

Performeando Orfeu Negro

Leslie O'Toole

The University of Arizona

La película *Orfeu Negro* es una coproducción entre Brasil y Francia, con un director francés. Fue estrenada en 1959 con mucha aclamación crítica fuera de Brasil. Ganó una cantidad de premios, incluyendo el Palm d'Or en 1959 en Cannes, los premios Golden Globe y Academy Award para *Mejor Película Extranjera* en 1960 y el premio BAFTA en 1961. Antes del premio BAFTA fue considerada una película francesa, pero con este premio recibió la atribución de ser una coproducción. Aunque la película era muy popular en todo el mundo, los brasileños tenían algunas frustraciones con la imagen extranjera de Brasil que muestra. *Orfeu Negro* tiene un director, empresa de producción y equipo de rodaje francés, por eso los brasileños sentían que la película representaba la vida de las favelas de Rio de Janeiro en una luz demasíadamente romántica y estilizada. En 2001, Carlos Diegues produjo y dirigió una nueva versión, llamada *Orfeu*, que tiene lugar en las modernas favelas de Rio de Janeiro. Esta película, que muestra la banda sonora de Caetano Veloso, un famoso músico brasileño y uno de los fundadores del estilo tropicalismo, fue bien recibida por el público brasileño pero no recibió mucha aclamación o atención fuera de Brasil.

¿Cómo podía embelesar una película como *Orfeu Negro* su audiencia mundial y por qué continúa de cautivar su atención? Creo que *Orfeu Negro*, con la metafóricización de un mito, ha tocado tantas personas porque muestra nuestros deseos y humanidad. Propongo investigar cómo la película cumple esta visualización a través del uso de diferentes teóricos, filósofos y antropólogos, más predominantemente, Mikhail Bakhtin, Victor Turner y Joseph Roach. Las investigaciones de Victor Turner de diferentes culturas y rituales en sociedades marginales han resultado en diferentes teorías que pueden ser aplicadas a la mayoría de las sociedades. Las ideas de Bakhtin sobre el concepto del carnaval y el carnavalesco han influido muchos diferentes teóricos y sus conceptos se han transformado y han sido aplicados en muchos diferentes modos. Joseph Roach explora el concepto del carnaval de Bakhtin en la esfera del Atlántico negro. Quiero aplicar sus investigaciones y conclusiones del carnaval y la efigie en la sociedad como funcionan en la representación de *Orfeu Negro*.

Primeramente me gustaría explorar el uso del mito de Orfeo en *Orfeu Negro*. Creo que este uso es una de las razones por la que la película continúa embelesando al público. En las definiciones más simples de un mito los históricos lo describen como una historia tradicional, normalmente sobre un héroe o evento, con o sin una base de-

terminable en hecho y explica alguna práctica, rito o fenómeno de la naturaleza. Los mitos son muy poderosos y muchas veces usados porque su poder está en su capacidad de exponer imágenes explícitas y moralidad implícita. “They invite speculation and introspection concerning any of the sundry principles hidden within its iconography and narrative” (Blankenship 9). El poder del mito como un vehículo que representa la verdad nos lleva a otro mecanismo literario: la metáfora. Mitos nos dan ejemplos concretos y descripciones de conceptos y principios abstractos que normalmente no serían expresables. “Implicit, metaphorical comparison allows articulation of such metaphysical notions as cosmogony, love, epistemology and mortal eschatology” (7). Kevin Blankenship en su tesis, *The Spirit of Brazil in Orfeu Negro: A Case Study in Filmic Adaptation*, cita a Theodore Jorgenson en que “the symbolic aspect of myth harkens to the very nature of mind itself, and that the ‘luminous field which we call consciousness is capable of holding representations of things which pass by meteors in the spontaneous flux of experience” (9). La verdad o la realidad metafísica, de este modo, llega a ser la realidad concreta en la narrativa mítica y la metáfora; este concepto existe porque los mitos han fascinado personas por siglos.

El mito de Orfeo posee muchas diferentes metáforas, depende de quién esté leyéndolo, y esto es uno de sus dones, puede atraerse a una audiencia mucha más grande en esta manera. En la película *Orfeu Negro*, el mito está usado como una metáfora por un amor y una pasión tan intensa que puede conquistar todo. Se puede ver esto en dos ejemplos, cuando Orfeo busca Eurídice en el infierno, y al final, en el momento que se reúne con ella cuando la amante celosa, Mira, lo mata. Otra metáfora es la de la atemporalidad del arte y su habilidad de tran-

scender las fronteras nacionales, lingüísticas, temporales y metafísicas. Como cuando Orfeo vence la muerte y gana Eurídice a través de su música. Así, el mito Orfeo se vuelve en un arquetipo para los dos, la música y el amor intenso. Un arquetipo se crea cuando “a man desiring to understand the world looks about for a clue to its comprehension. He pitches upon some area of common-sense fact and tries to see if he cannot understand other areas in terms of this one” (Turner 26). Este arquetipo muchas veces puede dividirse en una serie de categorías. “Some archetypes prove more fertile than others; have greater power of expansion and adjustment” (26). Podemos ver esto claramente en el mito de Orfeo, que ha sido adaptado y revisado por muchos diferentes poetas, autores, dramaturgos y cineastas.

Podemos analizar Orfeo como arquetipo por el poder de la música y del amor en *Orfeu Negro*. La película fue una de las primeras expresiones cinemáticas de Brasil sin ser parte de Hollywood. Grabada en Rio de Janeiro en vez de un estudio de Hollywood y dirigido por el francés Marcel Camus, la película está *performando* (representando) la perspectiva extranjera de lo que es Brasil. La banda sonora introdujo el sonido de la bossa nova al resto del mundo. El mito de Orfeo en *Orfeu Negro performea* (representa) su papel como arquetipo a través del uso del carnaval, los rituales y la efigie.

El carnaval es un aspecto muy fuerte y poderoso en la cultura brasileña. J. Lorand Matory en *Black Atlantic Religion* dice que es muy conocido que los desfiles de las escuelas de samba aparecieron como parte de los intereses políticos de la dictadura de Vargas entre 1930 y 1945, también son el más grande espectáculo turístico de Rio de Janeiro (12). Podemos aplicar el concepto del “carnaval” de Mikhail Bakhtin al Carnaval de Rio. Bakhtin nos dice que durante el carnaval

las reglas, prohibiciones y restricciones que determinan la estructura y orden del mundo social son suspendidas. El carnaval es el lugar de manejar una nueva interrelación entre individuos con el uso de juegos y la inversión de los roles de la sociedad (34). Él enfatiza la relación entre los sitios de discursos picarescos, prácticas obscenas y la liberación de mujeres y hombres de sus miedos más íntimos. También atribuyó no sólo la inversión de las normas y reglas sino también las características de festivales populares, como los excesos del cuerpo, las risas, y sentimientos placenteros. Estas son prácticas que pueden dar un resultado abierto e indeterminado además de una utopía igualitaria.

Según Victor Turner el Carnaval es “society’s subjunctive mood-its mood of feeling, willing and desiring, its mood of fantasizing, its playful mood; not its indicative mood, where it tries to apply reason to human action and systemize the relationship between ends and mean in industry and bureaucracy. To use Bakhtin’s term, it establishes a dialogue between the governor and the governed” (*From ritual to theatre*, 23). Turner también nos da el concepto del “liminal” que es un espacio entre espacios. Según él, “liminal performance may invert the established order, but never subverts it” (45). Con esta frase podemos aplicar su concepto del “liminal” al carnaval. El Carnaval es un espacio entre el orden y el caos, entre las normas de una sociedad y el desorden social. También según Turner las actividades liminales son “anti estructuradas,” o en opuesto a la “estructura” normal de las operaciones culturales (*The ritual process*, 95). Situaciones liminales dan un espacio trasladado de la actividad cotidiana y el Carnaval carioca es una representación ejemplar de la antiestructura en la que todo se invierte: los adultos se visten como bebés, los hombres como mujeres, los pobres como princesas y más. Camus usa el Car-

naval carioca como telón de fondo en su obra y los tres personajes de Eurídice, Orfeo y Mira representan sus papeles en un este contexto con sus disfraces y sus representaciones en el teatro del Carnaval. Pero con la “inversión” de Victor Turner, este “drama social” cambia rápidamente del espacio liminal al espacio real. El Carnaval como telón de fondo también sirve como un lugar para mostrar la transición ritual que hacen Orfeo y Eurídice muchas veces durante su vida.

Van Gennep distingue las tres fases de un rito de paso como la separación, transición o liminalidad, e incorporación. La primera fase de la separación demarca el espacio y tiempo sagrado del profano (menciona que este rito necesita otro rito que construya un mundo cultural que se define “fuera del tiempo”). Esta fase también incluye un comportamiento simbólico, especialmente la inversión de cosas. En la segunda fase, de transición o liminalidad, los sujetos pasan por un periodo y área de ambigüedad, un limbo social. La tercera fase, de incorporación, incluye fenómenos y acciones simbólicos que representan el regreso de los sujetos a su nueva posición (*From ritual to theatre*, 67). Hardy Fredricksmeier en su artículo “*Black Orpheus, Myth and Ritual: A Morphological Reading*” usa esas tres fases de van Gennep para explicar el rito a adulto en Eurídice durante la película y como Rio de Janeiro se convierte en un lugar liminal para cumplir esta iniciación. Él dice que la llegada de Eurídice a Rio sirve como la primera etapa, el Carnaval. Su muerte en la terminal de autobuses es la segunda fase y la escena en la ceremonia Macumba donde Eurídice casi puede regresar a la sociedad, sirve como la tercera fase de la incorporación.

También podemos usar este concepto de van Gennep en la historia de Orfeo y su rito de iniciación. Para la primera fase de la separación, nos sirve la escena de la noche antes del Carnaval

donde la escuela de samba está festejando y crea un espacio separado del tiempo y espacio en la favela. Orfeo está separándose de su rol normal como amante de todas las mujeres y está enamórandose con Eurídice, hasta correr detrás de ella cuando Exu, o la Muerte la sigue. También la primera fase se muestra en las primeras escenas del Carnaval donde los roles de la sociedad se invierten y Orfeo, vestido como Rey del Día, baila con Eurídice, Reina de la Noche, en vez de Mira, Reina del Día.

La segunda fase, de la liminalidad, se expone en las escenas cuando Orfeo busca a su amor, Eurídice, en diferentes lugares. En el mito original, Orfeo va al infierno a buscarla pero antes de llegar tiene que pasar a los entremundos, los lugares liminales, que no son un mundo ni el otro. En la película estos lugares liminales están representados por el hospital, la oficina de las personas desaparecidas y la ceremonia Macumba donde Orfeo casi encuentra a su Eurídice y donde el niño Benedito no puede entrar por ser un niño y no ser un parte de la iniciación.

Vemos la fase final cuando Orfeo regresa a la favela con Eurídice en sus brazos. Llega a encontrar su casa en llamas, encendida por Mira, la celosa ex amante. Ella lo mata con un golpe fatal de una piedra y en este momento Orfeo cae del precipicio y se une a Eurídice en la vida eterna. La transición final de Orfeo no es incorporarse otra vez en su nueva posición en la favela, sino en la vida eterna con Eurídice. El Carnaval nos sirve como la perfecta ubicación de un rito de iniciación porque también sirve como un rito de paso que negocia, a través del uso de liminalidad, entre el invierno y la primavera, la muerte y el renacimiento.

Como hemos explicado antes, el mito de Orfeo encanta a tantas personas porque contiene muchas diferentes metáforas que sirven como arquetipos. El mito también seduce a su audien-

cia porque *performea* (representa) los ritos de la humanidad en un modo muy primitivo. Como visto antes, la película usa el Carnaval como ubicación de estos ritos pero también usa la religión afro-brasileira, Macumba, como escenario. Macumba es una filial de la religión Candomblé, que vino a Brasil de la religión Yoruba del África Oeste. La religión representa una parte muy importante en la nación brasileira. In 1934, Freyre organizó algunos congresos llamados “Afro-Brazilian Congresses” los cuales integraron la imagen del Candomblé como institución nacional. Estos congresos juntaron curas y profesores para valorizar la cultura afro-brasileira y acabar la persecución de las religiones afro-brasileiras. “Candomblé, after the 1930s, became the prototype of what the nation should ideally become” (*Black Atlantic Religion*, 166). Se volvió en un Rorschach, algo usable para provocar y autenticar una selección contradictoria de declaraciones sobre el carácter ideal de la nación. También muchos brasileños de la clase alta interpretaron lo que querían en el Candomblé, por lo tanto, esta religión, con sus sacerdotisas “have been journalistic canvasses for escapist white fantasies and political allegories about *communitas* and democracy during times of dictatorship” (166). Aplicando esta historia de la religión en la sociedad brasileña y el hecho de que un francés, extranjero blanco, esté grabando una película en Brasil, usando la cultura brasileña como su telón de fondo, explica la razón para que su uso en la película sea tan poderoso.

Esta religión tiene el concepto de que vivimos en dos reinos; *orun*, el reino de los espíritus, y *aye*, el reino visible. La divinidad Yoruba, Elegua, que en Candomblé se llama Exu, negocia la relación entre estos dos reinos. Exu es conocido como el embaucador divino y el mensajero. Él refleja las contradicciones que los seres humanos deben resolver para vivir una vida equilibrada,

pero también tiene muchos diferentes aspectos contradictorios. Por ejemplo a Exu le gusta provocar la discordia y controversia, además causar accidentes y calamidades públicas y privadas (Marta Moreno Vega, 154).

Según M.S. Santos en “*Black Orpheus and the merging of two Brazilian nations*,” en *Orfeu Negro*, la figura de la Muerte también representa la divinidad de Exu (110). Exu, en la película, no mata a Eurídice pero, con sus juegos y trucos causa su muerte. Él la persigue por toda la película, primeramente su persecución causa que Eurídice huya a Rio de Janeiro para ver su prima. Después, Exu persigue a Eurídice durante la fiesta de la favela y causa que Orfeo la persiga para protegerla y esto causa la animosidad de Mira, lo que al final causa la muerte de Orfeo. Durante el Carnaval, Exu persigue a Eurídice hasta que ella se encuentra colgada de los alambres eléctricos, donde muere cuando Orfeo prende la luz.

Además, podemos ver los usos de la religión Candomblé en la escena cuando Orfeo busca a su Eurídice durante una ceremonia Macumba. Esta escena representa, más que cualquier escena en la película, la liminalidad. En esta ceremonia, grabada a través de los ojos de un extranjero, podemos ver los estereotipos de la religión y como sirvió como “Rorschach” para su audiencia. Según Marta Moreno Vega, “to understand African dance adequately, one should have some knowledge of African religions. For in ecstasy of a religious experience the dancer becomes a god form and the body frees itself from its structural limitations. Legs, bodies, arms, heads move in seemingly impossible counterpoint” (160). También en la religión Candomblé, uno de los mayores principios es que el cuerpo del creyente se vuelva a través de la posesión, en un instrumento de comunicación entre las fuerzas divinas y los mortales. Camus no trata de explicar la ceremonia ni la religión ni

su relevancia en la religión, pero durante el baile, cuando una mujer se encuentra con la divinidad y empieza a bailar en este éxtasis y Carón explica la razón a Orfeo, Camus da a su audiencia, por lo menos, una breve aclaración de este aspecto de la Macumba. En no explicar mucho de la ceremonia se puede ver esto a través de los ojos de Orfeo, quien tampoco la entiende. Aquí, Orfeo nos sirve como una extensión de la audiencia, él entra en el salón confundido y con sorpresa de la escena que se desarrolla enfrente a ellos. Esta escena fascina a su audiencia mundial porque además de representar algo exótico también representa algo muy primitivo con el rito y la ceremonia de juntarse con la divinidad.

La efigie también representa algo muy primitivo de la memoria cultural. Según Joseph Roach en “*Cities of Dead*” la efigie no sólo se refiere “to a history of forgetting but tot a strategy of empowering the living through the performance of memory” (34). Bajo mi perspectiva esto significa que con las representaciones de las efigies vivas, un grupo de personas que se identifican con estas efigies pueden practicar su ciclo de remembranza y de olvido. Roach nos explica que hay efigies más elusivas y más poderosas producidas en la carne del cuerpo humano. “Such effigies are made by performance. They consist of a set of actions that hold open a place in memory into which many different people step according to circumstances and occasion” (36). El Carnaval en Rio tiene muchas representaciones de las efigies vivas. Eso podemos ver especialmente en *Orfeu Negro* cuando Orfeo y Eurídice sirven como efigies. Orfeo representa el papel de una efigie en la favela en que vive y también en la escuela de samba en la que él representa al rey. Orfeo es adorado en toda la comunidad, hasta los niños le siguen e imitan y piensan que Orfeo hace subir al sol con su música.

Asimismo, Roach habla sobre el “mon-

strous double” que es la víctima expiatoria que no es parte de la comunidad pero tampoco se queda fuera de ella. Según Roach, “This occurs in a two-staged process: the community finds a surrogate victim for itself from within itself; then it finds an alien substitute, like an effigy, for the surrogate” (40). Orfeo sirve como el sustituto de la comunidad y Eurídice como la víctima expiatoria de la sociedad de la favela cuando muere por el poderoso amor que tiene hacia la colectividad, en particular por Mira, la novia de Orfeo. Eurídice sustituye a su prima en la danza de la escuela de samba pero en verdad está representando el papel de la sustitución de Orfeo como efigie en la comunidad, y así, puede ser la víctima.

Roach habla sobre la naturaleza cíclica de la muerte en algunas culturas africanas e indígenas a las Américas. “the fear of the human dead’ he wrote, not vegetation worship, was ‘the most powerful force in the making of primitive religion” (37). Podemos ver esto en muchas instancias durante la película. Primeramente, cuando Orfeo está buscando a la muerta Eurídice en la ceremonia Macumba y al final pierde a su amor por su miedo de la ceremonia ritual. Roach menciona a Victor Turner y a otros quienes dicen que las celebraciones de la muerte funcionan como ritos de un renacimiento social (37) y que las muertes de Eurídice y Orfeo representan este renacimiento social en el contexto del Carnaval y que lo representa para la comunidad de la favela. También vemos el renacimiento social y la naturaleza cíclica de las muertes de Orfeo y Eurídice en que Orfeo menciona a los niños, al comienzo de la película, que existir un Orfeo antes que él y habrá otro después. También dice a Eurídice que la ha amado por “miles de años.” Al final, también, hay representación de esta naturaleza cíclica en que los dos niños están tocando la guitarra y decidiendo entre sí quien puede ser

el nuevo Orfeo, cuando viene una nena que empieza a bailar con la música y representa la nueva personificación de Eurídice. Aquí tenemos pues, un renacimiento de estas efigies.

La película *Orfeu Negro performea* (representa) muchos diferentes aspectos de la humanidad a través de su uso de un mito como metáfora de los arquetipos del poder del amor y la música. Mientras que la samba estaba presente en las favelas de Rio por más de 50 años, la película captura el momento en el cual los músicos blancos de jazz estaban usando el sonido de los negro sambistas y transformándolo en el romántico y suave sonido de la bossa nova. Jobim, quien compuso la música de la película, se convirtió en una estrella internacional con el éxito de *Orfeu Negro*. Como el Orfeo del mito griego, el Orfeo negro causó que la gente del mundo escuchara y bailara a un nuevo sonido.

El uso del carnaval muestra los conceptos primitivos del carnaval de Bakhtin, que ya existían por siglos en muchas diferentes culturas y sirven una parte muy importante en la cultura humana. Con sus espacios liminales donde las reglas y normas de la sociedad se invierten, el Carnaval de Rio es el lugar perfecto para representar los ritos de iniciación que los seres humanos han ejecutado desde su comienzo. El director, Marcel Camus, usa los temas Dionisias de la máscara, improvisación e imitación, cuando los personajes exploran sus relaciones entre sí y sus identidades con el uso del drama. La película trata los temas de la muerte y el renacimiento en la historia de Orfeo y Eurídice, y estos dos temas son parte de la base de la experiencia carnavalesca.

Al final, podemos ver que *Orfeu Negro* está *performeando* tantos aspectos primitivos de la humanidad y por eso ha tenido tanto éxito en el mundo. Cautiva su público en mostrarles una parte de sus seres, lo más primitivo. ¿Pero, por

qué no ha tenido el mismo éxito en Brasil? Según Blankenship, "Brazil's untoward reception of *Orfeu Negro* comes in part, then, due to its discrepancy: while Brazilians were seeking a political messiah in film, what they got amounted to a spiritual portrayal of the universe" (67). Estoy de acuerdo con su conclusión, pero también, en mi opinión, el uso de lo primitivo para convertirlo en algo exótico, lo que para los brasileños es un parte de su nacionalidad y por tanto nada exótico, fue algo que ellos no pudieron superar.

Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Trans. Helene Iswolsky. Cambridge, MA: MIT Press, 1968. Print.
- Barnard, Timothy and Peter Rist, eds. *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*. Austin: U of Texas P, 1999. Print.
- Bernstein, Michael André. "When the Carnival turns bitter: Preliminary reflections upon the abject hero." *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work*. ed. Gary Saul Morson. Chicago: University of Chicago Press, 1986. Print.
- Blankenship, Kevin. *The Spirit of Brazil in Orfeu Negro: A Case Study in Filmic Adaptation*. Brigham Young University, 2007.
- Callenbach, Ernest. "Review of *Orfeu Negro*." *Film Quarterly*. Spring, 1960: 57-58.
- Camus, Marcel, dir. *Orfeu Negro*. DVD Lopert Films, 1959. Distributed by Janus Films.
- Castro, Ruy. *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World*. Trans. Lysa Salisbury. Chicago: A Cappella Books, 2000. Print.
- Cyrino, M.S. "To Love and Toulouse: The Orpheus and Eurydice Theme in Marcel Camus' *Black Orpheus* (1959) and Baz Luhrmann's *Moulin Rouge* (2001)." *Classical and Modern Literature* 28 (2008): 129-148.
- De Oliveira, Celso. "Orfeu da Conceição: Variation on a Classical Myth." *Hispania*. September, 2002: 449-454.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso Editions, 1981. Print.
- Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.
- Fragoso, J. de. 1959. "Black Orpheus." *Films in Review* 10: 621-22.
- Fredricksmeier, Hardy. "Black Orpheus, Myth and Ritual: A Morphological Reading." *International Journal of the Classical Tradition* 14, 1-2 (2007): 148-175. Print.
- Matory, J. Lorand. *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton: Princeton UP, 2005. Print.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead: circum-Atlantic performance*. New York: Columbia University Press, 1996. Print.
- Santos, M.S. "Black Orpheus and the merging of two Brazilian nations." *Revista europea de estudios latino-americanos y del Caribe*. 71 (2001): 107-116.
- Stam, R. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Latin America Otherwise. Durham: Duke University Press, 1997. Print.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982. Print.
- . *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1974. Print.
- Vega, Marta Moreno. "The Candomblé and Eshu-Eleggua in Brazilian and Cuban Yortuba Based Ritual." *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*. eds. Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker III, and Gus Edwards. Philadelphia: Temple University Press, 2002. Print.
- Veloso, Caetano. "An Orpheus, Rising From Caricature." *The New York Times on the Web* 20 Aug. 2000. Viewed 11 November 2011. <<https://pantherfile.uwm.edu/wash/www/orfeu.htm>>