



Esta obra possui uma Licença

Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/17059>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v19i32.17059>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | v. 19 | n. 31 | Jan-Jun, 2025

Submissão: 20/03/2025 | Aprovação: 20/06/2025



BATER DE FRENTE COM A SOCIEDADE: RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE ORFEU NEGRO E RENASCENÇA CLUBE

BEATING HEAD WITH SOCIETY: DIALOGICAL RELATIONSHIPS BETWEEN ORFEU NEGRO AND RENASCENÇA CLUBE

Beatriz Gonçalves Mariano

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, Brasil¹

Alexandre de Carvalho Castro

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ)²

Aline da Fonseca Sá e Silveira

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, Brasil³

Maria Cristina Giorgi

Universidade Federal do Pará, UFPA, Brasil⁴

Resumo: Este artigo teve por objetivo, a partir de Mikhail Bakhtin, analisar as relações dialógicas presentes no pré-documentário de Orfeu Negro, montagem baseada na peça Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes, reproduzido pelo Renascença Clube. A questão fulcral é que, para os produtores, o referido documentário poderia funcionar como um “lugar de memória” para o Clube, que se considera uma instituição voltada para a valorização da cultura negra no Brasil. Assim sendo, esta pesquisa teve um caráter qualitativo-exploratório, e constatou que a proposta do documentário constitui um discurso de resistência negra ao lidar com o resgate do entrecruzamento de enunciados que envolvem numerosos atores e personagens que estiveram no palco e nos bastidos da peça Orfeu Negro, encenada no interior do clube.

Abstract: This article aimed, based on Mikhail Bakhtin, to analyze the dialogical relationships present in the pre-documentary of Orfeu Negro, a montage based on the play Orfeu da Conceição by Vinicius de Moraes, reproduced by Renascença Clube. The key question is that, for the producers, the mentioned documentary could function as a "site of memory" for the Club, which considers itself an institution aimed at valuing black culture in Brazil. Therefore, this research had a qualitative-exploratory character and found that the documentary's proposal constitutes a discourse of black resistance by dealing with the rescue of the intersection of statements involving numerous actors and characters who were on stage and behind the scenes of the play Orfeu Negro, staged within the club.

Palavras-chave: Lugar de Memória. Bakhtin. Dialogismo

Keywords: Place of Memory. Bakhtin. Dialogism.

¹Mestranda em Relações Étnico-Raciais pelo CEFET/RJ. Pós-graduanda em "Cinema e Linguagem Audiovisual" pela Faculdade Play. Formada em Letras - português e inglês (licenciatura) em 2021 pela Universidade Castelo Branco (UCB). e-mail: beatriz.mariano.1@aluno.cefet-rj.br

² Professor titular do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq), com participação permanente em dois programas de Pós-Graduação Stricto Sensu da instituição: em Relações Étnico-Raciais e em Engenharia de Produção e Sistemas. colaborador dos grupos: (1) Programa de Estudos e Pesquisas em História da Psicologia Clio-Psyché (UERJ); (2) Grupo de pesquisadores da Rede Iberoamericana de Pesquisadores em História da Psicologia (RIPeHP). e-mail: o.aken@uol.com.br

³ Doutora e Mestre em Geografia (UERJ). Atualmente é Professora de Geografia EBTT no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET/RJ; atua no Ensino Médio-Técnico e desde 2021 está credenciada no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER). e-mail: aline.silveira@cefet-rj.br

⁴ Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2012). Professora titular do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - Cefet/RJ, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino. É bolsista de produtividade acadêmica da Fundação CECIERJ. e-mail: maria.giorgi@cefet-rj.br

INTRODUÇÃO

O Renascença Clube, criado nos anos 1950 na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, é hoje em dia um local que se entende como um espaço de resistência e valorização de aspectos culturais afro-brasileiros. Nesse sentido, promove uma série de atividades que correspondem a essa finalidade.

Esta pesquisa, no entanto, decorre de uma iniciativa específica que remonta aos anos 1970. Nessa época, houve a montagem da peça “Orfeu Negro” no Clube. Como se sabe, "Orfeu da Conceição" é uma peça teatral baseada no drama da mitologia grega de Orfeu e Eurídice. Concebida por Vinicius de Moraes, consiste em uma adaptação da narrativa mitológica para o contexto das favelas do Rio de Janeiro. A peça, totalmente musicada por Tom Jobim, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1956, encenada por atrizes e atores e negros, do Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento. A fama internacional da história, no entanto, só veio com o filme “Orfeu Negro”, lançado em 1959.

Em 13 de maio de 2023, data também emblemática para o Movimento Negro, o Renascença Clube comemorou os 50 anos da montagem da peça no Clube, e decidiu que iria produzir um documentário sobre Orfeu Negro. Este, então, é o objeto da pesquisa. Não o documentário em si (que ainda nem está concluído), mas o processo de produção do documentário. O Renascença considera o cinema como instrumento de empoderamento e transformação social, haja vista outro documentário — “BrasiLéa”, sobre a atriz negra Léa Garcia, frequentadora do Clube e indicada em 1957 ao prêmio de melhor interpretação feminina no Festival de Cannes, justamente por sua atuação no filme Orfeu Negro — previsto para 2025/2026, lançamento em diálogo com o livro biográfico de Léa, previsto para 2026 (Litwak, 2025).

O processo de produção do documentário sobre Orfeu Negro, portanto, especificamente envolve relações dialógicas de uma série de práticas discursivas que se desenvolvem de forma embricada, a partir de dois eixos, a saber: a memória social dos membros do clube, construída em função da montagem da encenação há 50 anos; e o projeto de comemorar o que seriam as “bodas de ouro” do evento de 1973, efeméride essa que reificaria a identidade do clube, pelo enaltecimento da cultura negra.

A ressalva necessária é que o objeto desta pesquisa — o processo de produção de tal documentário — não pode ser entendido como um texto graficamente fechado, e bem delimitado em sua materialidade discursiva, a ponto de ser considerado como um *corpus* rígido e, conseqüentemente, ser passível de uma análise discursiva de base enunciativa, por exemplo. Esse destaque quanto ao

objeto se justifica porque diferentes tradições de análise do discurso, por causa de distintas orientações históricas, formaram quadros teóricos independentes e peculiares, cujos pressupostos constituem formas diversas de entender os próprios objetos. Deste modo, há de se perceber que as metodologias desenvolvidas em análises discursivas são decorrentes da forma com a qual tais diferentes abordagens entendem o seu próprio labor investigativo, assim como os meios necessários para compor instrumentos analíticos dos próprios *corpora* (Lopes; Chaves, 2017).

O foco deste artigo está nas relações dialógicas, o que necessariamente implica uma prática discursiva que em parte é material e objetiva, e em parte imaterial e subjetiva. Assim, a investigação de tais relações dialógicas, mais bem elucidadas a seguir, não se restringe ao uso de um conjunto de regras fixas, uma vez que proposições bakhtinianas não devem ser utilizadas de forma linear. Afinal de contas, o diálogo entre diferentes práticas discursivas envolve indeterminações e ambiguidades, o que faz com que, em cada investigação específica, tanto o caminho metodológico quanto o objeto devam ser novamente construídos, de forma original (Castro; Portugal; Jacó-Vilela, 2011).

O que nos interessa, portanto, é investigar as relações dialógicas de uma série de práticas discursivas que se dobram e desdobram sobre si. Ou seja, a produção de um documentário contemporâneo, a partir de 2023, acerca de uma peça encenada no clube em 1973, cujo título remonta a um filme de 1959, que por sua vez remete a uma peça de 1956, adaptada do Livro IV das “Geórgicas” de Virgílio e do canto X das “Metamorfoses” de Ovídio, poetas do período Clássico da Roma Antiga, que narram o mito de Orfeu e Eurídice.

O objetivo do artigo, enfim, é analisar o processo de produção desse documentário, no interior do Renascença Clube, em suas relações dialógicas com a valorização de aspectos culturais afro-brasileiros, e como isso repercute para o entendimento do documentário como uma memória social e coletiva. Para tal, como salientado, a base teórico-metodológica se constitui como eminentemente bakhtiniana.

Entendemos que os lugares de memória se solidificam a partir da organização, deliberada e seletiva, de práticas discursivas de um determinado lugar, por e a partir de um determinado contexto. Nessa circunstância, o documentário sobre o Orfeu Negro pode ser encarado como um instrumento para salvaguardar a memória da peça, sua repercussão e relação para com os sócios e frequentadores do Renascença Clube, de modo que a finalidade do documentário não é apenas conservar o conteúdo já produzido, mas colocá-lo em embate com aquilo que já foi realizado e, nas palavras dos produtores, “bater de frente” com a sociedade.

Ainda sob tal entendimento, Pierre Nora nos adverte que não há memória espontânea e, por isso, é preciso atenção naquilo que se quer construir enquanto legado de um lugar e/ou um grupo de pessoas. Sendo assim, “o que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar” (Nora, 1993, p. 15).

Por isso, acreditamos que o documentário sobre o Orfeu Negro é um instrumento que carrega em si significados importantes — seja no sentido material, no sentido funcional (garantindo a cristalização da lembrança e sua transmissão) e, também, seu sentido simbólico (caracterizando a experiência vivida) — no que concerne à salvaguarda da memória e da contestação da relação entre o filme e o clube.

O exercício dialógico de análise da produção de um documentário (Junior, 2020), à vista disso, nos leva a Mikhail Bakhtin, filósofo e crítico literário russo, que viveu entre 1895 e 1975. A Filosofia da Linguagem está na base de seus estudos, pois, para Bakhtin (1929/1997), a característica básica do signo linguístico e ideológico está no fato de ser interativo e, em decorrência, dialogar com o social e o individual, com o presente e o passado, com o geral e o específico. O signo linguístico surge de uma tensão dialógica, por ter como especificidade a dinâmica de se remeter a uma outra realidade, um outro enunciado, um outro discurso. E o documentário em produção, nesse estrito sentido bakhtiniano, é um evidente signo linguístico.

Assim, o processo de produção desse documentário sobre a peça Orfeu Negro, no interior do Renascença Clube, se constitui como produto ideológico e linguístico que também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. O projeto do documentário remete a algo situado fora de si mesmo, o por isso constitui relações dialógicas. O ponto de partida da filosofia da linguagem de Bakhtin (1929/1997) está justamente nesta concepção de signo linguístico. O signo não deriva da consciência individual, como propõem o psicologismo e o idealismo, nem mesmo de uma entidade social fundamental, como sugerido pelo sociologismo. O signo encontra seu sentido e sua origem na relação dialógica, na necessária participação do outro (Castro; Portugal; Jacó-Vilela, 2011).

O que caracteriza um enunciado, para Bakhtin, é a alternância dos sujeitos do discurso, pois uma palavra necessariamente dirige-se a um interlocutor e com ele mantém relações. Assim, o processo de comunicação depende fortemente da escolha do gênero de discurso — que no caso deste artigo é um documentário sobre uma peça de teatro —, já que a relação discursiva é determinada tanto por proceder de alguém como por se dirigir a alguém (Corrêa; Ribeiro, 2012).

Nessa perspectiva, a linguagem é sempre permeada por posições sociais, culturais e ideológicas. O conceito de dialogismo de Bakhtin (1929/1997) ajuda a entender a linguagem através da dinâmica visual apresentada em um encadeamento de imagens em sequência, especialmente no caso de um documentário ou do cinema, por trazer à luz o diálogo, as vozes multifacetadas, as inversões de sentido, a interação sociocultural, e a alteridade linguística.

Isso posto, como o propósito do artigo é discutir as relações dialógicas entre Orfeu Negro e o documentário que o Clube está produzindo, há de se ressaltar o motivo de Orfeu ser tão simbólico para o Clube e representar uma “potência” de representatividade. Em suma, o Renascença está produzindo um documentário sobre Orfeu Negro (em homenagem aos 50 anos da montagem da peça no Clube), e é esse fato social que nos interessa. O intuito dos produtores é dar visibilidade àqueles que participaram do espetáculo à época (e lembrar quem não está mais vivo). Em depoimento colhido nas entrevistas, o cinegrafista Leonardo Ribeiro, que trabalha no Clube há anos, comentou que, para o Renascença, o personagem de Orfeu representa “bater de frente com a sociedade” (Ribeiro, 2023). Com isso, suscita a seguinte questão: o que significa um documentário negro “bater de frente com a sociedade”, sob uma ótica bakhtiniana?

RELAÇÕES DIALÓGICAS IMPLICADAS EM ORFEU - A NARRATIVA CLÁSSICA

O conto de Orfeu e Eurídice é de origem grega, inicialmente da tradição oral e, depois, de obras com diferentes registros, descritos na poesia de gregos e latinos, como, por exemplo, Ovídio (43a.C.—17d.C.) e Virgílio (70a.C.—19a.C.), poetas do período Clássico da Roma Antiga (Fregni; Duarte, 2011).

Na narrativa clássica, Orfeu foi um músico muito talentoso, e seu instrumento preferido era a lira. Seu pai era o deus Apolo, e sua mãe a musa Calíope. De acordo com a história grega, sua música era capaz de encantar qualquer pessoa, qualquer objeto; até mesmo a natureza e seus animais. Um dia, conheceu a ninfa Eurídice, e os dois se apaixonaram perdidamente. Pouco tempo depois, casaram-se. Um tempo depois, Eurídice foi picada por uma cobra venenosa e morreu.

Sua morte deixou Orfeu em uma imensa solidão, sentindo uma grande tristeza. Não satisfeito com o destino de seu amor, Orfeu viajou até o submundo, onde Hades, deus do mundo inferior, habitava, para trazer Eurídice de volta ao mundo terreno. Ele utilizou o seu dom da música para comover todos os habitantes no caminho, mostrando a sua melancolia para convencer Hades e Perséfone, que comandava o submundo com o marido, de que era digno de ter Eurídice de volta.

Comovido, Hades o dá uma condição: teria Eurídice de volta, desde que andasse a sua frente durante o percurso para a saída do submundo, sem olhar para trás uma única vez; se olhasse para Eurídice, Orfeu a perderia para sempre. O músico aceitou a condição e seguiu com sua amada para a superfície, olhando sempre para frente... até certo ponto. Em determinado momento, não resistiu à curiosidade de olhar para Eurídice para ver se sua musa ainda o seguia. Ao fazer isso, porém, ela desapareceu instantaneamente, nunca mais sendo vista.

O restante de sua vida, Orfeu passou em agonia e desalento, dedicando-a apenas à sua música. Após determinando tempo, todavia, um grupo de Bacantes matou Orfeu quando ele se recusou a se juntar a seus rituais de adoração a Baco, o deus do vinho e das festividades.

Orfeu, ao descer para o submundo e tentar resgatar Eurídice, “sacrifica tudo: sua obra gloriosa, a potência de sua arte e o desejo de viver feliz sob a luz do dia” (Silva, 2000, p. 49). Ele é um símbolo de romantismo e galanteio, e essas características sempre estão presentes nas releituras de sua história. A música, a melodia inspiradora e comovente, faz parte de sua personalidade, afinal, Orfeu é conhecido por ser um filho da arte, amante das notas musicais. Esse elemento constitutivo será dialogicamente referido em muitas das narrativas posteriores.

279

RELAÇÕES DIALÓGICAS IMPLICADAS EM ORFEU DA CONCEIÇÃO - A PEÇA DE 1956

Por ser uma narrativa clássica, a trágica história de amor de Orfeu é conhecida em todo o mundo, e contada com variações, dependendo das relações dialógicas nas quais é apropriada. Para Bakhtin (1929/1997), um enunciado necessariamente mantém vínculos com outros enunciados, elo linguístico que ele chama de dialogismo. Ou seja, as relações dialógicas são essas redes de vínculos em que um discurso incorpora, reflete e refrata outros discursos (Assumpção *et al.*, 2023). Assim, o procedimento de análise utilizado neste artigo é o de sempre indagar: Com o que essa história de Orfeu está dialogando?

Portanto, verifica-se que, ao retomar dialogicamente a narrativa clássica, com a preocupação de incorporar a história para o contexto autóctone, na peça que escreveu, Vinicius estabeleceu várias relações dialógicas, a começar pela atribuição ao herói de um sobrenome bem brasileiro: Orfeu da Conceição (Moraes, 2013).

Vinicius finalizou a peça de teatro em 1954, tendo levado doze anos para a escrever (a estreia, contudo, só iria ocorrer em 1956). A relação dialógica é evidente: “Orfeu” remete ao clássico (à

mitologia grega) e “Conceição” aponta para o popular, mais especificamente para a favela carioca de meados do século XX. A relação dialógica se estabelece porque o passado clássico pode ser lido como uma versão possível do cotidiano do presente (Malka, 2018).

Do ponto de vista bakhtiniano, para além de marcar um momento significativo na carreira de Vinicius de Moraes e na história do teatro brasileiro, "Orfeu da Conceição" mesclou dialogicamente elementos da cultura brasileira com a tragédia grega, criando uma narrativa original e profundamente enraizada na realidade do país. A peça de teatro procurou colocar em evidência a pobreza das comunidades cariocas (numa cena, uma ambulância e os enfermeiros até se recusam a subir no morro). Ademais, buscou utilizar diálogos simples e a musicalidade popular afro-brasileira como elementos centrais para expressar as emoções dos personagens Orfeu e Eurídice.

O primeiro ato tem início com Orfeu, um sambista que vive no morro, filho de um músico e de uma lavadeira. Tendo como cenário o morro, a peça, por um lado, representa uma ressignificação da favela, por ser o lugar marcado pela riqueza da cultura negra, na qual os ritmos musicais, a religião de matriz africana e a história cotidiana são considerados como elementos valorados. No entanto, a visão romântica de Vinicius de Moares sobre a vida nas comunidades pode parecer superficial ou distante da realidade vivenciada pelos moradores desses locais hoje em dia.

Sob visão de uma epistemologia afro-centrada, há quem aponte para certa ingenuidade na forma como o autor tratou questões sociais e raciais, destacando a falta de aprofundamento em temas relevantes, como a desigualdade e o preconceito (Malka, 2018). Esse destaque é necessário, uma vez que o ponto central de nossa análise repousa sobre a necessidade do entendimento sobre os aspectos dialógicos na peça que envolvem: cultura e identidade, lugar e memória, representação e representatividade negra.

É fundamental romper com visões unilaterais, muitas vezes estereotipadas, principalmente quando envolvem relações entre branquitude e poder, negritude e autoafirmação. De qualquer forma, e principalmente dentro do contexto da época, a peça de Vinicius implicou forte resistência contra o racismo (Diniz, 2001).

A preocupação de Vinicius de Moraes em traduzir o mito grego para o contexto brasileiro pode ser vista, de fato, em uma série de relações dialógicas. O Monte Olimpo, morada dos deuses, se transmudou em um morro carioca, e a lira virou violão. Numa nota de introdução ao texto da peça (Moraes, 2013), Vinicius manifestou também preocupação quanto aos atores da encenação, afirmando que os personagens deveriam ser representados por negros e negras (Malka, 2018). Assim,

um dado relevante é que Orfeu da Conceição está entre as peças pioneiras que levaram ao palco do teatro um elenco totalmente negro.

O caso é que no ano de 1955, Vinicius estava em Paris quando teve um encontro com a diretora da Cinemateca Francesa, que lhe falou de um produtor de cinema que queria fazer um filme sobre o Brasil (Malka, 2018). Vinicius fez referência a “Orfeu da Conceição” e entregou um resumo da peça que poderia servir de base para o roteiro do filme. Por motivos financeiros, o filme não foi à frente, mas Raymond Pinto, que soube da iniciativa em uma feijoada dada por Vinicius em seu apartamento parisiense, se encantou com a história e decidiu financiar uma peça de teatro a partir do texto de Vinicius (uma peça, note-se, e não um filme). Essa tal peça foi encenada pela primeira vez no dia 25 de setembro de 1956, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com cenário assinado por Oscar Niemeyer.

Um filme sobre Orfeu somente surgiria depois, como veremos a seguir.

RELAÇÕES DIALÓGICAS IMPLICADAS EM ORFEU NEGRO - O FILME DE 1959

281

Orfeu Negro, o filme dirigido por Marcel Camus é uma adaptação da peça Orfeu da Conceição de Vinicius de Moraes (Diniz, 2001), na qual o diretor aproveitou o cenário do Rio, substituindo o lirismo verbal da peça teatral por um lirismo de imagens, que melhor se adaptou à expressividade cinematográfica, com belas imagens do morro da Babilônia (localizado entre os bairros de Botafogo, Urca, Leme e Copacabana), e do Carnaval. Nessa dinâmica dialógica, ressalta Malka (2018), se Vinicius criou um estereótipo da identidade carioca, Camus criou um estereótipo da identidade brasileira, mas com um alcance de público muito maior.

De fato, o filme “Orfeu do Carnaval” — mais conhecido como sob o título “Orfeu Negro” por causa da tradução internacional (na França, “Orphée Noir”; na Itália, “Orfeo Negro”; em Portugal “Orfeu Negro”) —, ambientado no Brasil em 1959, foi um dos responsáveis por divulgar a cultura desse país para o mundo, pois as imagens da paisagem carioca, do carnaval e a demonstração das religiões de matriz africana eram novidade no cinema mundial. Não era mesmo muito comum, aliás, um filme estrelado só por negros, e muitas pessoas — não só brasileiros — se identificaram por serem afrodescendentes. Orfeu Negro, enfim, despertou o interesse de vários estrangeiros pela exuberância da cultura negra brasileira (Fléchet, 2009).

Trata-se, entretanto, de um filme ítalo-franco-brasileiro, ainda que produzido a partir da ideia original de Vinicius de Moraes, e representa dialogicamente uma visão do Rio de Janeiro através das

lentes do eurocentrismo, que descortina e vislumbra apenas o exotismo e o pitoresco do morro. Assim, o elemento a ser sublinhado é que mesmo sendo filmado no Brasil, em idioma português, inspirado em uma peça brasileira e com grande parte do elenco formado por atores brasileiros e atrizes brasileiras, não foi considerado pela crítica como produção brasileira, e sim filme francês, por causa da nacionalidade do seu diretor e roteirista. Dessa forma, Camus levou, por causa das premiações recebidas pelo filme, um Oscar, um Globo de Ouro e uma Palma de Ouro para a França.

Vinicius de Moraes se aborreceu tanto com as alterações no roteiro que não terminou de assistir ao filme durante uma sessão no Palácio do Catete, retirando-se da sala antes do final. Mas, apesar de ter recebido críticas sobre a cultura brasileira ter sido eventualmente representada de maneira estereotipada, o filme foi muito representativo naquela época (Boccia, 2012). O próprio presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, em seu livro de memórias, disse que esse era o filme preferido de sua mãe (Obama, 2009). E esse fato não é irrelevante porque o primeiro presidente negro dos Estados Unidos nasceu justamente por causa do interesse dessa mulher, uma branca de classe média do Kansas, por um homem negro queniano.

O impacto do filme Orfeu Negro foi ainda maior na história da música popular brasileira, permitindo uma difusão inédita dos ritmos afro-brasileiros além das fronteiras nacionais, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Incluindo músicas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, o filme é tradicionalmente visto como o ponto de partida da Bossa Nova na alvorada dos anos 1960 (Fléchet, 2009).

O carnaval foi o tema central do filme de Camus. Eurídice saiu às pressas do sertão nordestino, pois havia suspeitas de que um homem a perseguia, e ela não sabia o motivo dele querer matá-la. Com medo, ela fugiu para o Rio de Janeiro, onde sua prima Serafina a abrigou. Orfeu e Eurídice se conheceram durante a festividade e se apaixonaram, porém Orfeu estava noivo de uma mulher ciumenta e desconfiada: Mira. Enquanto toda a cidade se preparava para os desfiles, Orfeu e Eurídice se aproximavam cada vez mais e se envolveram, parecendo um destino inevitável para ambos. Orfeu, com o seu violão, fazia dela sua musa, a descrevia e dedicava músicas e juras de amor.

Quando Eurídice contou a Orfeu o motivo de ter fugido para o Rio de Janeiro, ele disse que a protegeria. No último dia de carnaval, com medo do homem aparecer, Eurídice escolheu voltar para a favela em que sua prima morava, mas, para chegar até lá, precisava passar por um beco escuro, que lhe parecia ainda mais assustador com o cair da noite. Lá, um homem a encontrou. Enquanto Eurídice corria para salvar sua vida, avistou um galpão mais à frente e se escondeu. Porém, não muito tempo depois, o homem chegou. Eurídice não se deu conta de que segurava um fio de alta tensão tentando

escapar dele. Orfeu, que estava atrás de sua amada, entrou no galpão e ligou a tensão para que o local fosse iluminado e ele conseguisse enxergar. Eurídice caiu do tablado em que estava e morreu eletrocutada. Orfeu entra em um desespero sem fim.

Diante a tal tragédia, um amigo o levou para um ponto de macumba, dizendo que lá ele poderia ser ajudado ou consolado, de alguma forma. Quando Orfeu entra no local, Eurídice incorpora em uma mulher que estava presente. Através da mulher, disse para Orfeu que para tê-la de volta, ele não deveria olhá-la ou procurá-la, e sim escutá-la e confiar nela. Orfeu, porém, não aguentou a angústia de apenas ouvir sua amada. Quando Orfeu avistou a mulher na qual Eurídice estava incorporada, ela se foi para sempre, dizendo adeus ao seu amor. Ainda desolado, tempos depois, Orfeu encontrou o corpo de Eurídice e a carregou em seus braços de volta à favela. Mira, ao avistar a cena, joga uma pedra na cabeça de Orfeu, tamanha era a sua fúria. Eurídice e Orfeu, então, rolaram morro abaixo, morrendo abraçados e juntos.

O filme *Orfeu Negro* refletiu e refratou práticas sociais variadas, do mito grego ao Carnaval carioca, e em suas relações dialógicas multifacetadas marcou época e influenciou diversas representações posteriores, entre as quais a ideia do Renascimento de encenar uma peça, em 1973.

283

RELAÇÕES DIALÓGICAS IMPLICADAS NA ENCENAÇÃO DO ORFEU NEGRO EM 1973

No Brasil do século XXI, ser negro significa, ao pensar nas dores e dificuldades, opressão. Significa alguém branco se deparar com o tom de pele preta e a repudiar. Significa assumir que determinada pessoa é de uma linhagem que, considerada pelos racistas, serve para nada. Em 17 de fevereiro de 1951, data da fundação do Renascimento Clube, o indivíduo negro, muito mais do que atualmente, já se sentia abandonado, quando não morto, pela sociedade branca. Pessoas negras não possuíam o direito de estar no mesmo recinto que pessoas brancas. Eram tempos de pós-abolição e de diversos conflitos raciais, no Brasil, mas também em lugares como os Estados Unidos, o que, pouco depois, ensejou o destaque a Malcom X e Martin Luther King, que eram os líderes do movimento dos direitos civis. Movimento, aliás, que repercutiu no mundo inteiro. O racismo tem longa história.

Giacomini (2006), em seu livro “A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro — o Renascimento Clube”, ressalta que em conversas entre novos e antigos associados, na época de sua pesquisa, o Renascimento não era apenas um mero lugar

de socialização, mas entendido como se tivesse vindo “preencher um vazio existente desde sempre” (p. 29). Ela destaca a importância e relevância, até os dias atuais, da criação, crescimento e permanência do Clube.

Dessa forma, é importante ressaltar que o Renascença Clube surgiu através de um processo intercultural, e a palavra “cultura” carrega denominações de interculturalidade que são exploradas por diversas linhas diferentes de pensamento (Canclini, 2017). Assim, é necessário expor essa questão sob um viés negro, pois a proposta do Renascença Clube aborda questões explicitamente de pessoas negras para pessoas negras. Entendemos, também, que essa é uma ressalva crucial na análise do Orfeu, pois, para que possamos entender a relevância dessa representação para o Rena — apelido carinhoso como os frequentadores chamam o Clube —, precisamos entender, primeiro e primordialmente, a relação cultural numa perspectiva negra e decolonial.

O pertencimento a uma cultura afro-brasileira significa falar e dialogicamente interagir no mesmo universo conceitual e linguístico que outra pessoa que está inserida igualmente nela (Hall, 2002). E a cultura, como se sabe, possui um papel fundamental para as relações de poder na sociedade, além de também influenciar diretamente na construção da identidade. Para os negros do clube, o processo intercultural implicou entender, compartilhar e traduzir os conceitos aos quais se referiam sobre o (seu) mundo. Esse mundo, contudo, sempre esteve repleto de disputas.

Como dito anteriormente, pessoas negras e brancas não eram aceitas nos mesmos lugares. Dentro desse contexto, é possível entender a motivação principal para a criação do Renascença Clube: um lugar onde pudessem ser eles mesmos, vivendo suas raízes e relações afro-centradas. O samba, inclusive, como expressão recorrente da cultura negra, pode ser citado como exemplo de uma prática discursiva que esteve presente na agremiação desde o primeiro momento.

No entanto, apesar de o Rena ter sido criado com o propósito de ser visto “como clube da família negra, lugar da integração entre negros e brancos, espaço da afirmação da negritude” (Giacomini, 2006, p. 20), ele também “tratava-se indubitavelmente de um grupo de elite” (p. 21), porque inicialmente era composto por negros de classe média. Ou seja, apenas pessoas com certo grau de escolaridade frequentavam o clube: professores, advogados, profissionais liberais, músicos...

A questão da classe social não pode ser olvidada. Há a cultura negra, mas há também a hegemonia cultural. Hall (2002) indica que existe um domínio ideológico de determinada classe sobre as normas e valores da sociedade. O teatro, nesse cenário, ainda que vivenciado sob o viés da negritude, traz em si um certo *glamour*, fascínio e sofisticação. Todas essas coisas estão implicadas nas iniciativas do clube e precisam ser consideradas no campo de análise.

A montagem da peça de Orfeu Negro no Rena, em 1973, marcou pelo grande tributo à ancestralidade dos atores negros e atrizes negras do Brasil. No elenco, estavam pessoas como Zezé Mota, Zózimo Bulbul e Antonio Pompêo. Além disso, atores e atrizes iniciantes do teatro do Renascença puderam estreiar na peça, fazendo dela seu primeiro grande trabalho. A encenação de Orfeu Negro manteve relações dialógicas tanto com elementos eurocêntricos valorizados pela branquitude, quanto com perspectivas afro-centradas. Ou seja, remeteu a Vinicius de Moraes, Tom Jobim e a um filme tido como francês (o de 1959, premiado em Hollywood e Cannes); mas também a Abdias Nascimento e ao Teatro Experimental do Negro.

Assim sendo, o processo de produção atual do documentário sobre o Orfeu Negro significa — para os negros do clube — um resgate de uma experiência muito expressiva de 50 anos atrás. Experiência cultural essa que mantém relações dialógicas com a narrativa clássica e expressões artísticas contemporâneas, do teatro ao cinema, conforme será visto no próximo tópico.

RELAÇÕES DIALÓGICAS DO ORFEU DE 2023, QUE “BATE DE FRENTE COM A SOCIEDADE”

285

Para analisar os elementos emblemáticos presentes no pré-documentário em desenvolvimento no Renascença, traremos à luz algumas falas do próprio cinegrafista e produtor da obra. Assim, buscamos verificar as relações dialógicas entre a peça encenada no clube em 1973 e o documentário em produção, a partir de 2023, considerando a influência das vozes e perspectivas para a elaboração do filme, destacando o papel que os discursos ao redor do Renascença desempenham nesse processo.

O início desta pesquisa ocorreu a partir de um convite. A direção do clube pediu para um grupo de pesquisadores estudar as relações étnico-raciais e a tradição negra da instituição. Nos primeiros encontros com o clube, o Diretor Cultural do Renascença contou sobre a história, os projetos atualmente desenvolvidos e os objetivos futuros que tinham. Após algumas idas ao local, no âmbito de uma pesquisa-ação, o foco da investigação se consolidou em torno do tal documentário que estava sendo preparado.

Nas entrevistas, feitas ao longo do segundo trimestre de 2023, Leonardo Ribeiro, cinegrafista e produtor do documentário do Orfeu Negro, forneceu muitas informações (Ribeiro, 2023). Frente à questão: “Quem é Orfeu para o Renascença?”, ele respondeu:

Olha, o Orfeu, para o Renascença, é uma figura emblemática, para a época de 73, 74, que você tinha uma ditadura militar, você tinha o exército nas ruas controlando... os atores precisavam ter, tipo como se fosse hoje, a identificação para [apresentar

para] policial militar, *pra* sair na rua, [isso] é o que fez o Renascença trazer pra cá o espetáculo de teatro escrito por Vinicius de Moraes e musicado por Tom Jobim.

Seguindo com sua fala, ele — um homem branco — disse que fazer a montagem da peça era uma forma de ir contra o que esperavam de uma pessoa negra, porque “nos ‘antigamentes’, os negros, mesmo aqueles que tinham uma situação financeira muito boa (...) não podiam entrar nos clubes” (Ribeiro, 2023).

A mensagem principal do documentário seria “mostrar *pra* sociedade de hoje que não pode existir o racismo, não pode existir a diferença de gêneros”, além de servir para homenagear as pessoas que participaram da montagem e que ainda estão vivas. Portanto, é possível entender, segundo o cinegrafista, que Orfeu Negro significa resistência e espaço de fala/escuta.

No horizonte conceitual hegemônico, o sujeito negro é identificado como algo “ruim”, permitindo à branquitude olhar para si mesma de forma narcísica, como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa (Kilomba, 2019). O racismo, portanto, é algo que molda, fere e mata. Nesse sentido, também é possível afirmar que o racismo estrutural, no Brasil, é um fenômeno que está enraizado nas estruturas sociais, políticas e econômicas do país (Almeida, 2019), inclusive porque políticas públicas de combate ao racismo eventualmente podem ser incorporadas dentro de políticas governamentais que privilegiam o interesse privado, e não o público em si. Razão pela qual há de se ressaltar que políticas estatais não são necessariamente públicas e que os domínios do Estado e do público nem sempre se justapõem (Leão; Castro, 2013). Contingências, aliás, que mostram as circunstâncias do racismo persistir em quaisquer sistemas sociais.

Por isso, “bater de frente” com a sociedade, é evidenciar, ainda mais, a realidade do negro na sociedade. É incomodar àqueles que buscam no Orfeu Negro uma releitura domesticada da peça teatral baseada no drama da mitologia grega de Orfeu e Eurídice. É documentar as sensações e as experiências dos atores que, ao desenvolver a peça teatral, trazem à tona um apanhado de emoções e vivências típicas da população negra no Brasil. Portanto, se dizemos que o Rena significa “resistência”, é porque quem resiste, resiste a alguma coisa, ou alguém. Para as pessoas negras, às vezes, existir socialmente é um ato constante de resistir.

Um dado dialógico interessante é que a peça de Vinicius tinha como título “Orfeu da Conceição”, mas quando foi encenada, em 1973 no Renascença, o título referido foi “Orfeu Negro”, que fazia alusão ao filme premiado (que teve muito mais fama que a peça de teatro). Assim sendo, o evento de 1973 integrou as relações dialógicas de uma memória social de valorização do negro em várias camadas discursivas. O documentário que começou a ser produzido em 2023 pretende, entretanto, integrar todas essas relações dialógicas.

A ideia de realização do documentário, portanto, surgiu a partir do momento em que a memória da encenação ocorrida em 1973 se tornou resultado de uma organização voluntária, intencional e seletiva dentro do próprio clube. Daí é que se originou a necessidade de se acumular vestígios, depoimentos e documentos sobre o passado, que eventualmente poderiam servir de provas e registros daquilo que se passou (Vargas *et al.*, 2018).

O mito de Orfeu recontado em grego oralmente até ganhar uma forma escrita em latim, uma peça de teatro, e o roteiro de um filme, ou documentário, não se dimensionam univocamente, mas configuram relações dialógicas que se desdobram umas sobre as outras. Por isso, é importante sublinhar o conceito central bakhtiniano — o “dialogismo” — que pressupõe o fato de uma prática discursiva fazer parte de um processo ininterrupto de comunicação. Dinâmica dialógica essa que se refere à comunicação tanto entre pessoas, quanto entre textos e grupos sociais (Castro; Leão, 2020). Assim, o documentário do Renascença determina-se tanto de discursividades de fora (extrinsecamente) quanto de dentro (intrinsecamente), sem que haja fronteiras rígidas que separam uma coisa da outra. As diversas esferas da vida social carregam para dentro do cotidiano do clube seus gêneros discursivos ao mesmo tempo em que se desenvolvem, modulados pela linguagem e pela preocupação com a valorização da cultura negra.

287

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste artigo foi discutir as relações dialógicas implicadas entre Orfeu Negro e o documentário em produção no Renascença. Neste caso, entendemos a proposta do pré-documentário, dirigido por Leonardo Ribeiro e ainda em fase de produção, como um monumento de memória e resistência negra ao lidar com o resgate do entrecruzamento de discursos e expressões que envolvem inúmeros personagens que estiveram no palco e nos bastidos da peça Orfeu Negro, encenada no interior do Renascença Clube em 1973. Pois a arte é um tipo de comunicação dialógica e possibilita o entendimento de discursos que, no caso do movimento negro, contribuem para o processo de autoafirmação da identidade da população negra.

As relações dialógicas desveladas no artigo mantêm implicações étnicas: “Clube de pretos”, “uma peça de e sobre pretos”, “atores e bastidores pretos” para o “povo preto. Nesta perspectiva, os espaços do Renascença Clube inspiram o erigir de movimentos de resistência tipicamente negra que extrapola os limites de seus muros. Conforme sugerido por Hooks (2019) e Hall (2002), a cultura não

é algo estático. A cultura é dinâmica, de maneira que as pessoas envolvidas em tais movimentos são influenciados na mesma medida que influenciam outras pessoas.

Conseqüentemente, o pré-documentário em produção, que relata os bastidores do Rena, pode ser considerado como uma obra substancial da e para cultura afro-brasileira, pois, uma vez que se pretende capturar a essência da música e da poesia carioca e brasileira, sugere críticas sobre a representação artística e social da “gente preta” e das comunidades marginalizadas do Rio de Janeiro.

No campo das artes do discurso, o documentário é uma celebração da cultura afro-brasileira, incorporando música, dança e rituais que enriquecem a experiência teatral. Esse documentário crítico-identitário enaltece a narrativa sócio-histórica, política e cultural da negritude, a partir de uma série de relações dialógicas construídas a partir do mito de Orfeu. Sendo assim, contribui para uma experiência envolvente e emocionante em relação àqueles que se dedicam à análise dos discursos sobre superação, resistência, luta contra a opressão e a busca pela autoafirmação da identidade negra.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Ed. Pólen, 2019.

ASSUMPCÃO, G. S. *et al.*. Productive Organizations: The Human-Computer Interaction in Black Mirror. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 18, n. 4, p. e61969e, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2176-4573e61969>. Acesso em: 26 de set. 2024.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997. (Trabalho original publicado em 1929).

BOCCIA, L. V. 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.

CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2017.

CASTRO, A. C.; PORTUGAL, F. T.; JACÓ-VILELA, A. M.. Proposição bakhtiniana para análise da produção em psicologia. *Psicologia em Estudo*, v. 16, n. 1, p. 91–99, mar. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/FHchs93Xq4Rb9KGK9cLsdqQ/>. Acesso em: 12 de jan. 2024.

CASTRO, A. C.; LEÃO, L. H. C.. A metamorfose e o campo da saúde mental de trabalhadores: uma análise bakhtiniana. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 25, n. 9, p. 3615–3624, set. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1413-81232020259.28652018>. Acesso em: 18 de jan. 2024.

LEÃO, L. H. C.; CASTRO, A. C.. Políticas públicas de saúde do trabalhador: análise da implantação de dispositivos de institucionalização em uma cidade brasileira. *Ciência & Saúde*

Coletiva, v. 18, n. 3, p. 769–778, mar. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-81232013000300023>. Acesso em 30 de jan. 2024.

CORRÊA, G. T.; RIBEIRO, V. M. B.. Dialogando com Bakhtin: algumas contribuições para a compreensão das interações verbais no campo da saúde. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, v.16, n.41, p.331-41, abr./jun., 2012.

DINIZ, T. F. N. Três versões de Orfeu. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 8, p. 34–41, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17860>. Acesso em: 4 de out. 2023.

FLÉCHET, A. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008) *Significação: Revista de cultura audiovisual*, v. 36, n. 32, p. 43-62, jul./dez., 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68091>. Acesso em: 14 de nov. 2023.

FREGNI, M. V.; DUARTE, A. D. Orfeu: mito, ópera e poesia. Um estudo comparado. *Todas as musas*, v. 3, n. 1, p. 216-232, jul/dez 2011.

GIACOMINI, S. M. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

289 HALL, S. *Gramsci and us*. In: JAMES, Martin (ed). *Antonio Gramsci*. London and New York: Routledge, 2002.

HOOKS, B. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JUNIOR, I. C. *A memória de futuro em tela: diálogos entre o cinema e Bakhtin*. São Paulo: Mentis Abertas, 2020.

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação*. Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LITWAK, P. Cinema negro: projeto do clube Renascença inicia temporada com lançamentos, debates e ações sociais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 mar. 2025. Caderno Tijuca e Zona Norte, p.4.

LOPES, A. C.; CHAVES, R. Brasil: o corpus em análises de discurso. *Verbum*, v. 6, n. 4, p. 37-54, 2017.

MALKA, M. B. *Vinicius e Orfeu: um estudo sobre Orfeu da conceição e Orphée noir*. 2018. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

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

NORA, P. Entre memória e história: A problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 14 de fev. 2024.

OBAMA, B. *Dreams from my father: A story of race and inheritance*. Edimburgo: Canongate Books, 2009.

RIBEIRO, Leonardo, em entrevista concedida a Beatriz Gonçalves Mariano, Rio de Janeiro, 4 de junho de 2023.

SILVA, F. P. L. *Murilo Mendes: Orfeu Transubstanciado*. Viçosa: UFV, 2000.

VARGAS, R.P.F. *et al.* Identidade e lugares de memória no Museu da Imigração Pomerana. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 70, n. 2, p. 111–126, 2018.