foi picada por ela e faleceu. Inconformado com a perda de sua amada, Orfeu vai em busca de Eurídice nas trevas de Hades. Para entrar no mundo inferior, aparecem dois seres que carregam serpentes em si: o cão Cérbero, cão monstruoso que possui muitas serpentes saindo de seu pescoço, e as Fúrias, divindades munidas de chicotes e de víboras.

Ele convenceu Hades a deixar Eurídice voltar aos seus braços. Havia, entretanto, uma condição: ao conduzir sua amada para fora do mundo das sombras, Orfeu não poderia olhar para trás. O caminho foi íngreme, árduo e escuro. Após todos os obstáculos, quando estão prestes a chegar ao mundo da luz, Orfeu, impaciente para saber se realmente sua amada o seguia, fitou Eurídice, fazendo-a desaparecer. Ela estendeu os braços para tentar alcançar Orfeu, mas foi sugada novamente para os domínios de Plutão.

Orfeu chorou por sete dias por não aceitar estar longe de sua amada. As Mênades ou Bacantes (seguidoras de Dionísio ou Baco), descobrindo seu refúgio nas margens do Aqueronte, decidem abordá-lo, desejando criar laços matrimoniais. Por fidelidade a Eurídice, Orfeu recusa-as; as ninfas o atacam, despedaçando-o. Sua cabeça e os pedaços de seu corpo são jogados no rio Hebro e conduzidos ao mar, encantando a todos que escutam sua melodia. Posteriormente, sua cabeça foi encontrada intacta por um pescador, passando a servir de oráculo. A morte de Orfeu o eterniza: “Poeticamente, o mito mostra que a Arte é a possibilidade que se oferece ao homem de participar da eternidade. Através do amor e da mulher, a Arte o pereniza. Perece a carne, mas a obra alça-se à alegoria da esperança” (NASCIMENTO, 2019, p. 40).

Sobre a etimologia do nome ‘Orfeu’, o adjetivo grego *orphnos* significa “desprovido de, privado de, órfão” (SALEMA, 2014, p. 2), podendo significar também “obscuro”, ou seja, algo negro (RIESZ, 2005, p. 4). É possível Orfeu derivar de *ribhus*, que denota “poeta” ou “cantor” em sânscrito. Ou seja, não há um consenso quanto à origem da palavra *orphnos* e nem se Orfeu é realmente derivado dela. Orfeu é um mito complexo e possui um “feixe de contradições”, devido às “representações multifárias de Orfeu como poeta, músico, amante, herói, teólogo, adivinho, filósofo” (GAZZINELLI, 2007, p. 32). Orfeu toca sua lira e encanta a todos, é um ilustre combatente, é bravo pois busca Eurídice no Reino de Hades, é criador e divulgador do orfismo, entre outros.

O personagem órfico, principalmente no século XX, tornou-se um porta-voz da literatura africana/negra. A associação do mito de Orfeu com as pessoas de pele negra não é

fortuita etimologicamente. Em relação ao vocábulo, seria um pleonasmo o nome *Orphée Noir* (Orfeu negro), pois Orfeu pode derivar do adjetivo grego *orphnos*, como dito anteriormente. Junito de Souza Brandão (1987, p. 141) concorda com a etimologia popular de Orfeu com a palavra “obscuro” e “obscuridade”. Bouloumié (2004) também confirma a definição de “obscuro” para o filho de Apolo.

Independentemente de “Orfeu” significar “obscuro” – remetendo ao negro, à literatura negra –, “órfão” ou “poeta/cantor”, a maioria dos escritores negros se inspiraram em Orfeu não por causa de seu nome, e sim por causa de seu mito, mais especificamente de sua catábase: a busca de Eurídice no mundo subterrâneo de Hades (interpretado como “inferno” nas culturas cristãs). Essa descida ao inferno é usada de inspiração como a busca do poeta pela sua poesia ou pela sua identidade pessoal, o que será frisado pelo poeta Aimé Césaire posteriormente.

Muito se pesquisa sobre a etimologia da palavra Orfeu e pouco sobre Eurídice. Como se verá a seguir, a partir do século XX, as obras que reelaboram o mito de Orfeu começaram a torná-la protagonista, provavelmente impulsionadas pelo movimento feminista. Nascimento (2019, p. 42) analisa a etimologia de seu nome e sua importância para o mito, considerando que ela é a fonte de inspiração de Orfeu:

Na interpretação da lenda, a partir dos românticos, vê-se que o poeta tem, em Eurídice a sacerdotisa dos órficos mistérios. Ela é a Circe, a feiticeira da palavra, a complementar a “têssera” platônica, que fornece ao poeta o mantra da concepção artística. Quando ela morre, Orfeu perde a inspiração. Dela promanam os sons de sua lira. O étimo de Eurídice decomposto remete à ampla harmonia, ao amplo equilíbrio: Eurys = ampla, larga e diké = justiça, equilíbrio, conciliação. Eurídice é lugar em que nasce a harmonia do Poeta, comprovando a importância da mulher. Inspirado pela força feminina de Eurídice, a inspiradora do seu canto, Orfeu domina as forças do cosmo.

2.2 POR QUE ORFEU? REPRESENTAÇÕES DO MITO AO LONGO DOS SÉCULOS NO BRASIL E NO OCIDENTE EM GERAL

As diversas reproduções do mito órfico são explicadas pela intertextualidade. Termo cunhado por Julia Kristeva (2005), ele designa o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção ou transformação de outros textos (CARVALHAL, 2006, p. 89), sendo, portanto, um mosaico de citações. A autora aponta que Bakhtin foi um dos primeiros estudiosos em literatura a formular uma teoria na qual uma obra é um encontro entre diversos textos. A palavra, a menor unidade textual, já revela este encontro entre textos, chamado de dialogismo (KRISTEVA, 2005, p.67). O texto, portanto, é absorção e réplica de outro texto (ou vários outros), em um processo natural e contínuo de reescrita.

Em algumas obras, a intertextualidade pode ser implícita ou explícita. Nos casos que estudaremos nesta tese de doutoramento, todas as reelaborações do mito são explícitas, pois mantêm o nome dos protagonistas e o enredo da história. Com o passar do tempo, os artistas que reproduziram o mito foram criando maior liberdade de alterá-lo. A seguir, iremos analisar obras que possuem interlocução com o mito de Orfeu, que transformam e atualizam o mito grego.

É recorrente e antiga a temática do mito de Orfeu, recuperada na literatura e na arte em geral: “O mito de Orfeu, cujos traços podemos encontrar na literatura e na filosofia gregas desde o século VI antes da nossa era, apresenta-se sob um grande número de formas diferentes”⁴ (RIESZ, 2005, p. 3). O fato de Orfeu ser um herói destemido, apaixonado por Eurídice e símbolo do poeta e do músico faz que ele seja atemporal e amplamente reproduzido. Orfeu “é o mais revisitado de todos os mitos do panteão grego” (PIRES, 2013a, p. 11), adaptando-se ao contexto social e histórico-cultural de muitos lugares.

O mitema⁵ de Orfeu é o olhar para trás e perder pela segunda vez sua esposa; contudo, outros episódios são importantes em sua jornada, como a conquista do Velocino de Ouro com os Argonautas; a catábase ao inferno de Hades; o massacre e o desmembramento de seu corpo pelas Mênades/Bacantes, entre outros. Há teorias em que mito possui, na verdade, quatro mitemas: o episódio do Velocino épico, o amor fatal por Eurídice, a busca por ela no inferno e a morte de Orfeu oscilando entre o lírico e o dramático (PIRES, 2013a, p. 3-4). Ao mesmo tempo em que se evidencia seu caráter mágico em encantar a todos com a sua lira, Orfeu possui um lado humano quando sofre pela perda da amada. Ele perde sua fonte de inspiração e o amor de sua vida. Até a metade do século XVII, o mito de Orfeu era retratado de maneira fiel ao modelo antigo (Fig. 1); já a partir do século XIX, a sua apropriação se desvencilha do original para se concentrar como alegoria da genialidade poética. O fato de ser filho de Calíope, musa da poesia épica, e de Apolo, que o presenteou com a lira de sete cordas, impulsionou a criação do personagem de Orfeu, sendo considerado a representação do poeta, detentor do dom da música e da escrita que encanta a todos: vivos, mortos, animais, deuses, monstros etc.

A partir da redescoberta de textos antigos durante o Renascimento, a figura mítica de Orfeu foi adaptada em diversos formatos (tragédias, poemas, pinturas, óperas, romances etc.) e em diversas temáticas: o herói antigo, o amante trágico, o poeta divino (BLESCHET, 2016, p.

⁴ No original: “*Le mythe d’Orphée, dont on peut trouver des traces dans la littérature et la philosophie grecques depuis le VI^e siècle avant notre ère, se présente sous un grand nombre de formes différentes*”. Tradução minha.

⁵ Conceito de Claude Lévi-Strauss em *Mitológicas – O cru e o cozido* (2012) significa o elemento nuclear a partir do qual todos os mitos se formam e circulam dentro das diferentes culturas.

9). Esse movimento cultural retoma e reescreve as figuras míticas pagãs para uma forma clássica. A figura de Orfeu é associada à ópera, à encarnação do poeta/artista e sua fatalidade, à ambição desmensurada e ao destino trágico (RIESZ, 2005, p. 5), como nas óperas dos italianos Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (1607), e Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice* (1762), entre outras. A ópera de Monteverdi foi a primeira obra ocidental a recuperar o mito de Orfeu. O tema “olhar para trás” e perder novamente Eurídice, sua amada esposa, sendo sua fatalidade, evidencia o caráter dramático e passional do mito.

Figura 1. A gravura de Marcantonio Raimondi, *Orfeu e Eurídice* (1560)



Fonte: Metropolitan Museum of Art. Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342621>

As representações do mito de Orfeu entre os séculos XVI ao XIX – principalmente na França – são estudadas na dissertação de mestrado de Emilie Bleschet (2016), na Universidade de Lyon. Ela afirma que Orfeu foi recuperado no Renascimento, inspirando diversos artistas e autores. Joachim du Bellay (1522-1560) foi um dos primeiros artistas a estar explicitamente interessado na recuperação do mito de Orfeu, sendo o personagem poeta com poderes maravilhosos e filho das musas, como no poema “As Antiguidades de Roma” (1558) que traz o assunto da catábase de Orfeu em busca de uma alma a partir da força de seu canto. Pierre de Ronsard (1524-1585) elabora Orfeu a partir da perspectiva do poder da poesia e do seu poder inexplicável, como nos poemas “Do dia dos bacanais” e “Hinos” (1555). O interesse dramático do mito de Orfeu ainda no Renascimento aparece nas peças de François Chapoton, *A descida*

de Orfeu ao inferno (1640), e de Charles de Lespine, *O casamento de Orfeu, sua descida ao inferno, sua morte pelas Bacantes* (1623).

No século XVIII, Orfeu aparece no balé ou ópera-balé, como *La mort d'Orphée* ou *Les Fêtes de Bacchus* (1759), de M. Hus. Já no Romantismo francês do século XIX, há um novo significado – mais aprofundado – para o mito de Orfeu: mito de evasão. Orfeu torna-se a figura da luta do autor para ultrapassar a realidade decepcionante, a feiura do mundo, as mentiras etc. (BLESCHET, 2016, p. 33-34), a partir de autores como Leconte de Lisle (1818-1894), em “Poemas Antigos”, e Victor Hugo, em “A Lenda dos Séculos”.

Os músicos que compuseram a partir do tema órfico são (além dos já mencionados Monteverdi e Gluck): Franz Liszt (1811-1886), Jacques Offenbach (1819-1880), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Hector Berlioz (1803-1869) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), dentre outros. Na pintura: Eugène Delacroix (*Eurydice cueillant des fleurs*, de 1856), Gustavo Moreau (*Poète mort*, de 1890), entre outros. Sobre a representação do mito de Orfeu no período, Nascimento (2019, p. 39) afirma que

[n]o Romantismo e no Surrealismo, poéticas que valorizaram o feminino, Eurídice tornou-se tão necessária quanto o instrumento de Orfeu que enternecia a natureza, serenava as feras e, no inferno, ao buscar a amada, domou Plutão e Prosérpina, o casal do tenebroso Hades. A mulher seria então o complemento necessário à harmonia universal de seu cantar. Para os românticos e os surrealistas, o amor seria a força existencial necessária à transcendência facultada pela Arte. [...] Ao ressemantizar o mito do Poeta, o Romantismo, em meio a uma conjunção de fatores sociais, conferiu-lhe tons libertadores e revolucionários, além da vidência profética.

No século XX, o surrealista francês Jean Cocteau protagonizou na França o uso da mitologia órfica: escreveu primeiramente uma peça chamada *Orphée* (1926) e depois produziu os filmes da Trilogia Órfica (BARNIER, 2014, p. 11) – *Le Sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1949) e *Le Testament d'Orphée* (1959) –, aproximando-se de uma poesia fílmica, fazendo parte de um processo de criação e maturidade da visão do artista sobre o mito de Orfeu. *Orphée* (1926) é uma peça que se passa em Trácia, na Grécia Antiga, e foi encenada no mesmo ano da publicação no Teatro de Artes de Paris. Traz a relação – literalmente – do homem com a morte. Sua *mise en scène* foi composta de vários efeitos, como a travessia pelo espelho e a cabeça cortada falante de Orfeu, que acrescentam toques de comicidade à peça. O cenário era de Jean Victor-Hugo e o figurino de Gabrielle (Coco) Chanel.

O primeiro filme da Trilogia Órfica veio quatro anos mais tarde, sendo *Le Sang d'un Poète* (1930) o longa-metragem *avant-garde* da Trilogia que menos se assemelha com a peça

*Orphée*⁶. Ele é considerado limítrofe entre o cinema mudo e falado, pois alterna mensagens em letreiros explicativos com ruídos e músicas (BOULLAIT, 2007, p. 430-431). O segundo filme *Orphée* (1949) é uma adaptação fílmica da peça homônima de 1926 para o século XX, com um tom mais sério e sombrio, protagonizada por Jean Marais. Já o terceiro, *Le Testament d'Orphée* ou *Ne me demandez pas pourquoi* (1959), se propõe a ser uma continuação do filme *Orphée*, com Jean Cocteau no papel do artista Orfeu, simbolizando a busca pela arte e a imortalidade do poeta.

Na França, há uma tendência na literatura contemporânea de reelaborar o mito de Orfeu, contudo transfere-se o protagonismo para Eurídice, ou seja, fala-se da reescrita do mito ao feminino e à reabilitação de figuras ambivalentes. No caso de Eurídice, o aspecto negro da feminilidade é ligado ao mundo noturno de uma violência dionísica das bacantes opondo-se a um Orfeu solar (BOULOUMIÉ, 2004, p. 7). Enquanto no Brasil há algumas obras esparsas sobre o mito de Orfeu, na França a reelaboração do mito é um movimento recorrente que questiona o seu protagonismo, deslocando-o para Eurídice, transformando-a em uma figura complexa, à luz do movimento feminista em ascensão. Entre elas, as obras *Eurydice* em *Pièces Noires* (1942), de Jean Anouilh, *La Nouvelle Eurydice* (1931), de Marguerite Yourcenar, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* (1991), de Michèle Sarde, e *La porte des Enfers* (2008), de Laurent Gaudé, fazem parte das reelaborações do mito de Orfeu na literatura contemporânea francesa.

São diversos autores brasileiros que revisitaram o mito, tais como “poetas líricos como Silva Alvarenga, Olavo Bilac, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dora Ferreira da Silva, Haroldo de Campos, Geraldo Carneiro ou Adriano Espíndola” (PIRES, 2013b, p. 117). Muitos desses poetas escrevem com temática religiosa e, ao mesclarem com o mito considerado pagão, tornam suas obras sincréticas. A seguir, serão analisados alguns livros de literatura brasileira que reelaboram o mito de Orfeu.

Durante o Brasil colônia, o personagem mítico Orfeu aparecia em obras do Barroco, com Gregório de Matos (1636-1696), no poema “A hum fulano da Sylvia excelente cantor, ou poeta”, cujos versos exaltam a poesia e a música através das figuras míticas de Orfeu e Apolo, onde Orfeu é convidado para tomar a lira. A presença dos mitos gregos na poesia do Arcadismo era recorrente, juntamente com as imagens bucólicas da vida em harmonia com a natureza. O

⁶ O filme *Le Sang d'un Poète* não possui as personagens principais da obra, que são Orfeu e Eurídice, mas conta com ritos órficos, como a entrada no espelho para o mundo do além. O filme não é considerado por alguns críticos como parte da trilogia Órfica. Ou seja, a Trilogia Órfica seria composta então da peça *Orphée*, do filme *Orphée* e do filme *Le Testament d'Orphée*, como em Mathur (1990). Como o meu projeto se baseia na proposição de Perrone (2015), que considera a Trilogia Órfica como os três filmes citados, sigo sua proposta de raciocínio.

árcade Cláudio Manuel da Costa escreve o poema “Sonetos I”, obra na qual o sujeito-lírico anuncia Orfeu como amante desiludido.

A figura órfica aparece no Parnasianismo com poemas de Olavo Bilac (1865-1918), em “A Morte de Orfeu”, presente no livro *Tarde*, publicado em 1919 pouco depois da morte do poeta. O texto possui a descrição da morte de Orfeu, seu último grito chamando a amada Eurídice ao ser trucidado pelas mulheres: “Assim Orfeu,/ No último canto, no supremo brado,/ Pelo ódio das mulheres trucidado,/ Chorando o amor de uma mulher, morreu...” (BILAC, 2002, p. 20). Além dele, Raimundo Correia (1859-1911) também escreve poemas de temática órfica.

Já na estética modernista, por exemplo, “[o] mito de Orfeu foi revisitado por Murilo Mendes em “Despedida de Orfeu”, “Orfeu desolado”, “Novíssimo Orfeu” e “Exergo”, em uma tentativa de recuperá-lo em seus múltiplos significados na modernidade” (CAVALCANTI, 2017, p. 3). Os poemas “Despedida de Orfeu”, “Orfeu desolado” e “Exergo” assemelham-se a “A Morte de Orfeu”, de Bilac, pois abordam o assassinato da figura mitológica pelas bacantes e o amor incondicional a Eurídice. Já o poema “Novíssimo Orfeu” traz o assunto do fazer poético “Levando recado aos homens”, pois “A poesia sopra onde quer” (MENDES, 2014, p. 96). Mario Quintana (1906-1994) em seu poema “O retrato de Eurídice” desenha a imagem complexa da musa inatingível.

Em 1950, Pedro Bloch escreveu um monólogo chamado *As mãos de Eurídice* (BLOCH, 2008), peça de dois atos. É interessante adentrarmos mais na obra de Bloch pois em diversos momentos ela se relaciona com as reelaborações de Orfeu estudadas nessa tese. Peça de um personagem só, desesperado e delirante, o protagonista Gumercindo Tavares conta sobre sua vida, interagindo constantemente com a plateia. Ele é um escritor casado com Dulce, uma mulher extremamente culta e que cobrava bons modos do marido. Eles têm dois filhos, Lolinha e Ricardo. Contudo, Gumercindo está entediado com a sua vida e tem uma relação extraconjugal com Eurídice, por cujas mãos é apaixonado: “As mãos de Eurídice exprimiam todas as emoções/ Riam, às vezes./ Ficavam furiosas./ Choravam./ Juntavam-se em súplica./ Projetavam-se em desespero” (BLOCH, 2008, p. 28). As mãos de Eurídice pedem fichas, fazem apostas. Eles fogem para a Argentina, perdem todo o seu dinheiro em jogos de azar, separam-se e Gumercindo a mata, recuperando joias que deu para ela. Arrependido, sete anos depois de sua fuga, o escritor retorna a sua casa onde Dulce ainda o ama, Lolinha está casada e Ricardo, morto. Gumercindo lê uma carta de Dr. Frederico, homem apaixonado pela sua ex-mulher, à Dulce em que a história é contada pelo seu ponto de vista: “Um crápula que fugiu com uma vagabunda qualquer e gastou todo o dinheiro, todo o dinheiro que pertencia a você, Dulce, nas roletas de Mar del Plata” (BLOCH, 2008, p. 44). Gumercindo, que antes clamava pelas mãos

de Eurídice, agora “Eu quero suas mãos, Dulce/ Comecemos tudo de novo/ Eu voltei” (BLOCH, 2008, p. 55). Delirando, ele se arrepende do abandono e quer sua família de volta. A temática do mito de Orfeu aparece no título da peça com a figura de Eurídice. Na trama, a personagem possui as mesmas características do mito de Orfeu: “Eurídice, a doce, a meiga, a pura, a existencialista” (BLOCH, 2008, p. 32). Por outro lado, ela gosta de fazer apostas e é mesquinha, pois eles perdem uma fortuna em apostas e Eurídice não aceita se desfazer de suas joias, o que leva a seu assassinato pelo amante. Assim como em *Orfeu da Conceição*, Eurídice é pivô de uma traição de Orfeu. Bloch também menciona o existencialismo de Jean-Paul Sartre, descrito como um conhecimento filosófico incompreensível: “Eurídice não sabe, como nenhum de nós, o que é existencialismo” (BLOCH, 2008, p. 24). A filosofia de Sartre estava em voga na época. Por fim, o filho Ricardinho tem como uma das matérias na escola o Canto Orfeônico, fazendo novamente menção ao mito de Orfeu; contudo, sua nota é baixa. Mesmo o filho aprendendo o canto orfeônico, é possível aproximar Gumercindo de Orfeu, já que ele tem o dom do fazer poético que, no caso dele, é com a escrita de obras literárias.

Na produção poética de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), há dois poemas em que aparece a figura mitológica de Orfeu relacionada à profissão de poeta e de músico. Um deles é o poema “Legado”, publicado em jornal em 1950 e depois em *Claro enigma*, que tem como tema a herança, o legado que será deixado pelo sujeito-lírico. A figura de Orfeu, como na mitologia, significa o fazer poético, o trabalho do poeta. Mais especificamente, nos versos “Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti./ Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu, /a vagar, taciturno, entre o talvez e o se” (ANDRADE, 1995, p. 19), Drummond faz referência ao encantamento que Orfeu causa com a sua música. O último verso do poema “Uma pedra que havia no meio do caminho” faz referência a sua obra “No meio do caminho” (1928).

Já no poema “Canto Órfico”, de 1953 e parte de *Fazendeiro do Ar* [1954]/(2012), Drummond constrói um sujeito-lírico que narra a melancolia de um mundo desintegrado e moderno em que paira Orfeu: “Orfeu, dividido, anda à procura/ dessa unidade áurea, que perdemos” (ANDRADE, 2012, p. 51). Orfeu é evocado pelo sujeito-lírico, porque a sua ausência gera desarmonia no mundo, que fica perdido sem poesia: “Orfeu, reuni-te! Chama teus dispersos/ e comovidos membros naturais/ e límpido reinaugura/ o ritmo suficiente [...]” (ANDRADE, 2012, p. 51). Seu canto vai reinaugar o mundo caído, revertendo o caos em que o mundo moderno se encontra, gerando uma nova “idade de ouro”, menção ao mito do momento em que havia uma felicidade total em harmonia com os deuses e a natureza, como aparece nas obras de Ovídio e Virgílio.

O poema longo *A invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima (1893-1953), é outra obra brasileira que se refere ao mito órfico, oscilando entre épico e lírico em dez cantos. O texto retrata a vida de Jorge de Lima (por isso a referência à figura do poeta presente em Orfeu), no micro, e sobre a história do Brasil, no macro. A fé católica e as referências a outras obras literárias (como *Os Lusíadas*, de Luiz Vaz de Camões) aparecem no poema.

A paulista Dora Ferreira da Silva (1918-2006) escreveu os poemas modernistas “Orfeu”, de *Uma via de ver as coisas* (1973), e “Canto órfico”, de *Poemas da estrangeira* (1995). No primeiro, no canto I, o sujeito-lírico empresta sua voz a Orfeu e enumera os animais a sua volta; no canto II, o sujeito-lírico anuncia a morte de Orfeu e discorre sobre o fazer poético. O segundo, dividido em cinco cantos, constrói a narrativa mítica do amor entre Orfeu e Eurídice: o mundo em desgraça, Eurídice no inferno de Hades, regido por Perséfone, e o pranto de Orfeu misturando-se às águas do rio, clamando a amada “Eurídice, vem...”.

Vinicius de Moraes, no poema “Sombra e luz”, publicado em *Poemas, sonetos e baladas* (1946), escreveu um texto que possui uma relação ainda direta com o mito de Orfeu e com *Orfeu da Conceição*. A obra se divide em três partes. A primeira delas traz dois personagens presentes na peça, Orfeu e a Dama Negra, pois o poema trata da morte de Orfeu:

Dança Deus!
Sacudindo o mundo
Desfigurando estrelas
Afogando o mundo
Na cinza dos céus
Sapateia, Deus
Negro na noite
Semeando brasas
No túmulo de Orfeu.

Dança, Deus! dança
Dança de horror
Que a faca que corta
Dá talho sem dor.
A dama Negra
A Rainha Euterpe
A Torre de Magdalen
E o Rio Jordão
Quebraram muros
Beberam absinto
Vomitaram bile
No meu coração.

E um gato e um soneto
No túmulo preto
E uma espada nua
No meio da rua
E um bezerro de ouro

Na boca do lobo
 E um bruto alifante
 No baile da Corte
 Naquele cantinho
 Cocô de ratinho
 Naquele cantão
 Cocô de ratão.

Violino moço fino
 – Quem se rir há de apanhar.

Violão moço vadio
 – Não sei quem apanhará.
 (MORAES, 2008, p. 100-101).

O poema consiste no eu-lírico conversando com Deus sobre a morte de Orfeu, pedindo para que dance: “Sapateia, Deus / Negro na noite / Semeando brasas / No túmulo de Orfeu”. Contudo, não é uma dança de celebração ou de felicidade, e sim de tristeza pela morte do negro grego com o dom da lira, a “Dança de horror”. Depois o eu-lírico menciona alguns personagens e locais relacionados com Orfeu: a Dama Negra (personagem representante da morte em *Orfeu da Conceição*); a rainha Euterpe (na mitologia, musa da poesia lírica e inventora da flauta); a torre de Magdalen (torre de um dos edifícios mais importantes da Universidade de Oxford); e o Rio Jordão (rio bíblicamente importante onde ocorreu a manifestação da Santíssima Trindade⁷ e onde Jesus teria sido batizado). A associação das primeiras personagens citadas faz sentido no poema, pois a Dama Negra levou Orfeu para o mundo dos mortos e a musa Euterpe, assim como Orfeu, tem o dom da lira. A Torre de Magdalen pertence a Oxford, onde o poeta Vinicius estudou depois de se formar na Faculdade de Direito do Catete, e torre pode ter servido de inspiração para o poema. Já a relação com o Rio Jordão infelizmente não foi identificada. Estes personagens e locais repugnam o sujeito-lírico, pois “Vomitaram bile / No meu coração”. Na terceira estrofe, Vinicius se preocupa mais com a rima do que com o sentido, como em soneto/preto e nua/rua em um cenário de distopia. Os dois dísticos finais também valorizam a rima.

Vinicius de Moraes escreveu ainda outra obra que remete ao mito órfico. Na canção “Gilda”, do disco “Um Pouco de Ilusão” (1980), de Vinicius e Toquinho. Ela é dedicada à Gilda, uma das ex-esposas de Vinicius, e na letra ela aparece como Eurídice e Vinicius como

⁷ De acordo com a Bíblia, a Santíssima Trindade consiste em Deus como três pessoas consubstanciais: Deus (pai), Jesus (filho) e o Espírito Santo.

Orfeu⁸, envolvidos por um amor transcendental e eterno em que o sujeito-lírico se rende. Ele é conduzido pelo trajeto do amor a partir de uma dança:

Nos abismos do infinito
 Uma estrela apareceu
 E da terra ouviu-se um grito:
 Gilda, Gilda

Era eu, maravilhado
 Ante a sua aparição
 Que aos poucos fui levado
 Nos véus de um bailado
 Pela imensidão
 Aos caprichos de seu rastro
 Como um pobre astro
 Morto de paixão

Gilda, Gilda
 Gilda e eu

E depois nós dois unidos
 Como Eurídice e Orfeu
 Fomos sendo conduzidos
 Gilda e eu
 Pelas mágicas esferas
 Que se perdem pelo céu
 Em demanda de outras eras
 Velhas primaveras
 Que o tempo esqueceu
 Pelo espaço que nos leva
 Pela imensa treva
 Para as mãos de Deus

Gilda, Gilda
 Gilda e eu.
 (MORAES, 2017, p. 503-504).

Segundo Pires (2013a, p. 25), os novos perfis de Orfeu na literatura brasileira do século XXI são: Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, de 2006), Adriano Espínola (*Praia provisória*, de 2006) e Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, de 2009). Os autores se aproximam ao recuperar o esquiteamento do personagem órfico, mas cada poeta possui um tratamento sintático e ritmo-semântico diferente.

Além da França e do Brasil, Orfeu se manifesta nas letras de outros países. Portugal, com o movimento Orfismo na literatura portuguesa do início do século XX, demonstra repúdio ao idealismo da pequena burguesia a partir das novas expressões artísticas, como o Cubismo,

⁸ Em minha dissertação de mestrado (MALKA, 2018), faço referência às semelhanças entre o personagem órfico e Vinicius de Moraes.

Expressionismo, Futurismo etc. A revista *Orpheu* (1915) era o principal veículo do movimento, escrita por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, entre outros. O modernista Fernando Pessoa produziu outros poemas sobre Orfeu como “Vem Orfeu, uma sombra”, do heterônimo Ricardo Reis: “Vem Orfeu, uma sombra/ Que traz nas mãos um vago filho – a lira” (PESSOA, 2006, p. 55). Antes disso, o orfismo foi um aspecto notável na poesia romântica e simbolista, especialmente em Mallarmé (PERRONE, 1998 *apud* ROCHA; CRUZ, 2015, p. 75).

Nos Estados Unidos, a peça *Orpheus Descending* (1957) de Tennessee Williams possui semelhanças com *Orfeu da Conceição* pois ambas misturam a temática de Orfeu com questões locais, semelhante a obra sartriana *La Putain Respectueuse* (1946), que critica o sul estadunidense racista. Em *Orpheus Descending*, Val “Snakeskin” Xavier é Orfeu, que chega com seu violão em um condado do sul dos Estados Unidos, de cultura escravocrata e marcada por falta de direitos sociais aos negros, fazendo referência ao inferno de Hades e à catábase de Orfeu.

Não necessariamente relacionado ao mito de Orfeu, e sim à representação no negro, é interessante mencionar a ópera norte-americana *Porgy and Bess*, dos compositores DuBose Heyward e George Gershwin [1935]-(2010). Trata-se de uma ópera que transita entre o erudito e popular e que conta com personagens e elenco negro. Há algumas semelhanças com *Orphée Noir* e *Orfeu da Conceição* de Camus e Moraes: são musicais, protagonizados por negros e feitos por homens brancos, que mostram a comunidade marginalizada negra onde vivem; suas músicas fizeram sucesso e foram interpretadas por diversos cantores(as) famosos(as); são contemporâneas e tiveram versões para o cinema em 1959; possuem uma relação amorosa como enredo central, entre outros. Tirando o fato de que falam sobre amor, no entanto, as histórias em si pouco se assemelham: *Porgy and Bess* (HEYWARD; GERSHWIN, 2010) se passa na comunidade pobre de Catfish Row na Carolina do Sul em que Porgy (um homem deficiente) e Crown (um estivador violento) disputam o amor de Bess (uma prostituta). No entanto, seus compositores, Gershwin e Tom Jobim, são aproximados por Ruy Castro em *A onda que se ergueu no mar* (2017), ao alegar que ambos fundiram traços da cultura negra urbana e rural com a tradição clássica europeia:

Gershwin injetou jazz e blues nessa tradição para fazer *Rhapsody in blue* e *Porgy And Bess* e, da tradição clássica, tirou elementos para enriquecer suas canções “populares”. Quanto a Jobim, não se limitou ao nível do mar: subiu o morro para fazer *Orfeu da Conceição*, universalizou o samba ao vesti-lo com roupagens “clássicas” (no que resultou a Bossa Nova) e, em sua fase madura, inverteu o processo: partiu da Bossa Nova para experimentações com ritmos do folclore e do interior brasileiro. (CASTRO, 2017, p. 60).

O protagonismo do negro no século XX, tanto nos palcos quanto nas telas de cinema, revela um movimento lento e pontual, mas que foi crescente com o passar das décadas. A mistura do clássico com o negro é uma forma de trazer a temática negra para a arte, que estudamos e estudaremos em diversos momentos deste trabalho.

O mito órfico é reelaborado não somente no meio literário, mas também no mundo *pop*. Por seu encanto e bravura, as adaptações e reelaborações do mito de Orfeu são infinitas. Em rede televisiva, Orfeu ficou célebre com o anime *Os Cavaleiros do Zodíaco*, de 1985, sendo um dos Cavaleiros de Prata que participa da Saga de Hades, chamado Orfeu de Lira. Avançando ao século XXI, foi lançado em 2003 o jogo de RPG (Role-Playing Game) da White Wolf Game Studios chamado *Orpheus: Velho Mundo das Trevas*, o qual consiste em seis livros, cuja frase da capa diz “Não olhe para trás”. Além disso, há adaptações literárias para o público infanto-juvenil como *Orfeu, o Encantador*, de Guy Jimenes (2010). Ou seja, o mito de Orfeu, em diversas épocas e contextos, continua sendo reelaborado, ora protagonizando Orfeu, ora enfatizando Eurídice.

2.3 OUTROS ORFEUS NEGROS E GREGOS

Dando continuidade à representação órfica na literatura, outras obras seguiram a mesma temática da união da figura do negro com a do grego que possui o dom da lira, sendo a mais antiga a de Victor Hugo, no século XIX, e a mais atual, a de Cacá Diegues, na virada do século XX para o século XXI. Nesses casos, o personagem Orfeu e a figura do negro são misturados e relacionados à arte.

Antes das obras homônimas francesas *Orphée Noir*, de Sartre (1985) e de Camus (1959), o francês Victor Hugo fez a primeira referência à figura de Orfeu negro e grego em seu poema “Horreur Sacrée”, do livro *Quatre vents de l’esprit* (1889). A seguir, a estrofe que faz remissão a Orfeu: “O poeta sereno contém o profeta obscuro/ Orfeu é negro/ Está em um brilho misterioso, feito/ Amanhecer e entardecer”⁹ (HUGO, 1889, p. 475). O poema traz as sensações de leitura dos clássicos, ou melhor, a catarse literária do sujeito-lírico diante das diversas leituras. Aparecem referências a figuras bíblicas como Amós, romanas como Lucrécio e gregas como Teócrito e Homero. Provavelmente, o sujeito-lírico não se refere às pessoas negras, e sim a um poeta obscuro, soturno. Sabe-se que Vinicius de Moraes (peça adaptada no filme de Camus) e Sartre eram leitores de literatura francesa, logo, esse poema de Victor Hugo pode ter

⁹ No original: “Le poète serein contient l’obscur prophète; Orphée est noir; C’est dans une lueur mystérieuse, faite D’aube et de soir”. Tradução minha.

servido de inspiração para se pensar em negro e grego. Logo, a inspiração de Vinicius em fazer o Orfeu negro pode ter vindo da leitura de Victor Hugo:

Victor Hugo, que tematizou várias vezes este mito, apresenta no poema LV, do terceiro livro de *Quatre vents de l'Esprit*, seu Orfeu negro (o poeta sereno contém o obscuro profeta. *Orfeu é negro*), fonte certamente de inspiração para a luminosa transposição de Vinicius do mito à realidade brasileira. (NASCIMENTO, 2019, p. 43, grifo do autor).

O poema *Cahier de retour au pays natal* [1939]-(1947), de Aimé Césaire, um dos destaques do movimento da Negritude, faz menção ao personagem órfico negro quando desce às profundezas de si mesmo para buscar a poesia negra: “o poeta, espécie de ‘Orfeu negro’, para lembrar o clássico e fundamental ensaio de Sartre (1968), desce às profundezas de si mesmo, às profundezas da sua terra natal para dali emergir e fazer vir à tona o termo negritude” (ÁZARA, 2021, p. 44). Foi a partir deste poema que o conceito de Negritude foi amplamente divulgado.

O prefácio sartriano em *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (SENGHOR, 1985), que protagoniza um personagem órfico negro, será analisado com detalhes no capítulo quatro desta tese de doutoramento. Porém, vale a pena pontuar aqui a escolha de Sartre do uso do mito de Orfeu em relação ao negro descolonizado, como afirma Tchumkam (2006, p. 187): “Mesmo se Eurídice não voltar, a escolha de Sartre é particularmente marcável, desde quando nós dizemos que Orfeu é o primeiro humano a desafiar o inferno”. O destino da poesia órfica negra não será a imagem do personagem mitológico, isso quer dizer, uma busca corajosa pelo proibido? O negro está em chave positiva, como corajoso e, ao mesmo tempo, passional, que desce ao mundo dos mortos em busca do amor. No caso de Césaire e Sartre, em busca de sua própria literatura e de suas origens territoriais.

Inspirada no *Orfeu* sartriano, a revista *Black Orpheus* foi fundada em 1957 e publicada até 1975 por Ulli Beier na Nigéria – país independente do Reino Unido –, a fim de promover a literatura africana, afro-americana e caribenha em língua inglesa. Alguns dos autores que publicaram nessa revista compuseram o movimento da Negritude: Aimé Césaire, Léon Damas, Léopold Sédar Senghor, entre outros. As edições contavam com belíssimas capas de Susanne Wenger, esposa de Uli Beier. A revista teve um papel importante de divulgação na carreira de diversos escritores africanos como Gabriel Okara, Ama Ata Aidoo e Alex La Guma.

No Brasil, além do já mencionado *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, que estudaremos no próximo capítulo, temos ainda outra adaptação dessa peça para o cinema, chamada *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues. Este longa foi um projeto dele e de Vinicius, desde a década de 1970, de filmar novamente a peça, mas com a tentativa de ser mais fiel ao texto

original. O filme atualiza a favela presente na peça de 1954, sendo agora dominada pelo tráfico e pelo crime. No longa de Diegues, Orfeu (interpretado por Toni Garrido) é mestre de escola de samba e toca violão. Eurídice (interpretada por Patrícia França) vem do Acre para o Rio de Janeiro e se apaixona por Orfeu. A catábase desse Orfeu é um terreno baldio onde jogam lixo, é lá que ele encontra o corpo morto de Eurídice. No capítulo sobre o *Orphée Noir* de Camus, faremos uma discussão mais detalhada sobre a tentativa de reparação de Diegues sobre a adaptação da peça de Vinicius de Moraes aos cinemas.

É possível que sejam encontradas outras obras que unam a temática do negro e do grego. Sobre os Orfeus negros e gregos percebidos até aqui, com exceção do de Victor Hugo que provavelmente não se encaixa no assunto antirracista e descolonizado, há temáticas em comum neles, tais como o uso de Orfeu como inspiração poética – da poesia ou da canção – e como símbolo de resistência negra, seja brasileira ou francófona.

3. ORFEU DE CAMUS E O BRASIL DO CARNAVAL

O primeiro *Orphée Noir* a ser analisado nesta tese é o longa de Marcel Camus, que ganhou destaque no cinema mundial em 1959. Mesmo sendo posterior ao de Sartre, exatamente onze anos entre os homônimos, é interessante iniciar por ele já que *Orfeu da Conceição*, inspiração do filme de Camus, começou a ser escrito em 1942, antes do *Orphée* de Sartre (1985). Trata-se apenas de uma questão de organização cronológica.

Neste capítulo, vamos observar o contexto histórico, o enredo e as críticas positivas e negativas sobre o filme de Marcel Camus, além das outras obras órficas brasileiras: *Orfeu da Conceição* (1954) e *Orfeu* (1999).

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO DE *ORPHÉE NOIR* DE CAMUS

A cultura brasileira, depois de um longo período de colonialismo português, exploração e aniquilação dos povos indígenas e de escravidão africana até o final do século XIX, vê no século XX, durante a República Velha (1889-1930) e a política do Café com Leite, um período de destaque na literatura (com o Modernismo de Mario de Andrade e de Oswald de Andrade), na canção (com o samba, o maxixe e o choro), na pintura (com as pintoras Tarsila do Amaral, Anita Malfati, entre outros) etc., misturando a cultura europeia com a brasileira. Além disso, havia um movimento que priorizava o reconhecimento e a valorização das raízes brasileiras, principalmente pelos autores anteriores ao Modernismo, como Lima Barreto, Monteiro Lobato, Simões Lopes Neto e Euclides da Cunha, e pelos autores modernistas da década de 1930, como Graciliano Ramos e Jorge Amado. Os tipos brasileiros, como o sertanejo, o indígena, o metropolitano, o malandro, entre outros, são recorrentes nestas obras de divulgação de cultura brasileira.

Recuperando um pouco de história do Brasil anterior ao período do lançamento de *Orphée Noir* de Camus, o governo populista de Getúlio Vargas de 1930 a 1954 passou por três períodos: governo provisório, governo constitucional e Estado Novo, sendo este último realizado a partir de um golpe de estado. Vargas tentou homogeneizar a cultura brasileira entre os anos de 1937 e 1945 (durante o Estado Novo), pois seu governo proibiu a divulgação e a publicação de qualquer tipo de notícia ou manifestação artística que quisesse criticar o seu governo ou evidenciar características brasileiras consideradas “negativas” (como a figura da malandragem no samba). Nessa época, ele criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que tinha a tarefa de censurar as manifestações artísticas que falassem mal do governo e

investir em propagandas que elogiassem Vargas. Alguns pontos positivos do período getulista foram a criação do Ministério do Trabalho e, conseqüentemente, dos direitos trabalhistas com a Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, e o direito de voto feminino.

Entre 1956 e 1961, momento de lançamento do longa de Camus, Juscelino Kubitschek governou o Brasil com o slogan “50 anos em 5”, anunciando um plano de metas na forma de um ambicioso conjunto de objetivos setoriais que desenvolveriam o país. O tripé econômico do governo (capital estatal, capital privado nacional e capital privado estrangeiro) fez com que o Brasil recebesse mais investimentos, além da instalação de multinacionais (principalmente automobilísticas) e da criação de mais rodovias, gerando um rápido crescimento econômico via industrialização. Havia um clima de esperança pelo progresso brasileiro materializado na criação de Brasília, a nova capital do Brasil, representando a modernidade. A paisagem inóspita do Planalto Central brasileiro foi alterada pela abertura de largas avenidas e quadras e pela construção de palácios e edifícios com o projeto de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, entre outros, assim criando, na nova capital, a expressão máxima do modernismo brasileiro. A Bossa Nova também simbolizava a modernidade do samba: Vinicius de Moraes e Tom Jobim, em 1961, chegaram a lançar o álbum *Sinfonia do Alvorada*, celebrando a inauguração de Brasília. Rio de Janeiro, a antiga capital, com sua arquitetura de inspiração europeia devido à vinda da família real para o Brasil em 1808, simbolizava as amarras ao passado colonialista português.

Por outro lado, no governo de JK a dívida externa e a desigualdade social subiram bastante. Em contraponto ao investimento na industrialização do país, a baixa destinação de verba nas áreas de educação e alimentação contribuiu para agravar os problemas da produção de alimentos, da distribuição das terras produtivas e da disponibilidade de vagas nas universidades.

Pelo viés artístico-cultural, nesse período, o Brasil era colocado em evidência devido a duas premiações da Palma de Ouro de Cannes. As peças *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, e *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes, ganharam adaptações à tela do cinema, evidenciando um caráter nacional ainda pouco difundido mundialmente. O primeiro filme modifica o enredo, tornando-o mais chamativo para o público e o segundo segue fielmente o enredo da peça inspirada. Em ambos os filmes, é a ascensão do nacional popular no Brasil. Após o fim da era Vargas, tivemos a instauração de governos curtos ou interrompidos e, a partir de 1964, a ditadura militar no Brasil, com governos de caráter autoritário, que censuravam a arte que se opunha ao regime.

Ou seja, a partir desta breve explanação histórica do Brasil da primeira metade do século XX, podemos perceber que houve uma maior valorização e um avanço da cultura brasileira em

diversas áreas da arte. Em destaque, temos o gênero musical samba e o carnaval de rua como símbolos nacionais.

3.2 ORFEU DA CONCEIÇÃO DE VINICIUS DE MORAES: A INSPIRAÇÃO DE ORPHÉE NOIR

Antes de analisar o longa *Orphée Noir* (1959), seria interessante recuar um pouco na literatura em busca do musical que inspirou o filme de Camus: *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes. Está explícito, nos créditos iniciais do filme, que ele foi inspirado na peça viniciiana.

Primeiramente, é preciso destacar o lugar do músico, poeta e diplomata Vinicius de Moraes (1913-1980) na dramaturgia brasileira. Conhecido como “Poetinha”, devido aos seus famosos sonetos, Vinicius também teve uma carreira importante no teatro:

Mencionar o teatro de Vinicius na cena brasileira é legitimar um formato que existiu pari passu ao teatro eleito daquele momento histórico. Um formato que desenvolve, como temática, uma concepção lírico/symbolista em ato contínuo. De 1927 a 1966 Vinicius escreve um teatro de vertente neossymbolista, o que dá ao dramaturgo uma unidade estética que difere das pulverizações temáticas pelas quais passou o poeta, o músico e o compositor. O dramaturgo se repete em temas, personagens, cenários, didascálias, sugestões que alinham seu teatro do primeiro ao último texto escrito, alongando predicativos do movimento symbolista. (CAZÉ, 2013, p. 50).

Vinicius de Moraes escreveu dezoito peças teatrais, sendo cinco textos completos e treze incompletos. Desses cinco textos completos, três subiram aos palcos. Seu primeiro texto teatral (incompleto), *Os três amores* (1927), era uma imitação de *A ceia dos cardeais* (1902), de Júlio Dantas. No ano de 1936, Vinicius escreveu *Cordélia e o Peregrino*, sobre a relação de amor impossível do casal. Depois, publicou *Orfeu da Conceição* (1954), a peça mais conhecida entre elas. *Procura-se uma Rosa* (1962) é a peça posterior a *Orfeu da Conceição* (1954) e traz uma ideia inovadora para a dramaturgia brasileira: a partir de uma notícia de jornal, Vinicius e outros dois dramaturgos (Pedro Bloch e Gláucio Gil) se propuseram a escrever cada um uma peça de um ato sobre a mesma notícia. *Pobre menina rica* (1962) é a primeira comédia musicada brasileira, escrita por Vinicius de Moraes e Carlos Lyra e traz a história do amor impossível entre uma menina rica e um homem em condição de rua. *As feras* (Chacina em Barros Filho) (1964) é a última peça escrita por Vinicius e traz o retrato da seca no Nordeste e da migração dos nordestinos para o Rio de Janeiro em busca de uma vida melhor.

Percebemos que é possível encontrar dois temas predominantes em sua dramaturgia: um deles explorando números musicais e a parceria entre poesia e prosa (*Orfeu da Conceição* e

Pobre menina rica) ou tentando abarcar questões sociais (*As feras*) (PIRES, 2013b, p. 118). Tirando *Cordélia e o Peregrino* (1936) (que aborda o amor impossível e a dicotomia carne x espírito), todas as peças, de alguma maneira, trazem assuntos histórico-sociais, mesmo quando o foco é o relacionamento amoroso: o negro carioca, o homem em situação de rua, o nordestino, o encarcerado etc. Além disso, vale salientar que mesmo *Orfeu da Conceição* (1954) sendo sua peça mais repercutida e bem-acabada, não é possível comparar o sucesso das peças com a repercussão mundial das músicas (principalmente, as consagradas pela Bossa Nova) e dos poemas (principalmente, seus sonetos) de Vinicius. Ainda assim, para Dalma Nascimento (2019), *Orfeu da Conceição* seria lembrado por outros motivos:

Porém a grande sinfonia do verbo de Vinicius está em *Orfeu da Conceição*, de 1954, texto pouco lembrado e por vezes somente por ter sido, no carnaval de 1998, tema do enredo da Escola de Samba Viradouro, de Niterói, ou por ter servido de base para dois filmes, “*Orfeu Negro*”, de 1959, dirigido pelo francês Marcel Camus e “*Orfeu*”, de 1999, dirigido por Cacá Diegues. (NASCIMENTO, 2019, p. 38).

Em segundo lugar, é necessário ressaltar a importância da peça para a dramaturgia brasileira. Antônio Callado (2004), em reportagem para a *Folha de São Paulo*, por ocasião da reestrea de *Orfeu da Conceição*, dessa vez produzida por Haroldo Costa, afirma: “A verdade é que o teatro brasileiro nasceu com ‘Vestido de Noiva’, de Nelson Rodrigues, em 1943, e nosso teatro musical nasceu com o ‘Orfeu’ de Vinicius, em 1956” (CALLADO, 2004). Ou seja, o teatro musical brasileiro depende da obra de Vinicius que, além de misturar o mito grego com a favela carioca, adicionou canções que a transformam em um musical. Estas canções surgiram de uma parceria fundamental para a canção popular brasileira, mais famosa do que a peça em si: “Mas ou muito me engano ou o ‘Orfeu’ vai ficar mais plantado na lembrança do povo como a peça que marcou o encontro de Vinicius de Moraes com Tom Jobim, encontro que por sua vez resultou na Bossa Nova” (CALLADO, 2004). Como já mencionado, Vinicius produziu outras peças de teatro ao longo dos anos 1960, das quais *Pobre menina rica* (1963) também possui formato musical com sambas, como em *Orfeu da Conceição*.

O gênero teatro musical surge na história do entretenimento no Brasil desde o final do século XIX, inicialmente sob influência europeia. Tem seu início, em 1859, no Rio de Janeiro com *As surpresas do Senhor José da Piedade* (1859), de Figueiredo Novaes, sobre a recapitulação dos acontecimentos históricos do ano anterior, no molde de uma crítica política, sendo mal recebido pelo público e censurado. O público não estava acostumado com críticas políticas, e a censura agiu rápido e tirou a peça de cartaz depois de três dias de apresentações. O teatro de revista brasileiro era inspirado no francês: com humor, música, coreografia e

irreverência, sendo uma mistura de musical com comédia, oposto às óperas, consideradas um gênero superior. Ele tinha a proposta de ser feito para o povo. Depois veio a influência estadunidense a partir de 1929 com a importação dos filmes hollywoodianos para o Brasil e com o sapateado, o foxtrote e os *ragtimes* invadindo os palcos brasileiros. É possível observar que a história do musical no Brasil é repleta de influências, sendo “motivo de crítica para alguns ditos intelectuais da época, que consideravam, a partir de então, nosso teatro musical uma cópia de segunda classe do teatro musical americano” (CARDOSO; FERNANDES; CARDOSO FILHO, 2016, p. 1).

Depois do musical *Orfeu da Conceição* de Vinicius, a partir da metade da década de 1960, houve a ascensão dos musicais com temática de combate à ditadura militar, uma resposta da cultura de esquerda ao golpe de 1964. Surgiram no palco peças como *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Bolívar* (1969) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar do *Opinião*, entre outros, que, após o AI-5, foram interditadas devido à temática de oposição ao governo. Outro grande dramaturgo de destaque era Chico Buarque com *Roda viva* (1968), *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do malandro* (1978). Graça Mello escreveu a peça musical transcorrida em favela, *Pindura Saia* (1967), uma comédia musicada com doze sambas sobre a favela carioca de Pindura Saia. O musical retrata a vida de pessoas humildes e alegres, quando malfeitores eram minoria, aproximando-se da favela do passado e idealizada de Vinicius de Moraes em *Orfeu da Conceição*.

Aliás, ao falar de Vinicius, é possível observar, na tabela dos musicais brasileiros (CARDOSO; FERNANDES; CARDOSO FILHO, 2016, p. 1), que seu nome é recorrente, seja na autoria do texto teatral, seja na composição das músicas. Além de *Orfeu da Conceição* e de *Pobre menina rica*, Vinicius fez uma versão de *Jesus Cristo Superstar* (1972) e participou, juntamente com Edu Lobo, da composição das músicas de *Deus lhe pague* (1976), de autoria de Joracy Camargo. No século XX, o poeta “amalgam[ou]-se com os motes provenientes de West End e da Broadway no circuito cultural nacional, mormente no eixo Rio-São Paulo, com as versões adaptadas à língua portuguesa de seus principais títulos” (CARDOSO; FERNANDES; CARDOSO FILHO, 2016, p. 1). A influência de *Orfeu da Conceição* no teatro musical pode ser vista como uma abertura histórica para um teatro mais “popular” e para vozes negras do morro, sendo um prelúdio para o “teatro musical de protesto” no Brasil entre 1960 e 1970, com *Opinião*, *Arena conta Zumbi* e *Gota d'água* (PERRONE, 1998 *apud* ROCHA; CRUZ, 2015, p. 70).

A seguir, elencam-se algumas características de *Orfeu da Conceição*: sua composição, a forma da peça, seus paratextos, sua estrutura, personagens, enredo, canções etc. A edição da Companhia das Letras, de 2013, de *Orfeu da Conceição* traz diversos paratextos que auxiliam na leitura e na interpretação da obra.

Em uma das feijoadas no apartamento parisiense de Vinicius, em 1955 (lembrando que Vinicius fora diplomata em Paris), a peça conseguiu patrocínio de Raymond Pinto¹⁰ que se entusiasmou ao ouvir uma leitura de seu primeiro ato. Sacha Gordine (amigo de Vinicius e produtor do filme *Orphée Noir*) e Haroldo Costa (ator de Orfeu na peça) também estavam presentes no evento (CASTELLO, 1994, p. 182). Já havia uma intenção de se fazer uma peça e um filme de *Orfeu da Conceição*.

O primeiro dos paratextos é “Radar da Batucada”, sendo uma reunião de dois textos do autor, em que ele explica a motivação e a inspiração para a escrita da peça e as etapas de seu processo de escrita (que levou mais de uma década para ficar pronta). É nesse paratexto que ele explicita a peça como homenagem ao negro brasileiro que contribui para a cultura brasileira e a obrigatoriedade que todos os autores e atrizes fossem negros (MORAES, 2013, p. 10-11). Vinicius não passa ileso de generalizações e de preconceitos. No trecho em que explica o processo de associação entre o negro e o grego, “como se o negro fosse um grego em ganga – um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas marcado pelo sentimento dionísico da vida” (MORAES, 2013, p. 7). Nesta passagem há uma evidente hierarquização e uma validação, ou justificativa, de uma cultura local por meio do clássico, sendo este o mais alto nível da “cultura legítima” (PERRONE, 1998 *apud* ROCHA; CRUZ, 2015, p. 72). Em outra passagem do livro, na dedicatória da edição de 1967, ele afirma “esta passagem 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” (MORAES, 1967, p. 15). O adjetivo “orgânico” dá a sugestão de primitivo, irracional ou inculto. Ou seja, mesmo que Vinicius seja digno de elogios por trazer apenas personagens negros, por outro lado, reproduz em seus paratextos uma imagem primitiva e inferior do negro em relação a outras culturas.

O segundo paratexto compõe-se das epígrafes com o poema de John Dryden “Ode in honor of St. Cecilia’s Day” e um trecho do poema de seu amigo Pablo Neruda, “La Crema”. O poema de Dryden é uma homenagem ao dia de Santa Cecília (22 de novembro), santa cristã e padroeira dos músicos e da música sacra. Ele descreve as características divinas da música e

¹⁰ Raymond Pinto era o namorado marroquino de Jerusa Carvalho, melhor amiga de Lila (ex-esposa de Vinicius de Moraes). Ele financiou a encenação peça *Orfeu da Conceição* (CASTELLO, 1994, p. 182-183).

como Santa Cecília impressionou o céu com a sua música. É possível aproximar a santa da figura pagã de Orfeu, numa relação sincrética, pois ambos representam o dom da música.

Now strike the golden lyre again:
A louder yet, and yet a louder strain.
Break his hands of sleep asunder,
And rouse him, like a rattling peal of thunder.
Hark, hark! the horrid sound
Has raised up his head;
As awaked from the dead,
And amazed, he stares around.
(MORAES, 2013, p. 14).

Já no trecho do poema de Neruda, o herói Orfeu seria o representante do povo latino marginalizado. A figura órfica está ligada à música, ele possui uma guitarra e canta por cima da cidade como um pássaro, e ao enlouquecimento do herói, porém aqui relacionado à pobreza e à marginalidade, estando sem pão e sem música, com uma guitarra coberta de lágrimas e no papel de pássaro da pobreza cantante.

...sin pan, sin música, cayendo
en la soledad desquiciada
donde Orfeo le deja apenas
una guitarra para su alma
una guitarra que se cubre
de cintas y desgarraduras
y canta encima de los pueblos
como el ave de la pobreza.
(MORAES, 2013, p. 14).

O terceiro paratexto chama-se “Mito de Orfeu”, revelando o cuidado de Vinicius de Moraes em evidenciar para o leitor qual versão do mito de Orfeu sua peça segue, sabendo que há diversas versões do mito órfico. Logo, os paratextos de Orfeu são de línguas diferentes, épocas diferentes, demonstrando que o mito é visto e reelaborado de uma maneira vasta e plural.

Após o texto da peça, o quarto paratexto, “Vinicius de Moraes pede para fazer o seguinte comunicado aos artistas”, alerta sobre os problemas financeiros da montagem da peça teatral e o quinto e último paratexto, “Minha experiência teatral”, sobre os bônus e ônus de dirigir e produzir uma peça teatral em um país em que não se tem a tradição de ir ao teatro, sendo necessária coragem para ser artista no Brasil. Ele desabafa: “Em resumo: não tivesse eu tido o peito de montar a peça, e ela ainda estaria na gaveta, como permaneceu durante muitos anos” (MORAES, 2013, p. 95), explicitando o processo tortuoso de escrita e de encenação de *Orfeu da Conceição*. Na encenação da peça em 1956, houve esforços da intelectualidade da época: Oscar Niemeyer fez os cenários, Carlos Scliar, Ventura e Djanira fizeram os cartazes (Fig. 2),

o Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento forneceu os atores para o elenco, entre outros. A peça foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com o elenco todo negro.

Figura 2. Cartazes da peça *Orfeu da Conceição* por Ventura, Djanira e Scliar



Fonte: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao>

Na peça órfica de Vinicius, os personagens são os seguintes, adaptados livremente da mitologia grega: Orfeu, o músico; Eurídice, sua amada; Clio, a mãe de Orfeu; Apolo, o pai de Orfeu; Aristeu, o criador de abelhas; Mira de Tal, mulher do morro ex-namorada do protagonista; A Dama Negra, personificação da Morte; Plutão, presidente do clube Os Maiorais do Inferno; Prosérpina, sua rainha; Cérbero, atualizado no leão-de-chácara que vigia a porta do clube Os Maiorais do Inferno, na cidade; Gente do morro; Os Maiorais do Inferno (sócios e frequentadores do clube, na noite de Carnaval); Coro e Corifeu. Sobre os personagens infernais, Plutão e Prosérpina, Pires (2013b, p. 120) afirma que “não se pode deixar de reconhecer que ambos, gordos, balofos e ridículos, parodicamente caracterizados como rei e rainha Momo do Carnaval, foram um achado de Vinicius de Moraes, bem como a presença hierática da Dama Negra e a transformação do cão infernal no moderno leão-de-chácara”. Ou seja, o mito foi readaptado para o Rio de Janeiro no carnaval.

Nascimento (2019, p. 44) discorre sobre o carnaval, a favela e a cidade como espaço e pano de fundo para a obra de Vinicius:

A favela e a cidade lá embaixo têm como pano de fundo o carnaval. O cenário nacional revive a dionisíaca comunhão do sagrado sacer primitivo, no qual o bem e o mal, o fasto e o nefasto, enlaçados em autêntico matrimônio, reacendem o mito inaugural. O carnaval é também volta às origens da tragédia. Lembra os ditirambos gregos em louvação a Dionísio, o deus dos êxtases e da sensualidade. Revive o resgate do “canto do bode”, quando o povo se expressa

em movimentos febris de corpos e almas. Carnaval, espaço de permissividade, do grotesco, do fálico, da libertação, do drible, da subversão e confluência também de Apolo e Dionísio!

Sobre o enredo e o formato, a tragédia negra e grega de *Orfeu da Conceição* é dividida em três atos e possui a seguinte história: no primeiro ato, Orfeu está tocando em demasia sua música, encantando aos animais e a seus pais em sua volta. Os pais de Orfeu se orgulham do dom do filho pela música e Orfeu admite estar tocando mais que o normal devido ao seu amor por Eurídice e a euforia causada pela data de seu casamento que está se aproximando. Clio, a mãe de Orfeu, alerta-o que, ao casar-se com uma mulher, despertaria ódio nas outras, pois ele é mulherengo e se relacionou com diversas mulheres do morro, antecipando seu desfecho. A mãe do protagonista também afirma que pobre não casa, que o ato do casamento é concretizado para que o casal tenha sua casa e sustento. O filho não dá ouvidos a sua mãe.

Eurídice faz uma visita ao seu barraco. Depois de inúmeras declarações de amor, Orfeu insiste para ter relações sexuais com a amada, mas ela alega que prefere aguardar até o casamento. Ela despede-se de Orfeu para ver sua mãe e ele vê a sombra da lua deixando Eurídice embranquecida e pálida e se assusta, pois imagina-a morta. É a vez de Mira de Tal ir até Orfeu, eles se desentendem por conta do ciúme dela e ele a agride, uma atitude tratada com naturalidade. Depois, Mira se encontra com Aristeu, o apicultor, que também a trata com violência e fica perplexo quando escuta de Mira a mentira de que Eurídice estaria grávida.

Orfeu volta para o palco e surge a Dama Negra, uma “gigantesca velha negra, envolta até os pés num manto branco” (MORAES, 2013, p. 42), que avisa que alguém a chamou para que ela buscasse um indivíduo para o reino dos mortos. Orfeu manda-a embora e toca sons de magia negra e espanta a Dama Negra, que sai dançando passos de macumba. Eurídice volta ao encontro de seu amado – na mesma posição e com as mesmas rosas que tinha a Dama Negra – e ele conta do sonho que teve com ela. Mais uma vez, Orfeu insiste para se deitar com Eurídice, que afirma que não quer pois tem medo de que ele se canse dela, ele responde que não e eles têm sua primeira noite juntos. Enquanto isso, a Dama Negra mente para Aristeu que Eurídice morreu, ele nega e diz que, se alguém deve matá-la, é ele. Então Aristeu decide esperar Eurídice sair do barraco de Orfeu, depois de ter relações sexuais com ele, para matá-la com um punhal.

No segundo ato, Orfeu vai buscar Eurídice no inferno, que é o clube Os Maiorais do Inferno, na terça-feira gorda de carnaval. No local, estão comemorando o Carnaval com música e bebida. Plutão e Presérpina, os reis do Carnaval, escutam Orfeu se aproximar. Ele se depara com o Cérbero, um leão de chácara e consegue passar por ele com seu poder da música. Ao adentrar no inferno, Orfeu pede para o casal de Reis que devolva Eurídice para ele. As mulheres que estão no clube fingem que são Eurídice, Orfeu começa a beber, fica embriagado pela bebida

e pela saudade da amada. As mulheres cantam músicas populares e Orfeu sai de lá, tocando seu violão e sem a sua amada, sem o mitema do “olhar para trás” presente em sua história mitológica.

No terceiro e último ato, toda a população está abalada com o enlouquecimento de Orfeu pela morte de Eurídice, pois é ele quem traz equilíbrio ao morro com as suas músicas. Clio, que já demonstrara seu lado de mãe superprotetora, esbraveja ofensas à Eurídice, pois seu filho enlouqueceu por causa dela. Os moradores do morro chamam a ambulância para ajudá-la. Eles comentam que Mira enlouqueceu também, pois ela acredita que Eurídice morreu por sua causa, devido à mentira que contou a Aristeu. Entra em cena o pessoal do batuque, ao mesmo tempo em que é entoado pelas mulheres um “salve rainha”, revelando o sincretismo brasileiro. No plano da tendinha, Mira, homens e mulheres estão embriagados e dançando. Orfeu surge e Mira dá um beijo à força nele, sendo recusada por Orfeu. Outras mulheres tentam se aproximar de Orfeu e ele as recusa. Delirando, ele chama Eurídice, como se chamasse a morte, e aparece a Dama Negra, que convoca as mulheres e Mira para matarem Orfeu, despedaçando o seu corpo. Mira pega o violão órfico e lança-o para longe, mas sua música não para de tocar. Dama Negra pega o corpo do protagonista, enrola-o num manto e leva-o consigo.

Considerando a sua estrutura, há um descompasso quanto à escrita dos atos: o primeiro e o terceiro atos são em verso, enquanto o segundo é em prosa. Não há como saber as razões dessa escolha do autor, porém sabe-se que a peça levou doze anos para ser escrita e que Vinicius teve problemas com os manuscritos do terceiro ato perdidos nos Estados Unidos¹¹. Outra possibilidade seria a de que Vinicius optara por um segundo ato propositalmente em prosa como metáfora para a falta de poesia na cidade:

O morro como um local propício para a criação poética em detrimento da aridez da cidade reforça-se também por uma questão estrutural: a opção do dramaturgo em retratar o ambiente da favela em versos e a metrópole em prosa. (OLIVEIRA, 2012, p. 147).

As canções da peça – Vinicius e Tom Jobim as compuseram em 1956, para sua primeira encenação, no mesmo ano – fazem de *Orfeu da Conceição* um teatro musical, pois as os diálogos são intercalados por canções que condizem com a temática que está sendo apresentada por eles, sendo uma extensão da fala. O segundo ato, que se passa no inferno, não possui composições de Vinicius e Tom e sim paródias de cantigas populares cantadas pelas Mulheres

¹¹ Vinicius escreveu o primeiro ato em 1943, na casa de Carlos Leão. Escreveu o segundo ato cinco anos mais tarde, já instalado no posto de vice-cônsul brasileiro em Los Angeles. Já o terceiro ato, “[t]ambém é redigido nos Estados Unidos. Viria a perder esses últimos originais, eterno distraído, numa viagem de avião. Viu-se obrigado a reescrever integralmente o terceiro ato semanas depois” (CASTELLO, 1994, p. 182).

que lá habitam. Em 1956, também foi lançado o álbum com as canções da peça. Contudo, é possível levantar questionamentos a respeito do formato anterior da peça, já que ela foi concluída em 1954 e as composições são de 1956: era somente peça e depois se tornou um musical? Ou as letras já existiam e faltava a melodia? O texto de *Orfeu da Conceição* foi escrito por Vinicius para o concurso de peças teatrais do *IV Centenário da cidade de São Paulo*; ou seja, provavelmente era uma versão ainda sem as composições. Seria necessária uma investigação focada na edição do concurso de 1954 para desvendar seu exato formato. Posteriormente, será feito um comentário sobre as canções do musical.

Quanto à linguagem, Vinicius explica em uma nota de rodapé do paratexto “Mito de Orfeu”: “Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições” (MORAES, 2013, p. 16). O autor ressalta a importância de a linguagem da peça assemelhar-se à linguagem real do povo e que deve ser atualizada com o passar do tempo, pois a linguagem é mutável. Na peça, há uma mistura da língua falada com a linguagem lírica viniciano: “*Orfeu da Conceição* introduziu uma qualidade lírica rara no teatro brasileiro, resultante de uma alta concentração de poesia em um texto em que estão habilmente harmonizadas as linguagens alta e vulgar, que, para a época, faz uso desabusado da gíria” (CALIL, 1995, p. 11). Vinicius, grande poeta, não desvencilhou o teatro da poesia, sendo as falas extremamente líricas. O autor mantém uma linguagem bastante culta nas rubricas. A escolha da linguagem está de acordo com a proposta da peça: quando o povo fala, a linguagem é popular, aproximando-se da favela, porém, sem estereotipar a fala dos menos letrados; quando o autor da peça se dirige ao leitor através das rubricas, a linguagem é culta, aproximando-se do clássico grego.

Há um grande paradoxo na peça em relação ao local onde ela se passa, ou seja, o morro/a favela. A favela, no Brasil, está popularmente em chave negativa, sendo uma “vergonha social” para o país, onde as pessoas menos favorecidas financeiramente são colocadas à margem, gerando mais miséria, injustiça e violência. Já na peça de Vinicius, ela está em chave positiva, pois é um tesouro cultural, com ritmo musical, religião e história tão valiosas quanto as da cidade. A cultura do morro é integrada à cultura brasileira. Mesmo a peça sendo nacional popular¹², a crítica social é branda, pois somente em um momento é totalmente perceptível o tom de denúncia de Vinicius: quando a ambulância e os enfermeiros se recusam a subir no

¹² A definição de nacional popular é originalmente de Antonio Gramsci. Pode-se afirmar que o intelectual que se propõe e tem a consciência em adicionar em seus escritos a realidade política, a fim de construir uma identidade cultural, faz uma literatura nacional popular.

morro. Logo, a favela é vista de uma maneira idealizada. Há também em algumas falas de Clio algum tipo de denúncia social, como “Casamento de pobre é amigação” (MORAES, 2013, p. 27), e o medo de que Orfeu se torne um malandro como seu pai, em chave negativa. Alguns teóricos consideram negativa a falta de posicionamento social e político da obra: “Porém, penso que isto não esconde os problemas básicos em relação à caracterização das personagens, conforme já apontado, ou problemas em relação à visão edulcorada que se tem, na peça, sobre a favela carioca e sobre o negro” (PIRES, 2013b, p. 124). *Orfeu da Conceição* destoa das peças contemporâneas *Eles não usam black-tie* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, e *O pagador de promessas* (1959), de Dias Gomes, por exemplo, onde a denúncia social fica mais evidente, a primeira tratando de uma greve operária e do medo do desemprego, e a segunda, do abuso da mídia e do capitalismo.

O subtítulo “Tragédia carioca” teria um outro sentido além do gênero literário, o de substantivo figurado significando um acontecimento terrível, pois a favela não deve ser vista como lugar idealizado como em Vinicius e em Camus, e sim como um lugar de condições subumanas de habitação, de trabalho e de saúde. A peça de Vinicius é um efeito de sua época, por isso sua obra foi aceita pela população mesmo com um personagem bastante exótico:

[...] penso que a favela na peça de Vinicius de Moraes, de fato «romântica e ingênua», parece respingada pelas idealizações dos anos 50 (os eufóricos, desenvolvimentistas e bossa-novistas «Anos dourados») e contaminada pela crença na presumível democracia social e racial brasileira, que, sabemos todos, nunca existiu a não ser no discurso das elites, dos intelectuais cooptados e dos políticos preocupados com o branqueamento do país: por isso o aceite geral da homenagem a toda uma raça desde sempre espoliada, através de um Orfeu negro e exótico. (PIRES, 2013b, p. 131).

Em relação ao conteúdo da peça, o místico em *Orfeu da Conceição* está presente em diversos momentos. Muito por se tratar de uma modernização de um mito grego, o real e o irreal se confundem e se misturam. A mudança climática é uma resposta do céu às atitudes tomadas na Terra, que pode ser positiva ou negativa. Quando positiva, o céu fica limpo e a lua aparece; quando negativa, o céu fica nublado e inicia uma ventania. Por exemplo, quando Orfeu e Eurídice se beijam, acontece uma ventania, reprovando a aproximação física do casal. Os ruídos da natureza também servem para anunciar a entrada de personagens na peça, ao som de animais e do vento na vegetação. A Dama Negra é o maior exemplo do místico na peça, pois ela representa a morte. Quando Eurídice e Orfeu morrem, ambos são cobertos pelo manto da Dama e levados para a eternidade.

Em diversos momentos da peça, é possível encontrar referências a uma gravidez de Eurídice, fruto do primeiro e único ato sexual do casal. A principal alusão seria a comparação

de Eurídice com a lua, ou mais que isso, ela sendo a própria lua, amamentando as estrelas. Considerando o título da peça, *Orfeu da Conceição*, sendo “Conceição” derivada de palavra de origem latina, *conceptus* (conceber), pode-se relacionar Eurídice com a Virgem Maria, que concebeu Jesus, símbolo da pureza e da maternidade. Então, a morte de Eurídice carrega uma moralidade cristã, pois o ato sexual que teve com Orfeu foi efetuado antes do casamento, que ocorreria dois dias depois. A religião cristã proíbe a relação sexual antes do casamento, considerado um ato libidinoso, fazendo com que Eurídice peça encarecidamente a Orfeu para esperar até o casamento para dormirem juntos. Por medo de perder seu amor, ela cede a ele e acaba pagando caro por isso — com sua vida. Orfeu não enlouquece somente porque Eurídice morreu, mas também por ter consciência de que a sua morte foi causada por ele.

Além da atitude negativa de Orfeu em insistir para ter relações sexuais com Eurídice, ocasionando em sua morte, outra atitude negativa constatada é o fato de Orfeu ter agredido fisicamente Mira duas vezes na peça, no primeiro e terceiro atos. Não há uma reflexão de sua parte sobre a violência cometida, nem pelo autor na rubrica ou por outras personagens durante o texto da peça. Ou seja, a personagem Orfeu é complexa, ora aparece como herói e ora como vilão, juntando-se a Aristeu. É claro que ele seria “vilão” a partir da ótica atual, já que em nenhum momento ele é criminalizado pelos seus atos, como já afirmado. Como no samba de Moreira da Silva, chamado “Na Subida do Morro” (1959), o problema da época não era bater em mulher, e sim bater em mulher que não era sua.

A trama da peça se desenrola a partir de mentiras que levam à morte de Eurídice. A primeira contada é a de Mira para Aristeu, que alega gravidez de Eurídice e desperta um desejo de vingança no apicultor. Ele chama a Dama Negra para levar Eurídice, planejando o assassinato. Na mitologia grega, há duas versões de Aristeu: em uma delas ele é filho de Apolo (irmão de Orfeu?) com Cirene e, além de apicultor, é caçador e guardador de rebanhos (antes de Jesus?), adorado por todos; em outra, é o Aristeu que conhecemos que, no mito, persegue Eurídice, que pisa em uma cobra e é picada, levando a sua morte. A segunda mentira contada a ele é da Dama Negra, que afirma que Eurídice está morta. Aristeu alega que gostaria que ela morresse em seus braços, e não nos de Orfeu. Ele não acredita na Dama Negra e faz uma emboscada para sua amada, esperando-a do lado de fora do barraco de Orfeu, pronto para assassinar Eurídice com um punhal. Aristeu é o símbolo do machismo que se sente na permissão de tirar a vida e alterar seu destino de Eurídice. O assassinato cometido por ele permanece impune e causa estranhamento no leitor, pois em nenhum momento ele é discutido. Tal fato pode parecer um imperdoável descuido de Moraes, mas talvez seja uma maneira de evidenciar a impunidade e a gratuidade da violência cometida contra a mulher, situação que aparece em

outras peças do autor. Orfeu não tenta se vingar de Aristeu, Clio não culpa Aristeu pela morte de Eurídice (no entanto, ela culpa Eurídice pela morte de seu filho) etc.

Orfeu possui o dom da lira e consegue convencer Cérbero, o guardião do inferno, a deixá-lo entrar no mundo dos mortos para procurar Eurídice. É Orfeu quem proporciona paz no morro com sua canção, pois quando ele para de tocar, o morro enlouquece. Mesmo com a sua morte, o seu violão continua a tocar, primeiramente com ruídos incompreensíveis e depois com uma bela canção. Ou seja, a lira de Orfeu é eterna, ultrapassa sua morte. Algumas vezes ele consegue se expressar melhor com o violão do que com suas próprias palavras, principalmente quando escuta sua mãe alegar que ele não deve se casar com Eurídice e apenas se “juntar” com a morena (MORAES, 2013, p. 27). A resposta para Clio é transmitida a partir do som de seu violão.

Ainda sobre a lírica de Orfeu, o personagem se assemelha a Vinicius de Moraes, já que compõe belas canções em homenagem às mulheres de sua vida, tais como “Se todos fossem iguais a você”, para Eurídice, e “Mulher, sempre mulher”, para Mira. Vinicius dedicava a maior parte de suas obras (principalmente os poemas) para as pessoas que amava, não só suas ex-esposas, mas também para filhos e amigos, como os poemas “Soneto a Pablo Neruda” (1957) e “Soneto de Fidelidade” (1946, dedicado à Tati, sua primeira esposa) e as canções “Gilda” (1980, dedicada à ex-esposa Gilda) e “Garota de Ipanema” (1962, dedicada a Helô Pinheiro). Vinicius confessa que a peça *Orfeu da Conceição* é uma autorreferência, pois as falas são semelhantes aos seus poemas e os nomes das personagens contém o pronome pessoal “eu”: “Você matou a charada, doutor, disse o herói, piscando o olho. Todos os personagens são eu mesmo. [...] Repare só no nome deles: Orfeu e Eurídice” (CARNEIRO, 1984, p. 63). Há comparações também entre o personagem Orfeu, sambista do morro, dono da lírica, e o malandro carioca: “*Orfeu da Conceição* procurou, em princípio, trazer para o morro carioca o mito grego, pela sugestão espontânea de que o músico encontra seu equivalente na disponibilidade criadora do malandro” (MAGALDI, 2010, p. 88). Ou seja, há uma aproximação entre o malandro e o sambista, pois os dois são figuras do imaginário brasileiro, um que absorve o samba e o outro que o produz, sendo Orfeu um “gênio anônimo da favela” (MAGALDI, 2010, p. 88).

O soneto que abre a peça, chamado “Soneto de Corifeu” (MORAES, 2013, p. 19) – Corifeu é a representação do coro e consiste na voz coletiva encarregada de anunciar o que acontecerá na trama –, é bastante semelhante a um outro soneto de Vinicius, chamado “Soneto da despedida”. Provavelmente Vinicius escreveu primeiro o “Soneto da despedida”, pois *Poemas, sonetos e baladas*, livro onde aparece pela primeira vez, é de 1946, e comporta poemas

de vários anos escritos por Vinicius no Reino Unido, durante sua estadia para estudar em Oxford, e no Rio de Janeiro, até seu primeiro posto diplomático nos Estados Unidos. Já o “Soneto de Corifeu” deve ter sido feito especialmente para a peça *Orfeu da Conceição*, cujo primeiro ato foi escrito em 1942, em Niterói. Acompanhando Waldo Frank em incursões por favelas, macumbas e clubes negros cariocas, ambos perceberam que a cultura negra tinha algo a ver com a grega. O segundo e terceiro atos foram escritos em 1948, em Los Angeles, e em 1953, no Rio de Janeiro. O texto foi finalizado para edição, em Paris, em 1955, e as canções são de 1956. Logo, devido à semelhança entre os sonetos, é possível que Vinicius tenha se inspirado em “Soneto da despedida” para escrever “Soneto de Corifeu”. O “Soneto da Despedida” é datado de 1940, escrito no Rio de Janeiro, e traz as imagens da lua e da mulher:

Uma lua no céu apareceu
Cheia e branca; foi quando, emocionada
A mulher a meu lado estremeceu
E se entregou sem que eu dissesse nada.

Larguei-as pela jovem madrugada
Ambas cheias e brancas e sem véu
Perdida uma, a outra abandonada
Uma nua na terra, outra no céu.

Mas não partira delas; a mais louca
Apaixonou-me o pensamento; dei-o
Feliz – eu de amor pouco e vida pouca

Mas que tinha deixado em meu enleio
Um sorriso de carne em sua boca
Uma gota de leite no seu seio.
(MORAES, 2008, p. 45).

O poema mostra um homem dividido entre dois amores: a mulher e a lua. As duas são bastante semelhantes “Ambas cheias e brancas e sem véu” e “Uma nua na terra, outra no céu”. A uma delas (a lua), o sujeito-lírico deu amor: “eu de amor pouco e pouca vida”. A outra (a mulher), ele deixou grávida: “Uma gota de leite no seu seio”. A lua e a mulher são representações de feminilidade e de procriação, e estão presentes nos dois poemas. Em “Soneto de Corifeu”, a mulher e a lua também são semelhantes, o que fica evidente no último terceto: “Uma mulher que é como a própria lua: / Tão linda que só espalha sofrimento / Tão cheia de pudor que vive nua” (MORAES, 2013, p. 19). A diferença é que no “Soneto da despedida” a mulher e a lua são dois seres diferentes que dividem o amor do eu-lírico, e no “Soneto de Corifeu” a mulher é semelhante à lua, ou seja, Eurídice é semelhante à lua pois tem pudor e está grávida.

Além das encenações da peça nos anos 1950, em 2010, *Orfeu da Conceição* voltou aos palcos sob a direção de Aderbal Freire Filho, que atualiza a obra vinicianiana ao adicionar o ritmo funk e ao fazer que Orfeu seja assaltado na peça, alterações que dialogam com a original de Vinicius:

Segundo Diegues, a favela de Orfeu corresponde à terceira fase de seu desenvolvimento histórico: não mais a favela romântica e ingênua, povoada de personagens bons de Orfeu negro ou Rio 40 graus, não mais a favela infernal do inchaço urbano e das migrações desordenadas, mas a favela da luta pela afirmação, pelo orgulho de ser favelado, mesmo convivendo com todas as suas adversidades. (NAGIB, 2006, p. 123).

Por se tratar de um musical, é importante analisar as canções da peça e o LP que foi feito a partir delas. Além disso, as canções da peça *Orfeu da Conceição* foram fundamentais para a criação da Bossa Nova e, a partir do *Orphée Noir* de Camus, para a difusão internacional dos ritmos de música brasileira. Abaixo, segue a tabela elaborada em minha dissertação de mestrado explicitando as músicas do LP:

Quadro 1. Álbum Orfeu da Conceição (1956)

	Canções
Lado A	A1 “Ouverture” A2 “Monólogo de Orfeu”
Lado B	B1 “Um nome de mulher” B2 “Se todos fossem iguais a você” B3 “Mulher, sempre mulher” B4 “Eu e o meu amor” B5 “Lamento no morro”

Fonte: elaboração da autora (MALKA, 2018, p. 99).

O LP da trilha sonora de *Orfeu da Conceição*, com composições de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, foi produzido pela gravadora Odeon e dirigido por Aloysio de Oliveira, na cidade do Rio de Janeiro, em 1956. O vinil é composto de sete canções, totalizando duração de 21 minutos e 30 segundos. No lado A, estão as canções “Overture” e “Monólogo de Orfeu”. No lado B, estão as canções “Um nome de mulher”, “Se todos fossem iguais a você”, “Mulher, sempre mulher”, “Eu e o meu amor” e “Lamento no morro” (INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM, 2010). Todas as canções foram compostas também em 1956, para a encenação da peça.

É notável o esforço de Vinicius e Tom para produzir um álbum com canções que dialoguem diretamente com a peça, pois as letras falam sobre a imensidão do amor e a

melancolia de sua perda¹³, e as melodias misturam os instrumentos clássicos, relacionados com a erudição do mito grego, e o violão e a batucada, correspondentes à cultura afrodescendente do morro carioca. Porém, não é possível assimilar as canções da peça como samba característico do morro, considerando que Orfeu era morador de lá. As canções se assemelham ao samba-canção, iniciando com um solo de violão seguido das interpretações solares de Roberto Paiva, que não economiza no alongamento das sílabas. A única canção que se difere delas é “Eu e meu amor”, que é um samba mais carnavalesco. As canções são uma fusão da música pré-Bossa com o samba do morro:

O que parece mais sensato em relação à música de Tom Jobim versus o Samba não é identificar um conflito dualista entre a música dos negros pobres do morro (genuínos) e a dos brancos ricos de Ipanema (americanizados), mas a necessidade, naquele momento histórico do Brasil, em evocar Orfeu como possível solução para a crise entre morro e cidade. (BOCCIA, 2012, p. 11).

Além de ter promovido o encontro entre duas das principais figuras da Bossa Nova (Tom e Vinicius), *Orfeu da Conceição* parece dialogar com o movimento que surgiria poucos anos depois, ao menos em seu espírito de integração e no cantar alegre da tristeza, sobretudo em termos de entoação, como vimos em “Lamento no morro” – a importância de João Gilberto fica evidente pela ausência de sua batida de violão e de seu cantar. Os arranjos orquestrais, os boleros, a interpretação distanciada, certa dicção trágica do coro ainda estão presentes, afastando da forma que se construiria em seguida.

Em “Certidão de Nascimento”, crônica musical de Vinicius presente no livro *Samba falado* (CAMPOS; COHN; JOST, 2008), o artista explicita a importância de sua parceria com Tom Jobim para o início da Bossa Nova, pois a canção marco do gênero é “Chega de Saudade” (1958), composição feita depois das canções de *Orfeu da Conceição*. Ou seja, a parceria gerou outros frutos, Vinicius e Tom fizeram “o que seria historicamente o primeiro samba Bossa Nova, ‘Chega de Saudade’” (MELLO, 2008, p. 30). Tom fez a melodia e deu para Vinicius fazer a letra, o que lhe foi custoso, mas do resultado concluiu-se que “[e]ra realmente a Bossa Nova que nascia, a pedir apenas, na sua interpretação, a divisão que João Gilberto descobriria logo depois” (CAMPOS; COHN; JOST, 2008, p. 139).

Algumas das composições feitas por Tom e Vinicius depois de *Orfeu da Conceição* foram incluídas no álbum *Canção do amor demais*, interpretado por Elizeth Cardoso, gravado pelo selo Festa, em 1958. Nele, além das composições da dupla, Tom atuou também como

¹³ A canção “Mulher, sempre mulher” se distancia dessa denominação porque faz referência a Mira, ex-namorada de Orfeu que é ainda apaixonada por ele. Os versos finais da canção evidenciam a recusa de Orfeu: “E sendo assim, não insista/ Desista, vá fazendo a pista/ Chore um bocadinho/ E esqueça de mim.”

arranjador e pianista e João Gilberto como violonista, mostrando seu modo diferente de tocar violão em “Chega de Saudade” e em “Outra vez”, diferenciando-as das outras canções do álbum, consideradas samba-canção, mais melancólicas e cheias de vibratos da cantora, como “Eu sei que vou te amar” e “Modinha”. João Gilberto não estava convencido com a interpretação de Elizeth para “Chega de Saudade”, “querendo que ela desse o ritmo de certa maneira, para frente” (MELLO, 2008, p. 34). Tom Jobim confirma o pioneirismo do álbum para a Bossa Nova:

No LP da Elizeth Cardoso aparece pela primeira vez a batida de Bossa Nova no violão tocado por João. Eu instrumentei o LP e toquei piano. Esse disco constituiu um marco, é o ponto de fissão, de quebra com o passado. É claro que eu não renego o passado, mas aí já começa a aparecer uma outra maneira de encarar as coisas. (MELLO, 2008, p. 34).

Depois desse álbum, Tom Jobim incentivou Aloysio de Oliveira, na época diretor da Gravadora Odeon, a gravar um disco só de João Gilberto, no qual ele não só tocasse, mas também cantasse. Com o álbum *Chega de saudade* (1958), João Gilberto conseguiu efetuar duas ações não realizadas no álbum de Elizeth Cardoso: a alteração em sua maneira de cantar e no modo do baterista tocar (MELLO, 2008, p. 37). Juquinha foi o primeiro baterista a tocar lendo a letra da música, pois a bateria deveria andar conforme a letra. As mudanças feitas em “Chega de Saudade” foram discutidas por Zuza Homem de Mello:

Mesmo sem grande evidência, ouve-se perfeitamente o som da caixeta, o que havia a mais em relação às escovinhas na bateria, idênticas às da gravação de Elizeth. Com essa iniciativa, aliada ao modo de tocar violão, também como no disco de Elizeth, João criou uma forma de ritmar o samba. E mais ainda, com o modo de cantar, dividindo diferente e adotando uma postura *cool*, João elevou a gravação de “Chega de Saudade”, realizada em 10 de julho de 1958, a um destino histórico. Duração: um minuto e cinquenta e nove segundos. Sem repetição da primeira nem da segunda parte, terminando em *fade out*. (MELLO, 2008, p. 38).

Com essa nova forma de tocar e de cantar, juntamente com canções de curta duração e com letras positivas, surgiu a Bossa Nova. Carlos Lyra resume o início do movimento: “Até o início dos anos 1960, a chamada Bossa Nova caracterizou-se pela busca da forma na melodia, na letra, na harmonia, no ritmo e na interpretação. O conteúdo era mais lírico e comportado possível. Podemos dizer que era a fase do amor, do sorriso e da flor” (LYRA, 2008, p. 60). Além disso, outra característica do álbum foi a disciplina e a concentração de João Gilberto, considerado até mesmo meticuloso e rígido demais em suas gravações e em seus shows: “Com sua capacidade de concentração, como quem espreme a essência de cada canção, João Gilberto dá às suas interpretações sem rodeios uma fluidez de caráter rítmico e melódico brasileiro como não se imagina existir” (MELLO, 2008, p. 43). Mesmo não sendo compositor (compôs apenas

duas canções com títulos de interjeição, “Bim Bom” e “Ho-Bá-La-Lá”), João Gilberto influenciava os compositores no escolher da temática da canção: “A letra não pode falar em morte, em sangue, em punhal” (MELLO, 2008, p. 46).

Além da importância de *Orfeu da Conceição* para Bossa Nova, é necessário ressaltar principalmente o papel de Tom Jobim para o ritmo musical. Foi Tom quem convidou João Gilberto para ser o violonista de *Canção do amor demais* e quem insistiu com a Odeon que João Gilberto gravasse o álbum *Chega de saudade*. Ele foi quem sentiu mais na pele a transição do samba-canção para a Bossa Nova:

Após ter dirigido a gravação do disco de Elizeth Cardoso no pequeno selo Festa, ao insistir para que o grande Odeon gravasse o primeiro disco de João Gilberto, Tom Jobim percebeu que a transição se findava e o Brasil estava pronto para uma grande novidade. A transição era o samba-canção, e a grande novidade, a bossa nova. (MELLO, 2017, p. 465).

Pensando cronologicamente, pode-se até inferir que tudo isso aconteceu porque Vinicius de Moraes escreveu *Orfeu da Conceição* e convidou Tom para compor com ele as canções da peça. O biógrafo do Vinicius afirma que “[a] partir daí, a história das letras em nossa música popular se divide, sem qualquer exagero, entre o Antes-de-Vinicius e o Depois-de-Vinicius. O poeta, ao emprestar seu coração à música, se transforma numa fronteira” (CASTELLO, 1994, p. 200). Hipérboles à parte, sem Vinicius, provavelmente, Tom não seria o “Tom da Bossa Nova”; e sem Tom, provavelmente, Vinicius não teria iniciado a migração quase exclusiva para a canção popular. Talvez nem a Bossa Nova teria existido.

Contudo, é necessário ressaltar que o álbum *Orfeu da Conceição* ainda não era a Bossa Nova: “E nem poderia – embora, em tese, os grandes ingredientes da receita estivessem ali: a música de Tom, as letras de Vinicius e até a batida do violão (feita por Roberto Menescal, acompanhando Agostinho dos Santos em “A felicidade”)” (CASTRO, 2016, p. 219). Fléchet (2009) chama atenção para o fato de a Bossa Nova não estar presente no *Orfeu negro* de Camus, e muito menos em *Orfeu da Conceição*, que é anterior ao filme:

Vale lembrar, porém, que as gravações da trilha sonora começaram em fevereiro de 1958, alguns meses antes do lançamento dos dois primeiros discos da bossa nova: o LP *Canção de amor demais*, de Elizeth Cardoso, e o compacto *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Porém, mesmo se algumas músicas do filme anunciavam o novo gênero musical, como *A Felicidade* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, gravada por Agostinho dos Santos e Roberto Menescal no violão, a trilha sonora não continha nenhuma bossa nova canônica. (FLÉCHET, 2009, p. 47).

Tom e Vinicius ainda não tinham consciência da genialidade de João Gilberto na época das composições dos álbuns. Foi só depois, com *Chega de saudade*, que o novo ritmo se

concretizou. A Bossa Nova tem um pouco de Orfeu: é uma mistura do popular (samba-canção) com o erudito (música clássica), com um toque estrangeiro (jazz); é tão lírica que as letras das canções se misturam com poesia e hipnotizou a todos os que ousaram ouvi-la. Essa junção do moderno com o tradicional tem relação com o contexto histórico, mais especificamente com a modernização dos 50 anos em 5 de JK.

Visto isto, é crucial a compreensão da peça viniciiana a fim de analisar o *Orphée Noir* de Camus, considerando quais foram as alterações e as inspirações, além da importância de suas canções para a música popular brasileira e para o teatro musical brasileiro. Mesmo com a descontinuidade da escrita, *Orfeu da Conceição* teve grande impacto no teatro brasileiro e, com a produção de suas canções, na criação da Bossa Nova.

3.3 O ORPHÉE NOIR DE CAMUS

Nesta tese, procura-se compreender o porquê de as duas obras *Orphée Noir*, um filme (1959) e um prefácio/ensaio (1948) separados por onze anos, serem homônimas. Logo, são formatos diferentes de texto, cada um com suas peculiaridades. Antes de analisar o longa *Orphée Noir*, é necessário percorrer algumas particularidades da sétima arte, ou seja, do cinema.

Em seu livro *Linguagem cinematográfica*, Marcel Martin (2005) afirma que o cinema se distingue de outros meios de expressão cultural pois funciona a partir da reprodução fotográfica da realidade visual, induzindo o telespectador a acreditar que o que se passa na tela é real: são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, mesmo sendo essa representação mediatizada pelo tratamento fílmico (MARTIN, 2005, p. 24). Essa realidade que aparece na tela nunca é totalmente neutra. Em *Orphée Noir*, as longas cenas de pessoas sambando em período de carnaval, com a câmera dando *close* em seus corpos e gingados, além da filmagem panorâmica pelo morro carioca com sua população marginalizada são exemplos de posicionamento da produção fílmica frente à realidade brasileira. A opção de utilizar o título *Orphée Noir* em francês nessa tese, ao invés de *Orfeu do Carnaval* ou *Orfeu Negro*, foi uma decisão que, além de facilitar a comparação com o prefácio sartriano pela homonímia, evidencia o olhar estereotipado europeu sobre o Brasil.

Orphée Noir é uma produção ítalo-franco-brasileira do diretor francês Marcel Camus, a qual é uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes (Quadro 2). Seu elenco predominantemente negro foi celebrado: “Com seu elenco todo negro, o filme trouxe uma remarcável revolução no complexo de relações raciais no Brasil” (DOS SANTOS, 2001, p. 109). Devido ao histórico de escravidão brasileira, que gerou a desigualdade social e o racismo estrutural no país, o filme compartilha do mito da democracia racial, já que não há

denúncia ou problematização explícitas da situação do negro no Brasil. Mesmo nos momentos em que revela a carência econômica da população negra periférica, evidenciando o conflito entre a pobreza e a população negra no Brasil, o faz com um olhar de longe sobre as questões complexas da miscigenação, do preconceito e da discriminação no país. Ao mesmo tempo que o Brasil se moderniza quando a câmera filma o palácio Capanema, ele retrocede quando a mesma câmera evidencia a desigualdade social na antiga capital do Brasil. Com isso, o filme de Camus torna-se datado, pois, no final dos anos 1950, as ideias de democracia racial e de originalidade tropical ainda eram capazes de exercer fascínio generalizado sobre o estrangeiro (DOS SANTOS, 2001, p. 41).

Quadro 2. Ficha técnica do filme *Orphée Noir*

Direção	Marcel Camus	
Roteiro	Marcel Camus	
	Jacques Viot	
	Vinicius de Moraes (peça)	
Elenco	Breno Mello	<i>Orfeu</i>
	Marpessa Dawn	<i>Eurídice</i>
	Lourdes de Oliveira	<i>Mira</i>
	Léa Garcia	<i>Serafina</i>
	Adhemar Ferreira da Silva	<i>Morte</i>
	Waldemar de Souza	<i>Chico</i>
	Alexandro Constantino	<i>Hermes</i>
	Jorge dos Santos	<i>Benedito</i>
	Aurino Cassiano	<i>Zeca</i>
Produção	Sacha Gordine	
Música	Luiz Bonfá	
	Antonio Carlos Jobim	
Cinematografia	Jean Bourgoïn	
Edição	Andrée Feix	
Design de produção	Pierre Guffroy	

Fonte: elaboração da autora.

Por outro lado, o longa possui cenas que evidenciam a beleza dos morros e da cultura do carnaval carioca, internacionalizando essa imagem brasileira. Ele situa a fábula clássica e mística de Orfeu com o plano de fundo colorido e festivo do carnaval brasileiro, tomando o carnaval como símbolo do Brasil. O carnaval é a festa da carne, que coloca em pé de igualdade os cidadãos brasileiros:

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

mais organizadas e capitalistas das escolas de samba. (CARDOSO, 2017, p. 95).

O filme é importante por mostrar mundialmente uma visão aproximada do que seria o Brasil: “Marcel Camus tem o mérito por, pelo menos, transcender as convencionais representações hollywoodianas da América Latina e de criar um retrato simpático do Brasil e dos negros brasileiros” (STAM, 2008, p. 290). Além disso, contém uma cena realista do terreiro de umbanda (equivalente, no filme, ao inferno de Hades do mito de Orfeu) e uma trilha sonora que posteriormente foi regravaada por artistas famosos, como, por exemplo, André Rieu e a canção “Manhã de Carnaval”, promovendo diversos ritmos musicais brasileiros, como o samba, o frevo, o samba-canção e a música de rituais religiosos afro-brasileiros. As cenas do carnaval brasileiro podem ser consideradas as primeiras a serem divulgadas no cinema, contudo “nos é dado muito pouco do trabalho criativo que exige uma apresentação de escola de samba, e não vemos qualquer evidência do alto grau de organização necessário [...] tudo é apresentado como se fosse espontâneo” (STAM, 2008, p. 260). Posteriormente, serão abordadas as críticas positivas e negativas sobre o filme.

Em 1953, o produtor francês Sacha Gordine pediu a sinopse da peça para Vinicius de Moraes e adquiriu seus direitos autorais. O próprio Vinicius fez o esboço do roteiro, mas Jacques Viot, o segundo roteirista de *Orphée Noir*, fez modificações neste texto (PERRONE, 1998 *apud* ROCHA; CRUZ, 2015, p. 66). De acordo com Aguiar e Azevedo (2019), antes mesmo do filme ser lançado, a imprensa deu muita atenção à gravação do longa no Brasil, apresentando o cineasta francês para o leitor brasileiro e anunciando que o protagonista do filme de Camus seria o carnaval, tendo o negro como sua alegoria. Alguns jornais anteciparam erroneamente que o nome do filme seria “*Orfeu da Conceição*”, como na peça de Vinicius. Em uma das entrevistas, Sacha Gordine, produtor do filme, reclama que é difícil fazer filme de “alta cultura” no Brasil pois a população estava acostumada em não acreditar nos filmes nacionais (ele critica as chanchadas) e por isso não dá crédito a quem faz cinema “sério” no país. Também em entrevista, Vinicius de Moraes reclama da falta de apoio financeiro brasileiro para gravação do filme.

Antes de gravar o longa, Camus recusou produzir dezessete filmes que lhe foram propostos na França e fez visitas ao Rio de Janeiro, percorrendo os morros para escolher a vista ideal para a gravação. Camus e a sua equipe vivenciaram a cultura brasileira durante alguns meses para a produção do filme. Três grandes escolas de samba, Portela, Mangueira e Salgueiro, selecionaram seus melhores sambistas para participarem do filme. O maior problema surgido

na época foi não ser possível a entrada de técnicos e de material para filmagem em cores, fazendo com que as gravações fossem reveladas na França.

Os personagens do filme são: a dupla amorosa Orfeu e Eurídice; a prima de Eurídice Serafina e seu companheiro Chico Boto; os meninos Zeca e Benedito; a morte que persegue Eurídice; a noiva de Orfeu chamada Mira; o colega de trabalho de Orfeu chamado Hermes e alguns personagens menos aprofundados, como o português dono do mercado, o guardador de papéis que conduz Orfeu ao terreiro, entre outros.

Analisando o longa com mais detalhes, o filme de Marcel Camus, disponível gratuitamente *online* pelo YouTube¹⁴, inicia com a imagem de deuses gregos, remetendo ao mito de Orfeu que será explorado na temática da obra. Depois surgem as cenas do carnaval e da favela carioca, com a canção “A Felicidade”. A primeira personagem que aparece é Serafina, prima de Eurídice e vizinha de Orfeu, carregando um balde d’água em sua cabeça. Ela escuta a buzina do navio e acredita que se trata da chegada de seu companheiro, o marinheiro Chico Boto, mas na verdade é o navio que transporta, em ritmo carnavalesco, sua prima Eurídice, que veio fugida da roça onde mora por causa de um homem que quer matá-la. O primeiro encontro de Orfeu e Eurídice ocorre no centro da cidade, quando ele, que está na labuta conduzindo um bonde, chama Eurídice para subir no veículo e ela acaba puxada para dentro do bonde. Esse momento é embalado pela canção “O Nosso Amor”. Ao chegar no final da linha, Hermes auxilia Eurídice a chegar na casa de sua prima. Depois do trabalho, Orfeu e sua namorada Mira vão no cartório para ficarem noivos. O tabelião comenta a história mítica de Orfeu e Eurídice para o casal e Mira fica com ciúmes. Orfeu, com seu salário recebido, recupera o seu violão na casa de penhores e Mira compra o anel de noivado.

Eurídice chega na casa de Serafina. Elas vão até o mercado do português para comprar comida fiada. No caminho, encontram os meninos Zeca e Benedito e este último dá uma figa de proteção de presente à Eurídice. Orfeu chega no morro e Serafina distrai Mira para que ele tenha um momento sozinho e fuja dela. Em seu barraco, Orfeu conversa com Zeca e Benedito e eles perguntam se ele consegue fazer o sol nascer, e ele afirma que sim. Duas moradoras do morro, enfurecidas que Orfeu está noivo, o procuram em sua casa e ele foge para a casa do lado, a de Serafina, onde está Eurídice.

Orfeu e Eurídice se encontram e ele conta a história do mito de Orfeu. Ela afirma que se lembra da história de amor entre os dois, de vidas passadas. Eles vão à escola de samba e aparece uma longa montagem de cenas com os personagens do filme pulando carnaval. Toca

¹⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d25uWGoWvx4&t=29s&ab_channel=FlickVault-FullHDMoviesforFree. Acesso em: 29 out. 2022.

novamente “O Nosso Amor”. O personagem órfico chama Eurídice para dançar e depois pede para que façam uma fantasia de carnaval para ela. Zeca avisa que um homem procura Eurídice e ele surge na janela, vestido de esqueleto, assustando a personagem. Eurídice sai correndo, Orfeu e Serafina vão em sua busca e Mira descobre que existe uma Eurídice na vida de Orfeu. No meio do mato, o homem vestido de esqueleto e Orfeu lutam capoeira e o último ameaça com uma adaga, Eurídice o protege jogando-se em sua frente e o esqueleto foge. Orfeu leva Eurídice para a sua casa para descansar e eles dormem juntos. Enquanto isso, Serafina e Chico Boto brincam.

Zeca e Benedito deixam o violão para Orfeu, que toca “A Felicidade” para Eurídice, fazendo nascer o dia no Rio de Janeiro. Serafina dá seu lugar de parceira de Orfeu (a sua fantasia cobre o rosto) no desfile para Eurídice, assim ela teria mais tempo para ficar com Chico Boto. Mira briga com Orfeu por causa de Eurídice. Aparecem belíssimas imagens do carnaval da Portela (azul e branco) desfilando na rua. Depois, desfila a escola de samba de Orfeu chamada Unidos de Babilônia, que toca “O Nosso Amor”, com seus integrantes utilizando uma fantasia helênica, remetendo à Grécia antiga. Durante a parada, o esqueleto observa o desfile. Ele percebe que Serafina estava na plateia, logo não era ela que estava dançando com Orfeu, e sim sua prima. Eurídice perde a figa dada por Benedito e Mira percebe também que Serafina está na plateia, desmascarando a amada de Orfeu. Elas brigam fisicamente e Mira a persegue. Hermes encontra Eurídice e mostra o caminho do final da linha do bonde para que ela se esconda. Contudo, o esqueleto a está esperando lá e, para fugir dele, ela salta no fio do bonde e o esqueleto liga a luz, fazendo que ela seja eletrocutada. No mesmo momento chega Orfeu, mas ele não consegue impedir e leva uma pancada do esqueleto, caindo desmaiado.

Orfeu é resgatado e atendido por um enfermeiro que afirma que o corpo de Eurídice foi para o necrotério. Primeiro, ele a procura no hospício, mas não a acha. Depois, vai até a seção dos desaparecidos, contudo ela não está lá. Então o auxiliar de serviços gerais orienta Orfeu a ir ao terreiro procurá-la. Orfeu conseguiu chegar ali, pelas mãos de um guardador de papéis, que por analogia pode ser aproximado ao Caronte do mito grego, que teve a função de conduzir Orfeu, ao longo do rio, até o reino dos mortos, onde ele poderia achar a amada (CARDOSO, 2017, p. 73). No terreiro, eles descem vários andares de escadas, dando a impressão de que estão indo para um lugar baixo (o inferno ou o mundo dos mortos) e se deparam com um cachorro que late bastante (Cérbero). Na cerimônia, todos batem palmas para um senhor com um cocar e um charuto e para umas baianas, sendo que uma delas recebe o santo. Orfeu começa a cantar e escuta a voz de Eurídice, ela pede para que ele não olhe para trás. Ele olha e ela está incorporada em uma senhora idosa e sua alma se perde novamente. Orfeu sai do terreiro e é

consolidado pelos meninos e por Hermes, que lhe entrega uma autorização para pegar o corpo da musa no necrotério. Numa versão do mito, Hermes é o amigo que acompanha Orfeu na demanda ao reino dos mortos e lhe dá a autorização escrita por Zeus, para entregar a Caronte e atravessar o rio (CARDOSO, 2017, p. 73). Orfeu busca o corpo de Eurídice no necrotério e carrega-o pelo morro, cantando “A Felicidade”. O local está em clima de caos – brigas, fogo e gritos – e, quando Orfeu aparece, Mira lança uma pedra em sua cabeça, fazendo que ele e Eurídice caiam do morro.

O desfecho do filme é positivo e de esperança pois traz Zeca e Benedito tocando o violão de Orfeu para fazer o sol nascer, já que ele morreu. Zeca consegue fazer o sol levantar como Orfeu, aparece então uma menina e os três dançam juntos, celebrando o nascer do sol. O final do filme evidencia que Zeca ficará no lugar de Orfeu como a figura central do morro e surge uma nova Eurídice, parceira de Orfeu, pois não há Orfeu sem Eurídice. O objeto violão no longa possui um papel importante:

No filme *Orfeu Negro* (1959), podemos usar o violão pertencente a Orfeu como um exemplo de objeto cultural e temporal – que no mito de Orfeu e Eurídice se trata de uma lira –, deveras importante na narrativa da película, pelo fato de representar todo um conjunto de ações que fazem de Orfeu, um exímio tocador e cantor, capaz de “fazer nascer o Sol” com a melodia do seu violão, aspectos esses que o orgulham e que o colocam como um exemplo para os mais novos, no contexto social e cultural que está inserido os personagens e a narrativa fílmica *Orfeu Negro* (1959). Este objeto, representado no filme, é muito mais que um mero violão porque é o violão que pertence ao Orfeu. (CARDOSO, 2017, p. 83).

O filme, como enunciado na introdução dessa tese, ganhou diversas premiações internacionais, trazendo visibilidade para o Brasil. Três motivos que fizeram o filme ter uma grande repercussão mundial:

O romance brasileiro de Orfeu e Eurídice agradou por três motivos principais: as imagens coloridas do Rio de Janeiro e da Baía de Guanabara, filmadas a partir do morro de Babilônia na zona sul da cidade; o elenco inteiramente negro, no qual se destacam o ex-jogador de futebol Breno Mello, a atriz norte-americana Marpessa Dawn e a jovem Lourdes de Oliveira; e a trilha sonora, incluindo músicas de Luiz Bonfá e Tom Jobim, baterias de escola de samba e pontos de macumba. (FLÉCHET, 2009, p. 45).

Robert Stam elabora outros três conceitos correlacionados que fizeram que *Orfeu Negro* iniciasse milhões de não-brasileiros na cultura brasileira: brasilidade, negritude e carnaval (STAM, 2008, p. 248). Além disso, o autor afirma que o Ocidente sempre foi fascinado pelo amor assombrado pela morte como em “Romeu e Julieta, O Morro dos Ventos Uivantes e Love Story, e as últimas tomadas do sol nascente sugerem o arquétipo da morte e da ressurreição”

(STAM, 2008, p. 260). Zeca e Benedito, juntamente com uma menina que surge como a “pequena Eurídice”, são a esperança, a continuidade e a circularidade da história de Orfeu.

No filme, é perceptível a relevância de personagens secundárias na trama. Zeca é Orfeu (na versão infantil), é ele quem continua tocando seu violão e fazendo o sol nascer depois de sua morte, pois o violão que Orfeu toca – “Orfeu é o mestre” – é um legado transmitido entre os responsáveis pelo morro. Já Benedito é o protetor de Orfeu e principalmente de Eurídice, pois no começo do filme ele a presenteia com uma figa. Quando a figa é quebrada, ela morre, ou seja, acabou sua proteção. Benedito está sempre presente para ajudar na relação do casal e, posteriormente, para acalmar Orfeu enquanto procura o corpo da amada. Nota-se uma ausência de Zeca no filme, enquanto a presença de Benedito é constante, é ele quem acompanha Orfeu e Eurídice em todos os momentos. Assim como Benedito, Hermes (que, na mitologia grega, é o guia dos mortos no submundo, no inferno de Hades) auxilia o casal, especialmente durante a perseguição de Eurídice pelo homem vestido de esqueleto e a busca ao corpo dela. Serafina é uma grande aliada de Eurídice no filme, pois corre atrás da prima na primeira vez que aparece o homem fantasiado de esqueleto (mas acaba desistindo para ficar com o recém-chegado Chico Boto) e quando o homem aparece pela segunda vez ela grita para alertar a prima. Serafina abriga Eurídice em sua casa e acoberta sua relação com Orfeu.

Sobre as personagens femininas, há dois tipos de mulheres brasileiras: Mira, negra sensual que luta pelo amor de Orfeu, bastante sensual e de roupas que valorizam o seu corpo; e Eurídice, negra clara cândida, amada por Orfeu, que usa um vestido branco comportado, simbolizando a pureza. O fato de ser uma mistura de negro com branco, infere, de um ponto de vista racista, que Eurídice seja mais “pura” que as outras mulheres do morro. Quando Eurídice tem relação sexual com Orfeu, ela morre, assim como na peça de Vinicius. Elas são o oposto uma da outra: Mira representa a sensualidade negra brasileira e Eurídice a castidade mestiça europeizada. Contudo, Mira, a noiva, é quem foi traída por Orfeu, sendo Eurídice o pivô dessa traição.

A personagem Serafina destoa das outras personagens femininas extremas, principalmente em suas cenas com Chico Boto. Os momentos amorosos entre o casal são um dos ápices do filme pois talvez “não se encontrem, no cinema nacional feito até aquele momento, cenas amorosas em que corpos negros sejam representados de forma tão íntegra e desprovida de preconceito como aquelas apresentadas ali” (CRUZ, 2013, p. 329). Serafina não é sexualizada como Mira, ela possui a liberdade sexual de se relacionar com um homem que não é seu marido e fazer brincadeiras com ele.

Uma característica observável é a de que o filme oferece diversas prévias de seu desfecho. Logo no começo do longa, quando Eurídice passa pela feira no centro da cidade, aparece um *close* da gaiola com pássaros pretos, antecipando o mal agouro que vai acontecer no decorrer do filme. Quando o bonde chega ao final da linha, há uma pequena explosão na fiação, chamando atenção do espectador para a força da corrente que o alimenta, elemento fundamental na continuidade do filme. Mira e Orfeu vão ao cartório e, quando o funcionário conta a história entre Eurídice e Orfeu, sabe-se que eles vão ficar juntos. Benedito dá a Eurídice uma figa, símbolo de proteção e, quando ela se quebra, sabe-se que a proteção acabou e que algo ruim poderá acontecer – no caso, a sua morte. No momento em que Orfeu mostra seu violão para Zeca e Benedito e conta a história de que o instrumento é passado entre os homens, há a indicação de que um dos meninos será o próximo Orfeu. Estas antecipações são um recurso do cinema que demandam maior atenção, pois estes detalhes enriquecem a obra e fazem o espectador conectar as cenas do filme.

O feriado de Carnaval presente no filme é exemplificado em uma canção que aparece diversas vezes, “A felicidade”, composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim: “A felicidade do pobre a grande ilusão do carnaval / A gente trabalha o ano inteiro por um momento de sonho ao fazer a fantasia / De rei, ou de pirata ou de jardineira / E tudo se acaba na quarta-feira” (MORAES, 2015, p. 22). Durante o Carnaval, tudo é possível, basta se fantasiar e acreditar na fantasia. Quando Orfeu vai no penhor, ele encontra um senhor com uma fantasia de rei, que afirma que ele é um rei. Serafina não abriu mão de sua fantasia na Unidos de Babilônia, mesmo que só tenha cebolas para comer em casa e que beije o português do armazém para comprar alguns alimentos. Os moradores negros do morro deixam de lado seu presente de pobreza e exclusão social e vivem o Carnaval, andando abraçados e dançando no clima do feriado da carne. O filme, com elenco praticamente todo negro, trouxe visibilidade para as causas negras: “A visão da cultura negra como expressão espontânea da natureza encontrava ressonância em meio à esquerda mundial, que começava a despertar para a causa africana e dos afrodescendentes” (NAGIB, 2006, p. 128).

Nota-se que, mesmo se tratando de um feriado, as pessoas trabalham normalmente e até mesmo recebem seus salários, o que faz lotar o penhor, pois muitos buscam recuperar algo que já fora muito importante para a pessoa e que ela teve de vender. Orfeu é condutor de bonde, Hermes é vigia do final da linha do bonde, há diversas pessoas que trabalham na feira à beira da Baía de Guanabara, além dos funcionários do cartório, do necrotério, do armazém, da polícia etc. Este fator é atrelado à cor. Diferentemente da peça de Vinicius, o filme de Camus possui personagens brancas e negras (sendo a proporção de negras muito maior), até porque na peça o

número de espaços e de personagens é bem mais limitado. A maioria das personagens brancas do filme consiste de funcionários de maior poder aquisitivo, como o funcionário do cartório, o homem que trabalha no necrotério, os funcionários do penhor, os policiais e até mesmo o português do armazém, estereótipo do colonizador no Brasil, que vende alimentos em troca de beijos das freguesas. Já os trabalhos de menor remuneração, como faxineiro da seção dos desaparecidos, funcionários do bonde e alguns comerciantes de rua, são destinados a negros. Aliás, no morro e no terreiro, só há personagens negras. Já o Carnaval é uma festa democrática, onde há brancos e negros e todos se divertem juntos, à exceção dos policiais, que são os “rivais” da folia, pois têm a função de manter a organização do evento e a “ordem”.

É curioso observar, nesse sentido, que as primeiras sequências da narrativa fílmica visam informar ao espectador de que é Carnaval, e que tudo na cidade gira em torno desse feriado durante alguns dias, justamente aqueles em que transcorrerá a ação. A ideia de que há uma outra faceta da vida, moderna, na capital do país de então, apresenta-se pela imagem que sucede essas primeiras sequências: focaliza-se minuciosamente a fachada do prédio do então Ministério da Educação e Saúde, o Palácio Capanema, construção que lembra a passagem pelo Brasil do arquiteto Le Corbusier e sua influência sobre nosso mais conhecido arquiteto, Oscar Niemeyer. A arquitetura modernista brasileira, não por acaso, foi um dos elementos de divulgação do Brasil no exterior, juntamente com a música bossanovista. Sugere-se, desse modo, a ligação de uma parte da Capital do país com a modernidade, a ousadia, a pureza de linhas, em contraste com o ambiente anárquico e as relações descompromissadas, no amor e no trabalho que o filme continuará a exibir na parte da população pobre e negra.

O filme de Marcel Camus é, como dito anteriormente, uma adaptação de *Orfeu da Conceição*, fazendo diversas modificações no enredo. Uma análise mais detalhada foi feita na dissertação de mestrado *Vinicius e Orfeu: um estudo sobre Orfeu da Conceição e Orphée Noir* (MALKA, 2018). Aqui estão alguns exemplos das mudanças introduzidas no roteiro adaptado: ausência dos pais de Orfeu, Orfeu e Eurídice não se conheciam, Orfeu era noivo de Mira, o amálgama de Aristeu e da personagem Dama Negra em o homem vestido de esqueleto, a representação do inferno passa da escola de samba para o terreiro de macumba, maior destaque para os personagens Zeca e Benedito (na peça eles aparecem somente no terceiro ato, de maneira secundária), entre outros. Devido às diversas alterações, a peça e o longa são bastante diferentes. O roteirista Jacques Viot modificou a peça de Vinicius para que ela se tornasse mais atraente ao público do cinema, como por exemplo as longas cenas de pessoas do morro sambando em comemoração ao carnaval. E, aparentemente, foi uma decisão acertada, considerando a repercussão mundial do filme e as diversas premiações conquistadas.

O livro *Poemas, sonetos e baladas* (MORAES, 2008, p. 106-107) contém um poema de Vinicius que homenageia o Ministério da Educação, ou seja, o Palácio Capanema. Quatro estrofes intercaladas pelo verso “Concha e cavalo-marinho” – mote de Pedro Nava –, em verso livre. Ele inicia: “Massas geométricas / Em pautas de música / Plástica e silêncio / Do espaço criado”, pois a frieza das formas geométricas mistura-se com a leveza da musicalidade. Finaliza com “Pálpebras cerradas / Ao poder violeta / Sombras projetadas / Em mansuetude / Sublime colóquio / Da forma com a eternidade.” Aborda a grandiosidade das formas modernas criadas por Niemeyer e as sombras produzidas por elas. Além do Palácio do Capanema, foi Niemeyer, um dos maiores arquitetos do Brasil, que criou o cenário da primeira montagem da peça *Orfeu da Conceição* (CASTELLO, 1994, p. 194).

O filme de Camus continuou repercutindo depois das premiações. No mesmo ano de estreia do filme, a escritora e aristocrata portuguesa Violante do Canto escreveu *Orfeu Negro* (1959), romance inspirado na peça *Orfeu da Conceição* e no filme *Orfeu Negro*. Em 1966, por intermédio do letrista Ray Gilbert, autor de versões em inglês das canções de Tom Jobim, produtores norte-americanos manifestaram interesse em montar *Orfeu Negro* na Broadway, mas nada foi feito. A peça de Vinicius foi traduzida para o inglês em 1970, mas não se voltou à discussão sobre a montagem norte-americana.

Sobre as canções do filme, foi gravado, em 1989, um álbum chamado *Black Orpheus*, como mostra o quadro a seguir:

Quadro 3. Álbum *Black Orpheus* (1989)

Compositores	Vinicius de Moraes e Tom Jobim	Luiz Bonfá e Antônio Maria	Folclore
Canções	“A Felicidade” “Frevo de Orfeu” (instrumental) “O Nosso Amor” “Cena do Nascer do Sol” (instrumental)	“Manhã de Carnaval” “Samba de Orfeu” (instrumental)	“Genérico” “Cenas de Macumba” “Bateria de Capela”

Fonte: elaboração da autora¹⁵.

O álbum foi produzido trinta anos após o lançamento do filme e possui quatorze canções, todas retiradas dele, mantidas com algumas falas dos personagens e ruídos das cenas. Duas canções se repetem: “O Nosso Amor” (três vezes) e “Manhã de Carnaval” (três vezes). Além disso, a canção 14 possui versão a, b e c. Por ser uma história que acontece durante o período de Carnaval, os ruídos são correspondentes aos festejos do feriado. A batucada presente

¹⁵ A tabela feita na dissertação de mestrado (MALKA, 2018, p. 110) não foi reutilizada pois detectou-se que estava incompleta, devido à ausência das músicas de folclore.

no disco é das escolas de samba Mangueira, Portela e Salgueiro, e os cantores são Elizeth Cardoso e Agostinho dos Santos. Elizeth foi escolhida para cantar no álbum porque havia lançado o álbum *Canção do amor demais* (1958), com as composições do encontro inicial entre Vinicius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto e suas letras de canções bossa-novistas, como, por exemplo, “Chega de Saudade”. Foi João Gilberto quem se candidatou para a voz de Orfeu. Contudo, com a alegação de que sua voz não tinha o “toque negro”, chamaram Agostinho dos Santos: “João Gilberto engoliu a decepção, mas esta regurgitou todo o caminho de volta quando Orfeu ganhou uma prateleira de prêmios e Agostinho se consagrou internacionalmente” (CASTRO, 2016, p. 219).

Fléchet (2009, p. 53) divide as canções em três grupos:

- a) Samba-canção romântico: canções mais brandas e com vibratos característicos do gênero, como “A Felicidade” e “Manhã de Carnaval”.
- b) Música de Carnaval: canções mais aceleradas de samba de Carnaval, como “O nosso amor” e “Frevo de Orfeu”.
- c) A música tradicional afro-brasileira: aparece na segunda parte do filme, quando Orfeu assiste a uma macumba. Cantados em português, os pontos de macumba e umbanda se referem a Ogum Beira-Mar, divindade cultuada em vários terreiros de umbanda do Estado de Rio de Janeiro.

As canções de *Black Orpheus* foram mais divulgadas e regravadas do que as do *Orfeu da Conceição*, em razão da maior repercussão do filme quando comparada com a reverberação da peça. Além disso, elas mostram uma maturidade nas composições da dupla Vinicius e Tom, por causa da maior qualidade estética.

As composições da trilha sonora do filme são parcerias entre Vinicius de Moraes e Tom Jobim e entre Luiz Bonfá e Antônio Maria. As canções de Vinicius e Tom foram feitas à distância:

Três canções foram feitas pela dupla, em grande parte pelo telefone, já que Vinicius vivia em Montevidéu: “A Felicidade”, “Frevo” e “Nosso amor”. Marcel Camus, diretor do filme, achou que não era o suficiente e pediu para Luiz Bonfá – que tocava o violão na trilha sonora – para lhe compor alguma coisa. (CASTRO, 2016, p. 218).

Bonfá mostrou duas canções suas ainda sem a letra para Camus e Gordine e Vinicius sugeriu que Rubem Braga fosse convidado para escrever a letra, mas o escritor recusou, afirmando que não se sentia confortável para compor letra de samba, e indicou Antônio Maria em seu lugar. Da parceria entre Bonfá e Maria surgiram “Manhã de Carnaval” e “Samba de Orfeu”.

Não há nenhuma canção em comum à trilha sonora da peça de teatro de Vinicius de Moraes e do filme de Marcel Camus, elas se relacionam apenas pelo fato de o filme ser uma

adaptação da peça. Foi uma decisão de Sacha Gordine: “o produtor do filme, o francês Sacha Gordine, avisou que não iria usar nenhuma das canções já escritas e exigiu que eles compusessem um score novinho em folha” (CASTRO, 2016, p. 218).

Como dito anteriormente, Camus teve liberdade para fazer alterações nas canções para que se encaixassem melhor no roteiro do filme. A motivação de Gordine em ordenar que eles fizessem novas composições para o filme foi a seguinte: ele não quis usar as músicas feitas por Tom e Vinicius para *Orfeu da Conceição* para evitar o pagamento de *royalties*, então encomendou novas músicas para que ele mesmo pudesse registrá-las, assim lucrando com a metade da receita de seus *royalties*, enquanto Vinicius e Tom receberam apenas 10% (PERRONE, 2015, p. 82). Além disso, ganharam dinheiro com as canções do filme, além do produtor Sacha Gordine, que editou as canções na Europa e que ficou com 50%, o diretor Marcel Camus e os dois letristas franceses, que entraram como parceiros, passaram a dividir os 50% restantes com Vinicius e Tom, sobrando apenas 10% para cada um da dupla brasileira, a serem ainda descontados os impostos da França. Para Tom, era óbvio que os dois letristas franceses eram uma farsa de Gordine e que o dinheiro seria destinado a ele. De onde tinham saído os compositores franceses, se as canções eram em português? Foi por isso que ele solicitou que se escrevesse um novo *score*: as canções originais já haviam sido editadas no Brasil (CASTRO, 2016, p. 218-219). Ou seja, Tom e Vinicius foram enganados e não foram remunerados corretamente pelas canções do filme, o que pode ser uma das razões que levou Vinicius a reprovar o longa.

Voltando às canções, as de *Orfeu da Conceição* possuem alguma influência do *bel canto* durante anos 1950 no Brasil, perceptível nos vibratos de Roberto Paiva, nas músicas em samba-canção e no arranjo que procura combinar, e não fundir, popular e erudito. Estão muito presentes nas melodias das canções a mistura da orquestra de câmara com instrumentos populares brasileiros, ou seja, fica evidente a mescla entre a cultura europeia com a brasileira. Já o álbum *Black Orpheus*, com a trilha sonora retirada do filme, estava mais engajado em mostrar a diversidade da cultura brasileira e seus ritmos musicais, apostando no frevo, na música de Carnaval, na música de rituais religiosos afro-brasileiros e no samba-canção, que depois deu origem à Bossa Nova. Ou seja, o modernismo tardio (ROCHA; CRUZ, 2015, p. 82) da peça *Orfeu da Conceição* tinha como intenção misturar culturas, o clássico da tragédia com o popular do morro brasileiro. *Black Orpheus* reflete as interferências de Camus no roteiro e nas composições, visando tornar o filme um produto mais atraente ao estrangeiro que pouco conhecia o Brasil. Tom Jobim explica as inspirações para as canções dos álbuns:

Os modos gregos, as cadências plagais, a nossa herança europeia, a nossa maneira brasileira foram usados livremente, usados como uma própria música que temos, herdeira de diversas culturas e sem quaisquer pretensões de “pureza”. (JOBIM, 2003, p. 87).

Camus espalhou mundo afora a imagem da favela, do negro brasileiro e do Carnaval para o contexto mundial. Um dos seus destaques é a divulgação de diversos gêneros da canção popular brasileira – e do carnaval – que ficou conhecida mundialmente. É a cultura afro-brasileira sendo destacada nas telinhas. Além de superpremiado, o longa continuou sendo objeto de pesquisa ao longo dos anos e, mesmo que divida a crítica, não podemos negar a sua importância para o cinema mundial.

3.4 RECEPÇÃO DO FILME *ORPHÉE NOIR*, DE CAMUS

Aqui, não serão abordadas todas as críticas ao filme, pois muitas já foram discutidas em minha dissertação de mestrado (MALKA, 2018). Apenas as que ficaram de fora da dissertação e as que foram descobertas durante a escrita da tese estão inseridas aqui.

Quando se assiste e se estuda *Orphée Noir*, pode-se estranhar o fato de ser um filme francês. Trata-se de uma coprodução ítalo-franco-brasileira, dirigida pelo francês Marcel Camus e que ganhou a Palme D’Or em Cannes como filme francês (além de outras premiações), já que o diretor é do Hexágono, isto é, da França continental. O longa entrou no mercado europeu como uma produção franco-italiana. Camus subestimou a contribuição brasileira no longa, apesar de ser adaptado da peça de Vinicius – que também auxiliou na escrita do roteiro –, de se passar no Brasil, ter elenco brasileiro e ser falado em português. Isto é, de certa maneira, o diretor francês tirou vantagem, pois a partir da utilização imagética da cultura brasileira, o filme foi visto por milhões de pessoas – e lucrou milhões de dólares – e nada disso foi revertido para o Brasil.

Outro fato sobre o longa é que se torna impossível não considerar a receptividade da obra, pois ela dividiu o gosto do público: “Tal recepção amplamente negativa do filme de Camus diz respeito apenas à crítica brasileira, já que em termos internacionais o filme foi muito bem aceito, em termos gerais” (CRUZ, 2013, p. 313). Pires (2013b, p. 128) separa quatro grupos em relação à crítica brasileira recebida à peça/ao filme: o primeiro grupo faz crítica – grandes elogios e grandes ataques – à montagem da peça, como Magaldi (2010) e Bandeira (1986); o segundo grupo se dedica aos estudos mais literários da peça de Moraes, sob o ponto de vista da tragédia e da estilística, como a dissertação de mestrado de Lucena (2014); o terceiro grupo se empenha em rastrear as relações entre o Orfeu Negro e o Orfeu grego, como Nascimento

(2019); e o quarto grupo tem a peça como ponto de partida para estudar outras linhas de pesquisa (culturais, midiáticas ou artísticas) em que os filmes são mais privilegiados, como Diniz (2001). Pode-se afirmar que a maioria das críticas negativas são de brasileiros que, entusiasmados com o governo de JK e a modernização do Brasil, viam o filme como uma propaganda “negativa” do país, (i) considerando a questão econômica, pois continha a imagem de um país pobre e favelado (indo contra o desenvolvimentismo do governo); (ii) considerando a questão racista, uma vez que todos os personagens principais são negros; (iii) considerando a questão de intolerância religiosa, com a cena de um terreiro de macumba; e (iv), considerando a questão da sensualização do corpo negro, com cenas de homens e mulheres sambando no carnaval.

Caetano Veloso (2000), em uma coluna do *New York Times*, tornou-se um dos críticos mais severos do filme, comparando-o com o “falso cocar de frutas de Carmen Miranda”¹⁶. Vale notar que Caetano compôs a trilha sonora de *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, um filme com a promessa de ser uma adaptação mais fiel à peça de Vinicius. Jean-Luc Godard, famoso cineasta francês, ao contrário de outros estrangeiros, criticou o filme de Marcel Camus no *Cahiers du Cinéma* de 1959 devido à sua “inautenticidade total” e declarou: “Estou bastante surpreso em não ver nada do Rio em *Orfeu Negro*¹⁷” (GODARD, 1959, p. 59, tradução minha). Walter da Silveira (1966) também lamentou o exotismo na obra, feita a partir de um olhar europeu sobre o Brasil: “a visão do Rio de Janeiro, e através dela a do Brasil, é sempre a de um europeu que olhasse o exotismo e o pitoresco do morro carioca, de fora de uma compressão humana e existencial, com o exclusivo sentimento da magia artística” (SILVEIRA, 1966, p. 105). A recepção do filme não foi positiva para alguns brasileiros pertencentes à elite brasileira, os quais se posicionaram para que o filme não concorresse no Festival de Cannes por mostrar um “país de negros”, evidenciando o racismo estrutural presente em nossa sociedade (FLÉCHET, 2009, p. 48). O próprio Vinicius de Moraes, ao assistir a estreia do filme, saiu no meio da sessão. Depois, o poeta viria a afirmar que “[e]le simplesmente fez um filme exótico do Brasil” (CASTELLO, 1994, p. 262). O filme reflete sobre os estereótipos alienantes, atraindo o espectador de maneira afetiva:

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

¹⁶ No original: “*Carmen Miranda's phony fruit headdress*”. Tradução minha.

¹⁷ No original: “*Je suis tellement surprise de ne rien voir de Rio dans Orphée Noir*”.

projeta como imagem, duplo, reflexo e sombra altamente fetichizada e imortalmente fixa. (CARDOSO, 2017, p. 31).

Sobre o fetichismo, existe o mito da origem histórica que indica uma pureza racial (a branca, europeia) produzida em relação ao estereótipo colonial e que tem a função de “normalizar” as crenças múltiplas (dos colonizados) e os sujeitos divididos que constituem o discurso colonial como consequência de seu processo de recusa (BHABHA, 1998, p. 115). O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de dada realidade, constituindo um problema do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. Ele também é um objeto “impossível” que é fabricado através de “saberes oficiais” colonialistas, que são racistas e estereotípicos, como o pseudocientífico, o tipológico, o legal-administrativo e o eugênico. O fetiche reativa a “fantasia original”, orientada pela eliminação, a castração e a diferença sexual. Em relação ao fetiche no filme de Camus, Cardoso (2017, p. 113) afirma “que todos os personagens negros e negras estão sob a tutela de uma lógica fetichista e estereotipada que os aprisiona, descaradamente, num período escravocrata e colonial”. As cenas longas de carnaval, a câmera que dá um *close* nos corpos negros femininos e masculinos, a visão romântica da favela que tem fome são exemplos de estereótipos e fetiches presentes no filme.

Há pouco, a cantora pop/funk Anitta lançou seu *hit* “Girl from Rio” (2021), versão que moderniza e atualiza a canção “Garota de Ipanema” de Vinicius de Moraes e Tom Jobim. No clipe, há uma exposição/comparação entre o Rio de Janeiro do passado e o Rio de Janeiro do presente. Percebe-se a tentativa de desmistificar padrões de cultura brasileira (carioca?) como os da mulher idealizada e da Ipanema idílica. Comentando sobre esses dois tópicos, o clipe possui mulheres de todas as cores e de todas as medidas e a própria Anitta aparece com celulite. No lugar da Ipanema idílica, aparece o Piscinão de Ramos com churrasquinho, “farofa” na praia, biquíni de fita etc. Ou seja, *Orphée Noir* foi criticado por excesso de exotismo e o clipe de Anitta vai por outro caminho, criticando a visão superficial que os estrangeiros têm do Brasil e evidenciando uma realidade atualizada da cultura nacional.

Robert Stam (2008) também fez um levantamento das várias críticas feitas ao filme em acervos com jornais da época de seu lançamento. Uma delas, do crítico brasileiro Octávio Bomfim, fez uma reflexão racista afirmando que a macumba era “desagradável” e sinônimo de “atraso” (STAM, 2008, p. 255). Paul V. Beckley criticou a visão sensual e o contexto mítico do filme, que suspende as regras da razão (STAM, 2008, p. 256). Já Bosley Crowther ficou surpreendido com “o samba inebriante, a dança frenética e os costumes violentos” (CROWTER, 1982 *apud* STAM, 2008, p. 255), devido às longas cenas de pessoas fantasiadas sambando. Além disso, Crowther elogiou o fato dos atores “não-treinados”, desdenhando o fato

dos artistas envolvidos no filme serem altamente experimentes. Moniz Vianna, em “Orfeu do Carnaval”, afirmou que a câmera do diretor focalizou alguma curiosidade turística para o público francês. Clauder Rocha, pseudônimo bem evidente de Glauber Rocha, no artigo “Orfeu: Metafísica da favela”, denuncia os jornalistas seduzidos pelo romantismo de Camus e por fazer da favela um lugar idílico e turístico, sem problematizá-la, pois ela seria uma chaga social (STAM, 2008, p. 257). Glauber Rocha foi um dos mais importantes cineastas do Cinema Novo brasileiro e seus longas mais famosos são *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Com a sua proposta de arte com a revisão crítica da realidade, denunciava o cinema estrangeiro que representava o Brasil por meio de “exotismos formais que vulgarizam problemas sociais” (STAM, 2008, p. 257). Ele também critica Vinicius de Moraes, escritor de *Orfeu da Conceição*, por ser um poeta literário no mau sentido, muito romântico e sensível, que traduziu os diálogos de *Orphée Noir* e depositou seu espírito frouxo no longa. Outra crítica de jornal da época do lançamento do longa, no *Correio Rio-Grandense*, afirma que o filme exalta o que degrada o Brasil, o carnaval, evidenciando um caráter preconceituoso por parte do periódico (AGUIAR; AZEVEDO, 2019, p. 193). O jornal *Novos Rumos* critica o fato de não ter sido fiel a obra de Vinicius.

Tanto os críticos como os telespectadores parecem considerar erroneamente que o filme seja um documentário ou um longa de cunho testemunhal (MURILLO, 2010, p. 2). O filme não possui compromisso com a verdade, não visava ser fiel à realidade carioca. Myrian dos Santos (2001) analisa as concepções de cinema de Adorno, Benjamin, Young entre outros e sintetiza que “podemos perceber que o cinema, além de promover a ilusão de que reproduz a realidade, contém incongruências e discrepâncias que podem ser atribuídas aos conflitos inerentes a qualquer narrativa sobre a realidade” (DOS SANTOS, 2001, p. 40). Cacá Diegues, em sua versão cinematográfica da peça de Vinicius, tentou trazer a “verdade” do final dos anos 90 às telas apresentando o tráfico de drogas no morro, além de usar personalidades da vida real, como o cantor Toni Garrido, como o protagonista Orfeu, ou Caetano Veloso (aparece cantando em uma sacada) e Nelson Sargento (na velha guarda de sambistas da escola de samba) como figurantes. A escolha de Toni Garrido, vocalista da banda Cidade Negra, não foi gratuita: “É importante destacarmos que há, nesta segunda versão, a intenção de que Orfeu e Garrido, filme e realidade, entrelaçam-se” (DOS SANTOS, 2001, p. 40).

A questão da crítica social é pouco abordada explicitamente no filme, pois Camus não se preocupa em retratar os conflitos sociais presentes na cidade do Rio de Janeiro. A maneira em que a pobreza aparece, com moças levando baldes d’água na cabeça ou trocando beijos por comida, apresenta romanticamente as dificuldades enfrentadas pelos negros no dia a dia. Por

outro lado, na trilha sonora do filme, “em contraponto ao clima festivo, está sendo entoada a letra da canção “A felicidade”, cujo refrão afirma que a “tristeza não tem fim / felicidade sim”, sendo que na sequência é feita a referência direta ao carnaval” (CRUZ, 2013, p. 321). Logo, não é tão simples afirmar que o longa não seja social, já que, de alguma maneira, ele expõe os conflitos dos afro-brasileiros, que vivem marginalizados em favelas, sendo o carnaval um suspiro de fantasia e diversão durante o ano. Além disso, foi um dos poucos filmes franceses da época que chegaram a tratar de raça e de minorias étnicas, denunciando a apatia em relação ao racismo (HAYWARD, 2005, p. 261). O longa, com seu protesto implícito, pode servir de estopim para discussões além de seu âmbito local. O fato de trazer quase exclusivamente personagens negros, assim como sua inspiração *Orfeu da Conceição*, é uma revolução para o cinema da época:

O filme não expõe conflitos sociais ou práticas de discriminação social contra negros. No entanto, este é o primeiro filme brasileiro a contar apenas com atores negros, o que pode ser considerado uma revolução para os padrões de relações sociais da época. (DOS SANTOS, 2001, p. 33).

Ainda assim, o cenário e os personagens estão envolvidos e representados de uma forma romantizada, sem haver um tom de reivindicação contra o sistema opressor racista. Tem-se a falsa ideia de que o que existe naquele mítico morro é apenas uma harmonia feliz na época de carnaval, e as soluções encontradas pelos personagens para resolver os problemas relativos à pobreza são fetichizados nos clichês naturalistas da sensualidade, da malandragem e do “jeitinho brasileiro” (CARDOSO, 2017, p. 61).

Sobre as críticas positivas, podemos apontar que boa parte delas concentram (i) em elogios à divulgação que o filme fez da cultura e das paisagens brasileiras, exaltando e protagonizando o carnaval; e (ii) na divulgação de diversos gêneros musicais brasileiros, como o samba-canção, além de anunciar outro que iria fazer a cabeça dos estrangeiros principalmente na década de 1960, a Bossa Nova. O filme abriu espaço para outros gêneros musicais brasileiros que fariam sucesso na década de 1990: “Depois da primeira onda do samba, apresentada para o mundo por Carmen Miranda, *Orfeu do Carnaval* provocou uma segunda onda preparando assim caminho para a explosão do samba e do *axé music* ao redor do planeta nos anos 90” (STAM, 2008, p. 262).

Em relação aos estrangeiros, a receptividade foi calorosa. Em 1960, o filme ganhou a premiação máxima, a Palma de Ouro do festival de Cannes. O júri era composto por Marcel Achard, como presidente, Julien Duvivier e Pierre Daninos, da França, Carlo Ponti, da Itália, Gene Kelly, dos Estados Unidos, entre outros. O filme concorreu ao prêmio com outros trinta longas-metragens, entre eles *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais; *Les Quatre Cents*

Coups, por François Truffaut; *O Diário de Anne Frank*, de George Stevens, *Nazarín*, de Luis Buñuel, e *Sonho de uma noite de verão* (Sen noci svatojanske), por Jiří Trnka. Truffaut ganhou o prêmio de melhor diretor, o filme de Buñuel, o de melhor longa internacional, entre outros. Havia uma grande diversidade temática entre os longas provenientes de países ocidentais e orientais. A tarefa de imaginar porque o filme de Camus foi escolhido na premiação da Palma de Ouro, no Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (1960), no Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro (1960) e no British Academy of Film and Television Arts de Melhor Filme em Língua Estrangeira (1961), diante de filmes que repercutiram tanto quanto ele, fica para Anaís Fléchet (2009), como já mencionada em momentos anteriores deste trabalho, pois ela dá conta de explicar a fascinação causada nos estrangeiros das belezas naturais e culturais do Brasil. Camus foi corajoso em dirigir um filme somente com elenco negro desconhecido depois dos anos sombrios de descolonização de países europeus. Além disso, política e historicamente, *Orphée Noir*, protagonizado por negros em um país subdesenvolvido, foi uma espécie de anúncio aos movimentos de independência da África, com um *timing* ideal:

Filmada em um país ainda pouco reconhecido internacionalmente, toda falada e cantada em português (quantos filmes nessa língua haviam tido ampla distribuição?), sem estrelas ou atores profissionais, protagonizada por negros, essa produção não tinha a priori em 1959 – um ano antes dos indispensáveis movimentos de independência da África – *nenhuma* chance de suscitar um entusiasmo universal, em quaisquer países ou classes sociais, intelectuais e culturais. *Nunca* a história do cinema produziu um fenômeno similar. (DESBOIS, 2016, p. 108, grifos do autor).

Após a análise de algumas críticas positivas e negativas sobre o longo, Cláudio Cruz é cirúrgico quando comenta sobre a crítica negativa brasileira em relação ao filme, pois ela “tocou no ‘nervo’ de um problema central, doloroso e que tem se mostrado de difícil solução para a sociedade brasileira. Refiro-me ao ‘problema do negro’, que o poeta e ensaísta Ronald Augusto prefere chamar, talvez com razão, de ‘problema do branco’” (CRUZ, 2013, p. 314). Ou seja, é um debate ligado à problemática da formação brasileira que, devido à escravidão, marginalizou o negro brasileiro. Trata-se de um filme altamente polêmico e que vem mexendo com artistas, intelectuais e críticos brasileiros desde a sua estreia naquele já distante ano de 1959. Cruz faz os seguintes questionamentos: que brasileiros são aqueles representados no filme? Que brasileiros são aqueles que os representam, ou seja, grande parte da equipe que participou do filme, em especial suas atrizes e atores negros? Que brasileiros são aqueles que assistiram o filme? E, por fim, quais os que refletiram e escreveram sobre ele? (CRUZ, 2013, p. 316). O que nos leva a questões cruciais sobre o tema: seria o Brasil só carnaval e samba? Seria o filme negado pela crítica brasileira por evidenciar a cultura afro-brasileira? Logo, as críticas negativas

brasileiras sobre uma obra que retrata o negro do morro, da macumba, do carnaval e da labuta diária refletiriam o racismo da própria sociedade. *Orphée Noir* é sobretudo uma mistura de um extrato da cultura europeia com expressões da Negritude, quer dizer, com o acervo africano transladado originalmente ao Brasil devido à escravidão, mesclando fortes bases yorubas e portuguesas (VERA, 2012, p. 411). Esta Negritude não é a engajada de Césaire e Sartre e se aproxima do movimento mais celebratório e conciliador a partir do ponto de vista de Senghor.

É possível afirmar que há uma tendência nos romances mais atuais de Chico Buarque em frisar a importância do filme, já que em seus dois últimos livros ele é citado, de uma maneira específica, como a representação da cultura brasileira para o personagem estrangeiro que visita o Rio de Janeiro. O romance *Essa gente*, de 2019, conta a história de um escritor decadente que enfrenta uma crise financeira e afetiva, vivendo em um Rio de Janeiro decadente. O narrador exemplifica esse imaginário criado sobre o Brasil por meio do filme de Camus devido à personagem holandesa Rebekka, que teve seu primeiro contato com a “língua brasileira” a partir da música *Manhã de Carnaval*: “Era uma criança quando ouviu a língua brasileira pela primeira vez, num velho vinil da família. Decorou todas as canções que, ao que parecem, falavam do mito de Orfeu, mas era um Orfeu negro das favelas do Rio” (BUARQUE, 2019, p. 82).

No mais novo livro de Chico, chamado *Anos de chumbo e outros contos* (2021), o autor estreia como contista. Mesmo cada texto sendo independente entre si, alguns temas e espaços são recorrentes, como a zona sul do Rio de Janeiro, o Brasil do século XX, a ditadura brasileira, os laços familiares, as memórias de infância, entre outros. Surpreendentemente, mais uma vez aparece o *Orphée Noir* na produção literária do artista, desta vez de uma maneira breve e superficial. No conto chamado “Copacabana”, o narrador em primeira pessoa passeia pelas ruas do bairro e imagina uma visita do poeta Pablo Neruda pela capital carioca, além de outras personalidades, como a atriz Ava Gardner, o ator Richard Burton e Walt Disney. A todo momento, o narrador afirma que ele não conhece essas personalidades, evidenciando seu delírio; porém, logo depois ele se contradiz e continua a narrar o seu encontro com as celebridades. Ao acompanhar Ava Gardner, o protagonista é solicitado para levá-la ao morro onde foi gravado o filme de Camus:

Antes de deixar o Rio, no entanto, fazia questão de subir ao morro onde rodaram o filme Orfeu Negro, musical a que ela assistira inúmeras vezes. Aproveitei para cantar imitando João Gilberto, o que a levou a me levar pela mão, não a sua suíte como sonhei por um segundo, mas a um conversível rabo de peixe estacionado na avenida Atlântica. (BUARQUE, 2021, p. 93).

Seja pela música/idioma ou vegetação da capital do Rio de Janeiro, Chico reconhece a presença de *Orphée Noir* no imaginário do estrangeiro e a sua importância para a visibilidade

do Brasil no exterior. O autor tem um papel central na cultura letrada brasileira e é de extrema importância o seu reconhecimento do papel do filme para a divulgação do país do carnaval mesmo mais de cinquenta anos depois de seu lançamento. Ele tinha relações próximas com Vinicius de Moraes, escritor de *Orfeu da Conceição*, pois este era amigo de seu pai, o sociólogo Sérgio Buarque de Holanda.

Além disso, o filme do rapper Emicida chamado *AmarElo – É tudo para ontem* (2019), produção da Netflix, reproduz uma cena de *Orphée Noir*, a cena final em que os meninos estão tocando o violão de Orfeu para fazer o sol nascer. A favela carioca do final dos anos 1950 contrasta com a imagem da favela paulista do século XXI, que aparece logo após a cena do filme de Camus. O *show* completo *AmarElo – ao vivo* (2021) do Emicida, também gravado pela Netflix, inicia com o som dessa mesma cena final do filme, sendo seguido pela canção “A ordem natural das coisas” (2019), com participação de MC Tha. Esses dois exemplos acima mostram a atualidade do filme de Camus.

Voltando ao filme, cinematograficamente, *Orphée Noir* vai na contramão do movimento brasileiro Cinema Novo, que prosperou no Brasil na segunda metade do século XX, por exemplo com os longas *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira Santos, que se aproximam do neorrealismo italiano (um cinema feito nas ruas, os atores são pessoas comuns, os temas são populares, numa linguagem ao mesmo tempo realista e poética). Contudo, os interesses capitalistas separam o longa de Camus do neorrealismo: “Certamente, a obra cinematográfica *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959) não está adentrada numa concepção do neorrealismo, nem tão pouco no Cinema Novo, porque foi criada com base em perspectivas mais industriais e capitalistas” (CARDOSO, 2017, p. 56). O Cinema Novo pode ser entendido a partir do manifesto “Uma estética da fome”, que nasceu em 1965 e guiou um período marcado por inúmeras crises de consciência e rebeliões, agitação e revolução que desembocou no golpe militar de 1964, com o objetivo de transformar a câmera de filmar em um instrumento de combate contra a burguesia.

Rio 40 Graus apresenta um gigantesco passo à frente para o cinema brasileiro em geral e para a representação dos negros em particular, pois leva a sério os dilemas existenciais dos personagens negros e sendo simpático com a temática negra (STAM, 2008, 239). O longa *Rio Zona Norte* mostra o samba tal como ele era vivido pelos compositores, caso do personagem Espírito, inspirado no sambista Zé Ketti, dando uma versão socialmente enraizada do tema órfico, pois Espírito representa compositores marginalizados que vendem sua música por uma ninharia na esperança de um dia tornarem-se famosos (STAM, 2008, p. 247). Espírito da Luz,

interpretado por Grande Otelo, como o personagem órfico inaugural do cinema brasileiro, é influência evidente no *Orfeu* de Camus (NAGIB, 2006, p. 125).

Por um lado, *Orphée Noir* constitui uma antítese dos filmes de Nelson Pereira dos Santos. O filme de Camus foi uma superprodução, recebendo facilidades do governo brasileiro e equipamentos do exército brasileiro; apresenta arquétipos fornecidos pelo mito, já presentes na peça de Vinicius; protagoniza a canção “A Felicidade”, que problematiza o fato do cidadão passar o ano inteiro trabalhando para comprar a fantasia de carnaval – e que trabalha até mesmo durante as comemorações carnavalescas –; faz uma propaganda turística do Brasil a ser visitado por estrangeiros, devido às belezas do morro e do Rio de Janeiro em geral. Por outro lado, é possível identificar uma aproximação entre o filme de Camus e o do Cinema Novo, pois ambos assumem um compromisso com a propagação da canção popular, que possui um papel importante dentro de ambos os longas, na esperança de atingir as massas (MAIA, 2005, p. 98).

O descompasso de *Orphée Noir* com o cinema brasileiro deve-se ao seu teor mais solar e alegre, se comparado ao do Cinema Novo. Há cor, música, dança e fantasia no filme, já que se passa durante o célebre feriado do carnaval brasileiro. Percebe-se mais claramente a influência da Nouvelle Vague, movimento cinematográfico francês do mesmo período, sobre *Orphée Noir* seja na modernidade do filme, considerando a inovação no enquadramento, seja na exaltação de temas do cotidiano (o dia a dia da população do morro), além de “temas escritos pelos próprios realizadores, filmagens em cenários naturais e em sincronia, uso do formato 16 mm considerado, na época, como reservado para televisão e filmes documentários” (MARIE, 2003, p. 178). O filme de Camus não é somente influenciado por esse movimento, mas, de acordo com o Michel Marie (2003), pode ser considerado participante da Nouvelle Vague: “O Festival de Cannes de 1959 foi o da *Nouvelle Vague*. A França é representada por *Orfeu Negro*, primeiro filme de Marcel Camus que recebe a *Palme d'Or*, e por *Quatre Cent Coups* (de François Truffaut)” (MARIE, 2003, p. 174). Se o filme órfico pertence a Nouvelle Vague ou ao Cinema Novo ou a outro movimento cinematográfico, não encontramos um consenso sobre esta questão. Para Robert Stam (2008, p. 29), o filme é esteticamente conservador e privilegia o enquadramento horizontal, à montagem faltam o ritmo e um sentido de tensão e conflito, a filmagem panorâmica ressalta o contraste entre a favela pobre e a cidade rica. Camus utiliza os primeiros planos para os personagens, para que o público os identifique facilmente, enquanto usa os planos gerais para as belas paisagens da baía do Rio de Janeiro e os planos contrapicados (ângulo de câmera posicionado baixo no eixo vertical) como técnica dramática nas cenas de maior ação, como a perseguição da Morte a Eurídice (VERA, 2012, p. 408).

Em uma análise minuciosa, percebe-se a coexistência de três gêneros fílmicos no longa: o narrativo, o ilusionista e o documental. O narrativo está relacionado com o enredo da obra teatral *Orfeu da Conceição*, que por sua vez é baseada no mito grego, em uma sequência de cenas concretas que contam a história do filme. Já o ilusionista, o qual leva ao máximo as possibilidades estéticas, aproxima-se do neorrealismo italiano, precisamente mediante movimentos da câmera, acercamentos dos diversos planos e movimentos rítmicos da própria câmera (podendo-se utilizar a câmera manual). Por fim, o documental, que enfatiza a realidade como fundamento para um registro, aproximando-se do gênero documentário (VERA, 2012, p. 410-411). Camus se posiciona em reportar aspectos da vida cotidiana das favelas retratando a realidade da pobreza e da miséria suburbanas que a cultura dominante – europeia – jamais gostaria de reconhecer. Deste ponto de vista, *Orphée Noir*, teria como antecedentes os próprios trabalhos de documentarista de Camus, como o curta *Renaissance Du Havre* (1950). Com essa mistura dos três gêneros fílmicos, o *Orphée Noir* se revela um filme sincrético.

Marcel Camus concretizou a reelaboração do mito de Orfeu, emoldurado por imagens apolíneas de figuras gregas, sendo que a fonte clássica serviria como um recurso de legitimação, sofisticação e universalidade da história do negro da favela carioca. O fato de o personagem órfico ser uma figura mítica, clássica e europeia, faz com que as aproximações (da crítica literária) feitas a Orfeu sejam de recuperação da história do mito e não de aproximação com seu lado negro ou africano. “Embora o filme inclua uma cerimônia de macumba, jamais percebe o mundo dos orixás como guardando algum paralelo com o panteão dos gregos” (STAM, 2008, p. 259). Orfeu também pode ser comparado a “um shaman, um mágico, mas acima de tudo, um músico excepcional que canta e toca a lira de tal maneira que pode alterar o curso da natureza” (MAIA, 2005, p. 98).

Na peça *Orfeu da Conceição*, o título faz referência aos negros, devido ao Morro da Conceição, situado no Rio de Janeiro. Até mesmo o título brasileiro do filme, *Orfeu do Carnaval*, faz menção explícita à população negra brasileira, ao feriado de carnaval. Parte da população que mora na favela é composta por negros, devido à história do Brasil pós-escravidão, em que muitos ex-escravizados construíram suas moradias nos morros, onde, “[d]escritas como incivilizadas, insalubres e viciosas, as favelas eram alvo constante de ataques por parte das autoridades governamentais e da *intelligentsia* brasileira durante o século XX” (HENRIQUE, 2014, p. 124). Além disso, o carnaval é composto pelo samba, gênero musical que surgiu no Rio de Janeiro entre as comunidades afro-brasileiras urbanas, mais especificamente na casa da Tia Ciata, que era frequentada por sambistas como Sinhô, Pixinguinha, Donga, entre outros.

Já título *Orphée Noir* (*Orfeu Negro*) é certo na referência à população negra, ele vem dessa atualização do mito de Orfeu em um país tropical miscigenado, onde mais da metade da população declara-se parda (46,8%) e preta (9,4%), segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio – PNAD de 2019 (IBGE EDUCA, 2022). É explicitado no texto introdutório a *Orfeu da Conceição*, chamado “Radar da Batucada” (MORAES, 2013, p. 9), que a conscientização acerca do protagonismo negro nos palcos teatrais veio da influência de Abdias Nascimento (1914-2011), militante negro e criador do TEN (Teatro Experimental do Negro), considerando a contribuição dos negros para a cultura brasileira. Atores e atrizes do TEN participaram da encenação de *Orfeu da Conceição*. É provável que Vinicius tenha sido influenciado pela publicação de *Reflexões sobre o racismo* (1965), de Jean-Paul Sartre, no Brasil, que aborda a temática da Negritude em *Orphée Noir*. Essa discussão mais minuciosa será feita posteriormente. Ou seja, houve uma ascensão da discussão sobre o negro no horizonte de Vinicius e dos demais intelectuais brasileiros, seja no âmbito nacional (a partir da Negritude de Abdias e do TEN), seja no mundial (a partir de Sartre).

Até o momento, “o que se percebe é uma grande disparidade entre grupos representados no filme e aqueles que avaliaram e continuam avaliando as representações feitas desses contingentes sociais” (CRUZ, 2013, p. 337). Ou seja, quem criticou o filme não é quem era morador do morro e vivia na pobreza, e sim quem assistia essa pobreza de sua sacada em Ipanema ou Copacabana. A vergonha das classes médias e altas de ter seu país representado por negros, pela favela e pelo carnaval evidencia o racismo estrutural da sociedade brasileira, com altos índices de mortalidade da população negra, além de altos índices de negros na população carcerária.

Por fim, percebe-se que houve a tentativa de Camus de retratar o Brasil, mas em alguns momentos exagerou por mostrar a pobreza e evitar criticá-la. É o movimento contrário ao de Jean-Paul Sartre em seu *Orphée Noir*, pois o filósofo percebe e critica os danos que os colonizadores franceses fizeram às colônias, e, mais do que isso, ele se posiciona e se inclui como francês colonizador.

3.5 O TRISTE PRÉVERT DOS TRÓPICOS

Aqui, faremos uma análise de partes da biografia de Marcel Camus que foram determinantes para a produção de filmes como *Orphée Noir*. Como minha dissertação de mestrado (MALKA, 2018) aborda a vida de Vinicius de Moraes e o que o levou a escrever a peça *Orfeu da Conceição*, faz-se necessário abordar a biografia do cineasta francês nesta tese.

Chamado pela revista *Cahiers du Cinéma*, em dezembro de 1962, como “triste Prévert dos trópicos”¹⁸, Marcel Camus (1912-1982) tornou-se de fato mais conhecido por *Orphée Noir*. A revista, promotora dos filmes da Nouvelle Vague e implacável com Camus, afirma que o diretor utiliza um pano de fundo exótico em seus longas, mas que são filmes monótonos como cartas postais. No entanto, mesmo com esse destaque para o exotismo, ele utiliza uma perspectiva realista e uma expressão estética inovadora: “ao invés de uma fricção com a realidade ou grandes voos artísticos, o que temos são obras cheias de afeto, de sensibilidade” (AMANCIO, 2010, p. 137).

Há pouca biografia disponível do diretor e muitas vezes ele é confundido com Albert Camus, escritor franco-argelino, devido à homonímia do sobrenome. Filho de professor, Marcel estudou Belas Artes e foi professor de desenho, pintor e escultor. Um dado fundamental no desenvolvimento de Marcel Camus foi sua adesão à maçonaria desde os anos 1930. De lá saíram os contatos e o interesse pelos mitos, de que *Orphée Noir* será adepto, assim como os traços da fraternidade e das ideias positivistas que vão alimentar e regular seu processo de criação. Princípios essencialmente humanistas, representados de um modo *naïf*, seguramente, mas baseados em uma busca de compreensão universal. Este é o traço que vai marcar Marcel Camus como um cineasta singular, amado e respeitado por todos os colegas, apesar das divergências quanto à sua obra. Mas, ainda assim, um triste poeta dos trópicos (AMANCIO, 2010, p. 134).

Durante a Segunda Guerra Mundial, foi deportado para um campo de prisioneiros na Alemanha. Lá, ele escreveu peças de teatro. Quando voltou para a França, o escritor Roland Dorgelès apresentou-o a diversos diretores de cinema e Marcel começou a trabalhar no cinema com Luis Buñuel, Alexandre Astruc, André Barsacq, Daniel Gélin e Jacques Becker. Seu filme de estreia, *La mort en fraude* (1957), com sua original abordagem do colonialismo na Indochina, baseado em um livro de Jean Hougron, com tensão e drama, foi uma produção em preto e branco. O filme foi censurado nos territórios DOM-TOM – os departamentos e territórios ultramarinos franceses – por sua mensagem subversiva de fraternidade entre os povos.

Posterior a ele, dirigiu *Orphée Noir* ou *Orfeu Negro* ou *Orfeu do Carnaval* (1959), abrindo as portas de seu sucesso internacional e, logo depois, outro filme sobre o Brasil, *Os Bandeirantes* (1960), uma história de aventura, mais especificamente um *road movie*, sobre o

¹⁸ Jacques Prévert (1900-1977), poeta francês de grande popularidade e roteirista de prestigiados filmes do realismo poético dos anos de 1930 e 1940, como *Trágico amanhecer* (1939), de Marcel Carné. A comparação é porque ele tenta ser poeta, fornecendo ao cinema cenários exóticos de cartão postal (principalmente dos filmes gravados no Brasil), porém monótonos, sendo assim um não-poeta ou quase-poeta triste.

Norte e o Nordeste do Brasil, com o protagonismo de um francês e um alemão aventureiros que garimpam a região amazônica e se desentendem por causa de um diamante. O filme conta com paisagens iluminadas, cantigas folclóricas, bumba-meu-boi, dança do coco, roda de samba, capoeira etc. Ele passa pela floresta, pelo sertão, pelo litoral e pelo cerrado, mostrando várias regiões e vegetações brasileiras. Brasília aparece no final do filme, destacando a modernidade da capital federal. Pode-se dizer que *Orphée Noir* foi o último suspiro da capital Rio de Janeiro e que *Os Bandeirantes* já evidencia a nova capital brasileira. O roteiro conta, novamente, com a colaboração de Jacques Viot.

Por fim, *Otália da Bahia* (1975), baseado no livro *Pastores da Noite* (1964), de Jorge Amado, conta a história de amor entre o malandro Martim e a prostituta Otália, ambientado nas ruas de Salvador. Esse filme se aproxima de *Orphée Noir*, pois em ambos o núcleo dramático principal é a comunidade negra e o elemento popular, folclorizado; “Orfeu e Otália se complementam, na medida em que, como heróis e heroínas clássicos, deixam-se imolar para expiar as culpas da sociedade injusta que os gerou” (AMANCIO, 2010, p. 140).

Camus produziu uma série de filmes como *Le Mur de l'Atlantique* (1970), *Les Faucheurs de marguerites* (1974) e *Ce diable d'homme* (1977). É um dos cineastas estrangeiros que mais filmou o Brasil, porém é reconhecido somente por *Orphée Noir*, sendo considerado um diretor de um filme só. Camus criou esses laços fortes com o nosso país tropical, casou-se com a brasileira Lourdes de Oliveira, a Mira de *Orphée Noir* (1959) e, com vinte anos de filmes brasileiros produzidos, olhou para o Brasil de diferentes ângulos e em diferentes épocas.

Mesmo com pouca bibliografia, pode-se ter certeza de que Marcel Camus era um francês entusiasta da cultura brasileira e que fez um trabalho bastante premiado e exaltado com *Orphée Noir*. O desejo de retratar o estrangeiro, o exótico, o Outro, foi feito de maneira muito acertada no filme órfico, mesmo que, em alguns momentos, tenha perdido a mão no exotismo.

3.6 ORFEU, DE CACÁ DIEGUES – A OUTRA VERSÃO DE ORFEU DA CONCEIÇÃO

Como comentado anteriormente, Vinicius de Moraes e outros intelectuais brasileiros não concordaram com o filme do diretor francês. Cacá Diegues, famoso diretor de cinema brasileiro, idealizou com o Vinicius um filme que fosse mais fiel à peça viniciano, realizado no final do século XX (Quadro 4).

Quadro 4. Ficha técnica de *Orfeu* (1999)

Direção	Cacá Diegues	
Roteiro	João Emanuel Carneiro	
	Cacá Diegues	
	Paulo Lins	

	Hamilton Vaz Pereira	
	Hermano Vianna	
	Vinicius de Moraes (peça)	
Elenco	Toni Garrido	<i>Orfeu</i>
	Patrícia França	<i>Eurídice</i>
	Murilo Benício	<i>Lucinho</i>
	Zezé Motta	<i>Conceição</i>
	Milton Gonçalves	<i>Inácio</i>
	Isabel Fillardis	<i>Mira</i>
	Maria Ceïça	<i>Carmen</i>
	Stepan Nercessian	<i>Pacheco</i>
	Maurício Gonçalves	<i>Pecê</i>
Produção	Daniel Filho	
	Paula Lavigne	
	Renata Almeida Magalhães	
	Flávio Ramos Tambellini	
	James McQuaide	Pós-produção
Música	Caetano Veloso	
Cinematografia	Affonso Beato	
Edição	Sérgio Mekler	
Direção de arte	Clovis Bueno	

Fonte: elaboração da autora.

O filme *Orfeu* (1999) é uma mistura de *Orfeu da Conceição* e *Orphée Noir* pois reproduz falas da peça e cenas que fazem menção ao longa. Mesmo que a proposta do filme tenha sido ser mais parecido com o musical viniciano, o fato dele se passar em 1999 atrapalhou os planos de Diegues. A favela, um dos personagens principais tanto da peça quanto do filme *Orfeu*, é modificada drasticamente: de um lugar idílico, torna-se um local perigoso, tomado pelo tráfico de drogas.

Seu enredo é o seguinte: Eurídice viaja de avião do Acre ao Rio de Janeiro e, quando chega no morro, recebe ajuda da mãe de Orfeu (Conceição) e encontra sua prima. Conceição mostra sua casa para Eurídice e lá ela conhece Orfeu, que fica encantado com a beleza dela. Orfeu se depara com os policiais, que o ameaçam caso não consigam pegar Lucinho, um traficante do morro. O personagem órfico reencontra Eurídice no morro e a acompanha até sua casa. Chegando em casa, Orfeu é esperado por Mira, sua noiva, para uma conversa e ela é rejeitada. Eurídice testemunha no morro uma cena em que Lucinho e seus comparsas fazem “justiça com as próprias mãos”, matando um homem pedófilo. Eurídice intervém. Orfeu procura Lucinho e dá um ultimato para que ele saia do morro até a Quarta-Feira de Cinzas. Eurídice fica com medo, arruma sua mala e Orfeu tenta impedi-la. Durante a discussão, Orfeu declara seu amor a Eurídice e eles têm sua primeira noite juntos. Durante o desfile de carnaval da Unidos da Carioca, um dos membros da gangue de Lucinho sobe em um prédio para atirar em Orfeu, mas desiste após uma ligação de Lucinho, que manda não atirar. Lucinho beija

Eurídice a força, ela sai correndo e ele atira numa pedra, mas a bala acerta a moça na barriga. Ela pede para ser levada ao hospital, mas se Lucinho a levasse, iria preso. Orfeu anuncia a Conceição que ele vai se mudar do morro com Eurídice, porém não encontra a sua amada. Um senhor em situação de rua o alerta que Lucinho está envolvido com o desaparecimento de Eurídice. Ele vai em busca de Lucinho e ele conta da morte de Eurídice, afirmando que não foi proposital. O personagem órfico olha para um espelho e vê Eurídice, de repente o objeto se quebra. Lucinho leva Orfeu ao lugar onde desovam os corpos, eles se aproximam, Orfeu o beija, pega a arma de seu cinto e dá um tiro nele, o que faz o dia virar noite instantaneamente. Ele encontra o corpo de Eurídice no lugar de desova. Orfeu caminha com o cadáver nos braços. No “Plano da Tendinha”, Mira e a prima de Eurídice estão embriagadas; surge Orfeu e pede ajuda a elas. As mulheres começam a bater em Orfeu, ele coloca Eurídice no chão e grita repetidamente por seu nome. Mira pede que ele pare de falar, e, como ele não para, ela pega o pedaço de ferro que a prima de Eurídice lhe alcança e o mata. A Unidos da Carioca é campeã do carnaval do Rio de Janeiro.

Um dos principais méritos do longa de Diegues é que

[c]om a decadência das esquerdas e a progressiva despolitização das artes a partir dos anos 80, a temática negra, bandeira política frequente no cinema brasileiro entre meados dos anos 50 e fins dos 70, praticamente abandonou as telas. Orfeu, de 1999, dirigido por Cacá Diegues, poderia ser visto como um passo no sentido de retomar a questão racial. (NAGIB, 2006, p. 121).

Ao falar de *Orfeu*, é evidente que se trata de um filme que denuncia a violência da favela (tráfico de drogas, vulnerabilidade social etc.) e o racismo. O longa possui relações tanto com o mito de Orfeu, quanto com a peça de Vinicius, com o filme de Camus e com o longa de Jean Cocteau, *Orphée* (1950). Como exemplo dessas correlações, podemos citar: com o mito órfico, além de Orfeu e Eurídice, temos Lucinho como Aristeu, pelo desejo pela ninfa; com a peça viniciano, temos a mãe protetora, Conceição, e o Plano da Tendinha; com o filme de Camus, temos a relação de Orfeu com o carnaval; e com o longa de Cocteau, temos o espelho que revela Eurídice.

Algumas curiosidades do filme de Cacá: a homoafetividade latente entre Lucinho e Orfeu (as maiores demonstrações são quando Lucinho pede para Orfeu não sair do morro e o beijo entre eles); o abandono da favela pelo fato de os policiais não protegerem o morro, sendo necessário fazer justiça com as próprias mãos; a polaridade do morro entre Orfeu (carnaval – bem) e Lucinho (tráfico de drogas – mal); o funk como gênero musical que “desvirtua” o samba (atualizando a peça de Vinicius); o sincretismo da mãe de Orfeu ser de religião de matriz africana e do pai de Orfeu ser evangélico (na peça, o pai de Orfeu é malandro); a paixão da

prima de Eurídice por Orfeu (ela aparece somente no filme de Camus); a quebra do mito de Orfeu, do “espírito helênico”; a presença de personagens brancas, sendo um longa multirracial; a questão do herói “bem de vida” que superou os problemas de classe e de raça (NAGIB, 2006, p. 121). A principal característica, no entanto, é a atualização da favela, que agora está dominada pelo tráfico de drogas, ou seja, uma visão mais realista do morro: “Trata-se da representação do polo negativo do morro, ausente nos filmes de Camus e de Nelson, referente aos traficantes e assassinos que aterrorizam uma população, no mais, de boa índole, que se prepara alegremente para o carnaval (NAGIB, 2006, p. 125). O longa de Diegues retrata, assim como Vinicius, a típica mãe zelosa brasileira de Orfeu, chamada Conceição; se considerarmos o título da peça *Orfeu da Conceição*, podemos perceber o vínculo estreito maternal em *Orfeu* (1999).

Comparando todos os *Orfeus* (Vinicius, Camus e Diegues), Nagib (2006, p. 131) afirma:

São, portanto, dois pontos de vista interligados, mas divergentes: o de Vinicius, que cria um universo inteiramente negro onde o afrodescendente transcende sua condição e se equipara aos deuses; e o de Camus, que apresenta o negro movido por uma felicidade idealizada. O novo Orfeu parece ter procurado unir e superar essas duas visões, ao articular o mito grego com a situação real do negro na favela. O esforço de Diegues e de seus vários corroteeristas foi no sentido de recuperar a dimensão realista sem perder a mítica e trágica, equação de complicada solução.

Uma análise mais detalhada entre a relação dos três Orfeus (*Orfeu da Conceição*, *Orphée Noir* e *Orfeu*) pode ser encontrada em Malka (2018).

Outra questão são os ecos do filme *Orphée*, de Jean Cocteau, “no qual o herói viaja através do espelho, frequentando ao mesmo tempo o mundo dos vivos e dos mortos” (NAGIB, 2006, p. 122). Além disso, como Paulo Lins contribuiu para os diálogos de Orfeu, podemos relacionar com o filme *Cidade de Deus* (2002), pois as questões raciais e da favela são latentes. Diegues possui em seu currículo um histórico de militância pela causa negra e produziu filmes como *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984), entre outros.

As canções do filme de Diegues foram lançadas em CD no ano de 1999, mesmo ano do longa. O quadro abaixo, mantendo o padrão das análises das obras de Vinicius e Camus, apresenta as canções:

Quadro 5. CD *Orfeu* (1999)

Canções	Compositores
1. “O Enredo De Orfeu”	Caetano Veloso, Gabriel, O Pensador
2. “Sou Você”	Caetano Veloso
3. “Valsa De Eurídice”	Vinicius de Moraes

4. “Cântico À Natureza (Primavera)”	Jamelão (José Bispo Clementino dos Santos), Nelson Sargento (Nelson Mattos), A. Lourenço
5. “Manhã De Carnaval”	Luiz Bonfá, Antônio Maria
6. “Os Cinco Bailes Da História Do Rio”	Ivone Lara, Silas de Oliveira, Bacalhau
7. “A Felicidade”	Tom Jobim, Vinícius de Moraes
8. “Se Todos Fossem Iguais A Você”	Tom Jobim, Vinícius de Moraes
9. “Sou Você (Asa Delta)”	Caetano Veloso
10. “A Polícia Sobe O Morro”	Caetano Veloso
11. “Valsa De Eurídice”	Vinícius de Moraes
12. “Lua, Lua, Lua (Santa Lua)”	Caetano Veloso
13. “Alucinação”	Caetano Veloso
14. “Eu E O Meu Amor”	Tom Jobim, Vinícius de Moraes
15. “Orfeu Leva Eurídice”	Caetano Veloso
16. “Batuque Final”	Caetano Veloso
17. “Mira Mata Orfeu”	Caetano Veloso
18. “Orfeu Dorme”	Caetano Veloso
19. “Sou Você (versão 2)”	Caetano Veloso
20. “O Enredo De Orfeu (versão 2)”	Caetano Veloso, Gabriel, O Pensador

Fonte: elaboração da autora.

O CD foi produzido por Caetano Veloso, Arto Lindsay e Jaques Morelenbaum e gravado pela Natasha Records. A partir do quadro acima, podemos perceber que mais da metade das canções são do compositor Caetano Veloso. Três canções estão presentes em *Orfeu da Conceição* – “Valsa de Eurídice”, “Eu e meu amor” e “Se todos fossem iguais a você” – e duas estão presentes no álbum *Black Orpheus* – “A Felicidade” e “Manhã de Carnaval”. O rapper Gabriel, o Pensador participa de duas composições com Caetano Veloso. Por fim, duas canções são composições de sambistas cariocas, como Ivone Lara. A partir dessa análise, é possível perceber uma mistura de gêneros: MPB, Bossa Nova, Rap e Samba, evidenciando o ecletismo dos ritmos brasileiros.

As canções têm grande importância na estrutura do filme e fazem parte de toda a narrativa, facilitando seu entendimento, pois “[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). A todo o momento as canções expõem o modo de viver de uma favela, como no caso de Orfeu, em que o hip-hop e o samba são gêneros bastante populares no Morro da Carioca. É a maior tradução deste grupo social e do lugar onde vivem nos anos 1990 no Brasil. Através das canções e dos efeitos usados, Cacá Diegues mostra o espaço da favela e do Carnaval se realizando, ampliando o que as imagens do filme já nos oferecem.

O som do Rap tocado na rádio local do Morro da Carioca serve como trilha sonora. O 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. O Rap agressivo tocado no morro contrasta com a suavidade da Bossa Nova. Já o samba-enredo de Caetano – “Quando Hilário saiu/lá da Pedra do Sal/ Rei de Ouros surgiu/ é carnaval!” – faz referência ao baiano Hilário Jovino Ferreira, que trouxe o rancho da Bahia para o Rio e, em 1893, fundou o Rei de Ouros, primeiro rancho de carnaval e embrião das escolas de samba da capital carioca. Esta canção é reproduzida diversas vezes durante o longa.

Provavelmente, Diegues repetiu algumas canções de *Orfeu da Conceição* para homenagear Vinicius. Escolheu Caetano Veloso, marido de Paula Lavigne, uma das produtoras do filme, para produzir o disco e compor algumas canções pois ele correspondia à expectativa do compositor popular na década de 1990. Era necessário trazer músicas novas e atuais para o longa, já que Diegues queria seguir as rubricas e paratextos de Vinicius em sua peça, quando ele pede para atualizar a linguagem quando for encenada. Mesmo Cacá Diegues e Caetano Veloso sendo totalmente contra a adaptação de Marcel Camus, as duas composições de Luiz Bonfá e Antônio Maria aparecem no filme. Enfim, mais uma vez os filmes se relacionam e se misturam, fazendo parte das representações da cultura brasileira.

Mesmo *Orfeu* não alcançando a mesma repercussão mundial que *Orphée Noir*, o filme brasileiro possui grande importância no cenário cinematográfico brasileiro, retomando as temáticas sociais e críticas. Além disso, preparou terreno para uma das mais famosas representações da favela atual: *Cidade de Deus* (2002).

A favela que aparece em *Orfeu* nos filmes posteriores a ele, a partir da década de 1990, saiu das margens da cultura para se tornar trajeto turístico do RioTur – impulsionado pelos filmes sobre a favela –, sendo uma atração altamente lucrativa e disputada, despertando o fetiche estrangeiro. Contudo, o estigma – em chave negativa, vistas como insalubres, incivilizadas etc. – em relação às favelas e aos favelados não se alterou. Por um lado, são vistas como local de violência, narcotráfico e pobreza e, por outro, como comunidades idealizadas e imaginadas, que possuem uma vista privilegiada da cidade, levando, inclusive, à gentrificação do morro (HENRIQUE, 2014, p. 121). Incrustadas nos morros cariocas e espraiando-se pelas periferias, as favelas cariocas sempre tiveram presença marcada na fisionomia da cidade ao lado de bairros nobres e conhecidos mundialmente como Ipanema, Copacabana e Leblon.

A marginalização dos habitantes negros das favelas é herança da colonização portuguesa no Brasil, especificamente da escravidão, que os excluiu socialmente: “Os negros moram nas favelas do Rio de Janeiro por necessidade econômica e não por necessidade cultural. [...] equivale a supor estar vivendo o negro no Brasil numa discriminação que o afasta do contato com outras raças” (SILVEIRA, 1966, p. 106). Esta percepção resulta de uma concepção de

América que, “dita unilateralmente latina ou anglo-saxônica, proclamada arbitrariamente branca ou negra é, na verdade, uma criação social de múltiplas etnias: os aborígenes e as originárias de diversos países africanos e europeus” (DEPESTRE, 1980, p. 3). No caso brasileiro,

[n]um país onde mais da metade da população é descendente de africanos, e que fala uma língua distinta da matriz portuguesa devido, sobretudo, às inúmeras contribuições trazidas dos idiomas africanos, a literatura proveniente desse segmento da população passa quase sempre por algo restrito à oralidade, por artisticamente inexpressivo e até por inexistente. Tal situação se prolonga por décadas seguidas e requisita trabalhos com vistas a, no mínimo, relativizar tais interpretações e julgamentos. (DUARTE, 2014, p. 2).

Logo, é de se esperar que a favela seja um espaço recorrente nos filmes brasileiros, pois ela diz muito sobre a história de nosso país. Uma história de colonização, escravidão, gentrificação, racismo etc. Além disso, muitos diretores de cinema são do eixo Rio-São Paulo, sendo comum reproduzirem, em seus filmes, a sua realidade e o seu entorno. Mesmo que o filme de Diegues não tenha feito tanto sucesso, ele evidenciou, assim como *Orphée Noir*, a mistura e a coexistência de gêneros musicais na favela carioca bem como atualizou cenas de escola de samba (agora na Marquês de Sapucaí), revelou a expansão da igreja evangélica nas comunidades e, em destaque, ilustrou o funcionamento das facções e do tráfico de drogas na favela.

4. ORFEU DE SARTRE E O MOVIMENTO DA NEGRITUDE

Neste capítulo, faremos o percurso histórico, literário e social pela Negritude e os movimentos negros em geral até chegarmos no prefácio sartriano *Orphée Noir* e nas demais produções antirracistas do filósofo francês. Mais um Orfeu grego e negro para nosso estudo, o prefácio de Jean-Paul Sartre não retrata o negro brasileiro, e sim o francófono; a colonização portuguesa é substituída pela francesa; o português brasileiro é trocado pelo francês (ou pelo crioulo).

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

A fim de situar historicamente o prefácio sartriano, publicado em 1948, é preciso recuar alguns passos para compreender como aconteceram as novas colonizações nos países dominados pela França, que participou da grande corrida pelo domínio colonial. A criação do terceiro mundo é consequência da ganância do colonialismo, que gerou pobreza, racismo, guerras, entre outras atrocidades.

A Revolução Haitiana foi pioneira na constituição de um contraponto político-teórico inteligível do Mundo Negro à metáfora racializadora, sendo uma resposta do mundo africano escravizado ao mundo europeu, hegemônico e escravista (MOORE, 2010, p. 9). Faremos uma breve retomada histórica das lutas pela independência das colônias francesas. Após a disputa entre França e Espanha, a ilha de Saint-Domingue, a primeira a revoltar-se, foi dividida entre as duas nações. A parte da França se torna sua “pérola negra”, pois a plantation açucareira com mão-de-obra escravizada era muito lucrativa, além do tráfico de escravos. Após rebeliões de escravizados, acontece a abolição. Contudo, a sua raiva represada durante todos esses anos, levou-os a ataques a propriedades francesas e a lutas diárias, liderados por Toussaint Louverture. Sob o comando de Napoleão Bonaparte, foi enviada uma expedição para Saint-Domingue a fim de controlar a situação e restabelecer o sistema escravista que havia sido abolido em 1794, porém a empreitada não foi bem-sucedida. Louverture tornou-se governador-geral e comandante de armas em Saint-Domingue. Com o objetivo de reorganizar as atividades produtivas coloniais, Toussaint possibilitou o retorno dos ex-escravizados às plantations na condição de assalariados, restaurando a condição empresarial dos grandes lavoureiros da ilha e faz um acordo com os Estados Unidos. Soldados franceses tomam a parte da ilha espanhola, aprisionam Louverture e o deportam para a metrópole. Depois de uma batalha, em que os locais, comandados por Dessalines, sucessor de Louverture, foram vitoriosos e que levou à morte de 50 mil soldados franceses, foi declarada a independência da ilha, que tomou o nome de Haiti.

Em 1804, surgia a África Americana. Porém, quando a parte espanhola retorna à escravidão, o governo do Haiti preventivamente massacra todos os franceses de seu território.

As demonstrações de resistência haitiana espalharam o “medo negro” pela América Latina. As elites coloniais dos outros países, assombradas pelo “medo negro”, tomaram para si a responsabilidade de conduzir as colônias à independência, fazendo com que esse processo excluísse as camadas sociais subalternas e ocorresse dentro de uma margem de segurança que não viesse a oferecer riscos de profundas transformações na rígida hierarquia social vigente (FONTELLA; MEDEIROS, 2007, p. 69). O processo de independência das principais colônias europeias da América Latina evidencia o conservadorismo das elites coloniais e isso se deve ao receio que esses grupos sociais tinham de que a experiência haitiana sangrenta e revolucionária viesse a repetir-se em seus territórios.

A Conferência realizada em Berlim entre 1884 e 1885 estabeleceu a divisão territorial africana entre as potências europeias industriais do século XIX. O acordo diplomático, no entanto, não impediu as rivalidades entre essas potências que partilharam entre si a África e a Ásia. A França, juntamente com a Inglaterra, tornou-se uma grande protagonista na corrida colonial. O Hexágono chegou a possuir quatro extensas regiões coloniais, três na África e uma na Ásia, entre elas: na região do Maghreb (como a Argélia), na África Ocidental (como o Senegal) e Central (como o Gabão) e Madagascar. São diversos países colonizados pela França, sendo a Argélia a sua principal colônia.

O enfraquecimento econômico-financeiro das potências industriais imperialistas, culminando no processo geral de descolonização, foi um dos principais resultados da Segunda Guerra Mundial. O processo de descolonização tem como marco a independência da Indonésia em 1945 e da Índia em 1947. Logo após, vários países obtiveram sua independência e, após a Conferência de Bandung (1955) na Indonésia, surgiu o bloco dos países de Terceiro Mundo (ALMEIDA, 2018, p. 39). As independências políticas das colônias ocorreram pela outorga das potências imperialistas, como na Tunísia e Marrocos, ou pela luta pela libertação como aconteceu na Indochina e na Argélia. Entre os elementos que contribuíram para a descolonização destacam-se (i) a pequena burguesia urbana da colônia como centro de oposição à dominação colonial ou (ii) a aliança entre a classe pequeno-burguesa com as massas populares, como o campesinato (ALMEIDA, 2018, p. 40).

Os países africanos que sofreram com o neocolonialismo mobilizaram-se para tornar real a independência de seus territórios com os movimentos libertários. A partir de organizações armadas guerrilheiras ou de mobilizações políticas em órgãos como a ONU, além de ampla problematização teórica com intelectuais participando da formulação da sociedade e das

manifestações literárias, foi possível concretizar o sonho da independência. A Europa estava com a economia devastada e com os gastos muito altos para a manutenção das colônias, dando início aos processos de descolonização, que culminaram com as independências e com a emergência dos países de Terceiro Mundo entre 1950 e 1970. Guerras demoradas e caras levaram à descolonização da Indochina (1954) e da Argélia (1962).

Retomando a Conferência de Bandung (1955), o Terceiro Mundo foi criado como um “neutralismo” ou um “não-alinhamento”, sendo um bloco alternativo ao capitalista do Primeiro Mundo (sob liderança dos Estados Unidos”) e ao socialista do Segundo Mundo (sob liderança da União Soviética). Do ponto de vista ideológico, o terceiro mundismo, como expectativa e afirmação da necessidade da revolução social tricontinental afro-asiática e latino-americana contra o imperialismo, visava uma emancipação dos países periféricos do jugo dos países-núcleo (ALMEIDA, 2018, p. 46). O Terceiro Mundo possui como ideia central a tentativa de ser um bloco alternativo aos blocos capitalista e comunista.

Os intelectuais revolucionários do Terceiro Mundo que se destacaram na luta contra a dominação imperial estudaram na Europa ou pelos menos “na sua cultura”: Sartre, Ho Chi Minh, Fidel Castro, Che Guevara, Patrice Lumumba, Frantz Fanon, Mahatma Gandhi etc. Eles desempenham papel de grande relevância nos movimentos de libertação nacional, em congressos, jornais e associações pan-africanistas.

Contudo, o resultado de processo de descolonização não foi muito animador, pois admite-se que se tornou uma troca de soberanias, perpetuando as antigas dependências sob outras formas, em benefício das burguesias locais, sendo a única saída a revolução camponesa para sair da dependência da imperialista (AHMAD, 2006 *apud* ALMEIDA, 2018, p. 45). Essa é a teoria que Sartre divulga em relação às lutas de libertação do Terceiro Mundo.

A descolonização é o momento de questionamento sobre o espaço das literaturas marginalizadas no cânone literário e de luta em busca de seu espaço. Pascale Casanova, em *A república mundial das letras* (2002), afirma:

Segundo a mesma lógica de acumulação de uma riqueza literária e intelectual faltante, os escritores dos países egressos dos processos de descolonização do Magreb, na América Latina e na África negra iniciaram, portanto, um processo parecido, dessa vez a partir do modelo de etnologia. Os países oriundos da descolonização são muitas vezes dotados de línguas sem verdadeira existência literária, caracterizadas sobretudo por grandes tradições orais. Mas a situação pós-colonial deve uma de suas particularidades aos efeitos da imposição sistematizada e tematizada das línguas europeias nos territórios colonizados. Por isso, os escritores longe do centro em relação ao mundo pós-colonial têm de lutar não apenas, como escritores dos espaços mais dotados, contra a influência política nacional, como também contra a ascendência internacional

que pode ser ela própria exercida ao mesmo tempo política e literariamente. (CASANOVA, 2002, p. 91).

Mais especificamente sobre movimentos negros de resistência, ainda no período entre guerras em 1935, a Itália fascista de Mussolini invadiu e conquistou a Etiópia e foi a primeira vez que negros de todos os lugares se mobilizaram em torno de uma questão única: a defesa da Etiópia (MOORE, 2010, p. 15). Diante da guerra ítalo-etíope, o escritor martinicano Aimé Césaire (1913-2008) percebeu que o reencontro do negro não se daria na enunciação de mágicas frases universalistas, e sim através de um reenraizamento, ou seja, fazia-se necessário considerar a trama africana, desde o princípio autônomo até o presente de luta.

Quando falamos de Negritude, normalmente relacionamos com os países descolonizados francófonos, devido à produção literária que repercutiu mundialmente, como o prefácio de Sartre sobre a *Antologia da nova poesia negra e malgaxe da língua francesa* de Léopold Sédar Senghor (1985) ou os livros de Aimé Césaire. Boa parte dos intelectuais pós-coloniais viram em Paris um local de estudo, de socialização e de resistência, publicando textos e revistas de temática anticolonial. Por outro lado, havia uma rejeição francesa em relação aos escritores de países colonizados que moravam na França:

“[...] Paris jamais se interessou pelos escritores oriundos de seus territórios coloniais; ou melhor, desprezou-os por muito tempo e (mal)tratou-os como espécies de provincianos piorados, próximos demais para que suas diferenças pudessem ser reconhecidas ou celebradas, mas distantes demais para serem ao menos perceptíveis. A França não tem nenhuma tradição em matéria de consagração cultural especificamente linguística, e a política dita da francofonia sempre será apenas um pálido substituto político da ascendência que Paris exercia (e, em parte, ainda exerce) na ordem simbólica”. (CASANOVA, 2002, p. 87, aspas no original).

A literatura francófona, que prometia recuperar e anexar inovações literárias periféricas, enfrentava o impasse de inventar uma literatura liberada das imposições e das tradições de seus colonizadores mesmo inseridos no país de seu colonizador. O centro de produção cultural e literária em geral era Paris, considerada a capital mundial da literatura, sendo a França a nação literária menos nacional. Os escritores confrontavam o dilema das duas Franças: a colonizadora, reacionária e racista, e a nobre e generosa mãe das artes e criadora dos direitos do homem e do cidadão (CASANOVA, 2002, p. 159).

Essa literatura feita pelos colonizados de língua francesa em Paris era de combate ao colonialismo e ao racismo. Na Nigéria, Chinua Achebe (1930-2013) defende, segundo ele próprio diz, uma “literatura política” e a necessidade de consagrar-se a uma “arte aplicada” para evitar o que chama de impasses da “arte pura” (CASANOVA, 2002, p. 233). O papel do escritor é social, ele deve conduzir seu povo.

Nas regiões anexadas ou dominadas politicamente, a literatura é uma arma de luta ou de resistência nacional. A partir da segunda metade do século XIX, os escritores dos espaços mais desprovidos têm, na realidade, de conquistar simultaneamente duas formas de independência: uma independência política, para proporcionar uma existência à nação política e assim participar de seu reconhecimento político no plano internacional; e uma independência propriamente literária, impondo sobretudo uma língua nacional/popular e participando do enriquecimento literário por meio de suas obras. (CASANOVA, 2002, p. 236).

Por outro lado, o neorrealismo – em sua versão nacional ou popular – apaga qualquer forma de autonomia literária e submete as produções literárias a um funcionalismo político. Ou seja, muitos escritores optam por usarem sua literatura como uma arma de luta pela independência (política, literária, cultural etc.), mas a literatura não é só funcionalismo político, ela também pode conter fruição literária alheia ao militante.

Foi com luta, guerra e enfraquecimento europeu que os processos de descolonização aconteceram no mundo. Com a independência, vêm os benefícios e malefícios da liberdade econômica e a necessidade de produzir uma literatura própria, liberta das amarras do colonizador.

4.1.1 Recepção e representação da cultura negra e colonizada na arte francesa do início do século XX

O Hexágono, país que tem uma vasta história de colonização em diversos continentes, obteve muitos benefícios com seu império: expansão e exploração territorial, busca por mercadorias, imponência entre os outros países, acúmulo de riqueza, imposição de cultura e de idioma, entre outros. As grandes navegações conectaram o Ocidente às Américas a partir do final do século XV e abriram o olhar do europeu para novas paisagens, apreendidas como pitorescas e exóticas por parte dos viajantes. Advindos da Revolução Francesa, os ideais “*liberté, égalité, fraternité*” funcionaram somente para a burguesia francesa. Na França dos direitos humanos, da Declaração de direitos do homem e do cidadão (1789), a escravatura, que havia sido abolida em 1794, foi restaurada por Napoleão Bonaparte em 1802, e a sua abolição definitiva só se deu em 1848, depois de um longo e difícil processo sob a intensa pressão e influência dos ingleses. A França foi, das antigas potências coloniais europeias, a que mais interveio nos assuntos africanos. Por outro lado, a cultura do colonizado também influenciou os franceses, principalmente nas áreas da canção, da pintura e do cinema.

A recepção e representação do negro e do colonizado na canção francesa vinha sendo “invasa”, desde o final do século XIX e início do XX, pelas *danses exotiques* e *danses nouvelles* (APPRILL; DORIER-APPRILL, 2001, p. 31). As primeiras incluíam tudo que fosse

estrangeiro; as segundas, especialmente as manifestações artísticas provindas das Américas: o *cake walk* norte-americano, o tango argentino, o maxixe brasileiro, a rumba cubana, entre outras (BASTOS, 2005, p. 180). A música popular brasileira era vista tanto como *danses exotiques*, em contraponto ao civilizado francês, apontando para os campos da etnicidade e da nacionalidade, quanto como *danses nouvelles* com gêneros como o maxixe, o samba etc. Entre 1909 e 1910, a dupla de maxixeiros Duque e Maria Lino fez um enorme sucesso se apresentando em Paris, Londres e Berlim. Duque abriu uma academia em Paris para ensinar o “tango brasileiro” (LOPES, 2006, p. 71). Vale destacar que Paris era a capital cultural mundial e serviu de referência para a cultura brasileira e para diversos outros países, principalmente ocidentais.

No ano de 1922, Os Oito Batutas, grupo musical brasileiro, passou seis meses em Paris, fato que mudou a história da música popular brasileira no Hexágono. O grupo fez shows na França e no restante da Europa. Entre os músicos, havia Pixinguinha e Donga, grandes nomes da música popular brasileira, o que certamente influenciou a imagem do Brasil na França. Os brasileiros foram inicialmente para o norte dos Estados Unidos, encontraram-se com músicos estadunidenses (do Sul) e só então emigraram para a França. Formava-se um cenário de música negra, que resultou em um intercâmbio entre ritmos brasileiros, danças de salão do século XIX, jazz e expressões musicais caribenhas. Estes músicos negros compartilharam instrumentos e o palco, assim criando uma música a partir da mistura. Após a viagem a Paris, Pixinguinha começou a tocar saxofone e dois instrumentos chegam ao Brasil: bateria e banjo.

A representação do negro e do colonizado nas artes plásticas francesas aparece nas obras de diversos pintores, como Matisse e Gauguin. Nas obras Henri Matisse com “*Dame à la robe blanche*” (1946) e “*L’Asie*” (1945, fig. 3), o autor representa Elvire Van Hyfte, mulher de origem belga-congolesa. Nas obras de arte, ela possui cabelo cacheado, cor da pele amarela, traços marcantes e sedutores, vestimentas de cores fortes, principalmente no quadro “*L’Asie*”.

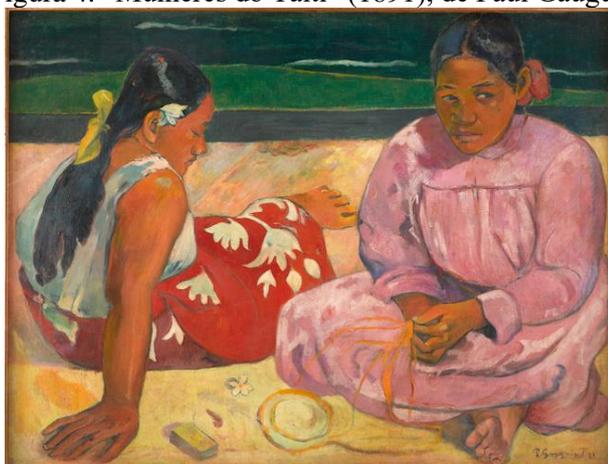
Figura 3. “*L’Asie*” (1945), de Henri Matisse



Fonte: Kimbell Art Museum. Disponível em: <https://kimbellart.org/collection/apg-199301>

O artista pós-impressionista Paul Gauguin representou diversas vezes as mulheres Taiti, maior ilha da Polinésia Francesa, pois viajou ao país pela primeira vez em 1891 e percebeu que boa parte da população originária de lá havia sido exterminada por causa da colonização francesa. Suas principais obras sobre o Taiti são “Mulheres do Taiti” (1891, fig. 4), “Quando Você Casa? (1892)”, “Das taitianas com flores” (1899), “La Orana Maria” (1891), entre outras. As obras são protagonizadas por mulheres vestindo roupas coloridas em paisagens idílicas, algumas evidenciando a religiosidade como “La Orana Maria”. O filme *Gauguin – Viagem ao Taiti* (2017), dirigido por Edouard Deluc, aborda o período de 1891 a 1893, quando o pintor viveu pela primeira vez na Polinésia Francesa, para onde voltaria mais tarde e onde morreria. Estas pinturas evidenciam o olhar do europeu à cultura e às paisagens do Outro, ou seja, do colonizado e do negro.

Figura 4. “Mulheres do Taiti” (1891), de Paul Gauguin



Fonte: Musée d’Orsay. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/femmes-de-tahiti-290>

O documentário *Où sont les noirs*, de Rokhaya Diallo (2019), a partir de depoimentos de comediantes, diretores, historiadores e atores negros, aborda os temas da representação do negro no cinema francês, a influência do cinema negro estadunidense na França e as mobilizações de resistência de artistas negros em busca de um espaço na cinematografia francesa. A aparição do negro no cinema francês coincidiu com seu início nas produções dos irmãos Lumière, que faziam reportagens de um minuto sobre a exploração colonial. *Chocolat*¹⁹ foi o primeiro personagem e artista negro, um escravo que se tornou rei do riso na Belle Époque. Josephine Baker (Fig. 5) foi a primeira estrela negra de cinema nos anos 1920, uma cantora e

¹⁹ Palhaço negro cubano nascido em 1867, fez sucesso principalmente ao lado do palhaço branco britânico George Footit. Seus números evidenciavam a relação de dominação entre brancos e negros. Fez bastante sucesso durante a Belle Époque e depois foi esquecido. Em 2016, Roschdy Zem dirigiu o filme *Chocolat*, com o ator Omar Sy como Chocolat.

dançarina norte-americana pioneira na erotização do corpo não-branco nas telas e que influenciou a estética do cinema francês.

Figura 5. Josephine Baker



Fonte: Splash UOL. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/bbc/2021/11/29/a-extraordinaria-vida-de-josephine-baker-dancarina-e-espia-que-sera-homenageada-na-franca.htm>

No cinema daquela época, o personagem negro era associado à estranheza e ao cômico. Além disso, o clichê do personagem não-branco acontece quando ele é visto como um corpo sensual em detrimento de sua capacidade intelectual. No documentário de Diallo, são frisadas algumas representações mais comuns dos negros no cinema: como vítima, em uma situação difícil e que será salvo por um personagem branco; como um delinquente, ladrão ou fora da lei; como selvagem, que não é compatível com os costumes da civilização francesa. Na parte da publicidade, aparece o personagem negro sorridente Banania com o slogan “y’a bon banania” de uma bebida à base de chocolate e banana (Fig. 6). A relação do negro e da banana é bastante problemática, devido à comparação com o macaco.

Figura 6. Publicidade Banania



Fonte: L’histoire par l’image. Disponível em: <https://histoire-image.org/etudes/y-bon-banania>

No livro *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (LAFERRIÈRE, 2012), que será comentado mais profundamente depois, um dos capítulos possui no título “Minha velha Remington vai pelos ares cantarolado y’a bon banania”, relacionando a produção literária, pela máquina de escrever da marca Remington, e o fato de ser negro, em chave irônica.

A III República usa o cinema como arma de propaganda colonial. Nos pós-guerra, o Hexágono desejou passar uma imagem positiva de seu passado recente, então foram feitos documentários sobre as injustiças infligidas pelo poder colonial às populações subsaarianas, por exemplo em *Les statues meurent aussi* (1953), de Chris Marker, Alain Resnais e Ghislain Cloquet, e *Afrique 50* (1950), de René Vautier (AGAT, 2021, p. 198).

O cenário muda na década de 1980: com a emergência da cultura pop, os negros aparecem nas produções cinematográficas norte-americanas, tais como *Mudança de hábito* (1992) e *Man in Black – MIB* (1997) entre outros, de maneira positiva e protagonista, sendo um importante modelo de representatividade para o mundo todo, principalmente para os franceses. Os Estados Unidos foram pioneiros neste quesito devido à pressão política negra no país, com Martin Luther King, Angela Davis e outros pensadores relevantes, além de ser um país em que visa o lucro, independentemente de quem seja retratado no cinema. Foi na virada do século XXI que houve uma maior reflexão de artistas negros franceses sobre a representatividade nas telas do cinema francês, pois a exclusão dos não-brancos já é um tipo de violência. O “efeito Omar Sy no cinema francês”²⁰, com seu ápice no filme *Intouchables* (2012), de Olivier Nakache e Éric Toledano, estimulou a busca por atores e atrizes negras nas telas de cinema na França. Os filmes atuais franceses normalmente apresentam personagens negros em longas de comédia (*L’ascension*, *L’Intouchables*, *Il a déjà tes yeux*, *Case Depart* etc.), como se os negros estivessem na dramaturgia somente para fazer o telespectador rir; por outro lado, não deixa de ser uma maneira de colocar o negro em evidência. A partir da temática do negro no cinema, foi escrito o livro *Noire n’est pas mon métier* (COLLETIF, 2018), um ensaio coletivo de dezesseis atrizes negras sobre racismo na indústria cultural. Em *Où sont les noirs* (2019), aparece o L.A.B.E.C., uma organização francesa que auxilia jovens negros a se introduzirem no mundo da arte: escrever roteiros, atuar, fazer cenário etc. O documentário termina com a frase da atriz e diretora Aïssa Maïga: “todas as histórias valem a pena serem contadas”.

²⁰ Omar Sy (1978) é um ator, roteirista, dublador e humorista francês. O autor possuía carreira consolidada antes de 2012, participando de filmes como *Astérix et Obélix: Missão Cleópatra* (2002). Sua carreira foi alavancada com o sucesso de *Intouchables* (2012), que lhe garantiu o prêmio César de melhor ator por sua atuação no filme, tornando-se o primeiro ator negro a ganhar o prêmio. Atuou em diversos filmes como *Samba* (2014), *Jurassic Park* (2015) e, atualmente, é protagonista do seriado *Lupin* (2021), da Netflix. O “efeito Omar Sy no cinema francês” deve-se ao fato de que atores, atrizes, comediantes, diretores e diretoras negros(as) começaram a ter mais espaço no cinema francês após a grande repercussão do ator.

Por fim, é importante pontuar que a França consumiu e absorveu a cultura de países colonizados através das canções estrangeiras e representou a cultura de países colonizados através do cinema e da pintura, sempre considerando o negro como exótico, selvagem e primitivo. O cinema constituiu um importante vetor para o racismo da França pós-colonial, contribuindo para disseminar os clichês da população negra. Apenas a partir do século XXI que é possível perceber um avanço no olhar do francês pelo estrangeiro negro e a abertura de espaço dentro da cinematografia do Hexágono.

4.2 BREVE ANÁLISE DOS MOVIMENTOS NEGROS EM GERAL E DA NEGRITUDE

A Negritude não foi o primeiro movimento pela valorização da cultura negra e africana. Josephn Antenor Firmin (1850-1911), escritor haitiano, foi o primeiro antropólogo negro a teorizar contra o racismo com a obra *De l'égalité des races humaines* (1885), indo contra as teses de Gobineau. Depois dele, surgiram vários intelectuais haitianos preocupados em teorizar contra as teses ocidentais racistas, como Louis-Joseph Janvier e Hannibal Price.

Primeiro conclave pan-africano, a “Primeira Conferência Pan-Africana” aconteceu em Londres em 1900 coordenada por Henry Sylvester Williams com o apoio de Firmin e W. E. B. Du Bois. O afro-americano Du Bois (1868-1963) é considerado o patrono do Pan-africanismo, movimento político e cultural que lutava pela independência dos países africanos (DOMINGUES, 2005, p. 26). Du Bois foi uma das primeiras lideranças com discurso de orgulho racial. A primeira fase do Pan-africanismo é de 1900 a 1925 com postura doutrinal moderada, até mesmo apologética, e pouco combativa. Essa posição muda com Marcus Garvey e o Pan-africanismo mais radical, apoiado na UNIA (Associação Mundial para o Melhoramento da Condição dos Negros). Após a Primeira Guerra Mundial, a UNIA se transformou em uma gigantesca organização com quinze milhões de afiliados.

Paralelamente à revolta garvenista, por volta de 1920, surge no bairro negro de Nova Iorque, o Harlem, o movimento literário e artístico *Negro Renaissance*; nas ilhas do Caribe, o movimento *Negrismo Cubano*, tendo como expoente Nicolás Guillén com o livro *Motivos de son* (1930); no Haiti, o movimento *Indigenista*, fomentado por Jean Price-Mars na revista *Revue Indigène* (1927). O Indigenismo estava alinhado com várias vanguardas da década de 1920, como o modernismo no Brasil e as vanguardas francesas. Porém, ele foi absorvido pela Negritude: “Aliás, diante da amplitude que o movimento da Negritude tomou, o próprio termo indigenismo tendeu a desaparecer” (FIGUEIREDO, 2006, p. 384). Ainda na década de 1920, escritores como R. Maran e A. Gide criticaram o empreendimento colonial e antropólogos como Maurice Delafosse e Leo Frobenius ofereceram visões positivas dos regimes sociais africanos.

O Haiti, tendo seu destaque na Revolução Haitiana (1791), manteve os holofotes na literatura de resistência: protagonizou diversos movimentos de literatura engajada além do *Indigenista*. O *Negrismo*, movimento de vanguarda no Haiti, tem seu expoente na publicação da revista *Les Griots* (1938), demonstrando a força reivindicatória da herança africana, apropriando-se do discurso da Negritude. Esse movimento acaba desembocando na ascensão dos piores líderes ditatoriais que o país teve: François Duvalier (Papa Doc) e Jean-Claude Duvalier (Baby Doc). Ainda no Haiti, o realismo maravilhoso, uma literatura que mistura da realidade social com elemento fantástico tendo como fonte inspiradora o vodu, traz as obras de Alejo Carpentier, *O Reino deste Mundo* (1949), e de Jean-Stephen Alexis, *Do realismo maravilhosos dos haitianos* (1956). O movimento da *Antilhanidade* tem como protagonista Édouard Glissant (que foi aluno de Césaire em Fort-de-France), com o exemplo de *O discurso antilhano* (1981).

Ao falar de Jacques Romain, dos Indigenistas haitianos, Eurídice Figueiredo, no prefácio de *Senhores do orvalho* (2020), afirma que: “tanto Césaire e Frantz Fanon, seus contemporâneos, evitam uma solidariedade baseada na exclusão do outro: ao contrário, enquanto marxistas, sua visão é de um socialismo internacionalista que inclui todos os oprimidos” (ROUMAIN, 2020, p. 226). Ainda sobre Roumain, René Depestre, em *Bom dia e adeus à Negritude* (1980), afirma que o escritor entende o preconceito de cor como expressão ideológica do antagonismo das classes que reflete nas contradições do sistema de produção (DEPESTRE, 1980, p. 20). Sem essas análises econômicas e sociais, não é possível compreender o preconceito de raça e os oprimidos brancos e negros deveriam se preparar juntos para reconstruir o mundo que foi destruído pelo capitalismo.

Não é apenas a figura grega de Orfeu que aparece em textos relacionados à Negritude. No poema “Bois d’Ébène”, de Jacques Romain, ele traz outros personagens gregos como alegoria da Negritude. Após Roumain abordar no poema a colonização e o tráfico, “[u]ltrapassando os dados afetivos da ‘condição negra’, deixa cair o arco e as flechas da negritude de Philoctète e de Pyrrhos, para ir além dos encantos mórbidos da consciência feliz e reconhecer-se de corpo e alma “da raça universal dos oprimidos” (DEPESTRE, 1980, p. 20).

O Movimento da Negritude teve grande impacto mundial: “Ela é, certamente, o conceito que mais positivou as relações sociais no século XX” (MOORE, 2010, p. 7). O termo apareceu inicialmente na revista *L’Étudiant Noir*, em um artigo chamado “Conscience raciale et révolution raciale” (1935), e no *Caderno de um retorno ao país natal* (1939), poema longo de Aimé Césaire. Três escritores francófonos, Léopold Senghor, Aimé Césaire e Léon Damas, juntaram-se para estruturar o Movimento da Negritude e fundaram esta revista, que alcançou

apenas uma edição. O encontro desses intelectuais com Sartre foi motivado pela intensa migração de africanos para a França depois da Primeira Guerra Mundial e das lutas anticoloniais (COSWOK, 2018, p. 183). Joubert (2014, p. 39) ressalta a “crise da linguagem” do francês que gerou a palavra “Negritude”: na discussão sobre os vocábulos “nègre” e “noir”, foi o primeiro, de tom pejorativo já que exprime a relação de opressão que o branco exerce sobre o negro, que gerou o neologismo “Negritude”.

Tradicionalmente, o conceito de “Negritude” designa um conjunto de características e de valores culturais pertencentes aos negros e reivindicados como tais (AMEDEGNATO; OUATTARA, 2019, p. 25). Ela foi basicamente um movimento que pretendeu provocar uma ruptura com um padrão cultural imposto pelo colonizador como único e *universal* (BERND, 1988, p. 52, grifos da autora). A Negritude predominou na literatura. Ela é o ato de assumir ser negro e ser consciente de identidade, história e cultura específicas, quando o negro deixa de sentir-se inferior – como era ensinado pelos brancos – e passa a ter orgulho de si mesmo (DOMINGUES, 2005, p. 38). Ou seja, o movimento gera amor-próprio pela cor negra. A Negritude, enfim, pode ser entendida como fruto do amadurecimento gradativo de toda uma linhagem de pensamento sobre a condição dos africanos no seu continente e de seus descendentes na diáspora (MOORE, 2010, p. 8).

A explicação de Sartre, em seu *Orphée Noir*, sobre a Negritude é próxima da de Senghor: a existência de uma “alma negra” inerente à estrutura psicológica do africano, uma ancestralidade em comum proveniente do continente África. Porém, na revista *Légitime Défense*, Ménil e os colaboradores do periódico reconhecem “uma certa imprudência dos signatários ao atribuírem traços peculiares psicológicos aos negros, o que poderia levar à falsa ideia de que existiria uma essência negra” (BERND, 2018, p. 61). Esses traços reforçam um estereótipo do negro como dotado de uma imaginação colorida, que tem amor pelas danças etc. O caráter místico que Sartre atribui aos negros será comentado no subcapítulo sobre as críticas à *Orphée Noir*.

Obras como *Pigmentos* (1937), de Damas, e *Caderno de um retorno ao país natal* (1939), além da antologia de Senghor, que será estudado detalhadamente no próximo subcapítulo, fizeram que o movimento vanguardista fosse reconhecido e influenciasse muitos leitores pelo mundo. Duas revistas foram importantes para sua consolidação: *Légitime Défense* (1932) e *L'étudiant Noir* (1934). Há algo de curioso sobre o nome dessa revista, explicado por Léon Damas: “Não somos mais estudantes martinicanos, senegaleses ou malgaxes, somos cada um de nós e todos nós, um estudante negro”, indo ao encontro da ideia de Sartre da objetividade e subjetividade da Negritude (DOMINGUES, 2005, p. 33). Esse discurso de Damas reforça a

teoria de Domingues (2005) sobre a Negritude ser um movimento da elite negra: mesmo contendo um discurso sobre retorno às origens, foi composto de uma elite letrada (estudante) que escrevia, não atingindo as massas africanas, as quais permaneciam, em sua maioria, analfabetas e preservavam os valores de sua cultura tradicional. Esses escritores da Negritude estavam residindo em outros países europeus, principalmente em Paris, na França, devido ao exílio: “Artistas estrangeiros, refugiados políticos ou artistas isolados iam tomar suas ‘aulas’ em Paris. Paris é a ‘Babel Negra’ para os intelectuais africanos e antilhanos que chegam à capital francesa na década de 1920” (CASANOVA, 2002, p. 51). Ou seja, a Negritude foi um movimento idealizado fora da África, em busca das raízes e de uma unidade africana. Ele atingia uma elite colonial negra, uma pequena-burguesia que aspirava ter um nível de vida equivalente ao dos brancos.

Em *Bom dia e adeus à Negritude*, René Depestre (1980, p. 1) afirma que “[a] negritude tem um passado: ela é, por certo, estreitamente tributária da história e das estruturas sociais formadas pelo escândalo americano do tráfico negreiro e o do regime da plantation”. Ele afirma que no momento inicial da Negritude, e talvez até a sua dispersão pela guerra em 1939, o grupo era ideologicamente heterogêneo, contendo diversas convicções (DEPESTRE, 1980, p. 21). Depestre reproduz a fala de Mario Benedetti no *Primeiro Festival de Pan-africanismo da Argélia*, em que este apresenta e compara as definições de Negritude de Césaire e Senghor: o primeiro deu uma definição na negativa: “A Negritude não é uma torre nem uma catedral”; já o segundo, que entende a Negritude como ontologia e messianismo, definiu-a positivamente: “A Negritude é o conjunto dos valores da civilização – culturais, econômicos, sociais, políticos – que caracterizam os povos negros”. Alguns teóricos, como Fanon, Depestre, Mphahlele e Sékou Touré, combateram a Negritude mas, mesmo assim, reconheceram sua importância para uma primeira tomada de consciência e primeiro sintoma da rebelião.

Depois desses movimentos e revistas e um ano antes da publicação da antologia de Senghor (e do prefácio de Sartre, *Orphée Noir*), surgiu a revista *Présence Africaine* (1947), liderada pelo senegalês Alioune Diop e por colaboradores como Césaire, Senghor, Damas etc., sendo uma retomada da visão positiva da identidade negra. A Negritude, que começou pela escrita de poemas sobre o orgulho e a identificação negra, com o passar dos anos, como dito anteriormente, absorveu um caráter político em prol da libertação colonial dos povos africanos. Segundo Domingues (2005, p. 33), “[a]pós a conquista da soberania dos países africanos, o movimento da Negritude continuou sendo o principal instrumento ideológico na causa da unidade africana e dos projetos políticos de diversos países africanos”. O mergulho na política

foi tão fundo que alguns escritores nela entraram ativamente: Aimé Césaire tornou-se deputado na Martinica e Senghor, presidente do Senegal pela Assembleia Nacional Francesa.

Depois dos movimentos e obras literárias expostos aqui, podemos pensar que a Negritude tenha acabado, no entanto,

[e]ntendida como uma dinâmica de construção/desconstruções e não como um alvo estático a ser atingido, o processo de busca de identidade não se esgotou com o movimento que representou sua culminância: a Negritude. Esta descida em busca da redefinição de si mesmos e de um novo *ethos*, que possa corresponder a um reatamento dos vínculos com uma ancestralidade africana, iniciada com o *marronnage* e transformada em conceito como o indigenismo e a Negritude, está longe de ter chegado ao fim. (BERND, 2018, p. 75).

O fim da Negritude e a literatura negra são temáticas que estão presentes no livro do escritor haitiano Dany Laferrière, *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (2012), sendo sua primeira publicação em 1985. Dany mudou-se para o Montreal, no Canadá, fugindo da ditadura de Baby Doc. Trata-se de uma crítica, de forte teor autobiográfico e bem-humorada, aos clichés sobre o negro, principalmente os que envolvem sexo, e sobre o racismo vivido pelos personagens no Canadá. O livro conta a história de dois jovens negros, pobres e desempregados que moram em Montreal na década de 1970 durante um verão muito quente, em universo intoxicado de jazz, literatura, meditação e sexo, além de ser permeado por diversas passagens do Corão. O protagonista (chamado de “Velho” por Buba) e “Buba”, dividem uma quitinete, onde partilham suas experiências e desenvolvem teses que misturam religião muçulmana e Freud. O local é insalubre e minimalista: “Não temos rádio, nem TV, nem telefone, nem jornal. Nada que nos una a essa porra de planeta. A História não se interessa por nós e a gente não se interessa pela história. Dá na mesma” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 33). Velho é escritor – utiliza uma máquina de escrever que era do escritor afro-estadunidense Chester Himes – e lança este livro (com outro nome: “Paraíso do paquerador negro”) no desfecho, em uma manobra metaficcional da narrativa.

O livro aborda a preferência de mulheres brancas por se relacionarem sexualmente com negros, demonstra o desejo erótico do branco pelo diferente, pelo “Outro”, que remete à questão histórica da colonização e da escravidão, quando corpos negros eram vistos como objetos de desejo. Assim como os negros são objetificados pelos brancos, nesta narrativa, as mulheres também são objetificadas pelo protagonista e seu amigo Buba. A Negritude teria acabado já que não se valoriza mais o negro, já que algumas mulheres estão preferindo dormir com indígenas, transferindo o objeto de desejo. Essa expulsão do negro de sua posição de prioridade sexual das mulheres brancas é explicitada em diversas línguas:

A coisa vai bem mal nos dias de hoje para um paquerador negro cioso e profissional. Até parece que o período da Negritude acabou, has been, caput, finito, morto. Negro, out. Go home Nigger. A Grande Era Negra, já era! Hasta la vista, Negro. Last call, colored. Volta pra selva, neguinho. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 17).

Uma das parceiras amorosas com que o protagonista se relaciona é Miz Literatura, uma jovem inglesa, de família rica e que faz doutorado na Universidade McGill. Em uma de suas visitas à quitinete de Velho, ela prepara a mesa e serve-o vinho. É a redenção do negro, que viveu séculos de escravidão: “Fecho os olhos. Estou sendo servido por uma Inglesa (Ala é grande). Estou satisfeito. Finalmente, o mundo se curva aos meus desejos” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 27). Além de servi-lo e alimentá-lo, a jovem valoriza o fato do protagonista ser um leitor voraz e ele conclui, permeado de ironia e consciência social, que ela considera que o negro que lê é um triunfo para a sociedade judaico-cristã e que, mesmo o Ocidente tendo pilhado a África, o protagonista não-branco está lendo.

É como se, dentro da quitinete, houvesse uma inversão de papéis históricos: o negro é servido pelo branco, ele não trabalha para o branco, ele tem relações sexuais com mulheres brancas (possível comparar com a escravidão, aonde homens brancos assediavam mulheres negras), o negro lê e escreve sua história, entre outros. Contudo, fora da quitinete, os papéis sociais se mantêm, impregnados de racismo e de estereótipos vividos pelos protagonistas na Montreal da década de 1970.

É colocado o questionamento sobre a troca de cor de pele, se o branco gostaria de se tornar negro: “Talvez existam alguns, mas é por causa do ritmo, do jazz, da brancura dos dentes, do bronzeado eterno, do *fun* negro, da risada aguda” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 68). Já o narrador afirma que gostaria de ser branco, contudo: “Bom, digamos que não de uma maneira totalmente desinteressada. Gostaria de ser um Branco melhorado. Um Branco sem complexo de Édipo” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 68). Depois, a pergunta é respondida novamente: mesmo se considerando superiores aos negros, os brancos querem ser iguais a eles em uma coisa: na sexualidade. Já os brancos que não se acham superiores aos negros, estes não têm problemas sexuais. A África ainda funcionaria como uma “reserva sexual” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 138) para os brancos, mesmo em um mundo pós-colonizações.

Um fato interessante é que o Brasil aparece em dois momentos no livro, vinculado a temas recorrentes quando se trata do país: o samba que toca em uma boate e a fragilidade social da favela brasileira. Em um determinado momento da obra, o protagonista enumera diversos autores recorrentes em suas leituras, porém não há nenhum(a) brasileiro(a) na lista de escritores.

Velho consome principalmente literatura francesa e norte-americana. A imagem brasileira recorrente é a do samba e da favela, quando não do futebol, do carnaval, do malandro etc.

A maioria dos clichês apontados na obra de Dany Laferrière aparece tanto no prefácio de Sartre quanto no filme de Camus, como por exemplo a erotização e a virilidade do corpo negro e a ancestralidade (primitivismo) da cultura negra. Este livro da década de 1980, escrito por um haitiano que vive o preconceito de ser negro em um país branco, é um exemplo de como a discussão sobre racismo, Negritude e estereótipos ainda está longe de acabar.

4.2.1 A importância de Aimé Césaire para a Negritude

Diversos autores negros destacaram-se no movimento da Negritude, mas Aimé Césaire teve o maior realce entre os escritores francófonos. Além de ter sido um dos pioneiros a utilizar o conceito da Negritude, como já mencionado, ele produziu diversos textos, entre poemas, discursos, reportagens, que contribuíram para a literatura negra.

Carlos Moore (2010) apresenta Aimé Césaire como o escritor mais importante da Negritude. Para o escritor martinicano, era fundamental a relação do negro com seu passado silenciado: “Recuperar o passado negro: única maneira daqueles que foram marcados com o ferro quente da infame escravidão racial se encontrarem ontologicamente” (MOORE, 2010, p. 13). Assim, em seus escritos, parte para a política contra o colonialismo europeu. A Negritude de Césaire é um processo conflituoso de volta ao passado:

Além do mal-entendido a ser dissipado, a negritude de Césaire não tem nada a ver com a autossatisfação masoquista, com um tipo de retorno tranquilo ao passado, um tipo de primitivismo que não tardaria a fazer dos povos libertos novas vítimas das nações desenvolvidas, se eles passassem seu tempo a cantar a alma negra e o comunismo primitivo agrário. Bater no peito ao longo do dia dizendo "eu sou negro" não é criação de valor. (DEPESTRE, 1980, p. 24).

O livro *Caderno de um retorno ao país natal*, de Aimé Césaire, é uma das obras mais importantes do movimento da Negritude, considerado um “poema-manifesto”. Consiste em um texto longo sobre o pertencimento do poeta à sua terra e ao seu povo, oprimidos pela colonização e pela escravidão. Ele é dividido em duas partes: na primeira, o eu-lírico busca, em um tom onírico, suas imagens interiores, suas recordações da infância (descrição da casa de sua família, de seus familiares) e de seu país natal (pode-se estender ao retorno à África, ao continente-mãe). Ele denuncia a pobreza e o estado de calamidade da Martinica: “as Antilhas que têm fome, as Antilhas marcadas pela varíola, as Antilhas dinamitadas pelo álcool, encalhadas na lama dessa baía, na poeira dessa cidade sinistramente encalhadas” (CÉSAIRE, 1947, p. 9). A causa dessa miséria no país antilhano foi a colonização de sua terra e a escravidão

de seu povo, ambas causadas pelo homem branco: “Nós vômito de negreiro/ nós caça de capitães do mato” (CÉSAIRE, 1947, p. 53). O eu-lírico se coloca como porta-voz dos negros: “Minha boca será a boca das desgraças que não tem boca, minha voz, a liberdade daquelas que se abatem no calabouço do desespero” (CÉSAIRE, 1947, p. 29).

Já na segunda parte do poema, ele se encontra na Negritude e encontra forças para lutar pelas pessoas de todas as cores que são oprimidas pela desigualdade social, pela pobreza:

[...] mas fazei também de mim um homem de sementeira/ fazei de mim executor das obras altas/ não façais de mim esse homem de ódio por quem só tenho ódio/ pois embora me restrinja a essa raça única/ sabeis no entanto meu amor tirânico/ sabeis que não é ódio por outras raças [...] é pela fome universal/ é pela sede universal. (CÉSAIRE, 1947, p. 69).

Com Césaire, o movimento da Negritude se transformou numa arma teórica de reivindicação coletiva racial. Mais especificamente, com o *Caderno*, foi frisado que a luta pela descolonização política e mental tem o negro como protagonista. Devido à força e à importância do poema longo de Césaire para os escritores negros, sua obra foi mundialmente reconhecida:

Verdadeiro grito enunciador de um pensamento teórico insurrecto e de uma prática militante de desalienação do Mundo Negro, o *Caderno* anuncia uma telúrica metamorfose: do gesto de emancipação individual e reinvenção pessoal, para uma reivindicação coletiva assentada numa enunciação teórica; de um protesto localizado, voluntariamente confinado ao literário e ao artístico, a uma proposta política de revolta planetária. (MOORE, 2010, p. 19).

Caderno de um retorno ao país natal, publicado em *L'Étudiant Noir*, onde a palavra Negritude apareceu pela primeira vez, constitui-se, em realidade, em um poema épico ao avesso, pois não faz ouvir a voz dos vencedores, mas a de quem conhece o sofrimento. A Negritude está presente algumas vezes no poema, por exemplo, quando afirma que foi no Haiti que a Negritude se pôs de pé pela primeira vez (CÉSAIRE, 1947, p. 31), fazendo menção à Revolução Haitiana e a Toussaint Louverture, ou quando relaciona sua aparência física (determinada biologicamente) com a Negritude (nariz achatado, tez melânica, forma de cabelo etc.) (CÉSAIRE, 1947, p. 79).

O poema, relato da descida órfica em busca de uma identidade pessoal, representa a resposta do poeta ao apelo interior de tornar-se a voz de seu povo, de seu continente e de sua raça. Esta seria a primeira função do poeta da Negritude: “fazer da lírica o espaço de aceitação de uma tarefa que é a de tornar-se o porta-voz da comunidade à qual pertence. Esta identificação total com o povo negro não encerra o poeta em um particularismo, pois esta opção pelo particular será a mediação para atingir o engajamento universal” (BERND, 2018, p. 66). Em “Cahier”, Césaire também usa, assim como Sartre, o mito de Orfeu, principalmente a sua

catábase, para simbolizar o negro em busca da poesia negra. É possível que Sartre tenha se inspirado em Césaire ao fazer referência a Orfeu.

Depois, já em sua maturidade, Césaire escreveu o ensaio “Discurso sobre o colonialismo” (1978), a primeira vez que a palavra “colonialismo” foi usada em um texto teórico. Por conta das independências de vários países e das guerras nacionalistas da Indochina, houve uma frustração dos nacionalistas africanos com Senghor, pois ele era oposto à independência. Então, Césaire escreveu esse texto, sendo considerado por Moore uma de suas obras políticas mais iluminada, pois nela o racismo, o colonialismo e o nazismo são equiparados (MOORE, 2010, p. 22). Repleto de força e de ironia à colonização, ele começa o ensaio afirmando que a civilização “europeia” ou “ocidental” é incapaz de resolver os dois problemas maiores que sua existência de duzentos anos deu origem, o problema do proletariado e o problema colonial: “A Europa é indefensável” (CÉSAIRE, 1978, p. 1). A colonização se esmera em “descivilizar” o colonizado, pois desperta-o para a cobiça, para a violência, para o ódio racial, assim invertendo os valores da colonização, que tem o papel de “civilizar” populações desconhecidas para os costumes do colonizador, fundada sobre o desprezo ao indígena e ao negro, sendo a colonização igual a coisificação. Césaire afirma que ninguém coloniza inocentemente, e que a civilização que coloniza é doente. Em diversas vezes, o autor compara o colonizador a Hitler, ao que o nazista fez com a população considerada “indesejável”. Ele defende os colonizados pois foram sociedades esvaziadas de si próprias, tiveram suas terras confiscadas, suas religiões assassinadas e suas possibilidades suprimidas. Eles viviam em sociedades pré-capitalistas ou anticapitalistas, cooperativas e democráticas. O autor incrimina a burguesia como a responsável por toda a barbárie da História, as torturas da Idade Média e da Inquisição, o racismo, a escravidão. Ele fecha o texto com uma saudação à luta de classes, afirmando que a salvação da Europa virá com a Revolução do proletariado, à espera de uma sociedade sem classes.

Um dos frutos mais importantes desse texto político de Césaire foi seu impacto e seu despertar em dois jovens pensadores anticolonialistas e pan-africanistas: Cheikh Diop e Frantz Fanon (MOORE, 2010, p. 24). Ambos foram influenciados pelas ideias de Césaire e pelas teses marxistas e tornaram-se os mais inovadores teóricos negros do pós-guerra. A partir do viés psicanalítico, Fanon concentrou sua análise no âmbito do inconsciente e do imaginário social. Escreveu *Pele negra, máscaras brancas* (1952) e *Os condenados da terra* (1961), sendo que este último teve prefácio de Sartre. Ele corrobora com a tese sobre assimilação racial que, desde 1930, Césaire vinha denunciando. Além disso, Fanon foi ainda mais longe ao elaborar o

conceito de alienação racial, considerando que o operário negro é duplamente alienado pelo processo de exploração econômica e pela alienação racial.

Foi com Cheikh Anta Diop que a Negritude alcançou a dimensão histórica e científica que lhe faltava, deixando o movimento mais radical (MOORE, 2010, p. 28). Ou seja, Fanon e Diop reivindicaram as ideias de Césaire: os negros deveriam se organizar, como negros, com estratégias e doutrinas para combater o racismo; não reduzir a questão do Mundo Negro à luta de classes marxista, entre outros. Dialogando com esses ideais, após a invasão soviética na Hungria em 1956, Césaire decidiu se emancipar da ideologia marxista. Ele escreveu a *Carta a Maurice Thorez*, onde afirma que o comunismo e o marxismo deviam lutar pelos negros, e não vice-versa.

Na década de 1960, a realidade foi a descolonização de países da África. Senghor era o presidente do Senegal independente e utilizou uma ideologia “negrista” para consolidar seu poder. Contudo, a Negritude serviu como cortina de fumaça para o oportunismo político de seu mandato, cooperando com o neocolonialismo imperial. Ela foi propagada como a única Negritude a partir de congressos, festivais intelectuais e eventos que evidenciavam sua teoria. Com isso, Césaire e Damas foram marginalizados por divergirem de suas ideias. Paradoxalmente, Césaire, em sua vida política na Martinica, optou pela manutenção da colônia francesa e, ao mesmo tempo, a permanência da identidade caribenha. Foram longos anos de decepção de Césaire e Damas pelo rumo em que a Negritude, dominada pelo viés de Senghor, havia tomado. Essa situação abriu brecha para que escritores que nunca foram adeptos e que criticavam a Negritude, como René Depestre e Édouard Glissant, tivessem mais espaço.

Posteriormente, nas décadas de 1960 e 1970, o conceito de Negritude foi difundido em outros países. Nos Estados Unidos, com os movimentos *Black Power* e *Black is Beautiful*; no Brasil, com a fundação do *Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial* e o bloco *Afro Ilê Aiyê*; no Caribe, com o movimento rastafariano, além do reconhecimento, pelas canções estampadas da Negritude de Césaire, de cantores como Bob Marley e James Brown.

Com a morte de Diop e Damas, urgia a necessidade de Césaire fazer seu último posicionamento sobre o caminho que o movimento tinha seguido, resultando na publicação do livro *Discurso sobre a Negritude* (1987). Neste livro, Césaire explica novamente o que significa esse termo de consciência-posicionamento da Negritude:

A Negritude não é uma corrente estética passageira nem uma pretensiosa escola filosófica; muito menos ideologia ou religião. É, sim, uma forma de consciência oposta ao racismo; um posicionamento estético e moral frente à racialização das relações humanas. Portanto, um jeito de ser, de pensar, de

atuar e de se conceber frente à realidade concreta num mundo que, efetivamente, valora e hierarquiza as raças. (MOORE, 2010, p. 37).

O último suspiro de Césaire, feito em Miami em 1987 na Primeira Conferência Hemisférica de Povos Negros da Diáspora (Homenagem a Aimé Césaire), trouxe o seu elogio à Negritude a aos escritores afro-americanos. O *Discurso sobre a Negritude*, mesmo sendo em prosa, não perde o tom poético de Césaire. Em diversos momentos, o autor explica o que é a Negritude, rejeitando as definições de movimento passivo, vitimista e metafísico e afirma que é constituído de luta e de revolta contra reducionismo europeu (CÉSAIRE, 2010, p. 110). Mesmo sendo um movimento literário e cultural, ele impulsionou as independências dos países africanos na década de 1960, levando esperança e fé aos colonizados.

No texto, o autor celebra as conquistas sociais dos negros estadunidenses, ocupando seus lugares de direito na escola, na universidade e em cargos políticos, como prefeituras, resultando no “*advancement of colored people*” (CÉSAIRE, 2010, p. 111). Além disso, parabeniza a militância de Langston Hughes, de Claude McKay, entre outros escritores e ativistas afro-americanos, e afirma que eles fizeram parte da primeira Negritude.

O martinicano se coloca na ponta de lança da Negritude junto com Senghor e reconhece a importância de ambos os escritores para o movimento de luta contra a aculturação do negro. Faz uma crítica sorrateira ao universalismo de Senghor, afirmando que o negro deve buscar sua identidade, sua singularidade. Césaire pede que parem de questionar sobre o papel da Negritude e sim se preocupem com o *Apartheid* e a violência na África do Sul e com o recrudescimento do racismo. Ele afirma que o momento atual deve ser de opção: optar por se livrar do passado (de escravidão, de colonização, de ditadura), assumindo que é um entrave a sua evolução, ou por assumi-lo virilmente, apoiando-se nele para buscar um futuro melhor (CÉSAIRE, 2010, p. 113). O martinicano confirma sua opção de recusar a esquecer de seu passado, de recusar a amnésia e de lutar pela prosperidade. Conclui com a direção para a Negritude e movimentos negros: “Nosso engajamento só terá sentido se se tratar de reenraizamento e também de um desabrochar, de uma superação e da conquista de uma nova e mais ampla fraternidade” (CÉSAIRE, 2010, p. 114).

Após esta análise sobre a importância de Césaire para a Negritude, é interessante frisar a afirmação de que Sartre, em seu prefácio órfico, elogia Césaire em detrimento de Senghor. O francês exalta o poeta martinicano, colocando-o como referência de poesia negra, não dando valor a Senghor, o organizador da antologia. Para Tchumkam (2006, p. 194), esse posicionamento se deve possivelmente ao fato de Césaire fazer parte, assim como Sartre, do

partido comunista. Trata-se de uma intrusão do pensamento político na apreensão estética ou poética.

Concluindo, Aimé Césaire foi o escritor que tornou a Negritude um conceito e posteriormente um movimento, destacando-se entre os seus integrantes. Além disso, foi o criador da estética da poesia negra americana. Aclamada por Sartre em *Orphée Noir*, e por Fanon, entre outros, a poesia de Césaire é crucial para a literatura de resistência negra.

4.3 O *ORPHÉE NOIR* DE SARTRE

Depois do embasamento sobre os movimentos negros e, mais especificamente, sobre a Negritude, além de observar a importância de Aimé Césaire, será discutido aqui um dos objetos de análise dessa tese, o homônimo *Orphée Noir* sartriano, o texto introdutório da *Antologia da nova poesia negra e malgaxe de língua francesa*, de Léopold Sédar Senghor (1985).

Em primeiro lugar, é interessante compreender o formato do texto, que é um prefácio. Com a definição abaixo, percebe-se que o prefácio de Sartre, com uma escrita subjetiva em primeira pessoa, prepara e informa ao leitor branco sobre a leitura do livro de Senghor:

No tocante ao núcleo informacional, não é o objetivo do prefácio resumir, tampouco, desenvolver os conteúdos presentes na obra por ele antecedida. Ele é pré-texto que a apresenta, podendo mencionar o assunto, os objetivos, o seu contexto de produção, a metodologia empregada pelo autor, algumas estratégias de leitura bem como comentários que não integrariam de modo coerente o texto principal. É por isso que, no prefácio, é legítimo haver, por exemplo, transgressões às normas de objetividade/impessoalidade próprias da redação científica, razão por que não é rara a existência desses textos tidos como discursos de valor literário, didático e/ou polêmico. (OLIVEIRA, 2009, p. 84).

O texto sartriano oscila entre os gêneros prefácio, por estar posicionado como paratexto no livro de Senghor e o gênero ensaio, por ter uma análise profunda e reflexiva sobre a Negritude, além de introduzir os poemas da coletânea. O texto se propõe a ensinar sobre a concepção de Negritude, muitas vezes mais do que a introduzir os poemas e poetas do livro, e neste momento ele se aproxima mais do ensaio do que do prefácio. Para Gérard Genette, em seu *Seuils* (1987), o gênero textual prefácio é visto como um discurso produzido a propósito do texto que ele precede, destinado a tornar possível e a facilitar a recepção e a consumação do texto apresentado. O prefácio sartriano discutido aqui nesta tese inicia com “Aqui está o porquê e como você deve ler este livro”, evidenciando a função base do prefácio. *Orphée Noir* se situa do lado do oprimido, defensor dos fracos. Com isso, o prefácio de Sartre faz de seu autor um verdadeiro embaixador (TCHUMKAM, 2006, p. 186), o qual legitimaria e validaria o discurso africano, como uma espécie de mediador. A função conativa do prefácio se situa no esforço

verbal contínuo de afirmação do valor da poesia negra. Ele utiliza muito o gênero judiciário, advogando, em frente de seu auditório, a favor da Negritude, mostrando que o problema do negro acontece a partir da rejeição do branco e, principalmente, pela luta de classes. Há um esforço sartriano em interpretar, explicar e inserir os valores negros no pensamento ocidental. O prefácio é uma publicidade da Negritude, um convite à consumação da poesia negra: “‘Orphée Noir’ é então sem dúvida o livro de receitas da negritude, uma espécie de manual do usuário que não deixa de funcionar como uma caixa de truques, as estratégias discursivas tomando a forma estratégias de publicidade retórica” (TCHUMKAM, 2006, p. 191). É sobre ultrapassar uma interpretação de prefácio anticolonialista para uma leitura que parece reforçar uma dependência que podemos dizer pós-colonial.

O prefácio sartriano é a origem da eclosão da literatura francófona africana nos anos 1950 (STÄDTLER, 2002, p. 103). É a obra que inaugura a série de prefácios em livros de escritores negros em que fica evidente o seu engajamento a favor das lutas anticoloniais e dos movimentos de independência que permearam o continente africano (JOUBERT, 2014, p. 40). Trata-se de uma obra lúcida e profunda, onde investiga como combater o racismo sem cair no essencialismo racial (MOORE, 2010, p. 17).

É um ensaio em chave dialética, em que Sartre se coloca no papel de explicar (como um eco) aos brancos – algo que os negros já sabem – que é por meio da poesia que o negro toma consciência de si mesmo (SARTRE, 1985, p. 11-12). A dialética está presente no fato de Sartre, homem branco, entender que não se deve falar pelos negros e sim dar voz a eles; contudo, para que eles sejam ouvidos pelos brancos, é preciso a intercessão sartriana a partir de seu prefácio. *Orphée Noir* inicia com uma provocação aos brancos, anunciando a revolta dos negros contra eles, agora em condição de liberdade do colonizador. A partir da análise de poemas de literatura negro-francófona, o francês mostra a inversão de valores estigmatizados: a verdadeira carne humana é a de cor de vinho negro, a Europa é um acidente geográfico e a poesia negra é a única revolucionária. Ele menospreza a pele branca por achar-se superior à pele negra, comparando-a a um verniz pálido que impede de respirar, como um maiô branco (SARTRE, 1985, p. 8), enfatizando, assim, a dicotomia branco *versus* negro. Paradoxalmente, ele afirma que o branco não pode falar sobre o negro corretamente, pois ele não tem a experiência anterior e as línguas europeias não permitem a descrição da Negritude (SARTRE, 1985, p. 29).

Como marxista, Sartre discorre sobre a luta de classes e aponta que o homem negro e o homem branco proletário são vítimas da sociedade, contudo o negro é mais prejudicado devido ao preconceito racial. Para o autor, o marxismo serviria para aflorar a subjetividade do negro e estimular a reflexão sobre a sua alma negra. Além disso, pontua que “um judeu, branco entre

os brancos, pode negar que seja judeu, declarar-se homem entre os homens. O negro não pode negar que ele é negro e nem negar para ele esse abstrato mundo incolor: ele é negro²¹” (SARTRE, 1985, p. 14). O racismo antirracista é o único caminho para a abolição das diferenças de raça. O proletariado branco raramente vai usar a linguagem poética para falar do seu sofrimento; já o negro escravizado cantava mesmo com a dureza do trabalho e conhecemos seus cânticos. Como o proletariado branco não fez uma poesia subjetiva sobre sua condição, ficou com os brancos burgueses o dever de escrever a poesia revolucionária futura.

O proletário branco lucra com a colonização, pois se ela não existisse, sua vida seria mais dura. Para Sartre, os negros de países descolonizados vão encontrar no socialismo o seu fim necessário, mas, para chegar até ele, passarão por reivindicações. O modo de trabalho do operário negro é feito com instrumentos e técnicas que lhe foram emprestadas, fazendo que a sua relação com o universo seja de apropriação. Da mesma maneira, o operário branco trabalha com instrumentos que não são seus, mas ao menos as técnicas lhe pertencem. Os brancos conhecem bem os utensílios, mas eles podem arranhá-los ou ignorar sua duração. Já o negro compreende por simpatia, por contato com a natureza. Por dominar a terra e a natureza, o negro é considerado “o esperma do mundo”, o “macho da terra”. Sartre afirma que as danças e ritos fállicos negros são provenientes dessa animalidade, do panteísmo sexual do negro que domina e “engravidar” a natureza com a agricultura.

Ao afirmar que o negro que reivindica sua Negritude em um movimento revolucionário encontra a objetividade do movimento africano nas obras subjetivas da Negritude, devido à Essência Negra presente em seu coração, Sartre parece estar bastante influenciado por Senghor. O negro que chama seus irmãos para tomarem consciência de si próprios vai servir como farol e espelho da Negritude. Sartre afirma que a Negritude não é um estado, é a pura ultrapassagem de si mesma. Deve-se negar a Negritude para encontrá-la, assim como o trabalhador branco só encontra a consciência de classe quando a nega, pois deseja o advento de uma sociedade sem classes. A Negritude é dialética, não fica presa ao passado escravocrata, e sim ao pensamento de consciências livres.

A Negritude que o poeta negro encontra no fundo da alma não pode ser reflexo ou ser inspirada na literatura branca. Contudo, ele não vive próximo a ela, pois está em duplo exílio: ele vive na Europa e mesmo que estivesse no país natal, os negreiros arrancaram seus pais de lá e os dispersaram. Lá ele estuda e elabora a Negritude com outros exilados. O negro enfrenta

²¹ No original: “*Un Juif, blanc parmi les blancs, peut nier qu'il soit juif, se déclarer un homme parmi les hommes. Le nègre ne peut nier qu'il soit nègre ni réclamer pour lui cette abstraite humanité incolore: il est noir*”. Tradução minha.

a muralha branca, que impõe sua ciência, seus costumes, suas palavras, sendo necessário rompê-la e retornar ao país natal. Explicando o título do prefácio, Sartre afirma que a busca do negro pela sua própria cultura é órfica, sendo incansável a descida do negro dentro de si mesmo, comparada a Orfeu descendo ao inferno para reclamar Eurídice. O poeta negro fala por todos os negros, sendo um porta-voz, atingindo a poesia coletiva. Quando ele aparece “asfíxiado pelas serpentes” de nossa cultura (a branca) e a nega, é nesse momento que ele se mostra o mais revolucionário. A Negritude é um devir do negro para a sua contribuição na humanidade, reivindicando seu lugar ao sol. Os negros sofreram mais do que qualquer um na exploração capitalista – sendo os mais oprimidos – e por isso adquiriram o sentido da revolta e do amor à liberdade. Será a Negritude uma conquista da reflexão ou a reflexão prejudica a Negritude? O autor francês afirma que é tudo ao mesmo tempo e muito mais. Ela é um reflexo do ser e do dever-se, ela nos constitui e nós a constituímos. O negro cria um racismo antirracista; não aspira dominar o mundo, e sim quer a abolição dos privilégios étnicos dados aos brancos. Para Sartre, os bardos mais ardentes da Negritude são, ao mesmo tempo, marxistas.

O branco continua sendo mediador da cultura africana porque ela está presente em sua língua, no caso a francesa. O negro não consegue expressar sua Negritude com palavras precisas e eficazes, por não ser a sua língua. Ele aprende pela língua francesa que tudo que é branco é inocente e puro e o que é negro é ruim ou crime, ou seja, o racismo está presente na língua de que faz uso. Bom, esta é a opinião de Sartre, porém “não será porque esses poetas pretendem, talvez implicitamente, mas certamente judiciosamente, atingir prioritariamente o público francófono, mais precisamente o francês, como o da metrópole ou do emissário²²” (BWEJERI, 2021, p. 89). Com certeza, escrever em francês ajudaria a atingir o mais amplo público leitor, ainda mais porque que boa parte dos escritores de países colonizados pela França aprenderam francês na escola. Sartre considera a poesia negra como uma mensagem dos negros, para os negros e sobre os negros, “mas isto é reduzi-la a um solilóquio quase insano, que nem sequer terá a chance de realizar a comunhão de consciências negras, uma vez que o sistema de significado da linguagem literalmente rachada²³” (BWEJERI, 2021, p. 90).

Ele também não expressa sua Negritude em prosa, pois o poema é uma câmara onde as palavras se chocam, essas palavras colidem e entram em chamas. Sartre elabora dois tipos de

²² No original: “*n'est-ce pas parce que ces poètes ont l'intention, peut-être implicite mais certainement judicieuse d'atteindre en priorité le public francophone, plus précisément français, à titre de métropole ou d'émissaire?*”. Tradução minha.

²³ No original: “*c'est forcément réduire cette poésie à un soliloque quase démentiel, qui n'aura même pas la chance de réaliser la communion des consciences nègres, puisque le système de signification du langage a littéralement éclaté*”. Tradução minha.

Negritude, pois a simplicidade original da existência negra vem de duas vias convergentes: a Negritude objetiva e a subjetiva. A Negritude objetiva é expressa através dos costumes, das artes, dos cantos e das danças das populações africanas. Já a subjetiva é a particularidade de cada pessoa que aceita essa Negritude.

Ela não é um estado, e sim uma certa afetividade com respeito ao mundo: a Negritude é um ser-no-mundo negro. A partir da poesia, o poeta instala em si o tempo de seus antepassados, de suas raízes, renovando o contato com as tradições populares, algo que os franceses não conseguem fazer, devido há tantos anos de poesia erudita. As palavras de poemas da Negritude de Césaire são lançadas como pedras de um vulcão em erupção contra a colonização e a Europa, evidenciando a força e o impacto do poeta. Essas pedras querem destruir não toda a cultura, mas a cultura branca; elas não querem tudo, somente as aspirações revolucionárias do negro oprimido. Os poemas negros, de ponta a ponta, são anticristãos, porque a religião de Deus é contada pelos brancos. Os ritmos da alma negra comunicam a sua ligeireza nietzschiana às pesadas instituições dionísicas são o tantã, o jazz, o blues etc. Diz Sartre: “A Negritude é o conteúdo do poema, é o poema como coisa no mundo, misteriosa e aberta, indecifrável e sugestiva, é o próprio poeta” (SARTRE, 1985, p. 20). Ela é o projeto mais autêntico revolucionário e a poesia mais pura.

O assunto principal do texto é a reflexão sobre o que é a Negritude; para isso, por meio de poemas e de trechos de obras de autores negros, ele mostra as temáticas presentes, como o anti-cristianismo e o falocentrismo, além do estilo das obras, como o surrealismo de Aimé Césaire e Étienne Léro. Sartre não se coloca no papel de indicar a “busca do graal negro” da poesia pura, e sim de apresentar e examinar os poemas da antologia de Senghor para os brancos.

De uma maneira resumida, o texto defende que a Negritude é quando o negro toma consciência de si mesmo por meio da literatura em verso: o negro que chama seus irmãos para tomar consciência de si próprios vai servir como farol e espelho da Negritude. Sartre enuncia a partir de símbolos: “As imagens do farol e do espelho remetem à figura do escritor militante difundida pelo movimento comunista internacional desde a Revolução de 1917” (DUARTE, 2014, p. 2). A Negritude é um movimento revolucionário do negro contra o mundo colonial.

Para Sartre, a Negritude é um *ser-no-mundo*. O que une os negros, separados pela história, pela língua e pela política de seus colonizadores, é a memória coletiva (principalmente da escravidão), a qual unifica a população. O racismo antirracista é o único caminho para a abolição das diferenças de raça. A Negritude era entendida simplesmente como uma fase de transição, apenas um meio para a construção de uma sociedade sem nenhuma forma de opressão social, sendo uma espécie de mal necessário no processo emancipatório do conjunto de

oprimidos (DOMINGUES, 2005, p. 35). Ou seja, Sartre já define de antemão a morte da Negritude, o seu fim, pois ela existe até que a sociedade não exerça nenhuma opressão social, sendo criticado por essa teoria.

A discussão sobre o idioma da literatura francófona – já que a língua das colônias francesas é a mesma do colonizador – aponta para o uso de um dos instrumentos de dominação colonial como um meio de emancipação. O poema de Léon Laleau chamado “Trahison” reproduz, por intermédio de sua poesia, o sentimento de se expressar na língua do colonizador: “*Ce coeur obsédant qui ne correspond/ Pas à mon langage, ou à mes costumes/ Et sur lequel mordent, comme un crampon/ Des sentiments d’emprunt et des costumes/ D’Europe [...]*”²⁴ (SARTRE, 1985, p. 19). O título *Orphée Noir* é uma menção ao mito de Orfeu, considerando que “a incansável descida do negro em si mesmo me fez pensar em Orfeu indo reclamar Eurídice a Plutão”²⁵ (SARTRE, 1985, p. 17). Ou seja, o negro é Orfeu, a dominação colonial é o inferno de Hades, e a poesia negra é Eurídice, o objeto de desejo do Orfeu negro (PORRA, 2012, p. 3).

É impossível negar que *Orphée Noir* é um ensaio importante para Negritude, por fazer a exaltação da poesia e da cultura negras, bem como a crítica à dominação branca e europeia, entre outros. Entretanto, é possível identificar algumas controvérsias presentes no texto sartriano, o que dividiu o público leitor. No próximo subcapítulo, analisaremos às críticas ao prefácio.

4.4 CRÍTICAS AO PREFÁCIO *ORPHÉE NOIR* DE SARTRE

O prefácio sartriano trata-se de uma ruptura – com o público branco – e de uma afirmação política – de combate ao colonialismo – do autor. É reconhecido o esforço de Sartre em promover a Negritude, mas foram feitas diversas críticas ao seu ensaio: (i) sobre a generalização do negro e de sua cultura; (ii) sobre a relação indispensável da Negritude com o marxismo; (iii) sobre o uso de parâmetros brancos e europeus para a reflexão sobre a Negritude; (iv) sobre a ausência de debate acerca das mulheres negras; (v) sobre o fato de ser um homem branco francês falando sobre a Negritude; (vi) sobre a exaltação do primitivismo da cultura negro-africana; e (vii) sobre o uso do termo “racismo antirracista”.

²⁴ “O coração viciado, que não se molda/ À minha língua ou aos meus trajes/ Sobre o qual penduram como à corda/ Sentimentos e costumes que tu trazes Da Europa”. Tradução minha.

²⁵ No original: “*cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton*”. Tradução minha.

Sobre a primeira crítica, Sartre substitui a questão racial pelo problema do proletariado internacional, não levando em conta a ideologia africana da alteridade (*Otherness*), sustentada pelos escritores da Negritude que desejavam promover a individualidade da cultura africana (STÄDLER, 2002, p. 103). Sartre quis universalizar a reivindicação africana, inserindo-a em um processo de transformações históricas, cuja chave interpretativa marxista remove sua pretensão de peculiaridade, diluindo sua especificidade histórica (MORÁN, 1971, p. 46). Quando o autor afirma “falando apenas de si, fala por todos os negros²⁶” (SARTRE, 1985, p. 17), significa que, ao mesmo tempo em que a Negritude é objetiva, sendo um conceito de união e semelhança entre os negros, ela também leva em consideração a subjetividade do indivíduo: “Esse duplo movimento de subjetivação e objetivação segundo o qual o poeta descobre nele certas características objetivas da cultura africana fazendo passar à objetividade certos traços subjetivos²⁷” (JOURBERT, 2014, p. 42). Eduardo de Assis Duarte (2014) discorre sobre as distinções ente Negritude objetiva e subjetiva:

O próprio Sartre reconhece na antologia de Senghor a existência de modos distintos de expressão, ente eles: a “negritude objetiva” dos “poemas-tantãs” e da apresentação de “costumes, artes, cantos e danças”, assim como das “formas tradicionais da poesia negra”; e a “negritude subjetiva”, manifesta como “ato de determinação interior” e “atitude afetiva com relação ao mundo”, pela qual os temas da dor, do sofrimento, assim como da erotização da natureza, se manifestam. (DUARTE, 2014, p. 2).

Frantz Fanon (1968) opõe-se a esse pensamento generalizante, identificando diferenças e subjetividades entre os negros, principalmente em termos continentais: “Os negros de Chicago só se pareciam com os da Nigéria e Tanganica (atual Tanzânia) na exata medida em que todos eles se definiam em relação aos brancos [...], os problemas objetivos eram fundamentalmente heterogêneos” (FANON, 1968, p. 179).

Sobre a segunda crítica, os intelectuais negros, principalmente os francófonos, de um modo geral, discutiam e sustentavam as posições anticolonialistas de Sartre (MUDIMBE, 1996, p. 99). Sobre o caráter político do autor, “[v]ê-se, deste modo, que tanto a literatura quanto a política são indissociáveis para Sartre de um pensamento histórico capaz de vincular a categoria de evento àquela de processo histórico²⁸” (JOURBERT, 2014, p. 37). Todavia, “Sartre não pensa, sozinho, que o negro tenha uma missão histórica. Uma missão histórica, tal qual Marx reserva,

²⁶ No original: “*en ne parlant que de soi il parle pour tous les nègres*”. Tradução minha.

²⁷ No original: “*ce double mouvement de subjectivation et d’objectivation selon lequel le poète découvre en lui certaines caractéristiques objectives de la culture africaine tout en faisant passer à l’objectivité certains de ses traits subjectifs*”. Tradução minha.

²⁸ No original: “*On voit par là que tant la littérature que la politique sont indissociables pour Sartre d’une pensée de l’histoire capable de lier la catégorie d’événement à celle de processus historique*”. Tradução minha.

no entanto, apenas para o proletariado” (ALMEIDA, 2010, p. 64). No prefácio, o movimento da “Negritude é colocado diante de uma incontornável alternativa: ou concordar em ser um momento, o primeiro, do processo dialético chamado para consagrar a vitória do proletariado ou então admitir a evanescência de sua razão de ser (BWEJERI, 2021, p. 89). O negro e o proletário têm lutas distintas: o proletário combate pela abolição das classes, e o negro luta pelo reconhecimento de sua raça. Sartre foi criticado, visto que o francês defende que a Negritude seja o polo negativo da dialética, isto é, uma fase transitória: “Jean-Paul Sartre, neste estudo (*Orphée Noir*), destruiu o entusiasmo negro. Contra o devir histórico, deveríamos opor a imprevisibilidade” (FANON, 2008, p. 122). Sartre engessa a realidade concreta para fazê-la encaixar nesse esquema dialético (ALMEIDA, 2010, p. 66), mas faz isso por estar vivendo a agonia da dissolução da empresa colonial. Muitos escritores do movimento da Negritude, como Aimé Césaire e Étienne Léro, assim como Sartre, foram membros do Partido Comunista; já outros, como o socialista Senghor, criticavam o PC. Porém, com a expansão do movimento na sua inserção social, questionou-se o papel do marxismo: um grupo minoritário da Negritude associou-a à luta de classes, e um grupo majoritário continuou defendendo que a Negritude pretendia, exclusivamente, construir uma consciência racial sem vínculo com a luta dos demais grupos oprimidos pelo sistema capitalista (DOMINGUES, 2005, p. 32). Para os marxistas, deveria haver uma consciência mais abrangente, que é a de classe, que incluísse negros, mulheres, brancos, homoafetivos etc.: “No limite, a ideologia da Negritude não seria um avanço, mas um atraso de consciência na luta pela emancipação dos oprimidos” (DOMINGUES, 2005, p. 37). A tese marxista sartriana é feita a partir de Hegel, em relação à dialética entre liberdade e libertação:

Na realidade, Sartre continua sua argumentação recorrendo às teses hegelianas sobre a negatividade. Com efeito, ele postula uma evolução do conceito de negritude ao enfatizar a dialética entre liberdade e libertação, enfatizando o fato de que a negritude é apenas uma passagem e não um fim. Para ele, a negritude deve ser preservada, mas ao mesmo tempo superada, daí sua rejeição como consequência última do colonialismo. Há, portanto, a necessidade de criar algo mais que vá além do velho conceito. A negritude torna-se o objeto da dialética hegeliana²⁹. (TCHUMKAM, 2006, p. 191).

Apontada por Sartre em seu *Orphée Noir* e por alguns membros da Negritude, a situação do negro, comparada ao proletário branco, é específica por causa da cor – ou seja, do racismo

²⁹ No original: “*En réalité, Sartre poursuit son argumentation en ayant recours aux thèses hégéliennes sur la négativité. Il postule en effet une évolution du concept de négritude en soulignant la dialectique entre liberté et libération, en mettant l'accent sur le fait que la négritude n'est qu'un passage et non un aboutissement. Pour lui, la négritude doit être conservée mais en même temps dépassée, d'où son rejet en tant qu'ultime conséquence du colonialisme. Il y a donc nécessité de créer autre chose qui aille au-delà du Vieux concept. La négritude devient objet de dialectique hégélienne*”. Tradução minha.

–, necessitando de um dispositivo particular. Para a Negritude, primeiro se deve pensar como negro e depois como trabalhador negro. Contudo, uma luta não precisa excluir outra: a identidade negra pode estar combinada com a reivindicação das outras dimensões identitárias. De qualquer maneira, a Negritude foi se ampliando e, com o passar do tempo, começou a reivindicar a liberdade dos povos africanos, conferindo um caráter político, relacionado à descolonização, à criação poética. Além da luta contra a dominação capitalista, o marxismo se mostrou uma rica base teórica para a problematização e para a superação colonial. Ou seja, não há unanimidade sobre o viés político adotado pela Negritude, posteriormente veremos que Fanon não concorda com o uso de teorias políticas e culturais brancas para os negros em diáspora.

Na revista *Légitime Défense*, os signatários da revista reclamam dos dois “ismos”: o materialismo dialético de Marx e o surrealismo.

Na verdade, os pressupostos teóricos destes movimentos estão também na Negritude, atuando como fatores desencadeantes de um processo de libertação dos negros nas Américas, há muito em gestação. De um lado, o marxismo, propondo o desaparecimento das classes e das diferenças entre os homens, revela-se a força política mais apta a sustentar os colonizados em sua revolta; de outro, o surrealismo, privilegiando o primitivo e solapando os valores racionalistas do ocidente, adapta-se como uma luva a um movimento que pretende incorporar o manancial de emotividade, magia e sonho sufocados nos africanos da diáspora e associados ao mundo da barbárie pelo colonizador. (BERND, 2018, p. 60).

Sobre o uso do surrealismo pelos escritores da Negritude, Césaire afirma, em “Discurso sobre o colonialismo”: “Estava pronto a acolher o surrealismo porque ele era um instrumento que dinamitava o francês. Ele lançava tudo aos ares” (CÉSAIRE, 1978 *apud* DEPESTRE, 1980, p. 23). O subversivo surrealismo, vanguarda europeia, é usado para explodir a língua francesa (GONÇALVES, 2016, p. 106).

A terceira crítica seria a de que a teoria de Sartre é produto de um contexto histórico e cultural específico da Bíblia, dos livros de etnologia, dos discursos de intelectuais franceses e dos modelos literários franceses (como o surrealismo), isto é, parte de um ponto de vista europeu e branco; as artes, as línguas, as religiões e a literatura oral africanas foram reprimidas pela teoria da semelhança. O próprio Sartre critica essa influência em *Orphée Noir*, denominando-a a “muralha branca” que impõe sua ciência, seus costumes, suas palavras, sendo necessário rompê-la e retornar ao país natal, uma vez que a maior parte dos escritores da Negritude se encontrava exilada no continente europeu.

Sobre a quarta, o prefácio de Sartre é datado, porque ele corrobora com os estereótipos raciais e sexuais, não menciona a mulher negra e reforça a imagem de feminilidade submissa e

masculinidade dominante (GYSSSELS, 2005, p. 642). Essa crítica é semelhante à última, sendo também relacionada com o excesso de busca da ancestralidade, do misticismo e de valores estereotipados da cultura africana. A questão da mulher começou a ser discutida mais amplamente com a divulgação e reconhecimento das conquistas do feminismo, sendo *O segundo sexo* [1949]/(1970), de Simone de Beauvoir, companheira de Sartre, uma das obras mais celebradas do movimento feminino, publicada um ano após o prefácio *Orphée Noir*.

A quinta crítica aponta para o fato de que, embora Sartre tenha feito a voz da Negritude ser conhecida mundialmente, é ambíguo eleger um francês – e branco – como filósofo da Negritude, um filósofo “africano” (MUDIMBE, 1996, p. 97-98). A precaução sartriana de explicar para o branco que os poemas não são feitos para ele e que provavelmente ele não vai compreendê-los “é francamente inútil, pois nos perguntamos neste caso por qual iluminação singular ele mesmo (Sartre) pode acessar a mensagem desta literatura hermética” (BWEJERI, 2021, p. 87). Ou seja, fora ele “escolhido”, beirando ao misticismo, como a única pessoa branca que compreende a poesia negra e que deve explicá-la a seus pares?

Em contrapartida, foi com a publicação da antologia de Senghor que a literatura afro-francófona chegou ao seu ápice, atingindo tão vasto público devido ao prefácio de Sartre (COSWOK, 2018, p. 184). O prefácio sartriano ajudou a divulgar o movimento da Negritude, pois “com *Orphée Noir* de Jean-Paul Sartre, a Negritude entra no panteão de grandes movimentos literários contemporâneos”³⁰ (MATESO, 1998, p. 33). Para Bwejeri (2021, p. 86), esta afirmação revela que cedemos ao magnetismo da *persona* Sartre devido à sua biografia política: agitador de maio de 1968, anticonformista arraigado e criador do Partido Comunista renovado, era esperado que Sartre tivesse seu papel na luta do negro e da Negritude com um discurso não-mistificado. Como veremos posteriormente, nos capítulos sobre a biografia de Sartre, ele envolveu-se tanto teoricamente quanto fisicamente na política: ele escrevia prefácios, artigos, livros e panfletos sobre os mais diversos assuntos, como as guerras, os movimentos descoloniais, o maio de 1968, as ditaduras etc., e, além disso, panfletava em frente a fábricas, palestrava em eventos, fazia visitas políticas, entre outros. Podemos dizer que era esperado que ele falasse sobre a Negritude e que sua fala repercutisse mundialmente, mesmo que erroneamente fosse mais valorizada do que o discurso e a literatura dos membros da Negritude.

Isto é, não seria ideal que Sartre promovesse inicialmente a Negritude, e sim algum escritor negro, devido a sua representatividade; contudo, talvez o movimento tivesse se mantido silenciado no século XX se não fosse a repercussão dos prefácios do autor. Também se faz

³⁰ No original: “Avec l’*Orphée Noir* de Jean-Paul Sartre, la Négritude entre au panthéon des grandes mouvements littéraires contemporains”. Tradução minha.

necessário lembrar de que se trata de um prefácio escrito há mais de setenta anos, logo, mesmo Sartre sendo a frente de seu tempo, muitas vezes ele reproduz pensamentos de sua época. A ideia do lugar de fala tem como objetivo oferecer visibilidade a sujeitos cujos pensamentos foram desconsiderados durante muito tempo: “Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta” (RIBEIRO, 2017, p. 49-50). Adiante, exploraremos esse conceito mais a fundo.

De um ponto de vista pacificador, o conceito de literatura negra “comportaria tanto a ‘literatura do negro’ quanto a ‘literatura sobre o negro’” (DUARTE, 2014, p. 23). O professor brasileiro afirma que tal dicotomia compromete a operacionalidade do conceito, uma vez que o faz abrigar tanto o texto empenhado em resgatar a dignidade social e cultural dos afrodescendentes quanto o seu oposto, voltada muitas vezes para o exotismo e a reprodução de estereótipos atrelados ao preconceito.

Na sexta crítica, tem-se a ênfase dada por Sartre ao primitivismo dos negros ao falar sobre trabalho e sobre sua cultura, evocando as raízes africanas para uni-los. Além disso, faz a análise de que o branco proletário não possui os utensílios, mas as técnicas lhe pertencem; já o negro compreende as técnicas por simpatia, por contato com a natureza e por dominá-la e à terra. Césaire chama seus irmãos negros: “*Ceux qui n’ont inventé ni la poudre ni la boussole/ ceux qui n’ont jamais su dompter ni la vapeur ni l’électricité/ ceux qui n’ont exploré ni les mers ni le ciel*”³¹ (SARTRE, 1985, p. 30). Sartre discorre sobre as danças, sobre os instrumentos rítmicos negros e sobre o negro ser considerado “o esperma do mundo”, o “macho da terra” e mais diversas alusões fálicas de um passado africano. Essa ancestralidade evidencia o preconceito sartriano: “O perigo dessa acepção é que reforça o preconceito, segundo o qual a raça é incapaz de atingir certos níveis de inteligência e de promover autonomamente o desenvolvimento de uma nação [...] de alcançar determinado estágio de conhecimento científico e tecnológico” (DOMINGUES, 2005, p. 32). A crítica de Fernando Morán é a seguinte: a Negritude desemboca na exaltação da vida tradicional, sendo a cultura africana colocada como atrasada e primitiva, depreciando o africano culturalizado (MORÁN, 1971 *apud* ALMEIDA, 2018, p. 62) – a questão da ancestralidade da cultura africana será recuperada no século XXI, como veremos no final dessa tese. O negro é reconhecido e valorizado pela sua música (como o jazz e o samba) e pelas suas danças e é anônimo quanto às conquistas de sua atividade intelectual. A crítica de Tchumkam é mais severa, alegando que Sartre é racista ao enfatizar a

³¹ Aqueles que não inventaram nem a pólvora nem a bússola/ Aqueles que jamais souberam domar nem o vapor e nem a eletricidade/ Aqueles que não exploraram nem os mares nem o céu”. Tradução minha.

essência negra e o primitivismo negro: “porque falar de ‘essência’ negra seria racista em alguns aspectos e contribuiria para sustentar a ideia de que o preto é uma essência diferente daquele do branco ao qual, sublinhemos, o texto que subjaz apresenta-se uma negritude ‘universal’” (TCHUMKAM, 2006, p. 194). Bwejeri (2021) aponta para a possibilidade de que a presença quase obsessiva de sugestões sexuais dos poemas citados por Sartre poderia ter a intenção tipicamente surrealista de fazer uma limpeza nos tabus morais, particularmente nos clichês de pudor do ocidente cristão (BWEJERI, 2021 p. 94). Diversos poemas contidos na antologia são de tendência surrealista, como será observado a seguir.

Por último, a aparição do termo “racismo antirracista” foi usado, certamente, com boas intenções. Porém, o filósofo equivocou-se ao utilizá-lo, já que é uma formulação universalista vaga: “Tratava-se de um caminho teórico especificamente negro na busca da identidade roubada, da humanidade negada e da emancipação e autonomia do Ser Humano” (MOORE, 2010, p. 18). Césaire também foi contra a expressão usada por Sartre já que a Negritude seria para os negros uma estratégia da afirmação e reafirmação de si (MOORE, 2010, p. 18). Como o conceito de raça era utilizado perversamente como legado da história, o plano de Césaire era usar também esse conceito para o desmistificar, para gerar uma consciência identitária especificamente negra e, por fim, para derrotar o racismo.

Como exposto, Sartre recebe muitas críticas em relação ao seu texto, sendo o livro *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon, a obra que mais denuncia o prefácio: “Jean-Paul Sartre esqueceu que o negro sofre em seu corpo de outro modo que o branco. Entre o branco e eu, há irremediavelmente uma ralação de transcendência” (FANON, 2008, p. 124). Esse livro de Fanon é considerado uma interpretação psicanalítica do problema do negro, haja vista que o autor era psiquiatra, militante político da Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLN) e um dos principais pensadores sobre temas como a descolonização. A partir do seu viés psicanalítico e anticolonialista, Fanon escreveu nesse livro, com períodos curtos e asserções severas, sobre o racismo colonial. Ele criticou o uso da língua francesa na literatura de Negritude, devido à assimilação cultural. Além disso, manifestou-se contra o pensamento de valorização superestimada da cultura branca/europeia, pelo fato de ela fortalecer a desvalorização da cultura africana, ao gerar a um “embranquecimento cultural” quando o negro assimila a cultura do branco e se afasta de sua própria cultura. Ou melhor, “Fanon salienta ao longo do livro que sua luta não é contra o homem europeu, nem contra a cultura europeia, mas contra os mecanismos políticos e ideológicos do colonialismo que hierarquizam os seres humanos e as diferentes culturas” (ROCHA, 2015, p. 115). Nessa obra, além das críticas a Sartre, Fanon celebra a contribuição da literatura de Césaire para o movimento da Negritude – “Gostaríamos muito que

os intelectuais negros se inspirassem nele” (FANON, 2008, p. 159) – e demanda que haja uma igualdade entre os homens em relação às raças – “Que cesse para sempre a servidão do homem pelo homem” (FANON, 2008, p. 191). Por fim, uma das maiores contribuições da obra é a teoria que o negro vive em uma zona do não-ser criada pelo branco imperial. O negro é marginalizado pelo branco e coloca uma máscara branca devido ao desejo de “se elevar à condição de ser”. Uma das formas da máscara branca é a linguagem. Fanon encontra a solução do negro usar a máscara negra para se afirmar como negro, tornando o invisível visível em um ato político. É pelo olhar branco que o corpo negro é esvaziado de resistência ontológica e remetido à zona do não-ser. Pelo processo de epidermização da inferioridade, o negro procura se embranquecer (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 514).

René Depestre, em *Bom dia e adeus à Negritude* (1980), dedica um subcapítulo para críticas ao prefácio sartriano. No texto do escritor antilhano, Sartre articula três postulados fundamentais: a luta de classes e o negro duas vezes oprimido, pelo trabalho e pela raça; a progressão dialética e o fim da Negritude como uma fase de transição até chegar em uma sociedade sem classes; a possibilidade de o negro levar em consideração apenas seu lugar como proletário na luta de classe, deixando de lado a sua condição de negro. Em seu prefácio, Sartre mostrou como o proletário negro era duplamente alienado: pelo trabalho e pela cor de pele, sendo a última um fetiche social. Sartre via nos poetas negros de expressão francesa a preocupação de vencer esta dupla alienação. O francês deduziu, de modo positivo, que a Negritude seria usada pelos povos colonizados como movimento de libertação: “Sartre foi também o primeiro intelectual europeu a compreender a importância que teve para as *Intelligentsias* ‘de cor’ o cuidado com a reabilitação da pele negra, da beleza física dos negros, pela racionalização do conceito sócio-econômico de raça” (DEPESTRE, 1980, p. 27).

No entanto, o autor haitiano sinaliza erros rutilantes no prefácio de Sartre. O homem africano desenvolveu a Negritude não por causa de uma “alma negra” ou de sua natureza mística, mas antes em razão do mercado colonial, que escravizou milhões de seres humanos da África. Senghor tem a mesma perspectiva romântica e mística da Negritude, sendo ela um fenômeno atemporal, articulado ao retorno à corrente vital que seria própria da África: a “emoção” negra. Comparado ao estudo de Jacques Romain, *Griefs de l’homme noir* (1998), o haitiano mostra a outra linha de pensamento do conceito antropológico da Negritude. Depestre finaliza com condenação do desaparecimento da dupla classe/raça a partir de uma unificação dos povos do planeta com a nova ordem redentora da economia, da cultura e da comunicação.

Acreditamos que Tchumkam (2006, p. 195) apresenta a análise mais cirúrgica em relação ao prefácio sartriano: trata-se de uma escolta aos poemas negros e à Negritude em geral

e, diante de tal contradição interna, pode-se perguntar com razão se o texto de Sartre não participa do que ele mesmo chama de “armadilha”, devido ao seu ímpeto polêmico que consiste em opor dois modos de pensar ideologia em seu texto. Ou seja, seria uma estratégia de Sartre oscilar entre a exaltação verídica e honesta e a estereotipação primitivista da cultura negra.

4.5 A ANTOLOGIA DE SENGHOR

Como dito anteriormente, o prefácio *Orphée Noir* está presente em uma antologia de literatura negra em língua francesa, que será analisada agora. Léopold Sédar Senghor explica a história da *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* em sua introdução. O livro conta com uma série de poemas francófonos em homenagem ao centenário da Revolução de 1848, da coleção do professor Charles-André Julien. Senghor escolheu, da coleção de Julien, três ou quatro poetas de cada território francês e trouxe uma breve biografia de cada escritor e alguns de seus poemas, sinalizando a bibliografia usada. Finaliza o paratexto com a frase “*Et, maintenant, chantent les Nègres!*” (SENGHOR, 1985, p. 2).

O livro inicia pela Guiana Francesa com Léon Damas (1912-1978) e sua linguagem não sofisticada, devido ao uso de palavras do cotidiano e expressões populares. O ritmo do tam-tam aparece em seus poemas, dando cadência à poesia e brincando com a não-linearidade do verso, como em “*Ils sont venu ce soir*”, do livro *Pigments* (1937): “*Ils sont venu ce soir où le/tam/tam/roulait de/rythme en/rythme/la frenesie*³²” (SENGHOR, 1985, p. 6). O poema “*La complainte du nègre*” fala da vida abreviada sempre as sombras da colônia (SENGHOR, 1985, p. 10). Outro poema é “*Un clochard m’a demande dix sous*” em que o protagonista é abordado por um mendigo que pede dez centavos e ele também pede dez centavos de piedade pelo seu ventre oco nesse país sagrado “*Moi aussi/j’ai eu faim dans ce sacré pays/ et j’ai cru pouvoir /demander dix sous/par pitié pour mon ventre creux*³³” (SENGHOR, 1985, p. 13). Sua última obra é o poema longo ‘Black Label’ que fala sobre o uso da cultura negra nos demais países.

Da Martinica, Gilbert Gratiant (1895-1985) foi o pai espiritual do primeiro movimento literário antilhano (SENGHOR, 1985, p. 29). Ele escreveu alguns poemas em patuá martinicano, sendo uma expressão autêntica do espírito de seu país e Senghor teve auxílio para fazer traduções de três poemas “*S’il nous fait courir*”, “*La petite demoiselle*” e “*Debout, Joseph*”, sendo os dois primeiros mais longos. “*S’il nous fait courir*” está em forma de diálogo entre mãe e filhos que estão com medo de fenômenos naturais como ciclone e terremoto e de

³² “Eles vieram hoje à noite quando o / tam / tam / rolou de / ritmo para / ritmo / o frenesi”. Tradução minha.

³³ “Eu também / estava com fome neste país sagrado / e pensei que poderia / pedir dez centavos / por pena do meu estômago vazio”. Tradução minha.

zumbis; o segundo “La petite demoiselle” que trata de uma menina que observa a natureza e “Debout, Joseph” conta a história de Joseph que aceita presentes/doações como suborno (para eleição) ou remuneração de subemprego, além da imposição de conversão ao cristianismo, criticando o mundo branco.

Do mesmo país, Étienne Léro (1910-1939) é um dos fundadores da revista e movimento cultural *Légitime Défense*. Senghor lamenta que Léro ainda é pouco estudado comparado a outros escritores, como Césaire, mesmo contendo os dons de um poeta: o amor e respeito ao seu instrumento, o horror ao já visto e o poder da fabulação (SENGHOR, 1985, p. 49). Seus poemas utilizam a estética surrealista, como o poema “Sur la prairie” (SENGHOR, 1985, p. 51) em que Léro mistura a natureza com características do corpo humano.

O martinicano Aimé Césaire (1913-2008), próximo autor referido, é considerado o “grande poeta negro”, um dos fundadores do movimento da Negritude, e expõe sua paixão em seus poemas (SENGHOR, 1985, p. 55). Seus escritos surrealistas, principalmente na obra citada *Cahier d'un retour au pays natal* (1947), revelam a transcendência do drama misturado com o sofrimento moral e físico. Além de um trecho deste poema longo, Senghor traz obras de dois outros livros: *Soleil cou coupé* (1947) e *Les armes miraculeuses* (1946). Como possui a estética surrealista, seus poemas são de complexa compreensão. Um deles, chamado “Soleil Serpent”, do livro *Les Armes Miraculeuses*, fala do sol serpente, do fogo, ou seja, de elementos quentes.

De Guadalupe, Guy Tirolien (1917-1988) se joga na batalha do “Novo Negro” antes mesmo de tocar a terra africana (SENGHOR, 1985, p. 86). Seu poema “Prière d'un petit enfant nègre” traz a oração de uma criança negra que não quer ir para escola para se tornar um homem da cidade e que quer estar junto à natureza e à sua família. A obra “L'âme du noir pays” usa o recurso do tam-tam para dar sonoridade ao poema, além de trazer a nostalgia da cultura africana.

Do mesmo país, Paul Niger (1915-1962), que com Guy Tirolien, tornou-se seguidor da Negritude (Césaire, Maran e Attuly), trouxe poemas violentos e afetuosos dedicados à terra ancestral (SENGHOR, 1985, p. 92). No poema “Petit oiseau qui me moquais”, o sujeito lírico tem uma relação com o pássaro que fez ninho em sua janela, que canta o amor pelo país natal e que carrega uma tristeza. No texto longo “Je n'aime pas l'Afrique”, o sujeito lírico diz que não ama mais a África e que a esqueceu, tratando-se de um país com doenças e pobreza; depois, afirma que a África vai falar e que contagia com seu ritmo.

Do Haiti, Léon Laleau (1892-1979), escritor e diplomata, é considerado um dos melhores representantes entre os escritores haitianos que exploram a veia negra. Ele explicita o estilo do homem negro primitivo que às vezes é traidor (SENGHOR, 1985, p. 107). O poema “Trahison” mostra o descompasso entre o coração senegalês e a linguagem e costumes europeus

do sujeito lírico. Aliás, é um dos poemas que Sartre cita no *Orphée Noir*. O poema “Cannibale”, assim como o título do texto, aborda os instintos primitivos no canibalismo misturando com o desejo carnal.

Jacques Roumain (1907-1944), também do Haiti, é, incontestavelmente, um dos escritores haitianos mais atraentes do século XX (SENGHOR, 1985, p. 111). Foi um dos fundadores da *Revue Indigène* (1927) e militante político, sendo preso. Senghor afirma que seus poemas são os mais bonitos que ele leu do Haiti (SENGHOR, 1985, p. 111). Vários pontos aproximam Roumain de Césaire, como o gosto pelo surrealismo e pela política. Um de seus livros mais famosos é *Bois d'Ébène*. Como ele viajou por vários países, um de seus poemas se chama “Madrid” aborda a natureza e o calor do país ibérico.

Jean-F. Brière, do Haiti, conhecido pela sua militância ao lado de Roumain, foi fundador do jornal *La Bataille*. O poema “Me revoici, Harlem” traz a empatia pelos irmãos negros do Harlem, que lutam juntos. Além disso, aborda o assunto do uso da língua inglesa para a expressão de sua literatura de sofrimento, ou seja, a língua do colonizador inglês.

O haitiano René Belance (1915-2004) escreveu um poema em prosa chamado “Couvercle” que possui versos melancólicos como “*J'ai mon âme plus grande que le spectacle de ma désolation*”³⁴ (SENGHOR, 1985, p. 130).

Sobre a África Negra, Birago Diop (1906-1989), do Senegal, além de poeta, é conhecido pelos seus contos que se aproximam de poesia. A antologia traz o conto “Les Mamelles” e dois poemas que falam sobre ancestralidade: “Viatique” e “Souffles”.

Descrito por Aimé Patri, o escritor senegalês, ex-presidente do Senegal e desenvolvedor da antologia, Léopold Sédar Senghor (1906-2001), escreveu uma poesia que “exprime o lado da alma negra que corresponde à gravidade e ao recolhimento mais do que à exaltação e ao furor estático” (SENGHOR, 1985, p. 147), contrastando com Césaire. Seu poema “Femme noire” celebra a beleza da mulher negra e fixa-a na eternidade. “Congo” trata-se de uma abordagem rítmica ao país Congo.

Nascido em Paris, mas criado no Senegal, David Diop usa a forma clássica e seus últimos poemas são a expressão violenta de uma consciência racial aguda (SENGHOR, 1985, p. 173). O poema “Celui qui a tout perdu” mistura a revolta contra a escravidão – “Os ferros da escravidão que despedaçaram meu coração”³⁵ – com a sonoridade do tam-tam – “Tam-tams das

³⁴ “Tenho uma alma maior que o espetáculo de minha desolação”. Tradução minha.

³⁵ No original: “*Les fers de l'esclavage ont déchiré mon couer/Tam-Tams de mes nuits, tam-tams de mes pères*”. Tradução minha.

minhas noites, tam-tams de meus pais” (SENGHOR, 1985, p. 173). Outra obra, intitulada “Un blanc m’a dit...”, mostra as ofensas ditas de brancos para negros, denunciando o racismo.

De Madagascar, Jean-Joseph Rabéarivelo (1919-1937) teve suas primeiras obras de imitação e, em sua maturidade, mostra a originalidade malgaxe residida na espontaneidade da emoção e no dom da fabulação (SENGHOR, 1985, p. 180). No poema “Ton oeuvre” fala sobre o processo poético e que seus livros vão queimar como coisas irrealis.

Também de Madagascar, Jacques Rabémananjara (1913-2005) possui uma solenidade com senso de ritual e da festa, da união íntima da imagem e da ideia, do signo e do senso (SENGHOR, 1985, p. 193). A antologia traz duas obras suas: o poema longo “Lyre à sept cordes” e “Chant XXII”, sendo o último sobre a beleza e a finitude das coisas da vida.

Por fim, Flavien Ranaivo possui uma poesia malgaxe e de descoberta devido ao retorno às origens e continua a tradição de Rabémananjara (SENGHOR, 1985, p. 209). Seu poema “Regrets” conta a história de seis rotas e seus desfechos: em uma delas encontrou sua amada, em outra o traço de seus pés etc.

Percebe-se que a antologia de Senghor é de celebração dos poetas negros que escrevem em francês. Alguns são mais conhecidos, como Césaire, e outros menos, como Bélance. Cada um possui suas próprias características, como a aproximação ao surrealismo para criticar a sociedade ou uso da forma clássica da poesia e da linguagem em expressão francesa. A sonoridade de instrumentos africanos como o tam-tam recuperam o ritmo e a ancestralidade das raízes da África. Cada poeta possui sua trajetória, sua história de vida e suas particularidades literárias. Muitos deles encontraram-se na França para os estudos superiores e, a partir da amizade, reuniram-se para escrever sobre o lugar dos negros colonizados na época. Há um cuidado em trazer a biografia de cada escritor, ressaltando a individualidade de cada um.

No entanto, há alguns pontos negativos que podem ser apontados sobre na antologia de Senghor. Primeiro, percebe-se a ausência de escritoras mulheres na antologia. Segundo, as obras poderiam ser mais exploradas a partir de uma análise ou de um comentário de Senghor, fazendo com que o livro seja mais do que um compilado de poemas. E, por fim, a escolha de Sartre como prefaciador é polêmica, mesmo que o francês desse maior visibilidade a obra, ele é um homem branco – e, ainda por cima, francês – falando sobre Negritude. Ou seja, a antologia de Senghor possui muitos acertos, mas também não está isenta de deslizos; contudo, é inegável sua importância para a literatura negra em língua francesa. Fica ainda o questionamento do porquê do título do livro separar poesia negra da poesia malgaxe.

A posição do escritor Senghor em relação ao anticolonialismo era de oposição ao projeto de independência das colônias, vendo a descolonização como um processo de integração da

colônia à metrópole, assim construindo a “Euráfrica” (MOORE, 2010, p. 20). Senghor era a favor da mestiçagem e da miscigenação biológica para o fim do racismo. Logo, ele tinha sua própria interpretação da Negritude com um caráter integracionista. Sua visão fica evidente em seu primeiro ensaio político “O que o homem negro oferece”, em que afirma que é necessária uma mestiçagem cultural para atingir a “Civilização do Universal”. Já Aimé Césaire acredita que, para lutar contra a alienação cultural, seria necessário o retorno às origens da raça negra e não a mistura das raças. Ou seja, é possível perceber que há um descompasso entre os próprios precursores da Negritude sobre o que ela é. Porém, esse confronto de teorias se desenvolveu por meio de relações cordiais.

A antologia de Senghor foi uma saída para atingir o público mais amplo e para dar a conhecer diversos poetas francófonos, já que a tradição literária mundial ainda era (é) bastante presa ao cânone, que é branco, europeu, masculino e de classe média. Indiretamente, a Antologia divulgou também a Negritude por meio de diversos escritores engajados no movimento que têm seus poemas presentes no livro.

4.6 SARTRE, JEAN-PAUL, CÉLEBRE PREFACIADOR DO SÉCULO XX (ENTRE OUTROS TALENTOS)

Após fazer o percurso pelo prefácio de Sartre e pela antologia de Senghor, é necessário conhecer um pouco mais do filósofo francês, principalmente pelo fato de ser recorrente a temática político-social em suas obras. A função de prefaciador é muitas vezes esquecida pelos leitores de Sartre, já que ele ficou bastante famoso como filósofo existencialista, dramaturgo, ensaísta, pensador, entre outros. A partir de agora, iremos conhecer um pouco mais da vida do autor e de como sua carreira foi, aos poucos, se direcionando para a política.

O título deste subcapítulo está presente na biografia de Sartre de Annie Cohen-Solal como uma autoironia que Sartre fazia sobre essa espécie de outra carreira (COHEN-SOLAL, 2008, p. 365). O escritor, prefaciador e filósofo Jean-Paul Sartre (1905-1980) é considerado um dos maiores pensadores do século XX. Movimentou toda uma geração com a teoria existencialista. O francês acreditava que os intelectuais precisam ter um papel ativo na sociedade, e foi o que ele fez, com seu posicionamento anticolonialista, antirracista etc. Sua obra carrega a densidade do mundo que conheceu com as grandes Guerras Mundiais, todavia o pensamento “sartriano” transcende o seu tempo, ajudando a pensar em nosso jeito de existir no mundo de hoje. O prefácio *Orphée Noir*, os demais prefácios anticoloniais e algumas peças de teatro são as obras mais relevantes a serem analisadas nesta tese, mas em nenhum momento se deixa de lado a importância de sua teoria existencialista, ou seja, de sua carreira como filósofo.

A produção intelectual de Jean-Paul Sartre teve quatro fases principais: “o Sartre marginal dos anos 30, o Sartre em glória dos anos posteriores a 45, o grande viajante dos anos 1960, o Sartre-rei Lear dos anos de cegueira” (COHEN-SOLAL, 2005, p. 18). Sua produção abarcava obras literárias, filosóficas e dramáticas, onde apresentava uma descrição muito desesperada do mundo e elaborava noções fundamentais como a da contingência, a da má-fé do olhar alienante do outro (COHEN-SOLAL, 2005, p. 29).

Selecionando os fatos mais importantes da biografia de Sartre para nossa pesquisa, em 1940 participou da Segunda Guerra Mundial como meteorologista, até ser capturado pelos alemães como prisioneiro de guerra. Esse período foi, para ele, de ativa produção intelectual, sendo considerado seu momento de glória. Sartre entendia o homem como um ser livre para suas escolhas; não escolher ou se recusar a escolher já é uma escolha. Porém, com a Segunda Guerra Mundial, ele percebeu que os sujeitos são limitados e condicionados por condições históricas, sociais, familiares etc. Logo, o escritor estava em “situação” na sua época e, enquanto cidadão, poderia emprestar seu nome a certas causas, tomando partido. Ele fez cobertura das jornadas de libertação de Paris e depois foi enviado para os Estados Unidos como jornalista por cinco meses. A ida às terras norte-americanas despertou no escritor, pela primeira vez, o militante étnico, que se engaja contra a discriminação social, prevendo o Sartre terceiro-mundista nos anos 1960.

Ainda da década de 1940, ele redigiu o prefácio *Orphée Noir*, impondo um debate, na França e no mundo, que ainda não existia, o da Negritude e da descolonização. Além disso, Sartre encarou a missão de escritor engajado, dedicando-se também para o teatro. Suas peças seguiram a mesma linha, com temáticas sociais que dialogavam com a história e com a política, recebendo diversas denominações: teatro ideológico, teatro filosófico, teatro de tese e teatro engajado – esta última criada pelo próprio Sartre (FERNANDES, 2017, p. 2). A atividade de Sartre como prefaciador foi mais coerente do que parece, pois seus textos de tendência polêmica serviam de pretexto para ele expor as suas ideias (COHEN-SOLAL, 2008, p. 366), ou seja, em seus prefácios, ele se mostrava engajado politicamente.

Com o diretor Charles Dullin, Sartre começou seu contato efetivo com as artes cênicas, quando, em 1941, o mesmo confiou a Sartre um curso sobre teatro antigo em sua escola dramática. Sartre fez uso de formas tradicionais de teatro, encontrando no gênero uma ilustração de seu pensamento filosófico. Dullin acabou também encenando sua primeira peça, *Les Mouches* (1943). O escritor valeu-se do mito de Orestes para criar a metáfora da ocupação nazista na França durante a Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, o dramaturgo escreveu mais nove obras teatrais, sendo duas delas adaptações (de Alexandre Dumas pai, *Kean* [1953],

e de Eurípides, *Les Mouches* [1943]), além de *Sequestrés d'Altona* (1959), *La Putain Respectueuse* (1946), *Le Diable et le Bon Dieu* (1951), *Bariona, ou le Fils du tonnerre* (1940), *Les Mains sales* (1948), *Morts sans sépulture* (1941), *Nekrassov* (1955), *Les Troyennes* (1965) e *L'Engrenage* (1948). Infelizmente, muitas dessas peças não possuem tradução para o português, por isso mantivemos os títulos em língua francesa. Nessa década, também pulsava o filósofo existencialista no autor, tendo como maior representante a peça *Huis Clos* (1944), embora sua teoria não tenha sido bem recebida por boa parte da crítica da época. Sartre se envolveu com política com a Liga Democrática Revolucionária, partido de que o intelectual fez parte em 1948.

Como diretor da revista *Les Temps Modernes*, deu espaço para autores(as) pouco conhecidos(as) publicarem na revista, até mesmo estrangeiros(as). A partir de 1952, envolve-se no Partido Comunista Francês (PCF). Em 1959, posicionou-se politicamente contra a França na Guerra da Argélia, atacando o poder colonial gaulista, o que desagradou muitos franceses. Tornou-se o porta-voz do Terceiro Mundo, o alto-falante dos marginais e excluídos (COHEN-SOLAL, 2005, p. 34). Sartre teve destaque mundial intelectual e político:

De certo modo agrupando em sua pessoa o produto de quatro séculos de acumulação literária e intelectual francesa, Sartre concentrou quase sozinho, por volta da década de 1960, a totalidade da crença, do “crédito” parisiense. Intelectual engajado a favor dos dominados políticos, também tornou-se um dos consagrados literários (de Faulkner, de Dos Passos...) mais poderosos. (CASANOVA, 2002, p. 165).

A importância do autor para sua época era tanta que Sartre era “uma espécie de encarnação da modernidade literária, era ele quem traçava os limites da arte literária designando um presente da literatura” (CASANOVA, 2002, p. 165). Com a publicação de *Les Mots* (*As Palavras*), em 1963, deu adeus à literatura. Em 1964, ele recusou o Nobel devido à sua posição radical contra a Guerra do Vietnã e as manobras estadunidenses:

A recusa de Sartre em aceitar o Nobel é mais um sinal do caráter “redundante” do reconhecimento parisiense e da consagração sueca. Ele era provavelmente um dos únicos protagonistas do espaço literário mundial que, central nos processos parisienses de consagração, extraordinariamente consagrado ele próprio, podia dispensar um prêmio que só reafirmava sua posição eminente. Para chegar ao reconhecimento literário, os escritores dominados devem, portanto, dobrar-se às normas decretadas universais justamente por aqueles que detêm o monopólio universal. (CASANOVA, 2002, p. 193).

Durante a revolta do Maio de 68, Sartre tenta guiar o movimento, mas não teve sucesso. Em sua viagem ao Brasil, a convite do escritor Jorge Amado, defendeu a posição anti-imperialista comunista e a luta antirracista e anticolonial. Ele aproveitou para disseminar a literatura de Frantz Fanon, principalmente as obras em que incita a violência revolucionária,

como *Os condenados da terra* (1961). *Os condenados da terra* fora publicado em 1968 no Brasil e logo retirado das estantes pela ditadura militar, por incitar a violência. Mesmo que Sartre tenha inicialmente se aproximado da Negritude de Senghor, sendo prefaciador de sua antologia, é deduzível que ele tenha assumido o viés de Césaire sobre o movimento posteriormente.

A última fase de Sartre revela sua dedicação ao estudo de Gustave Flaubert, famoso escritor francês do século XIX, além dos trabalhos em jornais. Durante sua carreira, o filósofo Jean-Paul Sartre sempre foi visto como símbolo da modernidade, um cidadão do mundo, era ele quem traçava os limites da arte, além de ser militante e filósofo: “Mario Vargas Llosa evoca assim o que foi a figura de Sartre para os jovens intelectuais do mundo inteiro que vieram a Paris buscar a modernidade literária” (CASANOVA, 2002, p. 165).

Voltando ao ensaio *Orphée Noir*, ele foi publicado na revista *Les Temps Modernes*, em sua edição de número 37, em 1948, juntamente com poemas afro-francófonos, no mesmo ano em que foi publicado no livro de Senghor. Certamente, este fato auxiliou a repercussão do texto sartriano. A revista *Les Temps Modernes* foi fundada por Sartre e por outros escritores em 1945, com a função social de introduzir conteúdo ideológico e novas concepções (SARTRE, 1945, p. 7-8) na forma de diversos gêneros textuais, como ensaios, crônicas, poemas, estudos históricos etc. Teve sua primeira publicação na edição de número 16, em 1947, sobre a África com as cartas “Lettres à direction d’une école”, fragmentos de poesia negra e poemas do escritor malgaxe Jacques Rabemananjara escritos na prisão civil de Tananarive após a revolta pela independência de Madagascar (STÄDTLER, 2002, p. 96), prova de que Sartre acreditava que a poesia negra era revolucionária. A partir dessa edição, informações sobre a condição dos africanos da África do Norte, da África Negra e de Madagascar começaram a aparecer regularmente na revista; contudo, a maioria dessas informações era elaborada pelos jornalistas brancos que faziam parte do grupo de autores da revista. Houve uma evolução nas análises anticolonialistas da revista com o passar do tempo, que carregou uma teoria política terceiro-mundista como a que será reproduzida, sobretudo, durante a Guerra da Argélia (STÄDTLER, 2002, p. 101). Dar voz aos negros era sinônimo de comunismo na época e, para Sartre, a sua relação com a autenticidade e com o engajamento político fazia parte do programa da *Les Temps Modernes*. Faltou teoria política, pois, para os comunistas e para os católicos de esquerda (ambos brancos), o problema da colonização era puramente econômico, anexo à luta de classes (STÄDTLER, 2002, p. 97). Como dito anteriormente, em *Orphée Noir*, boa parte do argumento de Sartre vinculava a Negritude ao proletariado branco.

Além de *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue Française* (SENGHOR, 1985), Sartre prefaciou os livros *Os condenados da terra* (1968), de Frantz Fanon, e *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* [1957]-(2007), de Albert Memmi, ambos de temáticas anticoloniais e antirracistas.

O fato é que Sartre foi importante ao prefaciar esses livros para dar visibilidade à questão do negro, já que era um escritor reconhecido. Contudo, ele não tinha a mesma autoridade para falar de Negritude e de anticolonialismo, pelo simples fato de ele não ser negro e não ter vivenciado o racismo, então Sartre utilizava seus prefácios como instrumento para articular a crítica às atrocidades do colonialismo europeu. Sartre foi o símbolo dessa revolução da Negritude (MUDIMBE, 1996, p. 99). Ele pode não ter sido o pioneiro no debate da descolonização, mas foi ele quem estabeleceu uma “síntese cardinal” e amplificou o debate nos países do primeiro mundo: “Ao rejeitar tanto a lógica colonial quanto o conjunto de valores culturalmente eternos como bases para a sociedade, seu breve tratado postulou filosoficamente uma perspectiva relativista dos estudos sociais africanos” (MUDIMBE, 1996, p. 99).

4.6.1 Sartre e o Terceiro Mundo

Jean-Paul Sartre foi um intelectual engajado em problemas de seu tempo, suas posições políticas tinham como eixo fundamental o problema da liberdade. Ele visitou países europeus, africanos, asiáticos e americanos, com o propósito de defender a liberdade (ALMEIDA, 2018, p. 75). A importância sartriana e de suas posições políticas consiste na intervenção em e na insubmissão aos acontecimentos históricos: “a fase de militância político-partidária e o envolvimento de Sartre nas questões sociopolíticas e culturais de seu tempo, isto é, a defesa das proposições revolucionárias terceiro-mundistas” (ALMEIDA, 2009, p. 18). A partir de suas viagens, conferências, militâncias, artigos, livros, periódicos etc., Sartre manteve seu status de intelectual engajado. Para Löwy:

[...] as posições de Sartre como pensador anticolonialista e anti-imperialista radical têm muito a ver com sua opção pelo marxismo como instrumento insuperável de análise da realidade histórica e social, mas não deixam também de integrar, sob várias formas, a reflexão existencialista sobre a liberdade. (LÖWY, 2018 *apud* ALMEIDA, 2018, p. 16).

A visão sartriana de liberdade coletiva é uma contribuição importante ao enriquecimento da teoria revolucionária, aproximando-se do conceito de marxismo libertário, refratário às doutrinas dogmáticas, às estruturas políticas partidárias autoritárias e ao culto servil do Estado. Sua participação no Tribunal Russel, que julgou crimes de guerra norte-americanos no Vietnã,

foi o ponto alto da consciência internacionalista e do humanismo revolucionário (LÖWY, 2018 *apud* ALMEIDA, 2018, p. 17).

Para o filósofo, a sociedade justa é uma sociedade moral. O “novo homem”, livre, honesto e digno, nasceu em meio à sociedade democrática, livre e justa. Cuba e Vietnã provaram que o homem livre é realmente possível (ALMEIDA, 2018, p. 165). O escritor deve ser político, excluindo a mediação do partido político, sendo Sartre marxista, muitas vezes apoiando e incentivando a emancipação do proletariado e do campesinato. Na Europa e nos EUA, o intelectual deve estar do lado do proletariado e, no terceiro mundo, deve estar do lado dos camponeses (ALMEIDA, 2018, p. 167). Para ele, não existe intelectual de direita. Sartre se reconhece como pequeno-burguês: para resolver sua contradição, colocou-se ao lado das classes operárias, não deixando de ser pequeno-burguês; contudo, ao radicalizar a crítica sobre seu lugar, recusa pouco a pouco seu status social. Sartre admite que seu maior público leitor era burguês, mas acredita que sua literatura rompesse com a tradição da classe.

A partir da Segunda Guerra Mundial, das guerras da Argélia e do Vietnã e da revolução Cubana, o Terceiro Mundo tornou-se o centro de suas preocupações políticas. Além disso, sua visita aos Estados Unidos foi decisiva para seu posicionamento em relação à Negritude. Segundo Almeida (2018, p. 53), “[o] Terceiro Mundo emerge nas (pre)ocupações políticas de Sartre, de modo inteiro, em 1945, quando se dedica à análise da situação do negro nos Estados Unidos da América e escreve a peça *La Putain Respectueuse*. Já o problema colonial emerge, de modo indireto, pela teoria da Negritude, a partir de 1948”. Sartre (com Fanon, Lumumba e muitos outros) foi o divulgador do terceiro mundismo. O primeiro texto político sobre o Terceiro Mundo, intitulado “*Présence noire*” (1947), referia-se ao lançamento da revista *Présence africaine*, um importante veículo de divulgação de ideias e de propagandas para a libertação das colônias francesas não árabes (ALMEIDA, 2018, p. 56). “*Présence noire*” tratava dos imigrantes de países colonizados pela França nas universidades de Paris que sofriam dificuldades de acesso ao ensino superior. Seu último texto político foi a matéria publicada, no *Le Magazine Littéraire*, sobre a questão dos *boat people* vietnamitas, em 1979.

Os países do Terceiro Mundo emergiram no contexto das guerras de descolonização. Sartre escreveu diversos artigos em que empreendia uma crítica incisiva ao imperialismo colonialista francês, denunciando as atrocidades da guerra e a exploração da população colonizada. Ele assumia, em seu entendimento, uma responsabilidade enquanto intelectual diante de sua situação histórica concreta. A divulgação dos textos ficava por conta, em boa parte, da revista fundada em 1945 e por ele dirigida – *Les Temps Modernes*. Ao seu modo, Sartre se engajou na “causa terceiro mundista”, passando a distribuir panfletos pelas ruas de

Paris, assinando manifestos (um dos mais polêmicos é o famoso Manifesto dos 121), prefaciando livros de importantes e famosos intelectuais terceiro mundistas e também escrevendo sobre o pensamento político do revolucionário congolês Patrice Lumumba (1925-1961). Paralelamente, continuou a publicar críticas literárias, a dar entrevistas, e a escrever ensaios políticos que abordavam o problema do marxismo, do PCF e do stalinismo (ALMEIDA, 2018, p. 20). Sua intervenção era feita diretamente, seja na porta das fábricas, nos debates organizados na Mutualité, na Sorbonne, na rua, nos comitês dos trabalhadores, ou na direção de jornais que “[davam] a palavra ao povo” (*La Parole du Peuple* e *La Cause du Peuple*) (ALMEIDA, 2018, p. 25).

O conceito de Terceiro Mundo emergiu com os países não industrializados que, no processo geral da descolonização iniciado na década de 1940, evidenciando novos problemas socioeconômicos, políticos e culturais da história do século XX, tanto no plano nacional quanto no mundial (ALMEIDA, 2018, p. 27). O interesse colonial se realiza na exploração da agricultura e da matéria-prima que abastecem os países do primeiro mundo. Os países do Terceiro Mundo apresentam algumas características comuns: ausência de reforma agrária, desigualdade econômica, explosão demográfica, regimes militares e busca de desenvolvimento econômico/industrialização (ALMEIDA, 2018, p. 44). Eles pedem ajuda econômica de países desenvolvidos, ou seja, empréstimos liberados por instituições como o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial.

A Guerra da Argélia, a Revolução Cubana e a Guerra do Vietnã radicalizaram as posições políticas de Sartre em face do Terceiro Mundo. Esses episódios atualizaram o problema de liberdade e, para Sartre, somente a revolução romperia com a lógica imperialista e permitiria ao socialismo construir o “reino da liberdade” e uma nova sociedade desenvolvida, independente, justa e verdadeiramente humana (ALMEIDA, 2018, p. 175). O filósofo acreditava que o mundo seria emancipado pela libertação dos países periféricos do jugo dos “países-núcleo” e este tema tomava conta das preocupações sartrianas (ALMEIDA, 2009, p. 37). O francês apresentou propostas políticas cujos objetivos eram, por um lado, manter a unidade da esquerda na luta das guerras coloniais e, de outro, evidenciar a “solidariedade dos interesses de classe” entre o proletariado (o europeu e o norte-americano) e o campesinato do Terceiro Mundo, ambos explorados e oprimidos pela burguesia capitalista (ALMEIDA, 2018, p. 25). Ou seja, a unificação dos povos do Terceiro Mundo deveria partir do campesinato, sendo o socialismo revolucionário o único que poderia derrotar os antigos tiranos. Sartre criticava a desunidade da esquerda e a inércia das massas francesas diante da Guerra da Argélia, sendo que, com as forças das massas, poderia-se ter evitado os massacres dos argelinos (ALMEIDA,

2018, p. 103). Sartre lamentou que a esquerda francesa não fosse anticolonialista por essência. A independência política argelina foi obtida em 1962, devido a uma guerra popular. Contudo, os vínculos econômicos, o racismo e a miséria permaneceram, além da economia agrária e exportadora.

A Guerra da Argélia começou em 1954, levando a colônia mais lucrativa da França a sair do colonialismo para se submeter ao neocolonialismo: “A independência da Argélia, para Sartre, viria somente com a violência da luta armada e não pelas negociações firmadas que freariam a radicalidade do movimento” (ALMEIDA, 2018, p. 77). Em *História da vida privada* (1987), a Guerra da Argélia e a Guerra do Vietnã são chamadas de “Guerras Ocultadas” pois eram consideradas operações para “manter a ordem” nas colônias (ARIÈS; DUBY, 1987, p. 218). A partir de um ponto de vista francês, houve diversas mortes e hospitalizações de soldados franceses que não ganharam nenhum tipo de benefício ou ajuda governamental pós-guerra, por não se tratar efetivamente de uma guerra.

Nesse contexto, Sartre escreveu a “Declaração sobre o direito de insubmissão na Guerra da Argélia”, mais conhecida como “Manifesto dos 121”, em que radicalizava sua posição contra a tortura, denunciava o exército francês e servia para a tomada de consciência da população francesa. Seu texto repercutiu negativamente na França e Sartre foi ameaçado pela Organisation de L’Armée Secrète (OAS), que lançou duas vezes bombas ao seu apartamento e proclamara em passeatas “fuzilem Sartre” (ALMEIDA, 2018, p. 97).

A Guerra da Indochina (1946-1954) aconteceu entre o Vietminh (Movimento de Libertação Nacional do Vietnã) e a França. A Guerra do Vietnã (1960-1975) foi travada entre o Vietnã do Norte e seus aliados vietcongs (comunistas sul-vietnamitas) contra os Estados Unidos e o Vietnã do Sul. Nos dois conflitos, a guerrilha, próxima ao marxismo, foi a forma de luta popular contra os invasores. Com a Guerra do Vietnã, o último grande conflito do Terceiro mundo contra os EUA, Sartre rompe radicalmente com o país e define o tipo de imperialismo norte-americano como neocolonialista. O imperialismo neocolonialista trata-se da agressão pela potência colonizadora contra um país que antes fora colonizado e que adquire sua independência, mas que volta a ser submetido à lógica de exploração imperialista, em outro nível (ALMEIDA, 2018, p. 149). Em relação ao Vietnã, os Estados Unidos estabeleceram a guerra por dois motivos: queriam cercar a China Comunista e instalar empresas privadas no Vietnã. O Tribunal Russel, considerado apenas um organismo político, foi criado, em 1966, por iniciativa do filósofo inglês Bertrand Russel para julgar crimes de guerra norte-americanos a partir do pacto Briand-Kellog e da convenção de Genebra. Como membros do tribunal, tínhamos Sartre, Simone de Beauvoir, Lázaro Cárdenas e Isaac Deutcher, entre outros. Sartre

faz o discurso inaugural da primeira sessão do Tribunal Russel em 1967. Porém, a legitimidade do tribunal foi contestada por Charles de Gaulle e por outros líderes.

Na visita política de Sartre ao Brasil, em 1960, acompanhado de Simone de Beauvoir, o casal desembarcou em Recife para participar do I Congresso de Crítica e História Literária. Sartre, em sua estadia de três meses, visitou quase todo o Brasil, menos a região Sul. Ele fez campanha sobre Cuba: “A visita de Sartre ao Brasil em 1960 é historicamente relevante, posto que a defesa intransigente de Cuba e a solicitação por Sartre, a todo instante, do apoio dos brasileiros à revolução adquirem, portanto, cunho e significados políticos” (ALMEIDA, 2009, p. 40). Sartre visita o país na condição de principal ideólogo das promessas de redenção pelo Terceiro Mundo e defende a Revolução Cubana e a reforma agrária, sendo condição primordial para o combate do subdesenvolvimento, da miséria, do atraso. Sartre afirmava que a América Latina se inclinaria para o lado em que o Brasil se voltasse, e o Brasil foi para a direita, com o Golpe Civil-Militar de 1964 (ALMEIDA, 2009, p. 59). Ele frisou a necessidade de uma literatura brasileira popular e engajada, de cunho nacionalista, como tentativa de se livrar das amarras do passado colonialista, ou seja, defendeu a arte como fator de transformação social. A vinda de Sartre e Beauvoir contribuiu para que intelectuais marxistas brasileiros buscassem compreender a realidade brasileira sob novas categorias de análise (ALMEIDA, 2009, p. 79).

Sobre a ditadura brasileira, Sartre publicou um texto de sua alocução realizada em Paris em solidariedade às vítimas de tortura do governo Emílio Médici e assinou uma petição encaminhada a Ernesto Geisel sobre o recrudescimento da repressão política (ALMEIDA, 2018, p. 69). O golpe militar foi desferido com o endosso dos Estados Unidos, que exponencialmente investiu no Brasil no período ditatorial. Desse modo, os Estados Unidos intervinham no controle financeiro mundial.

Sartre ainda visitou o Haiti, a primeira república negra orgulhosa de seu passado de independência da França (com Toussaint Louverture), preenchida do aspecto revolucionário (ALMEIDA, 2018, p. 66). Contudo, a ilha caribenha sofria com a submissão aos grandes capitais da América, sendo 80% de suas exportações para lá, mesmo com sua população passando fome. Sobre Guadalupe, departamento francês do ultramar, o filósofo afirmou que sua população não tinha os mesmos direitos que os franceses. Em relação à ditadura militar do Peru, Sartre enviou um telegrama exigindo anistia e a libertação de seus prisioneiros políticos. E, 1977, em relação à Argentina, ele assinou um manifesto que reivindicava o estabelecimento das liberdades e uma petição sobre o desaparecimento do professor universitário Maurício Lopes. Sartre engajou-se na defesa da liberdade humana, não no sentido abstrato, mas no

contexto do imperialismo neocolonialista, defendendo quaisquer lutas anticoloniais. A revista *Les Temps Modernes* publicou diversos artigos da causa terceiro-mundista.

Outro país terceiro-mundista importante para o filósofo foi Cuba. Para Sartre, Cuba era o “paraíso dos intelectuais”, sendo um de seus objetivos divulgá-la ao grande público francês. Depois de derrubar a ditadura de Fulgêncio Batista, Fidel Castro tornou-se líder cubano e propôs a Reforma Agrária, o que fez os Estados Unidos declararem Cuba o enclave do bloco econômico comunista na América Latina. Após a frustrada invasão americana de 1961, no ano seguinte a União Soviética instalava bases de lançamento de mísseis em Cuba. A Reforma Agrária permitiu a Cuba romper com a dominação estadunidense, criando um mercado que possibilitava a erradicação da fome, do analfabetismo etc. O maior problema resolvido por ela foi o desemprego. A ruptura de Sartre com o governo de Fidel Castro foi devido à prisão, em Havana, do escritor cubano Heberto Padilla, sem motivação aparente. Sartre e outros signatários, como Gabriel Garcia Márquez, Marguerite Duras e Ítalo Calvino, entre outros, fizeram uma petição acusando o governo de não dar informações sobre o artista. Uma segunda carta de repúdio a Fidel Castro evidenciou o rompimento de vários intelectuais de esquerda com o governo cubano.

Neste subcapítulo, pudemos observar que a relação de Sartre com o Terceiro Mundo foi bastante profunda. Ele foi atuante politicamente contra o racismo, o colonialismo, o antisemitismo, entre outras pautas. O pensador francês foi um homem de seu tempo, que interferiu politicamente, no agitado século XX, a favor dos marginalizados.

4.6.2 A peça *La Putain Respectueuse*

É possível afirmar que o Terceiro Mundo emergiu das preocupações de Sartre a partir das reportagens que escreveu sobre operários negros nos Estados Unidos. Em 1946, o francês publicou sua peça *A Prostituta Respeitosa* e, em 1948, elaborava sua teoria sobre Negritude (ALMEIDA, 2018, p. 54). Em 1968, Sartre propôs a luta armada como o único método para a resolução do conflito racial nos Estados Unidos, sendo a integração entre negros e brancos impossível.

Além disso, esta peça de Sartre dialogava com o prefácio *Orphée Noir* pela temática de antirracista. A inspiração para o enredo da peça nasceu de uma história verídica. Michel Contat e Michel Rybalka trazem maiores informações sobre o fato: em 1931, no Alabama, nove negros foram acusados de estuprar duas prostitutas e condenados à cadeira elétrica. O caso ganhou repercussão internacional por conta dos depoimentos das mulheres que, cedendo a

diferentes pressões, mudaram várias vezes seu testemunho (CONTAT; RYBALKKA, 1970, p. 136).

Sartre presenciou a questão racial dos Estados Unidos da época, em uma imersão na cultura estadunidense, pois esteve lá de janeiro a maio de 1945 e de dezembro de 1945 a março de 1946. Sartre foi participar de uma missão representando o jornal *Combat*, convidado por Albert Camus. Foi após esta segunda viagem que ele escreveu a peça. A biógrafa de Sartre insere *A prostituta respeitosa* junto à *Que é a literatura?* e à *Considerações sobre a questão judaica* no conjunto de “tantas obras de Sartre que vão abordar de novo, nos próximos meses, realidades que acaba de descobrir” (COHEN-SOLAL, 2008, p. 287).

A peça não foi bem aceita pelos estadunidenses, com acusação de antiamericanismo do dramaturgo. Sartre respondeu às acusações no *New York Herald Tribune*, afirmando que ele não era antiamericano, e sim que era dever e missão de um escritor denunciar a injustiça por onde ela se encontrasse (CONTAT; RYBALKKA, 1970, p. 137). Contudo, alguns estadunidenses brancos e negros defenderam a peça, como é o caso de Richard Wright, escritor negro e amigo de Jean-Paul Sartre, que fez a introdução à tradução do texto para a língua inglesa. Na publicação da peça, em 1948, Sartre escreveu um breve prefácio retomando às críticas de antiamericanismo.

Em artigo, transcrito e traduzido por Annie Cohen-Solal, publicado em 16 de junho de 1945, no *Le Figaro littéraire*, com o título “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir”, Sartre denuncia a desigualdade entre negros e não-negros nos Estados Unidos, sendo a obra o primeiro apoio a uma causa social:

Neste país, que se ufana, com toda a justiça, de suas instituições democráticas, em cada dez habitantes há um que está privado dos direitos políticos: nesta terra de igualdade e liberdade vivem treze milhões de proscritos... Servem às mesas, carregam nossas malas até o quarto ou o trem, mas não têm nada a ver conosco, nem nós com eles [...]. Chamam-se a si mesmos de ‘cidadãos de terceira classe’. São os Negros [...]. Sessenta e quatro por cento do total da população negra nos Estados Unidos estão empregados em trabalhos agrícolas ou domésticos... Em toda parte, no Sul, pratica-se a ‘segregação’: não há nenhum lugar público onde se possam ver brancos misturados com pretos. (SARTRE, 1945 *apud* COHEN-SOLAL, 2008, p. 286).

La Putain Respectueuse é uma peça composta por um ato e dois quadros, na qual a prostituta Lizzie Mac Kay se vê envolvida em um suposto crime de estupro por parte de um homem negro.

Durante a viagem de trem para a cidade sulista, a mulher é assediada por dois homens brancos, que também tentam empurrar dois negros que estavam ali. No embate, um dos brancos é agredido com um soco e atira em um dos negros, matando-o. O outro negro foge. Lizzie torna-

se testemunha: o homem negro deseja que ela conte a verdade para que ele não seja punido e os brancos querem que ela minta e incrimine os homens negros por tentativa de estupro, alegando que os brancos foram socorrê-la. É o senador Clark, pai de Fred (primo de um dos homens brancos envolvidos no crime), que convence Lizzie a testemunhar a favor dos homens brancos, assinando um documento que incrimina o negro. Ela não fica convencida de que agiu corretamente e esconde o negro em seu apartamento, mas este é descoberto por Fred e foge. O final fica em aberto: escutam-se dois tiros que, segundo Fred, não chegaram a acertar o negro, porém não é descartada a hipótese de que este tenha sido assassinado. Ou seja, a peça gira em torno da injustiça social cometida contra os negros nos Estados Unidos.

Os únicos personagens não que possuem nome são os negros, pois o autor quis demonstrar que não importa quem você é, qual o seu nome ou a sua origem, e sim a cor de pele, como se ela determinasse o caráter do indivíduo, evidenciando o racismo estrutural do país. Os personagens Fred e Clark se mostram bastante racistas, menosprezando a origem dos negros, ridicularizando seus hábitos, recuperando e reforçando estereótipos criados pelo homem branco. Condizente com a segregação sulista estadunidense, há, na peça, a “[m]enção a práticas como perseguir, espancar, atear fogo e/ou matar com arma de fogo, o que se pode remeter às ações realizadas por movimentos tais como a Ku Klux Klan” (FERNANDES, 2017, p. 9). Eles também são preconceituosos com Lizzie, que é prostituta. Ela, mesmo tendo preconceito com os negros, não deseja que estes sejam injustiçados ou agredidos por causa de sua cor de pele, representando o olhar da população do norte dos EUA. Em uma discussão com Fred, Lizzie se mostra racista quando afirma que não gosta de ser tocada por negros. O personagem negro, simbolizando todos os negros estadunidenses, não está apto a tomar escolhas, e sim fadado ao racismo da sociedade do sul dos Estados Unidos:

A força de representação de um personagem negro impotente e solitário em um mundo corrompido pelos opressores brancos abre um primeiro canal de fala para aqueles a quem não era dada nenhuma voz. Sartre não muda o seu destino, não ilude o leitor/espectador com qualquer espécie de final feliz e otimista. O dramaturgo mostra a realidade dos fatos e espera que surja disso um desejo de revolta e modificação da situação de opressão. (FERNANDES, 2017, p. 13).

Lizzie e o negro aceitam a posição na sociedade que lhes é imposta e, frente a ela, optam por manter o *status quo*, rejeitando o confronto com seus opressores, ou seja, os homens brancos sulistas, herdeiros de uma classe escravagista. Para ela, mesmo que aparentemente pudesse escolher não assinar, também não haveria chances contra o sistema local, pois era recém-chegada na cidade e sofria preconceito pela sua profissão; para o negro, só lhe restava a fuga ou a entrega.

A peça foi criticada pela maneira através da qual Sartre coloca o problema do negro: “a peça não coloca a ‘questão negra’, mas propõe uma galeria de porta retratos de brancos confrontando a alteridade racial. O único negro da peça é um personagem de pouca relevância dramática e psicológica³⁶” (NOUDEL MANN; PHILIPPE, 2004, p. 403). Mesmo o personagem negro possuindo curtas passagens na peça e a sua fuga sendo a única reação contra a opressão, a questão do negro continua central à obra. Ele tem lucidez sobre seu lugar na sociedade, ele sabe que a população está contra ele. A peça também foi criticada pela ausência de esperança para a causa negra e Sartre defendeu-se alegando que não via possibilidade de acabar com o problema do racismo no país naquele momento. Era nesse aspecto que o enredo ganhava força, por estar estampada a impossibilidade de mudança. Outra crítica foi em relação ao título, pois a palavra “putain”, que é um palavrão, foi censurada e alterada para “p...”.

Sartre, ao viajar para os Estados Unidos e se deparar com a herança do racismo sulista, resolveu, por meio da literatura, cumprir o papel que ele acreditava que o escritor deveria ter: denunciar o sistema vigente, nesse caso, a perpetuação do racismo.

4.6.3 Outros dois prefácios de Sartre sobre obras antirracistas e anticoloniais

Para finalizar este capítulo, vamos apresentar os outros prefácios escritos por Jean-Paul Sartre, posteriores a *Orphée Noir: Os condenados da terra* (1967), de Frantz Fanon, e *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* (1957) de Albert Memmi. Estes prefácios aproximam-se de seu texto órfico porque também se assemelham a um ensaio. Os prefácios vão além de apresentar a obra e de convencer o leitor a continuar a leitura; Sartre desenvolve um manifesto político antirracista e anticolonialista em ambas as obras.

A primeira obra a ser analisada aqui é *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* (1957), de Albert Memmi, o segundo livro de temática anticolonial que ganha prefácio de Sartre. Memmi (1920-2020) é um homem branco que nasceu em Tunes, na Tunísia. Sua obra é dividida em duas partes, assim como explicita o título da obra: retrato do colonizador e retrato do colonizado.

O prefácio de Sartre explicita o porquê de Albert Memmi ter facilidade para explicar a colonização por vários vieses, pois ele pertence a um grupo que não é considerado nem colono nem colonizado, sendo relativamente favorecido em relação às massas colonizadas e recusado pelo grupo colonizador. Ele argumenta que o racismo é uma das explicações da existência do

³⁶ No original: “La pièce ne pose pas la ‘question noire’, mais propose une galerie des portraits des blancs confronte à l’alterité raciale. Le seul Noir de la pièce est un personnage de peu de relief dramatique et psychologique”. Tradução minha.

sistema colonial, sendo que a conquista desse sistema se deu pela violência, ou seja, pela presença do exército. A exploração da colônia é feita da seguinte maneira: ela vende barato alimentos e produtos brutos e compra caro da metrópole os produtos manufaturados. Ou seja, esse comércio só é vantajoso para as duas partes se o nativo trabalhar por nada, sendo considerado um subproletário agrícola. Os colonizados são desumanizados no sistema colonial, porque não há possibilidade de voto, assim recusando os direitos do homem a homens que são mantidos, pela força da miséria e da ignorância, como diz Marx, em um estado de “subumanidade” (MEMMI, 2007, p. 28).

Sartre afirma que a obra de Memmi estabelece algumas verdades fortes: que não havia bons e maus colonos, e sim colonialistas, sendo que alguns recusavam sua realidade objetiva e os outros – a maioria – aceitavam a si mesmos. O colonizado era rebaixado e o colono era engrandecido, de modo a privar o primeiro de direitos do homem. Memmi afirma: “A opressão é primeiramente o ódio do opressor contra o oprimido” (MEMMI, 2007, p. 30). O limite dessa afirmação era a própria colonização, pois ela entrava em contradição: queria que o colonizado se multiplicasse para ter mais mão de obra barata e ao mesmo tempo em que queria seu extermínio; para dar ordens aos colonizados, era preciso começar a reconhecê-los, até porque não se poderia vigiá-los a todo momento, tornando impossível a desumanização do oprimido. Fazia tempo que a colônia custava às metrópoles muito mais do que lhes trazia, ou seja, ela não era mais lucrativa. Com isso, presenciava-se a agonia do colonialismo e a aproximação de um movimento em busca das independências. A década seguinte ao livro foi de emancipações dos países colonizados.

Começando o livro, no retrato do colonizador, Memmi pontua a questão colonial, dando evidência à importância histórica do colonizador e de sua vantagem econômica a partir do lucro com a colônia. O autor afirma a facilidade de morar na colônia sendo colonizador pois “ganha-se mais e gasta-se menos” (MEMMI, 2007, p. 38). Memmi expõe com minúcia o retrato do colonizador, que toma duas possíveis faces: aquela que recusava a si mesma pela defesa do colonizado, mas nem por isso eliminava a sua condição, e aquela que aceitava a si mesma e não apresentava as contradições do primeiro, sendo um ser naturalmente defensor da condição colonialista e de todos os males de miséria e de ignorância que ela produzia. No primeiro, o colonizador era considerado desertor e tornava-se impossível ser de esquerda. No segundo, havia dois tipos de colonialistas: por vocação, que ia para provar o benefício colonial, e por persuasão, que ia para seguir carreira pública na colônia. O colonialista era medíocre, pois ele não tinha valor na metrópole e, por isso, foi viver na colônia; ele era usurpador pois se apropriava do que não era seu; ele era patriota pois mantinha a cultura de seu país de origem

etc. Uma característica dos colonialistas era o germe da “tentação fascista”, pois trata-se de um regime de opressão em proveito de alguns e garantido pelo autoritarismo policial. Antes do livro de Memmi, Aimé Césaire em “Discurso sobre o Colonialismo” (1978) apontou, diversas vezes, sobre as aproximações entre Hitler e o colonialismo.

Memmi (2007, p. 107) argumenta que o racismo colonial “resume e simboliza a relação fundamental que une colonialista e colonizado”, sendo uma das estruturas colonialistas mais sólidas. Para o autor, o racismo é a maior expressão do fato colonial. Isso revela três elementos importantes: “1. Descobrir e pôr em evidência as diferenças entre colonizador e colonizado; 2. Valorizar essas diferenças em benefício do colonizador e em detrimento do colonizado; 3. Levantar essas diferenças ao absoluto afirmando que são definitivas e agindo para que passem a sê-lo” (MEMMI, 2007, p. 108).

Em diversos momentos, os temas do esquerdismo, da luta de classes e do proletariado aparecem na obra. Memmi (2007, p. 110) compara “a opressão e a luta colonial à opressão e à luta de classes. A relação colonizador-colonizado, de povo a povo, no seio das nações, pode de fato recordar a relação burguesia-proletariado, no seio da nação”. Além disso, há uma falta de interesse do colonizador em fazer uma boa gestão da colônia.

Na segunda parte, o autor aborda o retrato do colonizado e as generalizações sobre eles, como o fato de todos serem “preguiçosos” e de a ausência de individualidade servir como movimento de enobrecimento do colonizador e de rebaixamento do colonizado. Além disso, o mecanismo da mistificação faz com que a ideologia da classe dirigente seja adotada pela classe dirigida, ou seja, o colonizado passa a acreditar que ele é realmente preguiçoso, que ele tem pouco valor etc., fazendo que os oprimidos tolerem a opressão sofrida pela colonização e reproduzam um complexo de dependência e de submissão ao colonizador.

A colonização faz com que o colonizado seja suprimido de qualquer participação ou contribuição para o destino do mundo, diferentemente do homem livre, que mesmo tomado pelo desânimo, pode se revoltar e influenciar na sua história. Tudo é feito para apagar a coragem do colonizado e fazê-lo acreditar que não consegue governar sua própria cidade, seu próprio país. O colonizado não desfruta de sua nacionalidade, mesmo sendo ela dependente, contestada e sufocada pelo colonizador (MEMMI, 2007, p. 137). O autor chama a colonização de “mutilação social e histórica” (MEMMI, 2007, p. 138), em que o colonizado não só não se considera cidadão, como perde as esperanças de seu filho torna-se um. Apenas quando adolescente, o jovem colonizado se revolta, mesmo sabendo que as estruturas continuarão intactas: “A sociedade colonizada é uma sociedade enferma em que a dinâmica interna não consegue mais produzir estruturas novas” (MEMMI, 2007, p. 138). E cedo ou tarde ele se

acomoda aos valores tradicionais do ser colonizado e se torna semelhante à sua família devota e obediente ao sistema, aceitando-se como oprimido. Em seguida, o autor explora a situação do colonizado em relação aos seus valores, ao seu histórico, à sua amnésia cultural, à sua condição de carência, ao esquecimento de sua religião etc.

Logo, sobre a língua, alguns poucos colonizados terão a “boa fortuna” de sofrer com o bilinguismo colonial, pois a maioria conhece apenas sua língua materna oralizada, permitindo somente a cultura oral. Isso porque toda a parte burocrática, a magistratura, a tecnicidade da colônia são realizadas na língua do colonizador, tornando o bilinguismo colonial necessário. A língua menos valorizada é a do colonizado, sendo justamente nela que ele pode expressar suas paixões e seus sonhos. Ele se afasta de sua língua para seguir a do colonizador. Se ele recria sua língua oral em escrita em suas obras, ele não terá público, pois seu povo não lê em nenhuma língua, sendo sua única possibilidade escrever na língua do colonizador: “O destino do escritor colonizado é escrever para um outro povo que não o seu!” (MEMMI, 2007, p. 150). O escritor colonizado só pode se servir da língua do colonizador para reivindicar em favor da sua. Como a cultura precisa de uma classe privilegiada para abastecer os artistas, é muito difícil sustentar o papel de escritor colonizado. Este assunto é bastante discutido pelos escritores da Negritude, sobre o uso do francês para se expressar poeticamente:

No máximo, o surgimento de um artista colonizado antecipa um pouco a tomada de consciência coletiva de que ele participa, que ele apressa ao dela participar. Ora, a mais urgente reivindicação de um grupo que reage é certamente a libertação e a restauração de sua língua. (MEMMI, 2007, p. 150).

Uma das partes mais instigantes do texto é quando Memmi fala do “ser da carência”, pois discute a colonização como um movimento complexo e poliforme. Primeiro, questiona se a colonização foi tão ruim assim, porque por um lado ela construiu estradas, escolas e hospitais, ou o contrário, se ela não tivesse ocorrido a colonização, teriam mais estradas, escolas e hospitais. O autor afirma que não sabemos o que seria do colonizado sem a colonização, pois o que conta é a realidade atual, mas vemos o que ele se tornou em consequência dela (MEMMI, 2007, p. 154). Contudo, é possível verificar que a colonização torna o colonizado carente e marginalizado, já que seu país não tem desenvolvimento técnico, levando ao seu lento esmagamento econômico.

O ponto central da obra é a negação da opressão colonizadora, que deve partir de uma consciência do colonizado de sua condição degradante. Com isso, ele começa a se articular para sua libertação completa, ou para a reconquista de si mesmo, fugindo de uma condição que desmoraliza, não só materialmente, mas espiritualmente também.

Na última parte do livro, Memmi apresenta as seguintes conclusões: (i) “o colonizador é uma doença do europeu, de que ele deve se curar e se preservar por completo” (MEMMI, 2007, p. 185), pois a colonização é gravemente danosa para o colonizado, sendo também negativa para o colonizador; e (ii) “Necessariamente, chega o dia em que o colonizado reergue a cabeça e faz oscilar o equilíbrio sempre instável da colonização” (MEMMI, 2007, p. 188), não havendo outra solução a não ser acabar com a colonização a partir de uma revolução, e não apenas de uma revolta. Para acontecer a revolução, primeiro o colonizado deve parar de se definir por meio das categorias colonizadoras, resgatando e assimilando a sua própria cultura, sua língua, sua religião, seu passado etc., que foram apagados pela máquina colonial. Memmi (2007, p. 190) afirma que, se o colonizado deixar de ser oprimido e cheio de carências internas e externas, ele se libertará de ser colonizado e se tornará o *outro*, sendo enfim um homem livre.

No outro prefácio anticolonial de Sartre, em *Os condenados da terra* (1967) de Franz Fanon, o escritor anuncia que os colonizados, por tanto sofrerem com as mazelas da colonização, deixam de se calar e denunciam a desumanidade do homem branco europeu. Esses poetas, com incrível paciência, explicam que os valores do homem branco – Sartre se apresenta como um – não se ajustam à verdade do homem negro.

Sartre afirma que o livro de Fanon (1967) é escandaloso pois constata que a Europa, ou melhor, o sistema colonial, enfim, agoniza. A obra interpreta a situação colonial e explica aos colonizados de todos os países que ou todos se juntam para um socialismo revolucionário ou todos serão derrotados pelos antigos tiranos. A verdadeira cultura é a Revolução e o autor fala em voz alta, chamando seus iguais, sem medo de que os europeus o escutem. Os colonizados cansarão de ver a dor e a pobreza e então surgirá uma ira vulcânica que levará à Revolução. A riqueza dos colonizadores foi criada a partir da pobreza, da submissão e da exploração dos colonizados. Os colonizadores podem retardar a emancipação, mas não podem impedi-la. Sartre alerta o leitor para que leia Fanon e compreenda o colonizado: “Leiamos Fanon: descobriremos que, no tempo de sua impotência, a loucura sanguinária é o inconsciente coletivo dos colonizados” (FANON, 1967, p. 12). Para se livrarem dessa loucura, entrematam-se: com isso, não atacam o verdadeiro inimigo, o colonizador.

Sartre explica aos europeus que estão lendo um livro que não foi escrito para eles e que se sentirão envergonhados ao fazerem a leitura. A violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito dos colonizados, mas também procura desumanizá-los, destruir sua cultura, embrutecê-los. O prefácio de Sartre no livro de Fanon dialoga com o prefácio do filósofo no livro de Albert Memmi sobre as supostas características do colonizado: “Derrotado, subalimentado, doente, amedrontado, mas só até certo ponto, tem ele [...] sempre os mesmos

traços de caráter: é um preguiçoso, sonso e ladrão, que vive de nada e só reconhece a força” (FANON, 1967, p. 10). Porém, o filósofo perde a mão quando argumenta sobre possessões em religiões de matriz africana: “O que era outrora o fato religioso em sua simplicidade, uma certa comunicação do fiel com o sagrado, se transforma numa arma contra o desespero e a humilhação; [...] os santos descem neles, governam-lhes a violência e a dissipam em transe até o esgotamento” (FANON, 1967, p. 12). Depois ele concorda com Fanon ao falar da alienação religiosa nas colônias. Comenta também o sincretismo nas colônias, afirmando que os colonizados frequentam os terreiros e as missas, como assimilação (imposição) da cultura ocidental.

A esquerda metropolitana apoia os colonizados em suas lutas, mas com suas ponderações e limites, pois acredita que não seja necessária a violência para lutar pelos seus direitos. Essa esquerda é racista e, nas palavras de Sartre, só teria a lucrar com a leitura de Fanon para seu aprendizado. A violência é necessária, sim, para destruir o sistema colonial, e a arma do combatente é sua humanidade. É a partir da guerra que os povos colonizados terão sua paz, cedendo lugar à fraternidade socialista.

O filósofo francês afirma que o livro de Fanon não precisa de prefácio, mas que ele o fez para levar a dialética até o fim, sendo necessário que os europeus se descolonizem, que exorcizem o colono que está dentro de cada um deles. Ele diz que hoje o indígena revela sua verdade e o europeu revela sua fraqueza, seu fracasso, sua vergonha e seu passado vil. Logo, “[i]nverteu-se a correlação de forças, a descolonização está em curso; tudo que nossos mercenários podem tentar é retardar-lhe a conclusão” (FANON, 1967, p. 18). Sartre anuncia que inicia a “involução”, pois o colonizado se recompõe e o colonizador se decompõe. O prefácio é finalizado com o momento final da dialética: “condenais esta guerra, mas ainda não ousais declarar-vos solidários com os combatentes argelinos: não tenhais medo, confiai nos colonos e mercenários; eles vos obrigarão a lutar” (FANON, 1967, p. 21). Nesse texto, há uma crítica direta à França colonizadora, principalmente devido à guerra da Argélia.

Em *Os condenados da terra*, Fanon afirma que a descolonização é sempre um fenômeno violento, mesmo que seja mascarada por vários nomes como Libertação Nacional, renascimento nacional etc. Ela propõe mudar a ordem do mundo, trata-se de um programa de desordem absoluta. A descolonização é o encontro de duas forças antagônicas que extraem sua originalidade dessa condição que segrega e alimenta a situação colonial, sendo a primeira confrontação a da violência da coabitação entre colonizadores e colonizados. Contudo, o autor não idealiza a descolonização, pois sabe que com ela vem uma nova nação, um novo sistema econômico e a substituição de uma “espécie” de homens por outra “espécie” de homens. O

colonizador cria o colonizado e atinge o seu ser, tirando suas verdades e seus bens pela colonização. O sistema colonial faz com que o colonizado deseje tomar o lugar do colonizador, substituí-lo. A cidade do colonizador é faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão e de luz, é uma cidade ajoelhada e acuada (FANON, 1967, p. 29). Para a população colonizada, o valor mais essencial é a sua terra, pois ela deve assegurar o pão e, evidentemente, a dignidade. Essa privação faz que o colonizado sinta inveja do colono e deseje ser igual a ele. O país colonizado é dividido em cor de pele: se é branco é rico, se é rico é branco. Por isso, as análises marxistas não dão conta do problema colonial.

Fanon retoma a necessidade da explosão do mundo colonial, uma imagem de ação muito clara para cada um dos indivíduos participantes desse mundo colonizado. A destruição desse mundo é a abolição e o enterro dessa zona. No colonialismo, a sociedade indígena é descrita como sem valores, sendo ele impermeável a regras sociais e bestializado pelo colonizador. Fanon elabora: “O colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. Pois sabe que não é um animal. E, justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir armas e fazê-la triunfar” (FANON, 1967, p. 32). O homem branco é o estrangeiro que impõe suas regras, sua religião. Ele cria a história da colonização. Já o indígena é um ser encurralado, o *Apartheid* é uma maneira de criar um compartimento no mundo colonial, de segregar.

Porém, há um momento em que o colonizado descobre que sua vida é a mesma do colono, que a pele no colono não vale mais que a do indígena ou da dele, sendo esse um “abalo essencial no mundo” (FANON, 1967, p. 34). O colonizado percebe que não está só, que em suas fronteiras aqui e ali há uma derrota do regime colonial, sendo a violência atmosférica. O autor pergunta: “Mas como passamos da atmosfera da violência para a violência em ação?” (FANON, 1967, p. 55). É com a disseminação de ideais anticoloniais pelo povo e com a agitação dos partidos nacionalistas que se inicia a movimentação contra a colonização; os colonialistas reagem com desfiles militares, exibições aéreas, para tentar fazer que recuem, o que não acontece, pois “[t]rabalhar significa trabalhar para a morte do colono. [...] O homem colonizado liberta-se na e pela violência” (FANON, 1967, p. 66). A mobilização da luta armada lança o povo em um sentido único, introduzindo na consciência do povo colonizado as noções de causa comum, de destino nacional e de história coletiva. O desdobramento da violência dos colonizados será proporcional à violência que sofreram no regime colonial.

No livro, Fanon traz um modelo de luta: “A verdade é que nenhum país colonialista é hoje capaz de adotar a única forma de luta que teria possibilidade de ser bem-sucedida: a implantação prolongada de forças de ocupação importantes” (FANON, 1967, p. 57). Mesmo

depois de acontecer a colonização, a mudança na vida da população ex-colonizada não é imediata na maioria dos povos de países subdesenvolvidos, fazendo que ela tenha um descontentamento encoberto. Isso acontece porque a maior parte dos homens que estão no poder se dedicam a vigiar os arredores e uma pequena parte a trabalhar pelo país, pois sentem que a atmosfera de violência ainda os persegue. A independência traz a reparação moral e a dignidade ao povo, mas não há tempo para elaborar uma sociedade com valores. Não é porque estão independentes que a sociedade melhorou: “Durante o período colonial convidava-se o povo para lutar contra a opressão. Depois da libertação nacional, é ele convidado a lutar contra miséria, o analfabetismo, o subdesenvolvimento” (FANON, 1967, p. 73). O autor finaliza o parágrafo com a frase “a vida é um combate sem fim”.

Há o momento em que o Terceiro Mundo deve escolher entre o sistema capitalista ou o sistema socialista. O capitalismo é inimigo dos países subdesenvolvidos, sendo uma escolha impossível. Já o socialismo, voltado para o conjunto do povo e em que o homem é o bem mais precioso, é impossível, pois nos países subdesenvolvidos alguns detêm toda a riqueza e o poder e outros nada. Logo, ele não deve definir-se por valores e sistemas que o antecederam, podendo dar luz à valores que lhe sejam próprios para suas necessidades.

O colonialismo e o imperialismo não estão quites com o Terceiro Mundo por terem dado fim à colonização. Eles roubaram e mataram a população: “As deportações, os massacres, o trabalho forçado, a escravidão formam os principais meios empregados pelo capitalismo para aumentar suas reservas de ouro e diamante, suas riquezas, e para firmar seu poderio” (FANON, 1967, p. 80). Por isso, a riqueza dos países imperialistas também é a dos subdesenvolvidos, sendo a Europa uma criação do Terceiro Mundo, pois foi erguida a suas custas.

O autor critica os partidos nacionalistas porque eles têm grande desconfiança com as massas rurais, pois elas ainda vivem de maneira próxima ao feudalismo, seguindo ordens dos colonialistas. Por outro lado, os camponeses desconfiam do homem da cidade, porque ele tenta se aproximar do europeu, falando sua língua, se vestindo como ele, trabalhando com ele. Já os sindicatos são candidatos ao poder, tentando encontrar meios de encurralar a burguesia. Sobre a política: “Esse mal-estar traduz a necessidade objetiva de um programa social que interesse enfim o conjunto da nação” (FANON, 1967, p. 101). Ele teoriza sobre a criação de uma guerrilha em um exército de libertação nacional, com a necessidade de centralizar a autoridade, instruir o grupo, ter a clareza de seus objetivos. A luta pela libertação é uma epopeia cotidiana: “Os dias se sucedem e é necessário que o colonizado emprenhado na luta e o povo que deve continuar a dar seu apoio para que não fraquejem” (FANON, 1967, p. 115). A violência organizada, exercida pelo povo, torna-se fundamental para que as massas decifrem a realidade

social da opressão, pois sem esse conhecimento na *práxis* “há apenas carnaval e charanga” (FANON, 1967, p. 120).

Sobre os partidos políticos, ele afirma que “[o] partido não é um instrumento nas mãos do governo. Muito pelo contrário, o partido é um instrumento nas mãos do povo” (FANON, 1967, p. 152). Eles devem ser a expressão direta do interesse das massas, devem abster-se de perpetuar tradições feudais, como a suposta superioridade do homem em relação à mulher ou a impossibilidade de voto.

No capítulo “Desventuras da Consciência Nacional”, Fanon elabora sobre a burguesia nacional, que toma o poder após o regime colonial. É uma burguesia subdesenvolvida, pois não tem poder econômico, o acúmulo de capital é uma impossibilidade. Contudo, ela toma o lugar da antiga população europeia, pois faz uso dos empregos de prestígio e de ordem ocupados pelos antigos colonizadores, como os médicos, advogados etc., demonstrando uma ausência de ambição de desempenhar o papel da burguesia em sua totalidade. Não há plano de modernização da agricultura ou de desenvolvimento econômico, não há iniciativa. Além disso, mantém-se privilegiadas certas regiões do país, como era feito no período colonialista. A burguesia nacional é ajudada pelas burguesias ocidentais que se apresentam como turistas enamorados pelo exotismo. O autor cita as praias do Rio de Janeiro e as meninas brasileiras como estigmas da depravação da burguesia nacional: “É nesta perspectiva que é preciso interpretar o fato que, nos jovens países independentes, triunfe aqui e ali o federalismo” (FANON, 1967, p. 131).

Fanon também afirma que a religião fragmenta o povo pois levanta a rivalidade das comunidades espirituais sustentadas e reforçadas pelo colonialismo. Coloca a religião da África Branca de “tradição de cultura milenar, cultura greco-latina” contra a religião da África Negra “brutal, não civilizada... selvagem” (FANON, 1967, p. 134). Sartre segue o mesmo raciocínio. A cor da pele também levanta rivalidade e desconfiança entre a África Negra e a África Branca, pois as minorias negras vivem em uma semiescravidão. Há o racismo da burguesia ocidental em relação ao negro e ao árabe, baseado no desprezo, e há o racismo da burguesia nacional, baseado no medo. Nem religião nem cor deveriam separar os africanos.

Há um retorno – uma procura apaixonada – dos intelectuais pelo período anterior à era colonial, pois inconscientemente, não podendo enamorar-se da história atual do povo oprimido, retorna ao passado de sua cultura, descobrindo um passado que não dê vergonha e sim dignidade. Trata-se de uma tentativa de escapar da supremacia branca, em que o colonizado sente a necessidade de regressar às raízes ignoradas. É nesse momento que o autor elabora sobre a Negritude: “Na África, a literatura colonizada dos últimos vinte anos não é uma literatura

nacional, mas uma literatura de negros” (FANON, 1967, p. 176). O conceito de Negritude era uma reação ao insulto que o homem branco fazia à humanidade, que despertou os intelectuais guineenses ou quenianos a reagirem, admirando ou cantando a si mesmos. Os cantos da Negritude vão evidenciar esse “mundo negro” e mostrarão os traços comuns entre escritores de Gana, Senegal, Sudão etc. Semelhante ao movimento da Negritude, o mundo árabe também foi submetido ao domínio colonial e sua luta de libertação nacional acompanhou-se de um fenômeno cultural chamado renascimento islã.

Fanon sinaliza como no primeiro congresso da Sociedade Africana de Cultura, em 1956, realizado em Paris, os negros dos Estados Unidos perceberam que seus problemas existenciais eram diferentes dos problemas dos negros africanos. A Negritude encontrou seu primeiro limite pois compreenderam que toda cultura é antes de tudo nacional: “Privilegia os costumes, as tradições, os modos aparentes, e sua busca forçada, dolorosa, apenas evoca uma banal procura por exotismo” (FANON, 1967, p. 183). O autor aponta três tempos nas obras dos escritores colonizados. No primeiro tempo, o intelectual colonizado prova que assimilou a cultura do ocupante; no segundo tempo, o colonizado sofre o abalo e resolve acordar; no terceiro tempo, chamado de combate, o colonizado vai sacudir o povo, despertá-lo e criará uma literatura revolucionária. Esse tipo de literatura deve dar apoio incondicional à luta de libertação dos povos e à revolução.

Quando o intelectual colonizado se dá o trabalho de fazer uma obra cultural, ele não percebe que utiliza técnicas e uma língua emprestada do ocupante, do colonizador, mesmo que às vezes use palavras de seu dialeto, manifestando o desejo de aproximar-se de seu povo. Logo, “[q]uerer apegar-se à tradição ou reatualizar as tradições abandonadas é ir não somente contra a história, mas contra seu próprio povo” (FANON, 1967, p. 186). Para Sartre (1985), o autor engajado deve dedicar sua literatura à realidade nacional, compreendendo que nada substitui o engajamento racional e irreversível nas fileiras do povo em armas. Ele dá o exemplo de Keita Fodeba em “Madrugada Africana” que, numa perspectiva revolucionária, reinterpretou todas as imagens rítmicas de seu país. Contudo, o homem colonizado que canta seu passado deve fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança.

O que os três prefácios sartrianos têm em comum? Primeiro, o fato de acompanharem obras de temática anticolonialista. É claro que o livro de Senghor (1985) possui um outro tipo de literatura, trazendo a apresentação de textos poéticos de escritores negros francófonos, divergindo da estrutura de manifesto em prosa das obras de Memmi (2007) e Fanon (1967). Segundo, o posicionamento de Sartre em seu lugar de homem branco francês que explica e introduz o livro para os outros homens brancos. Ele tem o papel de “preparar” e “apresentar” a

leitura para o homem branco. Nos três prefácios, ele evidencia que as obras não foram escritas para a população branca. Ele afirma que o homem branco até sentirá vergonha ao ler os livros. Terceiro, o elogio aos livros, incentivando o leitor a continuar a leitura. Quarto, o fato de Sartre apoiar a literatura anticolonial, indo contra seu próprio país natal colonizador, a França. As obras de Memmi (2007) e Fanon (1967) são importantes: “Conhecer tais especificidades contribui para a melhor compreensão da complexidade sociopolítica que permeia a história do Oriente Médio e seus processos de libertação nacional” (KREUZ, 2020, p. 129).

Memmi (2007) e Fanon (1967), pan-africanistas de terceira geração, dialogam em diversos momentos: seja ao denunciar a condição de vida precária do colonizado e o abuso de poder do colonizador; seja ao entender que a língua e a literatura do colonizado são uma reprodução da língua do colonizador; seja ao afirmar a necessidade de uma revolução para que ocorra a liberdade dos colonizados. Enfim, mesmo Fanon (1967) sendo mais agressivo (em diversos momentos fala da Revolução e da morte do colonizador) e revolucionário em relação ao combate ao colonizador, Memmi (2007) traz mais detalhes sobre o sistema colonial e sua formação. É como se os livros se complementassem. Eles percebem que colonizador/colonizado são partes antagônicas, mas que só existem em relação ao outro.

Por se tratar de um livro anterior, a obra de Memmi (2007) tem o papel de explicar o sistema colonial, apresentando as características e os perfis do colonialismo. Fanon (1967), dez anos depois, analisa o processo de independência, suas características e contradições, além de refletir sobre o momento posterior da descolonização, o que acontece com o país agora liberto e que deve construir sua política e sua organização social. Para o autor, somente o campesinato pode realizar o processo revolucionário (o que em Memmi não é delimitado). Ele ressalta a importância da criação de partidos políticos e a escolha de um sistema econômico (em sua opinião, o socialismo é a melhor opção).

Temas importantes como a Negritude e o marxismo aparecem em ambas as obras, sendo examinados seus quiprocós. Fanon (1967) salienta a importância de a literatura ser nacional e não racial, por isso não compactua com a Negritude e sim com o pan-africanismo. Para Bernardino-Costa (2016, p. 515), Fanon se posicionou contra a Negritude por ela não ter levado em consideração a diversidade das culturas negras. Ele continua: “Fanon, diferentemente de Sartre, entende que a subjetividade negra não se baseia numa ideia de *black soul* ou em certas qualidades de pensamento e conduta dos negros. Ao contrário, a subjetividade negra é vista como um construto histórico-social, por isso, marcada por heterogeneidades” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 515).

Quase cinquenta anos depois, Memmi publicou a obra *Retrato do descolonizado árabe-muçulmano e de alguns outros* (2007) no qual avalia o que ocorreu após as guerras de libertação. Suas conclusões são marcadas pela decepção, pois o novo grupo que entrou no poder da Argélia, depois de independente em 1962, seria tão violento e explorador quanto aquele que foi expulso.

Por fim, Sartre prefaciou obras anticoloniais que são documentos importantes para os movimentos de independência. Ele “se coloca em seu lugar”: é um escritor homem, branco e francês que compactua com os ideais anticoloniais anunciados nas obras prefaciadas. Sartre sente culpa por estar nesta posição, mas vê na escrita dos prefácios uma maneira de propagar para o mundo a literatura anticolonial, mais ou menos ligada à Negritude, e de explicar ao homem branco que essas obras não são para ele, mas que ele pode aprender com a leitura.

5. PODE O BRANCO FALAR DO NEGRO?

Neste capítulo, na tentativa de responder a seu título, vamos abordar os dois escritores de *Orphée Noir* e seu papel como porta-vozes do negro descolonizado. Depois, vamos analisar a Negritude no Brasil pois, além de um movimento estrangeiro, também irradiou na literatura afro-brasileira e nas discussões sobre racismo. Antes dela, já tínhamos uma literatura escrita por negros no Brasil Colônia e principalmente no Brasil República. Por fim, vamos trazer as teorias de Spivak (2010) e Djamila Ribeiro (2019) sobre a representação e o lugar do negro descolonizado na literatura.

5.1 SARTRE E CAMUS: DOIS HOMENS BRANCOS FALANDO DO NEGRO DESCOLONIZADO

Se podiam ou não, eles se permitiram – e foram permitidos pelo contexto histórico colonial a falar pelo negro descolonizado. O fato é que os dois *Orphée Noir* falam pelo negro por meio de dois homens brancos franceses, sendo a França um país reconhecido historicamente pelo colonialismo desumano.

Sartre, em *Orphée Noir*, louva a proximidade do negro com as forças da natureza. É interessante que, quando Sartre evidencia o primitivismo do conhecimento, da religião e da sexualidade do negro, em muitos momentos, parece que ele discrimina mais o não-branco colonizado do que Camus. Ele fala pelo negro francófono e, sobretudo, dá-lhe voz em seus três prefácios, o *Orphée Noir* e os escritos para *Os condenados da terra* e para *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*, servindo de apresentador e de voz publicitária e promocional às literaturas de minorias (GYSSSELS, 2005, p. 643). Ele promove os negros e se mobiliza, principalmente, pelos pertencentes aos países que foram outrora colonizados pelos franceses (em torno de trinta), cuja grande maioria se situa no norte da África, como Argélia e Marrocos. Sartre foi um escritor militante. Em *Que é a literatura?* [1947]/(2004), ele afirma o papel do escritor na conscientização da população: “o escritor dá à sociedade uma *consciência infeliz*, e por isso se coloca em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, mantenedoras do equilíbrio que ele tende a romper” (SARTRE, 2004, p. 65, grifos do autor). É recorrente, em suas produções, o “olhar para o outro” com alteridade e com consciência de classe, tendo em vista as suas obras sobre o racismo, como a peça *La Putain Respectueuse* (1946) e a patronagem da revista *Présence Africaine*; sobre o antisemitismo, nas peças *Les Séquestrés d’Altona* (1973), *Les Mains Sales* (1972) e *Morts Sans Sépulture* (2000), além do ensaio *Refléxions sur la question juive* (1946).

Sartre teve um papel importante como divulgador do terceiro mundismo, juntamente com Fanon, Lumumba e outros: ele participou de debates, conferências, assinaturas de manifestos, petições, escritura de prefácios e ensaios políticos contra as atrocidades do imperialismo colonialista e a favor de uma revolução marxista. Duas razões despertaram o interesse do autor pelo terceiro mundo: o fracasso da revolução socialista na Europa pela estratégia stalinista e a emergência do terceiro mundo com a Guerra da Argélia, a Guerra do Vietnã (vistas por Sartre como “guerras sujas”) e a Revolução Cubana, acontecimentos que “*radicalizam* as posições políticas de Sartre” (ALMEIDA, 2010, p. 19). Essas posições e preocupações políticas do autor sobre as questões coloniais são provenientes do marxismo e do método dialético e não da filosofia da liberdade (existencialismo) e do método fenomenológico que Sartre defendia antes da Segunda Guerra Mundial. Devido ao engajamento contra o colonialismo, Sartre ficou ainda mais desvalorizado para os apoiadores de De Gaulle devido a seus artigos cheios de ironia a elementos da sociedade francesa, como a denúncia ao colonialismo, à colaboração, à tortura durante a Guerra da Argélia (COHEN-SOLAL, 2005, p. 34). Ademais, nos anos 1960, o prestígio de Sartre estoura na França e no mundo.

Já Marcel Camus, em *Orphée Noir*, exalta o exotismo da população negra brasileira em período de carnaval. A partir de seu histórico como cineasta, ele dirigiu *Mort en Fraude* (1957) na Indochina e, posteriormente, *Os Bandeirantes* (1960) e *Othalia de Bahia* (1975), entre outros. O “olhar para outro” nos longas de Camus é o olhar comercial e do colono. Por outro lado, é o olhar de quem se encanta com as potencialidades e as belezas da cultura do Outro. Finda a Segunda Guerra Mundial e iniciado o processo de independência, começa a se dar destaque, embutido no exotismo, a outras culturas além da europeia. O interesse pelo exótico, pela cultura do outro, vem com a liberdade desses “novos” países. Em *A era dos extremos* [1995]/(2019), de Eric Hobsbawn, o autor comenta sobre o longo período de colonização mundial que, na metade do século XX, chegou ao fim, dando espaço para uma nova cultura de país independente:

A era imperial acabara. Menos de três quartos de século antes, parecera indestrutível. Mesmo trinta anos antes, cobria a maior parte dos povos do globo. Parte irrecuperável do passado tornara-se parte das sentimentalizadas lembranças literárias e cinematográficas dos antigos Estados imperiais, enquanto uma nova geração de escritores nativos dos países outrora coloniais começava a produzir uma literatura que partia da era da independência. (HOBSBAWN, 2019, p. 219).

Os homônimos *Orphée Noir* possuem elementos essenciais que os aproximam, como a revalorização do sujeito poético e a possibilidade de carregar o mito de significações políticas novas (PORRA, 2012, p. 5). Orfeu, nas duas obras, é o negro marginalizado e descolonizado.

A escolha do mito relaciona-se à necessidade do negro de cantar, assim como Orfeu, sua cultura e sua liberdade, agora livre das amarras do colonizador. A figura mitológica é vinculada ao negro devido à importância da música negra africana para o mundo no século XX, como os exemplos do *jazz* e do *blues*, nos Estados Unidos, e do samba, no Brasil, integrando a música negra à branca. A mestiçagem musical nesses países não é à toa, já que eles tiveram sua economia colonial erguida pelo suor e pelo sangue escravizados. Para Camus, Orfeu é compositor; para Sartre, Orfeu é poeta ao som dos tam-tams.

Por outro lado, esses Orfeus não são idênticos. Sartre fala pelo negro por uma necessidade histórica e marxista: ele vê os países produzindo literatura identitária e os apoia na construção de uma literatura nacional, a partir da divulgação por meio de prefácios. Camus fala pelo negro por uma necessidade pessoal e econômica: ele percebe um país rico em cultura ainda desconhecido e vê a oportunidade de fazer um filme em cores que encantaria a todos, como Orfeu com o seu dom da lira. O bem precioso do personagem, que é sua arte, em Sartre é a poesia afro-francófona, a única que é revolucionária e que se ajusta ao período histórico vivido; em Camus, a poesia é de Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Luiz Bonfá e Antônio Maria, ou seja, quatro bossa-novistas brancos que compuseram as canções de um filme sobre a cultura afro-brasileira.

O *Orfeu* de Sartre não é um personagem em si: ele representa a voz da Negritude não personificada, sendo uma metáfora. Essa voz coletiva (que, para alguns críticos, é negativa, pois homogeneiza os negros de países, culturas, línguas e realidades distintas) faz referência aos negros africanos de diferentes países descolonizados no século XX que necessitam, por sofrerem da mesma adversidade, criar versos revolucionários a fim de elaborar uma identidade própria e de contestar a opressão sofrida pelo colonizador. O cantar de Orfeu é um ato de liberdade em uma situação linguística contraditória, pela necessidade fazer versos – e de ser compreendido – a partir da língua do colonizador. Sartre foi, portanto, figura central na República Mundial das Letras por seu papel crucial como divulgador da Negritude e do Terceiro Mundo.

O *Orfeu* de Camus possui um caráter festivo e folclórico, exaltando o carnaval, o destino amoroso com Eurídice e a sensualidade do corpo negro dos personagens, principalmente de Orfeu. O protagonista possui características físicas e psicológicas (mesmo que rasas), constituindo-se como um personagem que faz parte de uma obra literária e cinematográfica. Como uma figura do negro marginalizado brasileiro, sua pobreza é herança da escravidão que assolou o Brasil durante mais de 300 anos e da colonização portuguesa, instituições geradoras da desigualdade social do país. Sobre a escravidão, Depestre (1980, p. 4) declara: “A

colonização comprimiu a mão de obra de importação africana em um torno com uma dupla subserviência, econômica e psicológica, retificando e alienando a consciência dos trabalhadores das plantations”. Aliás, o português colonizador aparece na obra como o arquétipo do comerciante português que vende mercadorias em troca de beijos das moradoras do morro. No longa *Orphée Noir*, a “única” identidade brasileira – a do carnaval, do carioca, da favela – já está formada e esse filme é uma das vias para que a cultura do Brasil seja amplamente difundida em tempos de pós-guerra. Ao premiarem o longa em Cannes e no Oscar, por tabela, enaltecem o samba, o negro, o exótico, a favela etc.

Há uma dinâmica desigual e combinada entre os *Orphées*. O de Camus revela um entretenimento conciliador, uma exaltação do exótico, sendo uma promessa de felicidade do terceiro mundo. O de Sartre, uma militância contra o mundo colonial, uma luta em prol dos negros na qual ele se coloca como porta-voz para os brancos. Enfim, fica o questionamento de qual é o papel dos brancos na luta contra o racismo. O branco pode se colocar como não-protagonista e esperar que o negro capitaneie a luta; o branco pode ser antirracista e agir contra o racismo, reconhecendo-se como causa e parte do problema devido a sua branquitude; o branco pode agir a favor da desnaturalização da discriminação e da desigualdade; ou o branco pode incorporar, de maneira permanente, estratégias para alcançar maior igualdade racial no Brasil, entre outros.

Após expostas as comparações, salientando as proximidades e as diferenças entre as obras órficas, percebemos que nenhuma está livre de representações carregadas de estereótipos da cultura do negro colonizado. Podemos levar em conta a época em que foram reproduzidas, o seu público leitor, o seu gênero de divulgação etc. E é crucial destacar o alcance e o conhecimento sobre o terceiro mundo que essas obras provocaram.

5.2 OS MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA NEGRA E A NEGRITUDE NO BRASIL

Após a análise da Negritude francófona no capítulo anterior, vamos observar como os movimentos e os autores de resistência afro-brasileira agiram em nossas terras e como o movimento francófono da Negritude irradiou no Brasil. O que nos aproxima historicamente são a colonização europeia, a escravidão, o subdesenvolvimento e o status de país de terceiro mundo.

No Brasil, vários ícones destacaram-se pela luta dos direitos do negro por meio da política, da resistência ou da literatura: Zumbi dos Palmares (1655-1695), Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Luís Gama (1830-1882), Machado de Assis (1839-1908), José do Patrocínio (1853-1905), Cruz e Souza (1861-1898), Lima Barreto (1881-1922), Carolina Maria de Jesus

(1914-1977), Abdias Nascimento (1914-2011) etc. Partir dessas personalidades e “[d]essas falas, por vezes isoladas, à constituição de uma literatura, muitos foram os caminhos e muitas as pedras. Tal processo incluiu a paulatina aquisição do letramento, da escritura, e da cidadania, com o fim da escravização” (DUARTE, 2014, p. 32).

Em 1888, tivemos a abolição da escravidão no Brasil, mas que não resultou em uma mudança social e racial no país, pois a população liberta continuou marginalizada. Os estudos sobre a presença da literatura afro-brasileira tiveram como pioneiro Roger Bastide, com *A poesia afro-brasileira* (1943), iniciando com Domingos Caldas Barbosa, ultrapassando o século XIX com Gonçalves Dias, Luiz Gama, Silva Alvarenga etc. Bastide (1943) foi uma voz isolada no meio acadêmico nessa temática por um bom tempo. Nas décadas seguintes, Sayers (1958) tem o empenho crítico de buscar por elementos da africanidade. Sobre a literatura afro-brasileira, Duarte (2014, p. 32) informa que “foram necessários mais de 40 anos após o livro inaugural de Bastide para que a literatura dos afrodescendentes ganhasse uma recepção crítica consistente, todavia ainda aquém do necessário, a nosso ver, frente à diversidade que marca essa produção”.

Em *O que é Negritude?*, Zilá Bernd afirma que a imprensa negra teve maior importância que o teatro pois conseguiu atingir um número mais significativo de pessoas. Seus jornais publicaram de 1915 a 1963, interrompidos somente pela censura do Estado Novo, e tinham o objetivo de tratar os problemas relativos à questão racial “era a regeneração da raça pelo aprimoramento cultural” (BERND, 1988, p. 48). Um exemplo foi o jornal *Alvorada*, que, em 1945, foi o órgão de difusão da Associação dos Negros Brasileiros, criada para que “os negros não se dispersassem”.

Da mesma maneira que em outros países, a Negritude não teve conotação popular no Brasil, presa como expressão de protesto contra a supremacia branca da pequena burguesia de intelectuais negros brasileiros. Os adeptos do movimento no Brasil traduziram e fizeram uso de uma formulação explícita, sistemática e estrangeira do conceito, sem transformar e reformular a ideia do movimento para o contexto brasileiro. Uma das exceções foi o Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, no Rio de Janeiro, liderado por Abdias Nascimento que, inspirado pela Negritude, tinha como meta inicial desenvolver uma dramaturgia negra no Brasil, porém, mais adiante, passou a atuar em diversas áreas, sempre em prol dos valores negros. Seu objetivo era uma valorização social do negro e da cultura afro-brasileira, por meio da educação e da arte, e o combate ao racismo, sendo um teatro de ordem pedagógica-política. Na dramaturgia, a primeira peça encenada foi *O Imperador Jones* (1921), de Eugene O’Neill, em 1945, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde nunca havia pisado um negro, fosse como ator ou atriz, fosse

como público. Depois, outras peças foram encenadas, entre elas *O filho pródigo* (1947), de Lúcio Costa, e *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes. No meio jornalístico, o primeiro número do jornal oficial do TEN, chamado *Quilombo*, tinha uma nota informando a existência de um grande acontecimento cultural no “pensamento negro” mundial, a revista *Présence Africaine* (BARBOSA, 2013, p. 171). Ou seja, o papel do TEN para a sociedade brasileira foi bastante diversificado. Para Abdias Nascimento, “[o]s valores da Negritude serão assim eternos, perenes ou permanentes, na medida em que for eterna, perene ou permanente a raça humana e seus subprodutos histórico-culturais” (NASCIMENTO, 1968, p. 50).

Em 1950, ocorreu o *I Congresso do Negro Brasileiro*, que contou com a presença de integrantes do TEN e de alguns intelectuais e políticos. Ironides Rodrigues (1923-1987) apresentou a conferência “Uma estética da Negritude” e foi criticado por, em seu discurso, falar sobre o existencialismo de Sartre presente em *Orphée Noir*, ao afirmar que o negro tem sensibilidade hiperdesenvolvida, que o predestina às artes, por causa de sua raça (BARBOSA, 2013, p. 176). O sociólogo Guerreiro Ramos (1915-1982), que fazia parte do TEN, também concordava com Sartre sobre a luta negra fazer parte de uma luta mais ampla, do Terceiro Mundo: “A figura de Sartre, para o sociólogo brasileiro (Guerreiro Ramos), foi mais importante do que a dos verdadeiros autores da Negritude francófona” (BARBOSA, 2013, p. 182).

A partir do final da década de 1970, a Negritude tornou-se sinônimo da tomada de consciência racial do negro brasileiro, sendo influenciada ainda por Senghor e Roger Bastide. Contudo, críticos brasileiros, como João A. das Neves, não esconderam seu ceticismo em relação a uma Negritude sem fronteiras, ou seja, ao valor da Negritude estrangeira no contexto brasileiro: “A negritude”, escreve ele, “foi um movimento exclusivo dos poetas africanos [de língua francesa], o que explica que seus irmãos de língua inglesa nunca aderiram totalmente tanto ao movimento político como ao literário” (FERREIRA, 2006, p. 10). Em 7 de julho de 1978, as escadarias do Teatro Municipal de São Paulo se tornaram palco do ato público que convocava homens e mulheres negros a reagirem à violência policial a qual eram submetidos cotidianamente, o que deu origem ao Movimento Negro Unificado (MNU). A publicação da revista *Cadernos Negros*, desde 1978, contribui demasiadamente para a configuração discursiva de um conceito de literatura negra no Brasil, a partir de um ponto de vista afro-brasileiro. Sua produção é marcada pelo protesto contra o racismo, tanto na prosa quanto na poesia. No ano de 1980, foi fundado coletivo paulistano *Quilombhoje Literatura* e nele destacam-se os nomes dos escritores Cuti, Oswaldo de Camargo, Abelardo Rodrigues, Paulo Colina e Mario Jorge Lescano. No ano de 1995, durante a marcha à Brasília em celebração aos trezentos anos de Zumbi dos Palmares, o governo federal foi forçado, pela primeira vez na

história, a reconhecer, de maneira oficial, a existência do racismo em solo brasileiro (ZIN, 2018, p. 280).

Atualmente, podemos identificar a identidade negra em outras formas de expressão e manifestações culturais: bailes de comunidade negra, grupos de dança e música afro, a literatura negra – com Elisa Lucinda (1958), Ronald Augusto (1961), Conceição Evaristo (1946), Ana Maria Gonçalves (1970), entre outros –, as religiões afro-brasileiras, o cabelo *black power* etc. Eduardo de Assis Duarte acrescenta “[o]s saraus literários na periferia, os lançamentos festivos, encenação teatral, as rodas de poesia e rap, as manifestações políticas alusivas ao 13 de maio ou ao 20 de novembro, entre outros” (DUARTE, 2014, p. 41) como possíveis espaços mediadores entre texto e receptor negros. A literatura negra ocupou o lugar da Negritude, sendo que o fio condutor dessas obras literárias parece ser reviver, nos dias de hoje, o espírito quilombola (BERND, 1988, p. 53). No Brasil, a Negritude serviu como tomada de consciência e maturação da literatura negra:

Entendida como um processo dinâmico e não como um alvo estático a ser atingido, a busca da identidade não se esgotou com o movimento que representou sua culminância: a Negritude. Ao contrário, podemos entendê-la como um momento que possibilitou a eclosão de uma postura autônoma dos intelectuais e a maturação da literatura negra. Em resumo: a Negritude como tomada de consciência propiciou a emergência de um discurso literário negro que se transformou no lugar por excelência da manifestação do *eu-que-se-quer-negro*. (BERND, 1988, p. 53, grifos da autora).

Como podemos perceber, a Negritude chegou no Brasil a partir da leitura de alguns pensadores francófonos, até mesmo de Sartre, mas não foi exatamente adaptada às demandas específicas no negro brasileiro. Isto não quer dizer que não houve uma organização da sociedade negra, e sim que ela aconteceu de outras maneiras. Uma delas foi pela literatura afro-brasileira, como observaremos no próximo capítulo.

5.3 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: PRINCIPAIS AUTORES(AS)

Este é o momento de conhecer e exaltar a literatura afro-brasileira, que nas últimas décadas têm tido papel de destaque na literatura brasileira, com autores como Conceição Evaristo, Jeferson Tenório, Djamila Ribeiro e Elisa Lucinda, mas que nem sempre foi assim. Se, por um lado, a potencialidade criativa dos afro-brasileiros ficou esquecida ou mesmo silenciada durante esse período, por outro, ela revela a subjetividade e a sensibilidade artística dessa camada de nossa população brasileira, apresentando-se como uma forma potente de reinvenção da vida e de construção de novas realidades na literatura (ZIN, 2018, p. 161). Seja pela escrita de textos autobiográficos, poemas, ensaios, romances ou contos, seja pela presença

também na canção popular, o negro brasileiro sempre falou, mas nem sempre fora escutado. Ele fez literatura na língua dos colonizadores, trazendo seu ritmo, sua cadência, sua entonação, seus vocábulos próprios.

Primeiramente, Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência* (2002), analisa o lugar do negro na literatura brasileira, apontando que há duas maneiras de considerar a relação entre a escrita e os excluídos (BOSI, 2002, p. 257). A primeira é praticada pelos historiadores de literatura e consiste em ver o marginalizado ou o excluído social como objeto da literatura. Ele dá os exemplos de Euclides da Cunha, com *Os Sertões* (1902), e de Monteiro Lobato, com o Jeca Tatu de *Urupês* (1914). A segunda via considera os pobres e excluídos pelo polo oposto: o excluído enquanto sujeito do processo simbólico, como no exemplo de Carolina Maria de Jesus em seu *Quarto de despejo* [1960]-(2016), uma mulher favelada que escreve sua história de vida em um ambiente marginalizado. Nossa prioridade, neste subcapítulo, é abordar esta segunda maneira de relacionar escrita e excluídos

O artigo “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, do professor Eduardo de Assis Duarte (2011), faz um panorama da produção, dos movimentos literários e da teoria literária relacionadas à população negra. Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), compositor de lundus e modinhas do século XVIII, é considerado pelo pesquisador um dos primeiros escritores brasileiros negros. A escritora do século XIX, Maria Firmina dos Reis, com sua principal obra *Úrsula* [1859]-(2004)), faz um retrato da escravidão no Brasil. Além de escritores que abordaram a temática do negro e da escravidão contemporâneos à Maria Firmina como Castro Alves (1847-1871), com seus poemas abolicionistas, como “O Navio Negreiro” (1870); Machado de Assis (1839-1908), com sua exposição sobre as mazelas da escravidão, como no conto “Pai contra mãe” (1906); e Cruz e Souza (1861-1898), com seus poemas que denunciam a sociedade racista e escravista. Além disso, intelectuais como Luiz Gama (1830-1882) e José do Patrocínio (1853-1905) foram importantes abolicionistas no meio político.

No século XX, Lima Barreto (1881-1922) inicia com sua produção problematizando a marginalidade social, como em *Clara dos Anjos* (1922), romance que aborda o que é ser mulher, negra e pobre. Sobre a produção de literatura negrista do século XX, Duarte afirma que “não poderemos descartar a tradição do negrismo modernista, de que são exemplos Jorge de Lima (1893-1953), Raul Bopp (1898-1984), Menotti Del Pichia (1892-1988), Cassiano Ricardo (1895-1974) ou os escritores do grupo mineiro “Leite Criolo”, entre outros” (DUARTE, 2011, p. 1). O movimento negrista modernista foi produzido por homens brancos e sua abordagem da temática negra, muitas vezes, reproduzia estereótipos e fetiches.

É importante destacar duas escritoras negras, pois elas têm um papel importante dentro da literatura afro-brasileira: Maria Firmina dos Reis, que aborda as mazelas da escravidão no século XIX em um romance folhetinesco, e Carolina Maria de Jesus, que trata da marginalização dos negros em favelas no século XX em um diário, um dos resultados da escravidão e do capitalismo. Não é só o nome “Maria” e a cor da pele que une as autoras, mas também o legado literário e histórico deixado por elas. Em *Úrsula* (2004), de Maria Firmina dos Reis, há escravizados analisados com profundidade e que são fundamentais para o enredo. No romance, Maria Firmina aborda a violência do patriarcalismo e da escravidão, mesmo os protagonistas Úrsula e Tancredo sendo brancos por uma questão de recepção no mercado literário, o romance possui capítulos em que se detalha a questão da escravidão brasileira, além de trazer o assunto da África como espaço de liberdade e o passado do navio negreiro. Em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* [1960]/(2016), a autora discorre, em formato de diário, sobre seu processo de escrita e sua rotina de mãe solo, catadora de lixo e moradora da favela paulista do Canindé. Ela escreveu na favela e sobre a favela. A escrita de Carolina possui uma interlocução com o livro da escritora martinicana Françoise Ega (1920-1976) chamado *Cartas a uma negra* (2021), um livro epistolar contemporâneo à produção da escritora brasileira. A narradora faz de Carolina uma presença viva em seus diários (conversa com ela, escreve para ela) e se assemelha à brasileira por ser negra, mulher, trabalhadora, mãe e escritora.

Nas publicações realizadas a partir das últimas décadas do século XX e início do XXI, há uma forte presença de escritores revelados nos *Cadernos Negros*, uma série literária brasileira independente que divulga autores negros, como Cuti (1951), Miriam Alves (1952), Esmeralda Ribeiro (1958), Márcio Barbosa (1959), Abílio Ferreira (1960), Lia Vieira (1958), Sônia Fátima da Conceição (1951), Abelardo Rodrigues (1952) entre outros. Não menos importantes, podemos destacar os poetas Edimilson de Almeida Pereira (1963), Salgado Maranhão (1953) e Ronald Augusto (1961) bem como os ficcionistas Paulo Lins (1958), Luís Carlos de Santana (1982), Jeferson Tenório (1977), Conceição Evaristo (1946) e Ana Maria Gonçalves (1970).

Um dos aspectos primordiais da literatura afro-brasileira é o fato dela ter surgido quando o negro passou de objeto a sujeito da criação, deixando de ser tema para autores brancos e passando a registrar a sua própria visão de mundo (LOBO, 1993, p. 222). Há uma diferenciação entre os conceitos de literatura negra e literatura afro-brasileira. O primeiro conceito está relacionado a obras cujo tema é o protesto contra o racismo e a produção escrita de pessoas que se identificam como negras, como a poesia de Edimilson de Almeida Pereira (1963) e a prosa de Muniz Sodré (1942), Nei Lopes (1942) e Joel Rufino dos Santos (1941-2015). Também

temos Abdias Nascimento (1914-2011), Oliveira Silveira (1941-2009), Lázaro Ramos (1978), Djamilia Ribeiro (1980), Cidinha da Silva (1967), entre outros.

O segundo conceito entende que a literatura afro-brasileira “tanto é contemporânea, quanto se estende a Domingos Caldas Barbosa, em pleno século XVIII; tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espraia pelas literaturas regionais” (DUARTE, 2011, p. 1). Trata-se de um conceito em construção, mais elástico, que remete ao processo de mescla cultural que, desde a chegada dos primeiros africanos, foi geradora de uma hibridização étnica, cultural, linguística, religiosa etc. O autor explica as características da literatura afro-brasileira: uma voz autoral afrodescendente; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; e um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo (DUARTE, 2011, p. 4). Cada vez mais são revelados escritores afro-brasileiros por causa da ampliação das políticas públicas e da classe média negra:

Não há dúvida de que, por um lado, a ampliação da chamada classe média negra, com um número crescente de profissionais com formação superior buscando lugar no mercado de trabalho e no universo do consumo; e, por outro, a instituição de mecanismos como a lei 10.639/2003 ou as ações afirmativas, vêm contribuindo para a construção de um ambiente favorável a uma presença mais significativa das artes marcadas pelo pertencimento étnico afrodescendente. (DUARTE, 2010, p. 1).

Mesmo ainda tendo um número muito mais expressivo de escritores brancos na literatura brasileira, aos poucos a literatura negra vai ganhando destaque. A partir dos anos 2000, são recorrentes os trabalhos de conclusão de curso, as dissertações e as teses acadêmicas que tratam da produção literária afro-brasileira em universidades públicas e privadas de todo o país, fortalecendo ainda mais a produção de literatura negra no país.

5.4 A PROBLEMATIZAÇÃO DA VOZ DO OUTRO E DO LUGAR DE FALA

Neste subcapítulo, iremos trazer duas teóricas que abordam a temática de brancos falando sobre o Outro – neste caso, o terceiro-mundista e o negro. No âmbito do terceiro mundo, Ayati Chakravorty Spivak, cujo livro *Pode o subalterno falar?* (2010), é uma das obras mais importantes para a compreensão da voz e da representação do *Outro*. O livro é de base marxista, pós-estruturalista e desconstrucionista e se alia a posturas teóricas que abordam o feminismo contemporâneo (vindo de seu lugar de fala, a mulher na Índia) e o pós-colonialismo. Ela observa intelectuais como Deleuze e Foucault, utilizando suas teorias e da própria autora para pensar na representação e no espaço de fala do subalterno.

A autora analisa a voz do subalterno na literatura, sendo ele pertencente às camadas mais baixas da sociedade, excluídos dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros no estrato social dominante. Spivak evidencia os dois sentidos da palavra “representação” por Deleuze: a representação como “falar por” da política e a representação como “re-representação” na arte e na política. Spivak ainda argumenta que o teórico não pode falar pelo oprimido: “Como a teoria é também apenas uma “ação”, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido” (SPIVAK, 2010, p. 32). Sobre representação, Marx utiliza o termo “*vertreten*” que significa “representar” ao discutir um “sujeito” social cuja consciência é deslocada e incoerente, ou seja, os pequenos proprietários camponeses não poderiam representar a si mesmos, devendo ser representados.

Quando se considera o europeu como o principal e o colonizado como o Outro, faz-se um movimento de violência contra este último: “O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir sujeito colonial como o Outro” (SPIVAK, 2010, p. 47). Ele não é o mesmo que o colonizador, pois é inferiorizado e marginalizado. A imagem do colonizado é permeada de clichês, preconceitos e exotismo. Além disso, ele não consegue desmistificar essa imagem pois não é dada a ele a voz. De acordo com Foucault e Deleuze, caso tenham a oportunidade e, por meio da solidariedade, uma política de alianças, os oprimidos podem falar e conhecer suas condições, pelo menos em uma realidade de primeiro mundo, como a que os autores se referem.

A resposta para a pergunta “pode o subalterno falar” é dada por Spivak (2010), ao dizer que todos podem falar por si mesmo, sem necessidade de alguém para intermediar ou explicar; contudo, será que o que o subalterno/terceiro-mundista/colonizado tem a falar será interessante para o sujeito dominante a ponto de ser escutado?

Para o “verdadeiro” grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber ou falar por si mesmo. A solução do intelectual não é a de se abster da representação. O problema é que o itinerário do sujeito não foi traçado de maneira a oferecer um objeto de sedução ao intelectual representante. (SPIVAK, 2010, p. 60).

Além do subalterno ter que buscar meios de divulgar a sua voz, a autora questiona o que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno. Chegando à mesma conclusão que Djamila Ribeiro, a questão da mulher parece ser mais problemática nesse contexto da voz do subalterno, pois “[e]videntemente, se você é pobre, mulher e negra, está envolvida nessas três maneiras” (SPIVAK, 2010, p. 85).

O conceito de lugar de fala, da filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017), é interessante para a compreensão desta tese, mesmo sabendo que ela o criou mais especificamente para o movimento feminino negro no âmbito brasileiro. Contudo, entende-se que é possível expandir a sua compreensão para se pensar se um homem branco europeu pode ou não falar do negro.

Djamila Ribeiro (2017) inicia o livro citando a teoria de Simone de Beauvoir, de *O segundo sexo* (1970), segundo a qual a mulher possui a categoria de *Outro*, conceito que permeará durante todo seu livro, não só relacionado à mulher negra, mas aos marginalizados em geral – como o homem negro, a mulher branca, os gays, os transexuais, entre outros. A intelectual francesa afirma que a categoria de gênero em que a mulher não é vista por si mesma, mas pela relação com o homem e através do olhar masculino. Ela não é o *Mesmo*, é o *Outro*. Os judeus são “outros” para o antissemita, os indígenas para os colonizadores, os negros para os racistas, os proletários para os proprietários, e assim segue. Para Grada Kilomba, a mulher negra é o *Outro do Outro*, sendo a antítese da branquitude e da masculinidade, o que dificulta que ela seja vista como sujeito, sendo necessário que mulheres negras se autodefinam: “[l]ogo, definir-se é um status importante de fortalecimento e de demarcação de possibilidades de transcendência da norma colonizadora” (RIBEIRO, 2017, p. 33).

A autora também reconhece que a realidade dos homens negros não é a mesma dos homens brancos, discordando de Beauvoir. Djamila (2017) traz estatísticas sobre a marginalização da mulher negra, sobre suas relações precárias de trabalho, além de apontar a importância do movimento negro feminino no combate ao genocídio da população negra. A partir de Audre Lorde³⁷, Djamila (2019) aponta para a diversidade de identidades e pautas que a que se pode lutar, como a questão do gênero, quando LGBTQIA+, o movimento negro, por ser negra, e o movimento feminista, por ser mulher. Contudo, não é possível negar uma identidade para afirmar outra, por isso, Lorde pensa nas intersecções e em não ver mais as diferenças como negativas, o que gera desigualdade.

Aproximando-se da explicação do lugar de fala, a autora afirma que o conceito pode ter origem a partir da teoria do *feminist standpoint* de Patricia Hill Collins³⁸, que afirma que as condições sociais de um indivíduo se sobrepõem a suas experiências individuais e permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. É importante analisar os mecanismos de poder existentes e as categorias como gênero, raça, classe e sexualidade. Essas experiências

³⁷ Escritora feminista negra caribenha e lésbica, escreveu obras como *As ferramentas do mestre não vão desmantelar a casa grande* (1979) e *Os usos da raiva: mulheres respondendo ao racismo* (1981).

³⁸ Escritora e professora universitária influente no feminismo negro, escreveu obras como *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política de empoderamento* (1990).

comuns resultantes do lugar social que ocupam impedem que a população negra acesse certos espaços na sociedade (RIBEIRO, 2017, p. 64). Logo, o apagamento e o silenciamento do sujeito negro acontecem porque ele não acessa certos espaços, como a mídia, as universidades, entre outros lugares que predominam a população branca. A autora questiona:

Dentro desse projeto de colonização, quem foram os sujeitos autorizados a falar? [...] Numa sociedade supremacista branca e patriarcal, mulheres brancas, mulheres negras, homens negros, pessoas transexuais, lésbicas, gays podem falar do mesmo modo que homens brancos cis heterossexuais? Existe o mesmo espaço e legitimidade? (RIBEIRO, 2017, p. 59).

A partir dos escritos de Grada Kilomba (2012), é tocado um tema essencial quando discutimos lugar de fala: é necessário que aquele que sempre foi autorizado a falar, no caso, o homem branco, também escute (RIBEIRO, 2017, p. 60). O medo do homem branco diante das verdades e realidades o impediria lidar com o conhecimento dos *Outros* e romper com a voz única. Falar de racismo é visto atualmente como algo chato, “mimimi”, porque confronta o poder hegemônico. O lugar de fala não ter a ver com a visão essencialista de somente o negro poder falar sobre o racismo.

Lugar de fala não é a exclusão da voz hegemônica, e sim a compreensão de seu lugar na sociedade, a possibilidade de enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar para que elas sejam rompidas: “Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social” (RIBEIRO, 2017, p. 63). Ele não é um ponto de vista individual sobre algo, trata-se de construções residentes nas próprias estruturas sociais, e não individuais, pois cada pessoa tem experiências diferentes, priorizando o compartilhamento de experiências em comum. Não é que a experiência individual não importe, mas o essencial é entender as condições sociais as quais a pessoa faz parte. Em um país de tradição escravocrata como o Brasil, as pessoas negras vão experimentar o racismo, seja pelo lugar que ocupam na sociedade (Ribeiro questiona o leitor “quantos professores negros você teve?”), seja pelo modo como são vistos na sociedade. Faz-se necessário perceber qual o lugar que os negros ocupam na sociedade e dar voz a eles. Assim, o conceito do lugar de fala é visto como um movimento de resistência: “Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saber consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 47).

Retornando ao assunto da tese, o título do capítulo “Pode o branco falar pelo negro?” é um questionamento que pode ser respondido a partir dos parágrafos anteriores sobre a teoria do lugar de fala e da representação do subalterno. No prefácio de Sartre, *Orphée Noir* (1985), é possível perceber que o filósofo francês se identifica no texto como homem branco cis europeu, ou seja, compreende o seu lugar de fala. Ele não quer falar pelos negros ou explicar para os

negros sobre Negritude, ou até mesmo se colocar como protagonista no movimento negro. Compreende-se aqui que Sartre deseja preparar e explicar a leitura do texto a seguir (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue Française*) para o leitor branco. Ou melhor, o texto *Orfeu Negro* é destinado para brancos, como se fosse um terreno, ou melhor, um porta-voz, a prepará-los para a leitura da antologia de Senghor. Sartre utiliza a primeira pessoa do discurso para se marcar na narração e se coloca também como um homem branco que não faz parte do movimento. Ou seja, a voz do colonizado é intermediada pelo discurso hegemônico sartriano, que se coloca na posição de reivindicar o reconhecimento da poesia negra em língua francesa na literatura mundial.

Nos outros prefácios de Sartre nos livros anticoloniais de Memmi (2007) e de Fanon (1967), percebe-se o mesmo movimento do autor, de auxiliar a leitura da pessoa branca, no papel de explicar a leitura que está por vir. O francês tinha interesse no assunto anticolonial, se posicionava contrário ao governo colonial francês e tinha visibilidade internacional como filósofo, jornalista, dramaturgo, romancista etc. Mesmo assim, muitas críticas questionam o porquê da escolha de Sartre para prefaciá-lo um livro sobre literatura francófona negra.

Já o *Orphée Noir* (1959) de Camus, possui a diferença de ser um filme em longa-metragem, logo, toda a obra é seu ponto de vista, o ponto de vista do diretor e da coletividade que produziu e assistiu ao filme. A imagem do filme é formada por uma cadeia de representações intermediárias, pois a imagem concebida pelo autor, diretor e ator é concretizada na percepção do espectador (EISENSTEIN, 2002, p. 28). Como o filme passa uma visão plástica do que é a cultura brasileira e como Marcel Camus não é brasileiro, entende-se que ele reproduz uma imagem equivocada a partir do olhar europeu sobre o que seria o Brasil e seu povo, olhar do colonizador pelo colonizado, mesmo ele não tendo compromisso com a realidade externa, já que se trata de arte.

Anteriormente, analisamos que o Modernismo no Brasil contou com escritores negristas, ou seja, brancos que escreviam sobre os negros. Partindo da discussão sobre o lugar de fala de Djamila Ribeiro (2017), é importante frisar que, para o despertar, ou seja, para a formação de uma literatura afro-brasileira, contar com escritores que tenham a experiência da cor de pele negra e consigam traduzi-la na escrita é fundamental: “A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre escritura e experiência, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra” (DUARTE, 2011, p. 33). Sintetizando: “Literatura é discursividade, e a cor da pele será importante enquanto tradução textual de uma história própria ou coletiva” (DUARTE,

2011, p. 34). Eduardo de Assis Duarte (2011) analisa alguns poetas brancos escrevendo sobre negros, como Manuel Bandeira no poema “Irene no Céu” contido no livro *Libertinagem* (1930), e revela que muitos utilizavam “estereótipos sociais largamente difundidos e assumidos inclusive entre suas vítimas, signos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade” (DUARTE, 2011, p. 39). Logo, a questão da autoria e da representatividade se sobrepõe ao lugar de fala no momento da formação de um novo grupo literário, pois se pode acabar reforçando estereótipos.

A partir desse ponto de vista, ambos *Orphées Noirs* analisados nessa tese focaram em países em que a literatura e a cultura de um povo marginalizado e descolonizado estavam em formação. Sartre foi o prefaciador de um livro de poemas de países francófonos, sendo que alguns deles, como a Argélia, ainda eram colônias francesas quando o livro foi publicado. O autor, mesmo ciente de seu lugar de fala e de que ele não fazia parte da Negritude, reproduziu estereótipos como a primitividade africana, discutidos anteriormente. Por outro lado, pôs em evidência a noção de Negritude, que mal existia e circulava apenas, se tanto, entre autores principiantes. Marcel Camus, por sua vez, partiu de um filme colorido com belíssimas cenas da cidade carioca, para difundir internacionalmente, pela primeira vez, imagens do carnaval, do morro e dos negros em um país que fora colonizado pelos portugueses. Contudo, o cineasta francês acaba pecando pela reprodução de estereótipos. Portanto, ambos franceses contam uma história que não é deles, e acabam por reproduzir, em alguns momentos, equivocadamente a cultura do Outro.

6. ORFEUS FRANCESES NEGROS E GREGOS – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A figura mitológica de Orfeu, presenteado pelo seu pai, deus Apolo, com uma lira, foi a mais talentosa entre os músicos. Quando Orfeu tocava seu instrumento, os pássaros paravam para escutá-lo, os animais perdiam o medo e as árvores se curvavam para pegar os sons que o vento trazia. Além disso, ele conquistava todos os seres humanos a sua volta, em destaque a ninfa Eurídice, com quem se casou. O amor dos dois era tanto que Orfeu foi buscá-la nas profundezas de Hades, após a sua morte por uma picada de cobra. O mito órfico ultrapassa séculos, estando presente na literatura ocidental em peças teatrais, balés, poemas, filmes, romances, prefácios etc. A mistura entre o personagem órfico e o negro descolonizado não é gratuita, há uma compatibilidade etimológica entre o negro e o grego, como discutido no segundo capítulo desta tese.

O musical *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes, é um exemplo de obra que mistura o negro e o grego. Encenada pela primeira vez em 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a peça foi importante principalmente por conter um elenco totalmente negro (do TEN) e contar com uma trilha sonora que unia Vinicius de Moraes e Tom Jobim. É um gesto de intervenção a favor do negro. A partir deste encontro, formou-se a Bossa Nova. É com este gênero musical que a música brasileira passa de manifestação cultural “exótica” e “primitiva” para produto internacional. Por exemplo, João Gilberto e Tom Jobim fizeram sua carreira no exterior nos anos 1960, este último inclusive cantou com Frank Sinatra, um dos maiores nomes da música estadunidense do século XX. Já Vinicius de Moraes consolidou sua carreira musical, cada vez mais se “abrasileirando”, como no caso de sua parceria com Baden Powell em *Os Afro-sambas* (1966)³⁹, e fazendo shows pelas universidades no Brasil.

O premiado filme do diretor francês Marcel Camus, *Orphée Noir* (1959), depende do musical de Vinicius, já que o longa é inspirado na peça viniciano. Trata-se de um prefácio do Brasil a cultura de massas. O filme repercutiu mundialmente, pondo em evidência o carnaval, a favela, a macumba, enfim, alguns traços da cultura brasileira. É inegável a qualidade do som e da imagem colorida do longa, principalmente, nas extensas cenas em que retratam o carnaval carioca (na época, ainda de rua) e o terreiro de macumba. Bom para Marcel Camus e ruim para Vinicius de Moraes: o francês não pagou corretamente os *royalties* e pediu para Luiz Bonfá e Antônio Maria fizessem mais músicas para o filme. O filme de temática brasileira de Camus

³⁹ *Os Afro-Sambas* de Baden e Vinicius foi lançado em 1966 pelo selo Forma, com arranjos e regência do maestro César Guerra-Peixe. Nos vocais, junto com Vinicius, o disco tem a participação de Quarteto em Cy e Dulce Nunes. A inspiração do trabalho é o candomblé. Os arranjos do disco contrapõem os instrumentos comuns nos terreiros (agô, afôxé, atabaque, bongô) com sax, flauta, violão, baixo e bateria, inovando na canção popular brasileira.

ainda é lembrado: aparece, por exemplo, nos últimos livros de Chico Buarque como referência de Brasil e de cultura brasileira, ou seja, ponto de contato dos estrangeiros com as terras daqui, bem como no documentário (2019) e no show (2021) *AmarElo* do rapper Emicida, mostrando a favela brasileira do século passado. Além disso, a fortuna crítica ainda investiga e comenta sobre o filme – essa tese é um exemplo –, pois constantemente são escritos artigos e trabalhos acadêmicos no geral sobre o longa. Aludindo ao título do ensaio de Sartre, o filme *Orfeu Negro* pode ser visto como exemplo de como os motivos da história de Orfeu foram transferidos para os cenários culturais da diáspora africana e para os contextos sociopolíticos do chamado Novo Mundo. Podemos concluir que *Orphée Noir* ainda tem muito a dizer sobre o Brasil, por se tratar de um filme que dá protagonismo à população negra brasileira. Relaciona-se, desse modo, ao contexto de ascensão do movimento negro, com o aumento de escritores(as), de diretores(as) de cinema⁴⁰, de atores e atrizes protagonistas negros, entre outros espaços que estão sendo progressivamente ocupados.

Depois da *Palme D'Or* de *Orphée Noir* em 1959, o filme *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, também ganhou a premiação máxima, mostrando um Brasil da Bahia com capoeira, tabuleiro da baiana, as ruas do Pelourinho etc. Ou seja, em pouco anos, dois filmes sobre os pobres brasileiros, de viés nacional popular, foram premiados na França e celebrados pela crítica mundial. A retomada do *Orphée Noir* ocorreu com *Orfeu* (1999) de Cacá Diegues, evidenciando a necessidade de ainda se falar sobre o grego e o negro brasileiro em um contexto de favela atualizado. Foi a partir deste filme que outros sobre a favela e a criminalidade brasileira surgiram na primeira década do século XXI, como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de elite* (2007).

O outro *Orphée Noir* (1985), de Jean-Paul Sartre, também teve bastante repercussão mundial, sendo um dos textos que alavancou o movimento da Negritude em língua francesa. O prefácio sartriano para o livro de Léopold Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, fez mais sucesso do que a obra em si, por se tratar de um ensaio político pela libertação do colonialismo e que celebra a poesia engajada negra em língua francesa. Sartre teve uma trajetória de intelectual engajado pelo Terceiro Mundo – e pelos acontecimentos políticos do século XX em geral – a partir de sua literatura, de suas palestras e de sua participação política. Ele também produziu outros prefácios de livros sobre o Terceiro Mundo: *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* (2007), de Albert Memmi, e *Os condenados da terra* (1961), de Frantz Fanon.

⁴⁰ Como diretores(as) negros(as) brasileiros(as), temos Jefferson De, Lázaro Ramos, Joel Zito Araújo, Renata Martins, Sabrina Fidalgo etc.

O movimento literário afro-franco-caribenho da Negritude, divulgado pelo prefácio órfico de Sartre, foi protagonizado por Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas e Léopold Sédar Senghor, entre outros. Entre suas pautas, a Negritude incitava o combate ao eurocentrismo fruto do colonialismo europeu e a valorização da cultura negra no mundo, em razão de suas contribuições específicas do ponto de vista cultural. Há uma relação entre este movimento e o personagem órfico: a descida às profundezas em busca de sua identidade ancestral africana para a valorização de sua cor da pele e para a produção de uma literatura em primeira pessoa pode ser visto em paralelo à descida de Orfeu ao inferno de Hades em busca da amada. Após a emancipação da maior parte das colônias africanas no início da década de 1960, a Negritude se reduziu como movimento; ainda assim, ela segue constantemente reelaborada e reinventada. A reivindicação dos negros não cessará enquanto não houver espaços e oportunidades iguais e permanecer o racismo estrutural na sociedade.

A literatura afro-brasileira em muitos momentos se inspirou na teoria do movimento da Negritude. As produções literárias de autoria negra que exaltam seu pertencimento étnico e criam uma literatura comprometida com as questões raciais, a exemplo de Carolina Maria de Jesus, Jeferson Tenório, Abdias Nascimento, e de autores dos Cadernos Negros, como Conceição Evaristo. Em 2003, com a promulgação da Lei 10.639, institucionaliza-se a presença da literatura afro-brasileira nas salas de aulas do Brasil com a obrigatoriedade da temática “História e cultura Afro-brasileira”, visando o trabalho com produções que tenham uma abordagem mais sensível às múltiplas existências.

Spivak (2010) e Djamila Ribeiro (2017), a partir de suas teorias sobre o Outro, demonstram que o subalterno, o não-branco, o terceiro-mundista foram silenciados na literatura, sendo um reflexo da história de seus povos. A colonização, a escravidão, o capitalismo, o racismo, o machismo, entre outros construíram uma sociedade desigual, que privilegia o homem o branco ocidental e heterossexual nos espaços de cultura.

Iniciamos nosso percurso pelo mito de Orfeu e suas repetições na arte e passamos pela análise do longa *Orphée Noir* de Camus e das obras relacionadas a ele (*Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, e *Orfeu*, de Cacá Diegues), e do *Orphée Noir* de Sartre bem como do movimento da Negritude afro-francófona, da carreira de Sartre como escritor de prefácios e de sua trajetória em prol do Terceiro Mundo. Por fim, chegamos nas teorias do lugar de fala de Djamila Ribeiro e da voz do Outro de Gayatri Chakravorty Spivak, juntamente com a Negritude e a Literatura afro-brasileira. Os *Orphées Noirs* são duas versões de brancos franceses – vozes da branquitude – simpáticas à problemática do negro terceiro-mundista, mas algumas vezes presas a ideias preconcebidas pelo olhar eurocentrado. Este caminho busca evidenciar os

desdobramentos e complexidades dos *Orphées* analisados, envolvendo diferentes teorias (marxista dialética, pós-colonial, pós-estrutural, entre outras) de diferentes países e contextos históricos. Esta tese, portanto, é um esforço interpretativo ensaístico que nem sempre diferencia as teorias e os vieses utilizados, por exemplo, teorias pós-colonistas podem aparecer ao lado de marxistas, sem estarem em relação de oposição ou de diferenciação. Logo, foi priorizada a questão literária/artística em detrimento da teórica.

É importante esclarecer que as obras não compartilham apenas o mesmo nome, mas também a temática do negro descolonizado. Sobre a homonímia, é possível que o nome *Orphée Noir* do filme de Camus seja um eco do ensaio de Sartre onze anos após sua publicação, como afirma Laurent Desbois, em *A Odisseia do cinema brasileiro* (DESBOIS, 2016, p. 108). Na literatura, é evidenciada a relação entre os dois *Orphées Noirs* a partir da repercussão do prefácio sartriano: “Sua [do prefácio Orfeu Negro de Sartre] radiação não foi sem dúvida por acaso um filme que queria exprimir as condições de vida e as crenças dos negros no Brasil, com o título Orfeu Negro” (JULIEN, 1985, p. 2). Ratificando a teoria de que Sartre teria influenciado Camus, vale lembrar que quando *Orfeu da Conceição* foi lançado na França, em 1955, a “Negritude, Sartre e Cocteau já haviam acontecido, e começava a ser gestado o Orfeu negro de Camus, este, emprestando seu título do texto de Sartre” (NAGIB, 2006, p. 128). Sartre foi um dos protagonistas da “fábrica do universal”, segundo Pascale Casanova (2002), ele participou da elaboração dos complexos mecanismos e leis que regiam o labor da escrita e da estética do século passado, ou seja, ele era integrante da República Mundial das Letras.

Para justificar que Sartre tenha sido o verdadeiro embaixador da literatura africana de língua francesa, Tchumkam (2006, p. 196) pede a seu leitor que observe que o prefácio inspirou o filme *Orfeu Negro*, que mostra as condições de vida dos negros no Brasil. Acreditamos que a palavra “embaixador” seja um pouco exagerada, mas não podemos negar a importância do texto sartriano para a repercussão de obras da Negritude. Um dos fatos possíveis de perceber aqui do Brasil é que o prefácio sartriano foi traduzido e amplamente lido, já a *Antologia* de Senghor não tem tradução para o português.

A peça *Orfeu da Conceição*, obra-fonte do *Orphée Noir* de Camus, começou a ser escrita em 1942 (o primeiro ato), enquanto que o prefácio sartriano é de 1948. Tenho alguns pontos a comentar sobre isso: (i) a partir de sua biografia, Vinicius já tinha iniciado a escrita de *Orfeu da Conceição* seis anos antes do prefácio do filósofo francês e demorou mais de dez anos para concluir a peça e publicá-la, ou seja, a ideia inicial não foi inspirada em Sartre; (ii) como Sartre era um escritor muito lido na época, símbolo da modernidade, é provável que Vinicius tenha feito a leitura do *Orphée Noir* e se inspirado para escrever o segundo e terceiro atos (ele morou

na França devido à carreira de diplomata); (iii) também já aponte que o escritor francês Victor Hugo em seu poema “Horreur Sacré” associa o negro com o grego, além de Aimé Césaire, em seu *Cahier de retour au pays natal* (1947), sendo possíveis fontes de inspiração da mistura da temática do negro com o grego; (iv) pode ter sido uma coincidência a semelhança das temáticas, já que a inspiração na cultura grega é recorrentemente recuperada na literatura mundial.

“Quem” inspirou “quem” é uma pergunta que dificilmente será respondida e não é a mais relevante para esse trabalho de doutorado. A homonímia é trazida aqui para compreender como circula a literatura no mundo, como os autores se leem e se inspiram uns nos outros, em uma rede de intertextualidade, segundo o conceito de Julia Kristeva (2005). A associação do negro com o grego, relacionada com o negro órfico compositor em período de carnaval, em Vinicius (1954) e em Camus (1959), e com o negro órfico poeta que desce ao Inferno de Hades em busca da poesia africana primitiva (suas origens), em Sartre (1985), evidencia que essa relação é fértil, visto que foi reproduzida em outras obras como o álbum *Black Orpheus*, de Ulli Beier, e o filme *Orfeu*, de Cacá Diegues.

É inegável a repercussão mundial dos dois *Orphées*. Enquanto *Orfeu da Conceição* é pouco lembrado e encenado no teatro nacional – mesmo que tenha sido pioneiro no teatro musical, no protagonismo de artistas negros e que tenha ganhado popularidade por suas canções –, *Orfeu* (1999) possui pouca fortuna crítica (comparado ao longa de Camus) e a *Antologia* (1985) de Senghor não tem sequer tradução para o português, os *Orphées Noirs* possuem inúmeras críticas, positivas e negativas, aparecem em filmes, livros e documentários. Apesar de suas contradições, principalmente pelo fato de seus autores serem brancos falando do negro, são obras que abordam o negro colonizado e que trazem visibilidade para ele. Sartre fazia parte da República Mundial das Letras, ou seja, tinha grande influência sobre a estética literária da época; Camus conferia prestígio, na República Mundial de Cinema, para o negro, nacional popular, exótico e sambista brasileiro.

O personagem de Orfeu, representando o negro descolonizado, consegue o impossível buscando sua amada no inferno de Hades, o que evidencia sua força e sua habilidade musical que encanta a tudo e a todos. Esta é a força da literatura negra. Tanto o Orfeu negro, favelado e carioca do filme *Orphée Noir* quanto a metáfora de uma voz coletiva negra francófona do prefácio *Orphée Noir* revelam o potencial artístico no negro que fora historicamente silenciado pela escravidão, pelo colonialismo, pela marginalização e pelo racismo estrutural. Sartre, em seu prefácio órfico, produz uma reflexão para contestação do lugar do negro na literatura, reivindicando que seria a única poesia engajada. Sua obra contém disposição para o combate e revela a intervenção política na causa terceiro-mundista do autor. Os demais prefácios

sartrianos também trazem uma reflexão sobre o mundo periférico e criticam a vida reificada do mundo capitalista e do pós-guerra. Camus, em seu longa órfico, produz entretenimento na representação do Brasil, mais especificamente, do negro brasileiro. As canções e as imagens do filme, como mulheres com baldes d'água na cabeça e a falta de dinheiro para comprar comida, evidenciam a pobreza – e a beleza – do morro carioca. Após o filme, o diretor francês continuou com a temática brasileira em seus longas, como *Othalia da Bahia* (1976), sem o mesmo sucesso de *Orphée Noir*. Ou seja, estamos lidando com dois brancos que reproduzem em sentidos e em suportes diferentes o negro órfico. E se Sartre e Camus fossem negros, como lidar com suas obras sobre o negro grego?

Durante o percurso de quatro anos de escrita desta tese, várias possibilidades de pesquisa surgiram; infelizmente, muitas ficaram pelo caminho e são alternativas de continuidade ou desdobramento deste estudo, tais como proceder a uma análise mais detalhada da influência da cultura do negro e do terceiro-mundista na arte francesa; efetuar o cotejo entre a figura de Orfeu e o protagonismo de Eurídice na literatura francesa do século XX e XXI e nas obras do século XX e XXI brasileiras; pesquisar, de modo mais aprofundado, o poema “Horreur Sacré”, de Victor Hugo, e sua possibilidade de relação com o negro órfico; buscar por outras teorias que contemplem a problemática do branco falando pelo negro; investigar se canções de *Orfeu da Conceição* são posteriores a sua publicação; e, ainda, pesquisar por que motivos Senghor diferencia poesia negra e malgaxe em sua antologia. Além disso, ainda há material a ser explorado sobre a união do negro e do grego, principalmente em relação ao problema do branco europeu que fala sobre o negro.

Quando o branco fala pelo negro, desmerece a capacidade do *Outro* de falar de si mesmo, além de correr o risco de reproduzir uma imagem deturpada. Como já apontado, também é necessário que o branco esteja disposto a ouvi-lo e que, efetivamente, o compreenda. No decorrer da história que nos é contada, nos acostumamos a ler e escutar o que o branco tem a falar e a Negritude foi um dos movimentos negros que se propôs a findar essa dinâmica. Por outro lado, se não fosse o prefácio de Sartre, será que a Negritude teria a mesma repercussão mundial?

Com a manutenção da política de cotas para universidades, para bolsas de estudo e para concursos públicos e com a expansão dos demais programas sociais governamentais, além da Lei 10.639, poderemos cada vez mais proporcionar equidade de oportunidades oferecidas dentro do mundo literário brasileiro. Com o aumento do número e da popularidade de escritores negros e escritoras negras em nossa literatura, é possível que se reverta a baixíssima representatividade afro-brasileira na Academia Brasileira de Letras, que haja mais incentivo

governamental para que sejam lidos escritores negros em sala de aula das escolas públicas, que cada vez mais se estudem escritores afro-brasileiros nas universidades, que progressivamente apareçam mais personagens negros na literatura escrita no Brasil, que não seja mais necessário o branco escrever sobre o negro e que, gradualmente, transforme-se a mentalidade racista e genocida da população brasileira. Em um país com boa parte da população que se considera parda e preta, precisamos enegrecer a literatura brasileira. Que o Orfeu negro seja poeta, romancista, cronista, compositor, enfim, que ele pertença e tenha cada vez mais espaço em nossa literatura.

REFERÊNCIAS

- AGAT, Alain. Racisme et représentation noire dans le cinema français. *Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, n. 1334, p. 198-199, 2021.
- AGUIAR, Antônio Barros de; AZEVEDO, Natanael Duarte de. O debate em torno de Orfeu Negro na imprensa (1950-1960). *Métis: história & cultura*, v. 18, n. 36, p. 179-207, 2019.
- ALMEIDA, Rodrigo Davi. *Sartre no Brasil: expectativas e repercussões*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- ALMEIDA, Rodrigo Davi. As posições políticas de Jean-Paul Sartre e o Terceiro mundo (1947-1979). 2010. 261 f. Tese (Doutorado em História) –Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, São Paulo, 2010.
- ALMEIDA, Rodrigo Davi. *Sartre e o Terceiro mundo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- AMANCIO, Tunico. Marcel Camus ou o triste Prévert dos trópicos. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 133-146, jan./jun. 2010.
- AMEDEGNATO, Ozouf ; OUATTARA, Ibrahim. “Orphée noir” de Jean-Paul Sartre: une lecture programmatique de la négritude. *Revista de Estudos Africanos*, n. 0, p. 23-50, 2019.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. São Paulo: Record, 1995.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Fazendeiro do ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- APPRILL, Christophe; DORIER-APPRILL, Élisabeth. Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses ‘latines’. *Revue Mutations*, v. 207, p. 32-47, 2001.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ÁZARA, Michel Mingote Ferreira de. Paisagens afrodiáspóricas em Diário de um retorno ao país natal, de Aimé Césaire. *Texto Poético*, v. 17, n. 33, p. 32-52, maio/ago. 2021.
- BARBOSA, Muryatan Santana. O TEN e a negritude francófona no Brasil: recepção e inovações. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 81, p. 171-184, fev. 2013.
- BARNIER, Martin. *Jean Cocteau: mythes et cinéma*. Nice: Canopé Éditions, 2014.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, p. 177-196, jun. 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan.-abr. 2016.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Cirkula, 2018.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BILAC, Olavo. Tarde. In: BILAC, Olavo. *Antologia: Poesias*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 20.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLESCHET, Emilie. Les représentations du mythe d'Orphée du XVIème au XIXème siècle. 2016. 80 f. Dissertação (Master 2 Professionnel – Cultures de l'écrit e de l'image) – Université de Lyon, Lyon, 2016.

BOULLAIT, Alain. *Du bonimenteur à la voix-over*. Lausanne: Antipodes, 2007.

BLOCH, Pedro. *As Mãos de Eurídice e Esta Noite Choveu Prata!*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

BOCCIA, Leonardo Vincenzo. A chave de Orfeu: cinema brasileiro no espírito da música. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 6, n. 1, p. 82-104, jan./abr. 2012.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOULOUMIÉ, Arlette. La Résurgence du mythe d'Eurydice et ses métamorphoses dans l'oeuvre d'Anouilh, de Pascal Quignard, de Henri Bosco, de Marguerite Yourcenar, de Michèle Sarde, et Jean Loup Trassard. *Loxias*, n. 2, jan. 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. II.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUARQUE, Chico. *Anos de chumbo e outros contos*. São Pulo: Companhia das Letras, 2021.

BWEJERI, Jean. Orphée noir ou la lettre qui tue : éléments pour une évaluation du concept sartrien de négritude. *Les Lettres Romanes*. v. 75, p. 85-99, 2021.

CALIL, Carlos Augusto. Fantasia do poeta. In: MORAES, Vinicius de. *Teatro dos versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALLADO, Antonio. *Pedro mico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CAMPOS, Simone; COHN, Sergio; JOST, Miguel (orgs.). *Samba Falado*: Vinicius de Moraes – crônicas musicais. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CARDOSO, Adriana Barea; FERNANDES, Angelo José; CARDOSO FILHO, Cassio. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 16, n. 1, 2016.

CARDOSO, Lauro José de Assunção Rosa. *Multileituras imagéticas: Orfeu Negro (1959) - uma narrativa intertextual*. Monografia - Curso de Humanidades, Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia AfroBrasileira, São Francisco do Conde, 2017.

CARNEIRO, Geraldo. *Vinicius*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLO, José. *O poeta da paixão: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Orfeu dilacerado: mito e poesia em Murilo Mendes. *Recorte – revista eletrônica*, v. 14, n. 2, jul./dez. 2017.

CAZÉ, Glauco Cunha. *Teatro em verso: a dramaturgia neossimbolista de Vinícius de Moraes*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2013.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Bordas, 1947.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude*. Belo Horizonte: Nandaya, 2010.

COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre: uma biografia*. Tradução de Milton Persson. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

COLLETIF: Nadege Mata Gabin, Maïmouna Gueye, Eye Haïdara, Rachel Khan, Aïssa Maïga, Sara Martins, Marie-Philomène NGA, Sabine Pakora, Firmine Richard, Sonia Rolland, Magaajyia Silberfeld, Shirley Souagnon, Assa Sylla, Karidja Touré, France Zobda. *Noire n'est pas mon métier*. Paris: Seuil, 2018.

CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. *Les Écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970.

COSWOSK, Jânderson Albino. Figurações do corpo negro: o exílio do corpo e da alma em *Orphée Noir* e suas interlocuções contemporâneas. *Outramargem: revista de filosofia*, n. 8, p. 182-193, 2018.

CRUZ, Cláudio Celso Alano da. O bonde de Orfeu: considerações sobre um enguiço. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 35, p. 309-339, jul./dez. 2013.

DEPESTRE, René. Bonjour et adieu à la négritude. In: DEPESTRE, René. *Bonjour et adieu à la négritude*. Tradução de Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino. Paris: Robert Laffont, 1980. p. 82-160. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2021.

DESBOIS, Laurent. *A Odisseia do cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Três versões de Orfeu. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 8, p. 34-41, 2001.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da Negritude: uma breve reconstrução histórica. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jan./jun. 2005.

DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda. Black Orpheus and the Merging of Two Brazilian Nations. *Revista Europea De Estudios Latinoamericanos y Del Caribe / European Review of Latin American and Caribbean Studies*, n. 71, p. 107-116, 2001.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira Vol. 1: 100 Autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 4, p. 19-45.

EGA, Françoise. *Cartas a uma negra*. São Paulo: Todavia, 2021.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Fernanda Vieira. Uma breve reflexão sobre o personagem negro e a crítica ao racismo na peça *La Putain Respectueuse*, de Jean-Paul Sartre. *Organon*, v. 32, n. 63, jun.-dez. 2017.

FERREIRA, Lígia F. Negritude, Negridade e Negrícia: história e sentidos de três conceitos viajantes. *Via Atlântica*, n. 9, jun. 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. O Haiti: história, literatura, cultura. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, v. VI, n. 12. p. 371-395, jan.-jun. 2006.

FLÉCHET, Anaís. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). *Significação*, n. 32, p. 43-62, 2009.

FONTELLA, Leandro Goya; MEDEIROS, Elisabeth Weber. Revolução haitiana: o medo negro assombra a América. *Disc. Scientia*. Série: Ciências Humanas, Santa Maria, v. 8, n. 1, p. 59-70, 2007.

GAZZINELLI, Gabriela Guimarães. *Fragmentos órficos*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Point, 1987.

GODARD, Jean-Luc. Le Brésil vu de Billancourt. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 97, p. 59-60, jul. 1959.

GONÇALVES, Dayane de Oliveira. De volta à negritude: das origens a alguns desdobramentos. *Revista Versatele*, Curitiba, v. 4, n. 7, p. 104-120, jul./dez. 2016.

GYSSSELS, Kathleen. Sartre postcolonial? Relire Orphée noir plus d'un demi-siècle après. *Cahiers d'études africaines*, n. 179-180, p. 231-250, 2005.

HAYWARD, Susan. *French National Cinema*. Nova York : Routledge, 2005.

HENRIQUE, Adriane Bagdonas. Imagens da favela: representações no documentário brasileiro recente. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2014.

HEYWARD, DuBose; GERSHWIN, Ira. *Porgy and Bess: Opera in Three Acts*. Boca Raton, FL: Opera Journeys, 2010. Opera Journeys Mini Guide Series.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HUGO, Victor. *Les quatre vents de l'esprit*. Paris: Émile Testard, 1889.

IBGE EDUCA. *Conheça o Brasil: População – Cor ou raça*. Brasília: IBGE, 2022. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html#:~:text=De%20acordo%20com%20dados%20da,1%25%20como%20amarelos%20ou%20ind%C3%ADgenas>. Acesso em: 29 ago. 2022.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14698>. Acesso em: 25 out. 2017.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2016.

JOBIM, Paulo. Sobre os arranjos. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 11-14.

JOUBERT, Hubert Tardy. Sartre et la Négritude: de l'existence à l'histoire. *Cairn. info Revue*, n. 83, p. 36-49, 2014.

JULIEN, Charles-André. Avant-propos. In: SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. França: PUF, 1985. p. 7-8.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2012.

KREUZ, Debora Strieder. A relação colonial e a luta pela libertação nacional em Albert Memmi e Frantz Fanon. *Revista Latino-Americana de História*, v. 9, n. 23, p. 118-129, jan./jul. 2020.

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

LAFERRIÈRE, Dany. *Como fazer amor com um negro sem se cansar*. São Paulo: Editora 34, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Zahar, 2012.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPES, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, n. 62, p. 69-83, out. 2006.

LUCENA, Michel de. *Orfeu da Conceição: ressignificação do mito a partir da carnavalização do trágico*. 132f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras). 2014. Instituto de Letras Universidade Federal da Paraíba, 2014.

LYRA, Carlos. *Eu e a bossa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MAGALDI, Sábado. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MAIA, Guilherme. Orfeu e Orfeu: a música nas favelas de Marcel Camus e de Cacá Diegues. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 7, n. 10, p. 83, 2005.

MALKA, Marina Bonatto. *A identidade brasileira em Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes, e Orfeu Negro, de Marcel Camus*. 54 f. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MALKA, Marina Bonatto. *Vinicius é Orfeu: um estudo sobre Orfeu da Conceição e Orphée Noir*. 163 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. *Revista Significação*, n. 19, p. 167-180, 2003.

MARTIN, Marcel. *Linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MATESO, Locha. *La Littérature africaine et sa critique*. Paris: ACCT, 1998.

MELLO, Zuza Homem de. *Eis aqui os bossa nova*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

MENARD, Renné. *Mitologia greco-romana*. São Paulo: Opus, 1991.

- MENDES, Murilo. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MOORE, Carlos. Prefácio. In: CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude*. Belo Horizonte: Nandaya, 2010. p. 7-38.
- MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.
- MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MORAES, Vinicius de. *Livro de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- MORAES, Vinicius de. *Obra reunida de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MORÁN, Fernando. *Revolución y tradición en Africa Negra*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- MUDIMBE, V. Y. *The invention of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- MURILLO, Edwin. Orfeu Carioca: Reassessing Orphic Mythology in Rio de Janeiro. *Hispanet Journal*, n. 3, p. 1-38, dez. 2010.
- NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- NASCIMENTO, Dalma. A lira de Orfeu nas claves de Vinicius. *Passages de Paris*, n. 18, p. 35-48, 2019.
- NOUDELMANN, François; PHILIPPE, Gilles (dir.). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Éditions Champion, 2004.
- OLIVEIRA, Manoel Edson de. *A constituição do gênero prefácio no universo acadêmico*. 2009. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- OLIVEIRA, Marina de. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo. *Navegações*, v. 5, n. 2, p. 143-148, jul./dez. 2012.
- ORPHÉE Noir. Direção: Marcel Camus. Produção: Jacques Gibaut. Intérpretes: Breno Mello, Marpessa Dawn, Lourdes de Oliveira, Léa Garcia *et al.* Roteiro: Jacques Viot. Paris; Roma: Dispatfilm; Gemma Cinematográfica, 1959. (1 h 37 min 29 s), son., color.
- OÙ SONT les Noirs? Direção: Rokhaya Dialo. Produção: Valerie Tubiana e Loic Bouchet. Roteiro: Rokhaya Dialo. Paris: Redstone; Les Bons Clients, 2019. (60 min), son. color. Disponível em: https://www.tv5mondeplus.com/fr/player/106858567_74079A?genre=Sociologie. Acesso em: 02 set. 2022.

PERRONE, Charles. Não olhe para trás: mitos, concepções e recepções de Orfeu Negro. In: ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015.

PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PIRES, Antônio Donizeti. Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente. *Revista Contexto – Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras*, v. 1, n. 23, p. 11-38, 2013a.

PIRES, Antônio Donizeti. Orfeu na cena trágica brasileira. In: TOPA, Francisco; SIQUEIRA, Joelma Santana; YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal*: Travessias. Porto: Edições Afrontamentos, 2013b. p. 115-133.

PORRA, Véronique. Sur quelques Orphée noirs. Reproduction, adaptation et hybridation du mythe d'Orphée en contexte post-colonial. *Revue de Littérature Comparée*, n. 344, p. 441-455, 2012.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIESZ, János. Orphée Noir – Schwarzer Orpheus – Black Orpheus: quand les marges se mettent en marche vers un centre commun. *Klincksieck*, n. 314, p. 161-177, 2005.

ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015.

ROCHA, Gabriel dos Santos. Antirracismo, negritude e universalismo em *Pele negra, máscaras brancas* de Frantz Fanon. *Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*, ano VIII, n. XV, p. 110-119, ago. 2015.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, v. 3, p. 165-170, 1965.

ROUMAIN, Jacques. *Senhores do orvalho*. Pós-fácio de Eurídice Figueiredo. São Paulo: Carambaia, 2020.

SALEMA, Vivian de Azevedo Garcia. O mito de Orfeu nas Metamorfoses de Ovídio. *Principia*, n. 29, p. 1-8, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. Présentation. *Les Temps Modernes*, v. 1, p. 1-21, 1945.

SARTRE, Jean-Paul. Orphée Noir (prefácio). In: SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. França: PUF, 1985. p. 9-44.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2004.

SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. França: PUF, 1985.

SILVEIRA, Walter da. Orfeu do carnaval: um filme estrangeiro. In: SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966. p. 105-122.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STÄDTLER, Katharina. La Décolonisation de l’Afrique vue par Les Temps Modernes. *Collège International de Philosophie*, n. 36, p. 93-105, 2002.

TCHUMKAM, Hervé. Léopold Sédar Senghor par Jean-Paul Sartre: pour une approche de la médiation dans “Orphée Noir”. *Francofonía*, n. 15, p. 185-197, 2006.

VELOSO, Caetano. An Orpheus, Rising from Caricature. *The New York Times*, 20 ago. 2000. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/082000orfeu-brazil-film.html>. Acesso em: 12 maio 2020.

VERA, Luis Roberto. El sincretismo como retórica en Orfeo negro de Marcel Camus. *Via Litterae*, Anápolis, v. 4, n. 2, p. 393-41, jul./dez. 2012.

ZIN, Rafael Balseiro. Literatura e afrodescendência no brasil: condições e possibilidades de emergência de um novo campo de estudos. *Caderno Seminal Digital*, v. 29, n. 29, p. 260-289, jan./jun. 2018.