

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Orfeu Negro e Emicida AmarElo: canto, comunidade e sobrevivência

Roniere Silva Menezes

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251278>

Submetido em: 2025-10-29

Postado em: 2025-10-29 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202527e20251278

Varia

Orfeu Negro e Emicida AmarElo: canto, comunidade e sobrevivência

Orfeu Negro and Emicida AmarElo: song, community and survival

Roniere Silva Menezes

CEFET-MG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-9490-9658>

roniere.menezes@gmail.com

Resumo:

O trabalho almeja investigar a figura do cantor presente no filme *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, no filme *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues – ambos baseados na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes –, e aproximá-los da imagem diferente do Orfeu presente no documentário *AmarElo: É tudo pra ontem*, do rapper Emicida. Tomando como base noções de “comunidade”, “sobrevivência” e “literatura e outras artes”, almejamos contribuir para o debate relativo à resistência e à inventividade negra brasileira. Emicida traz para a cena moradores de espaços periféricos e personagens que tiveram e têm lugar importante na luta por direitos de minorias no país. Mediações culturais, tonalidade lírica e perspectiva sociopolítica fazem-se presentes nas três obras que contribuem para a elaboração deste ensaio.

Palavras-chave: literatura, Orfeu Negro, Orfeu, AmarElo, comunidade, sobrevivência

Abstract:

This work aims to investigate the figure of the singer featured in Marcel Camus's film "Black Orpheus" (1959) and Cacá Diegues's film "Orpheus" (1999)—both based on Vinicius de Moraes's play "Orfeu da Conceição"—and to compare them to the distinct image of Orpheus featured in the documentary "AmarElo: É tudo pra ontem" (AmarElo: It's All for Yesterday), by rapper Emicida. Drawing on notions of "community," "survival," and "literature and other arts," we aim to contribute to the debate on Black Brazilian resistance and inventiveness. Emicida brings to the forefront residents of peripheral areas and characters who have had and continue to play an important role in the struggle for minority rights in Brazil. Cultural mediations, lyrical tone, and sociopolitical perspective are present in the three works that contribute to this essay.

Keywords: literature, Black Orpheus, Orpheus, AmarElo, community, survival

“Tudo que nós tem é nós” (Emicida)

O mundo órfico tropical

O presente trabalho almeja investigar a figura mítica do cantor presente no filme *Orfeu Negro*, de 1959, de Marcel Camus, e no filme *Orfeu*, de 1999, de Cacá Diegues – ambos baseados na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes –, e aproximá-los da imagem de “Orfeu desmitificado” presente no documentário *AmarElo: É tudo pra ontem*, de 2020, do rapper Emicida. Nossa abordagem iniciará com uma rápida avaliação da peça *Orfeu da Conceição*, origem dos dois longas-metragens.

O filme de Marcel Camus apresenta vários pontos positivos, inclusive sob o aspecto da linguagem cinematográfica, mas mostra-se bastante exótico; o filme de Cacá Diegues traz inovações ao cinema brasileiro, evita os estereótipos presentes na criação de Camus, revela o morro já ligado ao narcotráfico, com a presença de igrejas evangélicas e de uma rádio-pirata chamada Voz do Morro. O filme de Diegues trata ainda da violência policial e mostra o amor homossexual platônico nutrido pelo traficante Lucinho em relação a Orfeu. Mas tudo isso ainda sob a lente do intelectual branco. Quanto ao documentário *AmarElo*, este retoma cenas dos bastidores do show de Emicida, ocorrido no Theatro Municipal de São Paulo, em 2019, e traz animações e entrevistas.

Vozes harmônicas ou dissonantes, mediações, afetos comunitários e sobrevivência da arte e da cultura de outros tempos fazem-se presentes nas três obras que contribuem – por meio de estudo comparatista – para a elaboração deste ensaio que dialoga ainda com a ideia de resistência e criação popular.

***Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes**

Orfeu da conceição, de 1956, conta com cenário de Oscar Niemeyer; os cartazes recebem a assinatura de Carlos Scliar e Djanira; o figurino foi desenhado pela mulher de Vinicius na época, Lila de Moraes; a coreografia teve assinatura de Lina de Luca. Como sabemos, o espetáculo possibilita o encontro musical entre Jobim e Vinicius. Entre atores e atrizes, podemos citar Abdias do Nascimento no papel de Aristeu, Ciro Monteiro como Apolo, Haroldo Costa como Orfeu, Léa Garcia como Mira de Tal, Daisy Paiva como Eurídice, Zeni Pereira como Clio, entre vários outros nomes. Em nota presente no texto original, escreve Vinicius:

Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos. Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições (Moraes, 2013, p. 16).

Em sua produção escrita, Vinicius, em diversos momentos, insiste na questão negra, tanto denunciando inúmeras vezes o preconceito e mesmo o descaso com populações negras, periféricas, quanto aproximando o seu fazer artístico da expressão cultural afro-brasileira.

Em depoimento presente no filme *Vinicius*, dirigido por Miguel Faria Jr., o cantor Gilberto Gil observa:

Vinicius trabalhava no cerne do afeto (...), nessas intersecções entre esses polos, quer dizer, no centro do diálogo, onde o diálogo se faz entre todas as divergências, entre todas as polaridades, enfim. Ele era um homem de afeto, um homem de harmonia. É absolutamente legítimo. Além disso, ele era tocado mesmo, esteticamente (Faria Jr., 2005).

A esse dado ligado à mediação, aos contatos com a diferença, ao interesse em contribuir com as demandas das pessoas comuns por justiça, o interesse de interagir com expressões artístico-culturais da outridade, próprio aos gestos de Vinicius, damos o nome de “diplomacia menor”.

Uma peça que representasse a cultura negra nunca havia sido encenada no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O poeta e diplomata estabelece a mediação. Com *Orfeu da Conceição*, Vinicius valoriza o negro como personagem, fato inédito na dramaturgia do país. O intelectual encerra o programa original da peça com o seguinte parágrafo: “Esta peça é, pois, uma homenagem do seu autor e empresário, e de cada um dos elementos que a montaram, ao negro brasileiro, pelo muito que já deu ao Brasil mesmo nas condições mais precárias de existência” (Moraes, 2003, p. 83).

A ideia de comunidade pode ser vista como alguma coisa sempre por fazer-se e que nunca é concluída. A comunidade se constituiria a partir da relação solidária com o que não é comum, com o que é estranho. Para Peter Pál Pelbart, “a comunidade só é pensável enquanto negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância” (Pelbart, 2003, p. 33). O ensaísta ainda acrescenta: “a comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita de interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros” (Pelbart, 2003, p. 33).

O morro, com a presença mítica da personagem, torna-se lugar de harmonia, mas uma harmonia frágil. Ronald Augusto, em “Uma tragédia não negra”, escreve:

Pode-se (...) reconhecer que, para o momento de então, o texto de Vinicius de Moraes cumpriu, ao lado de outras manifestações teatrais, uma função desbravadora. Antes mesmo que Abdias do Nascimento trouxesse a público com o TEN (Teatro Experimental do Negro) a questão do mercado de trabalho para o ator negro, Vinicius de Moraes já estava às voltas com a redação do Primeiro Ato do seu *Orfeu*. O mesmo Abdias, na introdução do seu Dramas para negros e prólogo para brancos (1961), declara que o poeta “estava estudando profundamente o tema de Zumbi, para uma peça futura”. Enfim, deve-se louvar os esforços de Vinicius na abordagem desse “tema” que lhe foi tão caro e, no qual, precisou se enfronhar dobrando-se longamente sobre o objeto de estudo com uma mirada plongée (termo da gramática cinematográfica que designa o plano onde a câmera enquadra o ator ou um objeto de cima para baixo). Entretanto, o ponto de vista diz muito sobre o resultado de tal esforço, isto é, a obra, com efeito, não consegue falar de-dentro, o texto fica no meio do percurso (Augusto, 2017, s/p).

Seguindo seu argumento, Augusto acredita que, apesar da boa intenção do poeta, não se percebe, em *Orfeu da Conceição*, a voz, a visão do próprio negro, o que poderia possibilitar, inclusive, que as pessoas brancas voltassem os olhos para si mesmas. Nesse sentido, podemos pensar sobre a ausência, no plano geral da sociedade brasileira, de uma maior consciência dos brancos sobre os privilégios que ocupam no espaço público. Ronald Augusto observa, em seu ensaio, e concordamos com o autor nesse sentido, que será no cancionista que Vinicius irá alcançar, após a produção teatral de *Orfeu*, os melhores resultados em sua busca para elevar o valor das pessoas negras do país. Nesse sentido, o trabalho empreendido por Vinicius e Baden Powell intitulado *Os Afro-sambas* torna-se grande exemplo. Mas sementes já estavam sendo plantadas com o trabalho dramaturgício iniciado por Vinicius em 1942 – após passeios e viagens feitas pelo poeta a favelas cariocas e a estados do Nordeste e do Norte do país, ao lado do escritor norte-americano Waldo Frank – e que vai aos palcos em 1956.

O encerramento de *Orfeu da Conceição* funciona como crença na imortalidade da arte, da literatura e da cultura popular brasileira. Escreve seu autor: “(...) Para matar Orfeu não basta a Morte,/ Tudo morre que nasce e que viveu/ Só não morre no mundo a voz de Orfeu” (Moraes, 2004, p. 1471). Esse tom de crença no devir, na transformação, na renovação, na sobrevivência em outros tempos e espaço daquilo que pulsa profundamente no cerne da sociedade e da cultura será um dos pontos a serem seguidos em nossa reflexão neste ensaio.

Orfeu Negro, de Marcel Camus

O filme *Orfeu Negro* ou *Orfeu do Carnaval* foi lançado em 1958, com direção de Marcel Camus e roteiro de Camus e Jacques Viot. O elenco do filme é composto por

atores como Breno Mello, Marpessa Dawn, Lourdes de Oliveira e Léa Garcia. Assim como na peça, os atores do filme são predominantemente negros. O espaço de filmagens é o morro da Babilônia, no Rio de Janeiro. Para Robert Stam:

Embora o filme inclua uma cerimônia de macumba, jamais percebe o mundo dos orixás como guardando algum paralelo com o panteão dos gregos. Em vez de criar uma síntese, ou um contraponto, o filme de Camus simplesmente sobrepõe um conjunto de referências clássicas gregas ao mundo das favelas contemporâneas (Stam, 2008, p. 259).

Se *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, apresenta um Brasil exótico, “folclorizado”, essa visão não está presente no texto de Vinicius. Mesmo ressaltando o lirismo do morro e a criatividade de Orfeu, Vinicius expõe sérios problemas não apenas em relação ao lugar de exclusão, mas também à organização social da periferia urbana, às lutas pelo poder ali existentes. A favela dialoga não só com o mito de Orfeu, mas também com as intrigas do homem comum.

O filme inicia-se com acordes melódicos de um violão interpretando “A felicidade”, de Jobim e Vinicius. O cenário é o morro com seus casebres, inclusive de pau-a-pique. Em seguida, entra o som de samba, vemos mulheres carregando lata de água e há o retorno à música de Jobim, por meio de solfejo e som de violão. Então, ouvimos, cantados, versos de “A felicidade”. Meninos soltam uma pipa amarela com o formato de sol. Ouve-se um apito. Serafina, do alto do morro, vê uma balsa. A câmera, de perto, mostra muita gente na embarcação. As pessoas comemoram o carnaval. Eurídice chega, de vestido branco, ao Rio de Janeiro. Vem do Nordeste para ficar na casa da prima pois um sujeito estava querendo matá-la. O tema da migração está presente na cena, por meio da busca por um lugar acolhedor e digno para se viver.

A qualidade musical juntamente com os contrastes visuais entre felicidade e trabalho trazem algo de curioso ao filme de Camus. A cena da pipa, inconstante e difícil de se manter no ar, complementa o lirismo presente na música. A noção de efemeridade se faz presente pois a linha se rompe e a pipa voa solta, desgarrada, desprotegida. Eurídice, musa maior do filme, também representa a insegurança, o receio da chegada à cidade grande.

“A felicidade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)

Tristeza não tem fim

Felicidade sim

(...)

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

(...)

A felicidade é como a gota de orvalho
numa pétala de flor
Brilha tranquila
Depois, de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor
(...)

Segundo Ítalo Calvino, a função existencial da literatura poderia ser sintetizada na “busca da leveza como reação ao peso do viver” (Calvino, 1991, p. 39). Essa é a imagem presente na canção. Assim como no cotidiano no morro, a felicidade passa; no entanto, é preciso sempre recomeçar. A gota de orvalho, extremamente leve, pode trazer à pétala um peso maior que esta pode sustentar. Tudo depende da perspectiva, da posição em que os seres e os objetos se encontram.

Na chegada de Eurídice ao Rio de Janeiro, aparece – filmado em plongée – o prédio do Ministério da Educação e Saúde, obra de Niemeyer e Lúcio Costa. Eurídice aparece sendo filmada do alto, no pátio em frente ao prédio. Uma banda marcial aparece tocando música carnavalesca, talvez sugerindo relações entre a cultura popular e o Estado. No momento seguinte, vê-se, pelo mesmo ângulo, uma banda militar, Eurídice e um bonde onde se lê o destino: “Babilônia”. Surge Orfeu, como motorneiro de bonde, dizendo: “Ei morena, vem embora”. E dá um assovio para ela. No bonde, também o clima é de alegria carnavalesca. Ao fundo, ouve-se o coro entoar: “O nosso amor vai ser assim/ Eu pra você, você pra mim”. A cidade vai aparecendo a partir do trajeto do bonde. Este passa sobre os arcos da Lapa. Eurídice chega à estação final da linha e diz a Orfeu que vai para a casa da prima. O motorneiro chama Hermes, distinto senhor, funcionário da empresa de bonde e diz: “Ei, Hermes, cuida da moça, ela se perdeu da prima. Ele encontra ela pra você, você vai ver. Ele encontra tudo”. Após conversa com Eurídice, Hermes diz: “Não pode se enganar. É só seguir esse caminho que você chega aonde quer chegar”. Assim, Eurídice

segue para a casa da prima Serafina, no morro. Cumpre notar que, na mitologia grega, Hermes é o deus da diplomacia, das estradas e viagens, inventor da lira, do fogo e do alfabeto, entre outros atributos.

Quando Orfeu chega à sua casa, na favela, e começa a dedilhar “Manhã, tão bonita manhã”, duas crianças aparecem e uma delas diz: “– Orfeu, eu queria te perguntar uma coisa: – É verdade que você pode fazer nascer o sol tocando violão?”. Orfeu sorri e responde: “– Ora, se posso...”. O menino negro, Benedito, diz ao moreno, Zeca: “– Viu, eu não te disse?” e, voltando-se para Orfeu, assinala: “– Você pode fazer o sol se levantar amanhã?”. Orfeu sorri novamente e complementa: “– Mas é claro, ainda mais que amanhã é dia de carnaval”, e em seguida, arremata: “– Olhem, não contem nada a ninguém, viu?, eu vou cantar pra vocês uma canção que acabei de compor, tá?”. Após um pequeno solfejo, acompanhado pela harmonia do violão, começa a cantar (como a voz de Agostinho dos Santos): “Manhã, tão bonita manhã/ Na vida uma nova canção”. Após um curto tempo, Orfeu sai da casa, a criança morena pega o violão e começa a solar, de modo simples, a mesma canção que Orfeu tinha acabado de entoar.

No ensaio carnavalesco, à noite (batuque ritualístico), onde se mescla algo do carnaval com bandeirolas típicas de festa junina, algumas pessoas dançam com um pequeno sol espetado em uma varinha de bambu. Os rostos dos figurantes, negros, negras, mais tarde mostrados por Glauber Rocha e Walter Moreira Salles, por exemplo, aparecem na cena de samba. Para Robert Stam: “*Orfeu do Carnaval* promoveu o morro como um espaço mítico onde as pessoas são ‘pobres, mas felizes’, com o samba e o carnaval desempenhando um papel fundamental nessa ‘felicidade’” (Stam, 2008, p. 258-259).

Assim que o galo canta, pássaros voam, a noite começa a ir embora. Os meninos acordam, abrem devagar a porta da casa de Orfeu e deixam o violão para a personagem pegar e cantar. Eurídice está dormindo no barracão ao lado, e Orfeu canta para ela: “A minha felicidade está sonhando/ nos olhos da minha namorada”. Eurídice acorda e os meninos veem o sol nascer na Baía de Guanabara, devido ao canto de Orfeu. Zeca diz: “– Olha, está nascendo, olha...”. Os dois garotos se levantam e Zeca assinala: “Era verdade!”, e o amigo concorda com a cabeça. A magia, a fantasia se misturam à dura vida cotidiana do morro. A câmera, parte do sol nascente, mostra, a partir do alto, em panorâmica, a cidade maravilhosa com seus prédios à beira do mar e chega à casa de Orfeu, no morro. O dia começa e as pessoas estão se preparando para o desfile.

Orfeu desce o morro carregando um estandarte do sol. Ao fundo, aparece o morro do Pão de Açúcar. Depois, há uma filmagem mostrando a praia, os prédios e, logo em seguida, uma imagem do centro da cidade, com os blocos que descem do morro já aparecendo entre ônibus, automóveis, buzinas etc. Notam-se mesclas entre o mundo quase bucólico do morro e a cidade moderna. O carnaval se realiza de modo simples, bem distante dos espetáculos atuais. O filme contribui para a memória desse tempo histórico. Novamente surgem os rostos de pessoas comuns, agora na multidão que assiste ao desfile. Parece não existir fronteira entre o bloco, a escola de samba e o povo que brinca ao redor. Estão mais próximos, no mesmo nível, ainda que haja um “cordão” separando os que desfilam em determinada escola e o público que assiste ao evento. “Cordão” este que já acontecia nos antigos desfiles da Praça Onze. Aparecem alguns sambistas, ritmistas e, quando surge a escola de Orfeu, podemos ver a imagem de um grande sol dourado, importante e singela alegoria do grupo. Pequenos sóis sobre varinhas são levantados pelos foliões, no ritmo da dança. No desfile, não há a exuberância dos carros alegóricos, de fantasias, nem a presença de personalidades, artistas famosos. Camarotes não existiam. A festa não trazia a racionalidade organizacional que passou a existir em tempos posteriores.

No meio do desfile, o mascarado – que viera ao Rio de Janeiro atrás de Eurídice querendo matá-la – joga várias fitas de serpentina na personagem e ela acaba perdendo sua “figa”. Fora Benedito quem dera a figa a Eurídice, sem mesmo saber quem ela era, assim que a moça chega ao morro. A figa, na religiosidade afro-brasileira, constitui-se como amuleto de proteção, algo que daria imunidade à migrante diante dos perigos que poderiam lhe sobrevir na cidade grande. Benedito encontra a figa, mas antes de entregá-la à Eurídice um guarda passa e a derruba no chão. Outro guarda pisa na figa, partindo-a. Mira, a ex-namorada de Orfeu, vê Serafina que, em vez de fazer par com Orfeu, está assistindo ao desfile, ao lado do namorado marinheiro. Mira, então, retira o “véu” que cobria o rosto de Eurídice e começa a brigar com ela. Eurídice sai correndo, com o mascarado atrás. Ela segue para a estação final do bonde. Quando chega, o mascarado já está lá, aguardando-a. Durante o enfrentamento entre os dois, com Eurídice tentando correr e se esconder entre bondes parados, motores, fios elétricos, os ambientes se tornam sombrios, com fundo vermelho, e há silêncio; apenas os sons dos passos podem ser escutados, ao contrário do som do carnaval, ouvido até há pouco. Orfeu chega correndo, gritando, de dentro da penumbra: “– Eurídice, onde é que você está?”. Eurídice grita pelo nome de Orfeu. O mascarado liga a energia. Como Eurídice estava dependurada em um

cabo de aço de alta-tensão, cai morta. Orfeu quer enfrentar o mascarado, “a morte”, mas a sinistra personagem bate no protagonista que desmaia. O mascarado sai do ambiente dizendo: “Agora ela é minha”. Uma ambulância passa com o som ligado entre o público carnavalesco, o mascarado está dependurado em sua porta. O automóvel que leva Eurídice segue por um túnel.

Ao contrário da casa de Orfeu, plantada no alto do morro, com natureza exuberante ao redor e bela vista do mar e das montanhas, lugar onde homens, mulheres e crianças convivem em harmonia com os animais, Eurídice morre em uma casa de máquinas. Ali age a morte, o inimigo, o perigo. Orfeu era ligado à música, à harmonia, ao afeto, à alegria; a morte ligava-se ao silêncio, à tensão, ao medo, e agiu acionando o interruptor que faz Eurídice morrer eletrocutada. Há várias alegorias no filme. Neste caso, podemos pensar na morte do mundo órfico, mítico, antigo, devido à chegada dos aparatos tecnológicos, da modernidade. Como se devesse ser inaugurada uma nova racionalidade, distante das crenças do passado.

Após Orfeu perambular em busca da amada, descendo por escadas em forma de espiral de um edifício público – alegoria da descida ao inferno atrás da amada, como ocorre na narrativa mítica –, acompanhado por um faxineiro que, inclusive, o leva a um ritual de candomblé, termina por encontrar a amada morta em um necrotério. Orfeu pega-a, embrulhada com lençol branco e sai do espaço carregando-a. Atravessa a cidade com o corpo da amada nos braços. Chegando à favela, começa a cantar: “A felicidade do pobre parece/ a grande ilusão do carnaval/ a gente trabalha o ano inteiro...” Nesse instante, inicia-se uma grande confusão. Aparece uma fogueira ao fundo. Serafina e outra mulher tentam conter Mira, antiga noiva do músico, que está desesperada. Mira consegue livrar-se delas e joga uma pedra na testa do músico. Orfeu e Eurídice caem no barranco e talentoso artista morre abraçado ao corpo da amada, já falecida. Os corpos dos dois aparecem em uma espécie de piteira, com a Baía de Guanabara logo embaixo. Mira grita: “Não, não.” Após um acorde bem dissonante, começa o solo de “Tristeza, não tem fim,/ felicidade, sim.”

Na cena final, o dia começa a amanhecer. Benedito aparece com o violão e diz: “– Zeca, Zeca, depressa, depressa, toma: toca pra fazer o sol nascer”. “– Não sei”. “– Sabe, sim”. “– Não sei se posso”. “– Pode sim, inventa”. Zeca começa a solar a introdução de “Samba de Orfeu”, música de Tom Jobim e Luiz Bonfá. “– Vai, toca”. “– Não, sei!”. “– Sabe, sim, vai”. Aí aparece uma menininha de roupa branca, colhe uma flor, cheira-a,

aproxima-se dos dois amigos e diz a Benedito: “– Ele toca bem, não?”. Benedito balança a cabeça, dizendo sim e olhando para a frente. A menina pergunta: “– Para que é que você está olhando?”. Benedito diz: “– Cale a boca, ele está fazendo levantar o sol”. Ao final, a menina bate palmas e diz: “– Ele fez o sol levantar”. Benedito fala: “– Puxa, igualzinho a Orfeu. Agora você é o Orfeu”. Zeca diz: “–Não”. A menina diz: “– Sim. Toma essa florzinha. Toca uma musiquinha pra mim, toca”. Aí a menininha começa a dançar na frente dos dois. Ela os convida para irem para uma área mais aberta, de onde se vê o mar, e a música “Samba de Orfeu” continua: “La la lai a ...”. A menina convida os dois para saírem atrás dela dançando a música do novo dia. O filme termina com as três crianças cantando, dançando, o sol surgindo, bichos passando e, embaixo, o mar do Rio de Janeiro, com suas ondas inconstantes, seus segredos milenares, como a observar impactantes histórias de homens e mulheres. As crianças herdaram o violão e o dom de Orfeu que, desse modo, não morrerá.

Orfeu, de Cacá Diegues

Orfeu é um filme de 1999 dirigido pelo reconhecido cineasta Cacá Diegues. O roteiro, baseado na peça de Vinicius de Moraes, foi escrito por Diegues, Hamilton Vaz Pereira, Hermano Viana, João Emanuel Carneiro, Paulo Lins e Vinicius de Moraes.

Orfeu busca mostrar o contexto sociopolítico carioca da segunda metade da década de 1990. O projeto, iniciado por meio de conversas entre Cacá Diegues e Vinicius de Moraes, nos anos 1970, tinha por interesse “traduzir” a peça de Vinicius sem alguns problemas de exotismo presentes no filme de Marcel Camus. Novos gêneros musicais, como o *rap* e o *funk*, aparecem no filme. No elenco, há a participação Toni Garrido, Patrícia França, Isabel Fillardis, Murilo Benício, entre outros bons nomes do cinema nacional, como Milton Gonçalves e Zezé Motta, atriz que Diegues dirigiu, por exemplo, no filme *Chica da Silva*. Para Lúcia Nagib,

A escolha do elenco que compõe a favela de *Orfeu* revela um cuidado especial quanto à variedade étnica, um pouco no estilo multirracial do cinema contemporâneo americano. Bem e mal estão desvinculados da cor: Lucinho (Murilo Benício), chefe do tráfico no morro, é branco, porém seu braço direito é negro, e há mesmo a participação de uma mulher (a personagem Be Happy) no alto escalão da gangue, fato incomum em filmes e livros sobre a favela. Também a mulher negra de *Orfeu* se emancipou: Mira, namorada de Orfeu antes da chegada de Eurídice, é capa da revista *Plaboy*, conquista rara considerando-se o estatuto real da negra brasileira (Nagib, 2006, p. 124).

Torna-se importante ressaltar que Orfeu mostra-se inserido na tecnologia moderna, utilizando laptop e celular; a personagem Máicol, criança negra, gosta de tênis de luxo etc. O imaginário da sociedade de consumo invade o espaço da favela.

Orfeu apresenta-se como ficção baseada em dois documentários: *Santa Marta: duas semanas no morro*, de 1987, dirigido por Eduardo Coutinho, e *Notícias de uma guerra particular*, de 1998, dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund. O filme de Diegues, no entanto, dialoga bastante com *Orfeu da Conceição*, de Vinicius, que traz elementos míticos e trágicos da história do herói da Trácia. Diegues atualiza a peça, acrescentando à trama elementos ligados à vida sociocultural de favelas cariocas, no momento da filmagem.

Assim como o filme *Orfeu Negro* trouxe composições de Luiz Bonfá, Antônio Maria e Tom Jobim e Vinicius que não apareciam na peça *Orfeu da Conceição*, a trilha sonora de *Orfeu*, dirigida por Caetano Veloso, traz um leque de gêneros musicais presentes na favela dos anos 1990 e ao mesmo tempo realiza homenagem a músicas de outros tempos. De *Orfeu da Conceição*, Caetano resgata “Valsa de Eurídice”, letra e música de Vinicius de Moraes, além de “Eu e meu amor” e “Se todos fossem iguais a você”, ambas de Jobim e Vinicius. São também rerepresentadas as seguintes canções compostas para *Orfeu Negro*: “A felicidade”, de Jobim e Vinicius, e “Manhã de carnaval”, de Luiz Bonfá e Antônio Maria.

O filme mostra, como grande novidade musical, “O enredo de Orfeu (História do Carnaval Carioca)”, de Caetano Veloso e Gabriel o Pensador. A composição mescla ritmo de samba-enredo e de *rap*. Trata da história de Hilário Jovino Ferreira, baiano que trouxe o estilo “rancho” para o Rio de Janeiro e, em 1893, fundou o *Rei de Ouros*, grupo de que se originam as escolas de samba cariocas. Segue trecho da letra de “O enredo de Orfeu”:

Nosso carnaval
É filho dos rituais das bacantes
Do coro das tragédias gregas
Das religiões afronegras
Das procissões portuguesas católicas
E não tem rival
"Manhã, tão bonita manhã"
Quando o rancho acabou de passar
E deixou no ar
Um aceno ao passado e ao amanhã
(...)
Quando Hilário saiu
Lá da Pedra do Sal

Rei de ouros surgiu
É carnaval

Além dos elementos que compõem a origem do carnaval brasileiro, como os rituais das bacantes, as tragédias gregas, a religiosidade afro-brasileira e portuguesa católica, os versos citam a canção de Luiz Bonfá e Antônio Maria: “Manhã de carnaval”, trilha sonora de *Orfeu Negro*, mais uma entre tantas retomadas de criações anteriores nas novas produções. Afinal, todo texto revela-se como expressão intertextual.

Tratando da questão musical em *Orfeu*, e apontando como, no filme, o *rap* contrasta com a bossa nova, Lúcia Nagib aponta:

Um rap interrompe o transe do desfile carnavalesco. No meio do samba-enredo composto por Caetano Veloso para a fictícia escola de samba Unidos da Carioca, intervém o discurso falado de Gabriel o Pensador, num ritmo abrupto que mimetiza o tiro em Eurídice no momento que desfila Orfeu. Embora seja um estilo importado, o rap se configura nesse momento como uma evolução do samba brasileiro, cujas etapas anteriores encontram-se descritas no samba-enredo de Caetano Veloso (Nagib, 2006, p. 135).

Nas cenas iniciais do filme de Cacá Diegues, Orfeu é aquele que faz o sol nascer, assim como em *Orfeu do Carnaval/ Orfeu Negro*. Na primeira tomada, Orfeu está fazendo amor com a namorada. Crianças chegam à porta de sua casa pedindo para ele fazer o sol nascer por meio de sua música. O protagonista, de sua varanda, sola “Valsa de Eurídice”, de Vinicius de Moraes. Em seguida, para. Os meninos pedem para ele continuar, senão o sol pode cair. Aqui podemos nos lembrar de um certo equilíbrio necessário entre os homens e seu meio pois senão poderá haver “a queda do céu”, como pensa Davi Kopenawa, por meio de ensinamentos ancestrais. Logo após a cena, a câmera focaliza o avião que traz Eurídice. O Rio de Janeiro é mostrado do alto, em grandes planos. Assim como em *Orfeu Negro*, a migração é tratada no filme de Diegues. Eurídice vem do Acre para o Rio de Janeiro de avião.

Ela chega à comunidade onde mora Orfeu, atrás de sua tia. A mãe de Orfeu, Conceição, leva-a para casa, pergunta sobre como foi a sensação de voar e diz que quando tinha a idade de Eurídice também havia se mudado da Bahia para o Rio: “Vim foi de ônibus caindo aos pedaços. Levei quase três dias pra chegar”. Há uma cena em que a personagem D. Sheila, que levava um tiro acidental no início do filme, vai embora da

favela com toda a família e o fato é noticiado na rádio local. A questão da migração, do direito à moradia – por diversos ângulos – aparece nas imagens.

O aspecto religioso surge no filme por meio de diferentes crenças que se encontram, inclusive, sobre o mesmo teto. Em certo momento, Orfeu encontra-se com Eurídice em uma ladeira do morro. Eles veem um pessoal em um barzinho escutando samba; entre eles está Conceição, Nelson Sargento – talvez aqui representando, além da cultura do samba, Cartola que aparece em *Orfeu Negro*. Há ainda, no espaço, figurantes, talvez sambistas da velha guarda. Orfeu diz: “– Essa aí é a turma de meu pai. Ele era mestre de bateria antes de se converter”. O pai de Orfeu se tornou pastor de uma igreja neopentecostal. Sua mulher, Conceição, é amante do carnaval – festa agora malvista pelo marido – e recorre aos búzios e aos orixás.

Em determinada cena, Eurídice está novamente subindo o morro e vê um quartinho com grade, com luz vermelha e imagens de entidades afro-brasileiras. Em outro momento, Conceição aparece em casa jogando búzios. Lúcia Nagib observa:

O negro, no filme de Camus, compõe uma população pobre mais feliz, sensual mas inocente, que não vive conflitos senão os do amor e dança o samba o dia inteiro, mesmo quando tem que subir o morro com latas d’água na cabeça. (...) 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 do negro na favela. O esforço de Diegues e de seus vários co-roteiristas foi no sentido de recuperar a dimensão realista sem perder a mítica e trágica, equação de difícil solução (Nagib, 2006, p. 131).

Além de Mira, namorada que Orfeu abandona assim que conhece Eurídice – mostrando assim antagonismos femininos –, o filme apresenta outra dualidade: Lucinho, antigo amigo de Orfeu, encontra no tráfico de drogas a única possibilidade de uma vida mais digna que a de seus companheiros que descem para trabalhar em serviços precários na cidade. O tráfico seria, para a personagem, uma forma de não morrer miserável como o próprio pai. Por meio do tráfico, Lucinho, comandando uma espécie de “estado paralelo”, contribui com as demandas da comunidade, seja por meio da doação de objetos de consumo ou de remédios. Ao mesmo tempo, julga-se com o poder de um soberano que pode condenar à morte, à revelia da justiça, aqueles que cometem crimes na região, como o estupro. Orfeu, ao contrário, mesmo tendo condições financeiras, continua morando no

morro. Configura-se como ativista social a defender sua gente e a imaginar a favela como espaço de vida cidadã. A escola da comunidade é mantida por meio de doações realizadas, sobretudo, por Orfeu.

Na peça *Orfeu da Conceição*, no momento em que Clio, mãe do músico, adoece, mandam chamar a ambulância. Esta não sobe até o morro. Fica embaixo. Uma das personagens diz: “Que caras mais folgados... Adivinha/ O que disse o doutor? ... “Vocês são fortes/ Subam e tragam a mulher que eu espero embaixo/ E depressa que eu tenho um caso urgente/ Me esperando...”. Nota-se a crítica aos serviços públicos de saúde oferecidos às camadas de baixa renda. Nem a ambulância, nem o médico chegam ao morro. O atendimento é feito às pressas. No filme *Orfeu*, em determinado momento, o protagonista também assinala a ausência do poder público da favela ao salientar: “– A polícia é mesmo a única coisa do governo que sobe o morro”.

Chegando à sua última parte, vemos o desfile da escola de Orfeu, na Marquês de Sapucaí. Mas várias pessoas da comunidade assistem ao espetáculo de casa, pela televisão. Talvez – mesmo envolvidos com a manifestação – não tenham condições de pagar caros ingressos. O desfile da escola traz, por meio da composição de Caetano e Gabriel o Pensador, mesclas inovadoras entre os ritmos do samba e do *rap*. Nesse momento, no morro, Eurídice, que não havia descido para a apresentação da escola, é atingida por um tiro, ao se escapar do assédio de Lucinho. A personagem morre e é lançada, como outras pessoas mortas pelo tráfico, ao pé do morro. Em seguida, Lucinho, após revelar uma paixão platônica por Orfeu – e talvez haja aí a explicação do tiro “acidental” em Eurídice – é morto pelo artista. No ato seguinte, Orfeu, que havia ido buscar o corpo de Eurídice, entra na favela carregando a amada sem vida. Mira, enciumada, com ódio nos olhos, mata Orfeu. Os dois corpos caem no chão na praça. Na cena trágica, aparecem o menino Máicol e Seu Inácio, pai de Orfeu. O antigo sambista, tornado evangélico, quando vê o filho Orfeu e Eurídice caídos, retoma suas origens. Ao lado do som de sirenes e tiros, ouvimos os gritos incrédulos do menino pintor Máicol – fã de Michael Jackson – e o som ritmado do apito de samba soprado por Seu Inácio. A junção dos dois, neste momento, ressalta a força da cultura afro-brasileira. Nota-se a ideia de volta às origens e ao mesmo tempo de abertura ao futuro, por meio da conjugação entre o velho e o novo, o que leva à criação de um samba-rap.

Na cena final, a escola de samba da comunidade vence o carnaval. Orfeu e Eurídice reaparecem redivivos, numa mescla de realidade e ficção, comemorando, juntos, a

conquista. Essa tomada traz para o presente das filmagens a ideia de uma sobrevivência, de um constante renascer da arte, do amor, dos sonhos comunitários. A tragédia de Orfeu pode ser vista como a tragédia do povo negro brasileiro que pelo racismo estrutural e pelos sonhos diários de melhoria de vida vai seguindo na corda bamba de um ideal de república a se constituir.

AmarElo, de Emicida

AmarElo é um álbum de Emicida do ano de 2019, inspirado nos seguintes versos de Paulo Leminski: “Amar é um elo/ Entre o azul e o amarelo” (Leminski, 2013, p. 312). O documentário, de 2020, traz cenas filmadas durante o espetáculo *AmarElo* que acontece no Theatro Municipal de São Paulo, em novembro de 2019. O documentário é dirigido por Fred Ouro Preto, mistura animações, entrevistas, passagens de bastidores do álbum *AmarElo* e traz entrevistas com artistas como Zeca Pagodinho, Fernanda Montenegro e Pablio Vittar. Participam ainda do trabalho Majur, Fabiana Cozza, Pastor Henrique Vieira, Pastoras do Rosário, Dona Onete, o duo Ibeyi, entre outros nomes.

A proposta de Emicida dialoga com a valorização da cultura popular empreendida por alguns modernistas, mas agora é o próprio *rapper* vindo do subúrbio que apresenta sua voz, sua performance, sua invenção, sua reflexão. Um outro Orfeu entra em cena. Ampliam-se, com o show e o documentário, diálogos entre a cultura negra brasileira e estrangeira, na contemporaneidade.

Emicida, Orfeu negro e periférico, comanda a “ocupação” do Theatro Municipal de São Paulo, em 2019. Como sabemos, o espaço foi o cenário da Semana de Arte Moderna. Mas, no espetáculo, quem fala, quem realiza performances são aqueles que haviam ficado de fora naqueles três dias de fevereiro de 1922. Eles trazem outros olhares, ampliando o leque de leituras sobre a arte, a cultura e a sociedade brasileira. A ideia de Elo parece aproximar o projeto de Emicida de leituras críticas sobre o modernismo, em vez de contrapor frontalmente às ideias do movimento.

AmarElo nos lembra que, no mesmo ano em que estava ocorrendo a Semana de Arte Moderna, o conjunto musical negro brasileiro chamado *Os oito batutas* foi se apresentar em Paris. Segundo Pedro Meira Monteiro: “O modernismo estetizou os negros. Com Emicida, os negros passam da representação para agentes de sua representação ou re-apresentação [...]. *AmarElo* traz a cultura negra que estava apenas implícita na Semana de Arte Moderna” (Monteiro, 2021). Desse modo, o *rapper* altera a perspectiva e nos ensina a olhar a História a partir da periferia.

Há, no documentário *AmarElo*, o elogio a Mário de Andrade: “Mário é o nosso modernista preferido”. De acordo com Pedro Meira Monteiro: “Mário não é um Hélio Oiticica que sobe o morro achando que é um deles. Mário é o primo pobre dos modernistas. Ele é próximo da cultura popular em termos de ‘escuta’” (Monteiro, 2021). O autor de *Macunaíma*, desse modo, aproxima-se da cultura popular da periferia a partir de uma audição diferenciada. Vale ressaltar que tanto Vinicius de Moraes quanto Tom Jobim disseram ser Mário de Andrade essencial em seus trajetos artísticos.

A intenção do documentário *AmarElo* é mostrar como foi a produção do projeto de estúdio do álbum, mas, ao mesmo tempo, refletir sobre a história da cultura negra do país nos últimos 100 anos. Nesse sentido, visa estabelecer um diálogo entre três momentos relevantes da história: a Semana de Arte Moderna de 1922, o ato de fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, pela valorização da cultura e de direitos do povo negro, e o espetáculo de estreia de *AmarElo*, ocorrido no mês da consciência negra, novembro, em 2019.

Em *AmarElo*, há a referência ao sol e a menção à luz em amarelo do semáforo. Aparece várias vezes, durante o vídeo do show, o teto do Theatro Municipal de São Paulo que traz imagens de anjos alados e cenas pastoris. A cor do teto parece ser amarelo-claro, areia. Notam-se também jogos de luzes amarelas no espetáculo. A roupa do Emicida é de um amarelo-palha e a camisa traz uma “estampa” em amarelo com uma folhagem de arruda na região do peito. O cantor usa arruda atrás da orelha. Torna-se importante ainda lembrar do quadro *O homem amarelo*, de Anita Malfatti e do forte amarelo presente no sol de *Abapuru*, de Tarsila do Amaral.

Vimos, no subcapítulo sobre o filme *Orfeu*, de Cacá Diegues, a mescla de samba-enredo e *rap*. Agora, damos um passo adiante. Emicida trabalha com o “neo-samba”: uma mescla mais articulada entre samba e *rap*. Em depoimento, após citar vários nomes do *rap* brasileiro, diz o músico:

[Eles] foram diluindo a coisa estadunidense e mostrando que é impossível passar pelo caldeirão cultural do Brasil sem ser influenciado pela alma local. Mas minha ambição me diz que precisamos subir um degrau e o amadurecimento desse movimento todo pede que a gente supere a fusão e se aventure na elaboração de um novo ritmo, uma nova linguagem artística que com *AmarElo* eu tenho chamado de Neo-Samba (AmarElo, 2020).

O documentário inicia-se com áudio das crianças do filme *Orfeu Negro* conversando após a morte do músico, como foi descrito neste ensaio. As crianças trazem

a crença de que a música pode fazer o sol levantar; logo em seguida, entra o solo de violão.

Sobre a ideia de sobrevida, da retomada do final do filme *Orfeu Negro* em *AmarElo*, podemos trazer – sabendo das diferenças existentes – a contribuição de Aby Warburg, pela mediação de Georges Didi-Huberman. Para o historiador de arte francês, o modelo de “sobrevivência”, estabelecido por Aby Warburg, “não concerne apenas a uma busca dos desaparecimentos: busca, antes, o elemento fecundo dos desaparecimentos, o que neles deixa marcas e, por conseguinte, torna-se passível de lembrança, retorno, ou até ‘renascimento’ (Didi-Huberman, 2013, p. 72).

A busca de Emicida – assim como Orfeu – pela harmonia entre as pessoas pode ser constatada por meio da seguinte passagem que relata haver um sonho na estrutura do CD *AmarElo*:

Esse cara vai dormir e ele sonha e no sonho dele todo mundo se ajuda, tá ligado? Ele tem um sonho muito bonito do tipo assim: as pessoas se compreendem, se ajudam, se apoiam. Isso é um sonho. Esse é o sonho desse cara. “Principia” é esse sonho. (...) Ele tá pegando coisas pra acreditar num momento em que tipo o mundo tá dizendo pra ele: “não acredite”. A gente precisa lutar porque a única coisa que a gente tem é uns aos outros (AmarElo, 2020).

Percebemos aqui um certo tom utópico, órfico, ligado, inclusive, à ideia de uma “infância do mundo”. Nesse sentido, as crianças do filme *Orfeu Negro* que são recuperadas em *AmarElo* podem dialogar com as crianças, os jovens que vão ao Theatro Municipal de São Paulo pela primeira vez assistir ao espetáculo de Emicida. Há uma aposta no devir.

A primeira “canção” do documentário é “Principia” (Leandro Roque De Oliveira, Vinicius Leonard Moreira). Segue um trecho:

O cheiro doce da arruda, penso em Buda calmo
Tenso, busco uma ajuda, às vezes me vem o Salmo
Tira a visão que iluda, é tipo um oftalmo
E eu, que vejo além de um palmo
Por mim, tô Ubuntu, ó, uau

(...)

E tudo, tudo, tudo, tudo que nós tem é nós
Tudo, tudo, tudo que nós tem é

(...)

Cale o cansaço, refaça o laço
Ofereça um abraço quente
A música é só uma semente
O sorriso ainda é a única língua que todos entende
(...)

O *rap* é bem desenvolvido. A ideia dos laços, dos elos amorosos pelo outro, perpassam os versos. Já no início, aparece a palavra “Ubuntu”. Sinteticamente, o termo designa uma filosofia africana que visa a compreender, acolher e tratar bem a alteridade. Trata da generosidade e solidariedade e da intenção de se trabalhar pela harmonia entre as pessoas. Na letra, logo em seguida, notamos a reiteração dos versos “tudo que nós tem é nós”. O ritmo quebrado do canto repetitivo visa forçar a ideia da comunidade dos excluídos, da importância de cada um para o fortalecimento da luta por direitos e cidadania.

Em momento seguinte do vídeo, vemos a interpretação da música “A ordem natural das coisas”. Em algum instante, o lirismo de Vinicius, que não deixa de apresentar denúncias sociais, encontra-se com o lirismo de Emicida, ainda que este seja mais ácido que o do “poetinha”. Em *AmarElo*, há uma visão poética de São Paulo, desde a Zona Norte. A periferia olha para o centro e sonha. Emicida mostra-nos o *rap* lírico, o que parece contradição (Cf. Monteiro, 2021). Segue trecho de “A ordem natural das coisas” (Leandro Roque De Oliveira, Damien Alain Faulconnier):

A merendeira desce, o ônibus sai
Dona Maria já se foi, só depois é que o Sol nasce
De madrugada é que as aranha tece no breu
E amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu

E o Sol só vem depois
O Sol só vem depois
É o astro rei, ok, mas vem depois
O Sol só vem depois

Anunciado no latir dos cães, no cantar dos galos
Na calma das mães, que quer o rebento cem por cento
(...)

Ao contrário de *Orfeu Negro* e *Orfeu*, nos quais o sol nascia em momento de tranquilidade, diversão carnavalesca e lirismo, agora o sol nasce depois que as primeiras pessoas já saem para o trabalho. Nesse momento, não está presente o mito órfico. Parece

que são os homens e mulheres, com seu vigor para as tarefas cotidianas, desde a madrugada, que puxam o sol e o fazem levantar.

O *rap* de Emicida pode ser relacionado a “Brejo da Cruz”, de Chico Buarque. Esta canção trata, entre outros aspectos, dos trabalhadores comuns que vêm da periferia, todos os dias, para atuar em serviços básicos: jardineiros, guardas-noturnos, bombeiros, babás, etc. Esses trabalhadores disfarçam a desigualdade a que são submetidos. Transitam como seres opacos e as pessoas não lhes dão muito valor: “(...) há milhões desses seres/ Que se disfarçam tão bem/ Que ninguém pergunta de onde essa gente vem” (Buarque, 2010).

Em determinado momento do espetáculo, Emicida realiza um discurso em homenagem à luta coletiva dos antepassados, faz referência a Ailton Krenak, homenageia componentes do MNU que estiveram na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo, em 1978, lutando contra o racismo durante a Ditadura Militar. Mesmo trazendo membros do MNU para o espetáculo, em Emicida parece haver a ideia da mestiçagem caminhando ao lado da noção da negritude. Vale lembrar que o cantor traz ao documentário elementos ligados ao candomblé, como os ritmos afro-brasileiros e a planta arruda. O compositor homenageia, entre outros, Pixinguinha, Ismael Silva, Lélia Gonzales, Ruth de Souza e Abdias do Nascimento. Segundo Pedro Meira Monteiro:

Eurídice é a África em Emicida. Não é a África antiga, mas a “África” já colonizada. Experiência afro-brasileira, não é a África (continente africano). Mas há a mescla entre essa África contemporânea com Maju e Pablllo Vittar, Ailton Krenak, e outras várias lutas que devem ser realizadas em comum (Monteiro, 2021).

Para Emicida: “A liberdade não é permanente”. O artista declara: “É preciso lutar sempre”. Torna-se necessário “juntar as bandeiras. Não há como lutar pela liberdade de modo separado”. Essa questão revela-se fundamental para entendermos o projeto conceitual extremamente elaborado por trás dos movimentos do *rapper*. As lutas devem ser transversais e não de certo grupo apenas pois, no fundo, mesmo com suas diferenças, a multidão conseguirá caminhar melhor se os elos forem fortalecidos em prol de uma pauta em comum. Cabe, aqui, lembrarmos do conceito de “interseccionalidade”, criado, em 1989, por Kimberlé Crenshaw, advogada, defensora de direitos civis norte-americana e estudiosa da temática racial. A teoria interseccional propõe-se a estudar a relação entre identidades interseccionadas, principalmente as minoritárias, com estruturas e sistemas ligados à discriminação, dominação ou opressão. A filósofa e ativista norte-americana Angela Davis também é uma pensadora da interseccionalidade. Lélia Gonzalez

trabalha com o conceito e o desenvolve, sob perspectiva brasileira, a partir da relação – principalmente no debate em torno do feminismo negro – entre as noções de raça, classe e gênero. Esses termos se mesclam quando se realiza uma avaliação mais abrangente da sociedade e mesmo quando se discute a falsa noção de “democracia racial” existente no país (Cf. Gonzales, 2020).

Podemos associar as mortes de Eurídice, na peça e nos filmes, à morte de Ismália, em *AmarElo*. O nome de Marielle Franco também surge por meio do “implante”, da “tradução” do poema “Ismália”, do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens, na canção “Ismália”, de *AmarElo*. Cumpre salientar que o próprio Alphonsus de Guimaraens, de alguma forma, se inspira na personagem Ófélia, da peça *Hamlet*, de Shakespeare, mulher que morre afogada em um rio. Como pensa Jacques Derrida, as “traduções” são atualizadas pelos contextos históricos e socioculturais. Por isso, Ismália termina se tornando personagem negra, periférica, representando homens e mulheres comuns que sonham se desgarrar das correntes que os prendem a uma vida limitada, sem expectativa, e quando conseguem reinventar sua existência em outros parâmetros, devido a suas conquistas, terminam por incomodar o sistema, sendo mesmo mortos.

Na letra do *rap*, além de percebermos uma sugestão da imagem de Marielle Franco, como ressaltamos, fica explícita a morte do músico Evaldo Santos Rosa, ocorrida em 07 de abril de 2019, pelas mãos de militares do exército que deram 80 tiros no carro em que ele estava com a família, “confundindo-o” com um bandido. Em seguida, o texto trata do assassinato de cinco “moleques pretos”. A letra ainda cita o número 111, talvez em referência ao massacre de Carandiru, ocorrido em 2 de outubro de 1992. Caetano Veloso e Gilberto Gil contribuem com a discussão, em “Haiti”: “111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos/ ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres”. Infelizmente, no solo brasileiro há a sobrevivência – conceito tomado aqui em outra acepção – dessa interminável catástrofe vinda da colonização, da escravidão e que nos define como povo há séculos.

A Ismália clássica, que sonhou alto e acabou morta no mar, é adaptada para a imagem do corpo caído no chão, em “Ismália”, de *AmarElo*. Uma metonímia em que cabem diversos corpos tratados como nada; corpos matáveis, como pensa Giorgio Agamben. No *rap*, o sonho de Ismália dialoga com o sonho de Ícaro. A palavra felicidade, que soa de modo poético em *Orfeu*, agora ganha contornos diferentes se o termo for

utilizado para definir o rico ou o pobre. Segue trecho de “Ismália” (Renan De Jesus Batista, Leandro Roque De Oliveira, Vinicius Leonard Moreira)

Com a fé de quem olha do banco a cena
Do gol que nós mais precisava na trave
A felicidade do branco é plena
A pé, trilha em brasa e barranco, que pena
Se até pra sonhar tem entrave
A felicidade do branco é plena
A felicidade do preto é quase

Olhei no espelho, Ícaro me encarou
Cuidado, não voa tão perto do Sol
Eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei
O abutre quer te ver de algema pra dizer: Ó, num falei?!

No fim das conta é tudo Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Ismália, Ismália
Quis tocar o céu, mas terminou no chão
(...)

80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo
Quem disparou usava farda (Mais uma vez)
(...)

“Ismália” revela-se, entre outras criações do álbum, como um canto dilacerado contra o racismo estrutural do país. Segundo Sílvio Almeida,

O conceito de racismo institucional foi um enorme avanço no que se refere ao estudo das relações raciais. Primeiro, ao demonstrar que o racismo transcende o âmbito da ação individual, e, segundo, ao frisar a dimensão do poder como elemento constitutivo das relações raciais, não somente o poder de um indivíduo de uma raça sobre outro, mas de um grupo sobre outro, algo possível quando há o controle direto ou indireto de determinados grupos sobre o aparato institucional (Almeida, 2020, p. 46-47).

A composição “AmarElo”, que dá nome ao álbum, revela-se bastante significativa para a nossa discussão. Por meio de participações da cantora trans Majur e da cantora *drag queen* Pablló Vittar, a composição “Sujeito de sorte”, de Belchior, é trazida para novos tempos. Os sentidos se alteram quando ouvimos as artistas entoarem, ao lado de Emicida e da gravação da voz de Belchior, seu canto enfático, fazendo-nos pensar sobre as trágicas mortes – muitas delas por preconceito – de pessoas pertencentes à categoria LGBTQIA+ e também de pessoas negras e pobres no país. Seguem trechos de “AmarElo”

(Antonio Carlos Belchior, Leandro Roque de Oliveira, Felipe Adorno Vassao, Leandro Roque de Oliveira):

(...)
Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

(...)
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós?
Alvos passeando por aí
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi
(...)

Para Emicida, a letra de Belchior, aqui retomada, é também um *sample*. Teria sido o repentista Zé Limeira o criador dos versos “Ano passado eu morri/ mas neste ano eu não morro”. Belchior havia bebido na fonte da expressão popular oral e divulgado a criação:

A coisa mais bacana de tudo isso é que o Belchior sampleou o Zé Limeira, a gente sampleou o Belchior e eu acho que isso dá continuidade a um ciclo de inspiração eterno. Daqui algum tempo, outra pessoa faz outra coisa, como uma composição, uma frase de um poeta brasileiro, e assim dá continuidade a uma cultura tão rica (Emicida, 2020).

As montagens, as alternâncias rítmicas, as performances geram instigante sobrevida à criação dos anos 1970 e fazem-nos pensar sobre a importância, no processo de criação artística, desse diálogo inacabado, aberto entre tempos diversos.

Retomando as cenas finais de *Orfeu da Conceição*, *Orfeu Negro*, *Orfeu* e as composições “Ismália” e “AmarElo”, podemos pensar que imagens trágicas ligadas à morte, ao choro, a gestos de angústia e desespero podem ecoar na comunidade despertando a compaixão pela dor do outro e, a partir desse instante, gerar ações, desejos de lutas por direitos que foram silenciados. Didi-Huberman, tratando desse tipo de ação, ligada aos levantes sociais e presente na história da arte, assegura:

Manifestação, portanto: é o que acontece quando cidadãos se declaram oprimidos ousando declarar eu impoder, sua dor e suas emoções concomitantes. É o que se passa quando um acontecimento *sensível* toca a comunidade na sua história, isto é,

na *dialética* do seu devir. Então o *afetivo* e o *efetivo* se desdobram ao mesmo tempo (Didi-Huberman, 2021, p. 468-469).

Para o pensador francês:

nós podemos (...) observar em todo lugar a sobrevivência e a eficiência das ‘fórmulas de *páthos*’ mais antigas: lamentações que crescem e se tornam imprecações, imprecações lançadas que se tornam ações. Não há ‘política da verdade’ (...) sem *verdade do sensível* (Didi-Huberman, 2021, p. 469).

A partir da emoção evocada por alguma imagem de tragédia, por exemplo tristeza, desolação, pode ser despertada uma nova consciência a respeito da existência em um mundo difícil e desigual. Assim, por meio da empatia, da compaixão, o afeto transforma-se em expressão política: braços podem se levantar em gestos de indignação, pés podem bater a terra talvez iniciando uma marcha, apitos podem ser soprados, cantos podem ser entoados como gritos em prol de uma causa que passa de individual a coletiva.

As mesclas, as sobrevivências e as interpretações do Brasil

O filme *Orfeu Negro* ou *Orfeu do Carnaval* foi o primeiro a ser ambientado em uma comunidade brasileira com atores, em sua maioria, brasileiros negros.¹ As músicas do longa-metragem também abriram caminhos internacionais para a bossa nova. Deve-se, no entanto, pontuar que o filme representa uma visão estrangeira, exótica e fantasiosa sobre o espaço da favela. Desse modo, contribui para ressaltar estereótipos e preconceitos relativos ao Brasil, pois não encara de frente problemas sociais vividos pela comunidade tratada nas telas.

Orfeu, de Cacá Diegues, traz inovações em relação à adaptação da peça de Vinicius, por exemplo ao incorporar o *rap* e o *funk*. Além disso, aborda vários problemas vivenciados pelos moradores das favelas. Mesmo assim, o trabalho de Diegues apresenta alguns problemas. Entre eles, podemos citar que, assim como em *Orfeu Negro*, de Camus, não realiza discussão a respeito do racismo.

Se pensarmos em termos de linguagem, de “poética”, há uma grande diferença entre o formato das letras de Vinicius de Moraes, Antônio Maria, Caetano Veloso e Gabriel o

¹ Deve-se ressaltar que em entrevista sobre o filme *Orfeu negro*, ocorrida em junho de 1956, Vinicius de Moraes assinala que havia visto a cantora lírica negra brasileira Maria d’Apparecida atuando no Carrol’s. Para o poeta, ela seria a Eurídice ideal, o que acaba não ocorrendo devido à escolha do produtor Sacha Gordiner. Mais tarde, Maria d’Apparecida – primeira brasileira a cantar na Ópera de Paris e que Carlos Drummond cultuou em poema – se reunirá a Baden Powell para gravação de dois discos.

Pensador presentes nos filmes abordados e as letras do álbum *AmarElo*, bem mais extensas, com é mais comum no *rap*. O jogo de palavras e sonoridades que lembra o “desafio” nordestino pode ser notado nas composições do álbum de Emicida. Além disso, vindo da periferia, do ambiente suburbano, o *rapper*, em suas falas no documentário e nas músicas do álbum, faz questão de trazer uma linguagem com as marcas da periferia, com os traços daquilo que às vezes pode ser chamado de “desvios linguísticos”. Na verdade, o *rapper* rompe com as leis gramaticais mostrando, pela língua, o enfrentamento àqueles que rezam pela “norma correta”, os que constroem as leis fechadas em torno de sua classe, raça e gênero e não conseguem perceber que as perspectivas, os modos de ver, falar, pensar, criar são múltiplos.

Cumprir ressaltar que as letras cantadas por Emicida, ao mesmo tempo em que trazem diversos aspectos da coloquialidade, da gíria suburbana – muitas vezes não apresentando concordância, regência e mesmo ortografia dentro do padrão culto –, também estão repletas de referências culturais, inclusive clássicas, ligadas a diversas linguagens artísticas. Marca-se, assim, uma singularidade bem consciente a respeito do significado de “lugar de fala”.

Creio ser interessante pensar na diferença da noção de lirismo presente em Vinicius de Moraes (e nas adaptações de *Orfeu da Conceição* para o cinema) e o lirismo que aparece em *AmarElo*. O lirismo de Emicida traz, sim, o dado romântico, mas este divide lugar com a temática da amizade, e mesmo o amor aos próximos e aos distantes. Seria o lirismo dos “manos” o contrário do lirismo viniciano que, com o seu valor, revela-se influenciado pelas cantigas de amor medievais e pelo estilo romântico. Os textos de Emicida trazem o tom de comunhão, o interesse de que o viver junto, de modo partilhado, seja uma meta entre os que lutam de diversas formas pela sobrevivência diária.

AmarElo: o documentário é encerrado com a repetição em coro do verso “tudo que nós tem é nós”, conectando discursos, práticas, sonhos, invenções, memórias. Michael Hardt e Antonio Negri contribuem para o debate quando observam que as pessoas simples estabelecem uma produção imaterial potente quando se reúnem em torno de objetivos comuns:

(...) a pobreza da multidão não remete a sua miséria, privação ou mesmo carência, antes designando uma produção de subjetividade social que resulta num corpo designando uma produção de subjetividade social que resulta num corpo político radicalmente plural e aberto, opondo-se tanto ao individualismo quanto ao corpo social exclusivo e unificado da propriedade (Hardt; Negri, 2016, p. 56).

Além de retomar as falas das crianças de *Orfeu Negro*, no início de *AmarElo* – valorizando elementos da linguagem do filme e a própria imagem órfica da arte –, Emicida volta àquilo que em Vinicius era semente: uma peça – no Theatro Municipal do Rio de Janeiro – em que todas as personagens eram negras torna-se, em Emicida, árvore de boa sombra: a ocupação pelos negros do palco e da plateia do Theatro Municipal de São Paulo. O texto dramático e os filmes analisados terminam em tragédias. Mas estas ao mesmo tempo parecem abrir a percepção para novas formas de existência. O trabalho de Emicida funciona como exemplo de sonho, afeto, resistência; elo com gente diversa, com a natureza e arquivos culturais. As personagens, artistas, cantores – da peça de Vinicius, dos dois filmes e do documentário – nos ensinam a importância de, mesmo diante das maiores adversidades, saber levar a vida adiante, com determinação, buscando, dentro da noite escura, lampejos de sobrevivência, inspirações para criações que podem surgir como o novo sol da manhã.

Referências

ALMEIDA, Sílvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

AUGUSTO, Ronald. Uma tragédia não negra. *Sibila*: Revista de poesia e crítica literária. 03 de abril de 2017. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/orfeu-da-conceicao-uma-tragedia-nao-negra/13045>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque – 1984*. São Paulo: Abril, 2010. (Coleção Chico Buarque; v. 11)

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barros. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povo em lágrimas, povo em armas*. Tradução de Hortência Lencastre. São Paulo: N-1 edições, 2021.

DIEGUES, Carlos. Rio de Janeiro, 06/11/2008. Entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias gravada em vídeo no estúdio Luz Mágica.

FARIA JR., Miguel. *Vinicius* (documentário). Globo Filmes, 1001 Filmes, 2005.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: ensaios, Intervenções e Diálogos*. RIOS, Flavia e LIMA, Márcia (Org.). Rio Janeiro: Zahar, 2020.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MONTEIRO, Pedro Meira. *Orfeu nas quebradas: Emicida e a cultura popular*. 14 de julho de 2021. Disponível em:

<https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=Orfeu+nas+quebradas+Pedro+Meira+monteiro&mid=E5686072FD319D3B73DDE5686072FD319D3B73DD&FORM=VIRE>. Acesso em: 18 jul. 2021.

MORAES, Vinicius de; JOBIM, Ana Lontra; AUGUSTO, Sérgio, JOBIM, Antônio Carlos (Org.) *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu: songbook I – Músicas de Antônio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Eucanaã Ferraz (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. Prefácio: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Filmografia

ORFEU DO CARNAVAL. Direção: Marcel Camus. Brasil; França; Itália; Dispat Films; 1959.

ORFEU. Direção: Carlos Diegues. Brasil; Warner Bros.; Globo Filmes; 1999.

AMARELO: É TUDO PRA ONTEM. (Documentário). Direção: Fred Ouro Preto. Com Emicida, Fernanda Montenegro, Pabllo Vittar. São Paulo: 2020.

Declaração de conflito de interesse

O autor declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Editora-Chefe: Cássia Maria Bezerra do Nascimento

Editor Executivo: Gerson Roberto Neumann

Editores Associados:

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

Anderson Bastos Martins

Germana Henriques Pereira

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.