

Lada Stevanović*Etnografski institut SANU, Beograd*

lada.stevanovic@ei.sanu.ac.rs

Crni Orfej: Antički mit u brazilskoj kinematografiji*

Apstrakt: Rad se bavi filmskim adaptacijama mita o Orfeju koje su nastale u Brazilu 1959. i 1999. godine. Budući da se u oba filma Orfej pojavljuje kao Afro-Brazilac, novo ispisane verzije mita se dovode u vezu sa Sartrovim konceptom Crnog Orfeja i pokretom *crnaštva* koji se pojavio 1930-ih u Parizu kao odgovor crnih frankofonih intelektualaca na rasne mitove i kolonijalne stereotipe. U radu se razmatra evropski odnos prema antičkoj Grčkoj utemeljen u kolonijalnom stavu kojim se polaže ekskluzivno pravo na ovu prošlost, te se recepcija antičkog mita pojavljuje ne samo kao ogledalo ovog odnosa već i kao prostor subverzije i moguće intervencije. U kojoj meri filmovi *Crni Orfej* (1959) i *Orfej* (1999) podrivaju koncept evropskog kulturnog elitizma, rasnih stereotipa i klasnih nejednakosti, a u kojoj meri ih potvrđuju, biće predmet analize ovog rada.

Ključne reči: Orfej, Crni Orfej, antika, kolonijalizam, film, Brazil

Uvod

Antički mitovi su u različitim kontekstima deo naše svakodnevice, od uličnih i internet reklama različitih robnih marki, preko video igrice do umetnosti – likovne, pozorišne, književne i filmske. S obzirom na činjenicu da evropska kultura baštini antičko nasleđe i da grčku antiku definiše kao sopstvenu prošlost, ne iznenađuje činjenica da su reference, adaptacije, ispisivanja i upisivanja u antičke mitove brojni. Budući da nasleđe nije statična već dinamička i diskurzivna kategorija tj. „elitistički diskurs, koji bira/izdvaja *neke* predmete/objekte/znanja/verovanja iz *nekih kultura*i daje im veću vrednost nego svim ostalim predmetima/objektima/predelima/znanjima/verovanjima iz tih ili nekih drugih kultura“ (Gavrilović i Đorđević 2016, 990–991) i da je upravo kao takvo grčko antičko nasleđe Evropa izdvojila za sebe, nema sumnje da možemo govoriti o različitim antikama.¹ Pa ipak, u toku XX veka toga su postali svesni ne samo

* Tekst je rezultat istraživanja koje je finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

¹ „Kada antiku posmatramo kao dimenziju koja je iznova stvarana i preobražavana kroz istoriju, ne upoznajemo samo ono što antika jeste i što je bila, već i kako je njena

antropolozi, klasičari, teoretičari, već i umetnici, pre svega iz Afrike i Latinske Amerike, koji su svojim stvaralaštvom počeli da preispituju i podrivaju evropski kolonizatorski odnos prema antičkoj prošlosti koji ograničava potencijalne naslednike antike na Evropu (najčešće bez savremene Grčke). U ovom radu pozabaviću se Orfejem i to Crnim, koji je prešao granice Evrope i preko Afrike stigao do Brazila, kako bih ukazala na subverzivni potencijal koji mit o Crnom Orfeju dobija u kontekstu kompleksnih rasnih pitanja, klasnih nejednakosti brazilskog društva, ali i evropskog kulturnog kolonijalizma.

Antički korpus mitova o Orfeju veliki je i raznovrsan. Svima je zajedničko da opisuju Orfeja kao najčuvenijeg mitskog muzičara, pevača i pesnika. Apolon (koji je prema nekim verzijama mita bio Orfejev otac), poklonio mu je liru. Ovom instrumentu, koji je prvobitno imao sedam žica, Orfej je dodao još dve da bi ih bilo devet, isto onoliko koliko je muza pratilo Apolona. Orfejeva muzika i pesma bili su toliko lepi da su očaravali sve i svakoga: približavale su mu se različite životinje, ptice i ribe, koje su iskakale iz mora kako bi ga čule; drveće je povijalo svoje grane da bi ga zaštitilo od sunca, reke su menjale tokove kako bi mu se približile i bolje ga čule, a stene i tlo su podrhtavali od zadovoljstva. Orfej se vezuje i za mit o Argonautima i njihov uspešni pohod u Kolhidu, a najčuvenija priča je o njegovoj ljubavi prema Euridiki koja je bila srećna, ali je trajala kratko jer je Euridika ubrzo umrla. Međutim, ni čuvari Podzemnog sveta nisu bili imuni na Orfejevu čarobnu muziku kojom je pevač uspeo da umilostivi ova neumoljiva bića – čamdžiju Harona koji je prevezio umrle duše, čudovišnog Kerbera, gospodara Hada i njegovu suprugu Persefonu – koji su napravili predsedan i dozvolili Orfeju da vrati Euridiku među žive, ali pod jednim uslovom: da je na putu iz podzemnog carstva nijednom ne pogleda. Mučen čežnjom, zaljubljeni Orfej nije izdržao i okrenuo se ka Euridiki kada su bili nadomak cilja. Nastupila je neopoziva smrt i ništa se više nije moglo učiniti. Uprkos svojim čarobnim veštinama i sposobnosti da svakoga zavede muzikom i pesmom, Orfej nije uspeo ono što je najviše i jedino želeo – da bude sa voljenom Euridikom. Posle toga, pričalo se, dugo je tugovao. Brojne su verzije o njegovoj smrti, a prema najpoznatijoj su ga rastrgle Traćanke zbog nepoštovanja prema ženama i prema Dionisu, zahvaljujući kome je postao slavan. U smrti se ponovo sreo s Euridikom (Srejić i Cermanović-Kuzmanović 1979, s. v. Orfej). Ovaj mit o čuvenom pevaču i pesniku nastavio je da nadahnjuje umetnike i u potonjim vekovima, koji su birali detalje narativa značajne za njih same. U moru adaptacija najviše je opera (preko 50), koje su nastajale od XVII veka do danas (od Monteverdija do Filipa Glasa i Džona Robertsona) što je svakako utemeljeno u Orfejevoj izuzetnoj muzikalnosti. Ostajući u domenu muzike ali na velikom platnu, u ovom radu ću se posvetiti analizi dva filmska mjuzikla nastala u Bra-

istorija korišćena da opravda i predstavi ideologije i identitete u različitim periodima“ (Amadu 2019, 23).

zilu. Prvi je nastao 1959. godine u francusko-italijansko-brazilskoj koprodukciji (Paris, Roma, Rio: Dispat Films, Gemma, Tupan Filmes) pod nazivom *Crni Orfej*, a režirao ga je Marsel Kami (Marcel Camus), a drugi film pod nazivom *Orfeu* snimljen je 1999. godine u režiji Karlosa Đegiša (Carlos Diegues) u produkciji koja se u potpunost radila u Brazilu (Rio de Janeiro: Cine-Source, Globo-Filmes, Rio Vermelho Filmes Ltda).

Pokret *crnaštva*

Kako bi se jasnije razumela pojava Crnog Orfeja na filmskom platnu, neophodno je osvrnuti se na istoimeni esej iz 1948. godine koji je objavio Žan Pol Sartr kao predgovor antologiji frankofone poezije pesnika Afrike, koju je uredio Leopold Sedar-Sengor (Leopold Sédar-Senghor). Uvod pod nazivom *Crni Orfej* značajan je kao filozofski koncept književnog i ideološkog pokreta pod nazivom *negritude* – *crnaštvo*, koji se pojavio u Parizu tridesetih godina prošlog veka kao odgovor na rasizam i kolonijalizam. Među frankofonim crnim intelektualcima u Parizu koji su potekli većinom iz nekadašnjih francuskih kolonija razvio se umetnički i društveni angažman usmeren na borbu protiv rasnih mitova i stereotipa kroz prihvatanje i afirmisanje sopstvene kulture. Naziv pokreta skovao je francuski pesnik i političar poreklom s ostrva Martinik, Eme Sezari (Aimé Césaire) udahnuvši pozitivnu konotaciju pogrdnoj francuskoj reči *nègre* – crn. „Pošto su ga vredali i prethodno zarobili, odabrao je reč 'crn' koja je bačena na njega kao kamen, ali se uspravio i ponosno proglasio crnim čovekom pred licem belog čoveka“ (Sartre 1964, 18).

Pokret je dobio podršku nekih francuskih intelektualaca i pesnika među kojima su bili Breton, Rembo, Bodler i drugi. Ponesen njihovim idejama, Sartr je napisao esej *Crni Orfej*. Iako je Sartr povremeno zapadao u klopku iz koje je sa patronizujuće pozicije romantizovao crnu Afriku kao prostor koji obiluje mitovima, veći deo teksta kao i sam izbor naslova tj. mitskog pesnika iz grčkog, dakle evropskog mitološkog korpusa u kombinaciji sa *crnaštvom* predstavlja strategiju prkošenja evropskom elitističkom odnosu za koji je nezamislivo da stavi u istu ravan sebe (a grčka mitologija se definitivno smatrala *sopstvenim* nasleđem) i afričkog Drugog. Tako naslov eseja predstavlja zanimljiv način na koji se preispituje evropska kolonizacija i dominacija u različitim domenima.² S jedne strane otvara se pitanje odnosa prema antičkoj Grčkoj koji je kolonizator-

² Pod istim imenom je 1957. godine počeo u Nigeriji da izlazi časopis *Black Orpheus. A Journal of African and Afro-American Literature*, koji je objavljivao književnost afričkih pisaca. Prvi urednik bio je Uli Bajer (Ulli Beier) nakon što je održan Prvi svetski kongres crnih pisaca i umetnika koji je organizovan septembru 1956. godine (Lindfors 1968, 509). Časopis je izlazio do 1975. godine.

ski u kulturalnom smislu, tako što se odabrana grčka prošlost i umetnost veliča i prisvaja kao svoja. U kombinaciji sa geopolitičkim i socijalnim kolonizatorskim odnosom prema Africi, sam naziv Crni Orfej suočava, kao u ogledalu, evropske elite sa vlastitom praksom veličanja sebe i ponižavanja Drugih. Jer kada Crni Orfej podigne pogled i pusti glas, beli ljudi postaju svesni da „Crni ljudi gledaju u nas, a naš pogled se vraća nama samima; za promenu, crne baklje obasjavaju svet i naše bele glave nisu ništa više od porculanskih svetiljki koje se njišu na vetru“ (Sartre 1964, 13).

Crni Orfej na filmskom platnu

Verovatno poznatiji od Sartrovog *Crnog Orfeja* jeste *Orfeu Negro*, film francuskog reditelja Marsela Kamija (Marcel Camus) iz 1959. godine.³ U nastavku rada pozabaviću se pitanjem u kojoj meri i da li se uopšte ovaj filmski Orfej može dovesti u vezu sa pokretom *crnaštva* i Sartrovim *Crnim Orfejem*.⁴ Naime, scenario za film nastao je prema pozorišnom komadu (napisanom 1953.) brazilskog pisca i pesnika Viniciusa de Moraiša (Vinicius de Moraes), s tim da su ga doradivali Marsel Kami i Žak Vijo (Jacques Viot). Kada je napokon film bio snimljen, Moraiš je odbio da ga potpiše i to zbog toga što je odstupao od osnovne ideje njegove drame – da kao protagoniste grčkog mita prikaže Afro-Brazilce ukazujući time na višeslojne nepravde i teškoće afro-brazilskog stanovništva ne samo u socijalnoj svakodnevnici (Nagib 2000, 26; Fredricksmejer 2007, 149), već i u kontekstu rasne i kulturne hegemonije koja je jasno uspostavila i proglasila antički mit za nasleđe belog evropskog čoveka. I dok je Moraiš nastojao da prkosi i preispita kolonijalistički evrocentristički pogled na Brazil, ali i unutar samog Brazila, Kamijeva filmska reprezentacija crnog stanovništva Brazila ostala je zarobljena u egzotičnom pogledu na muzikalne, naivne ali i srećne ljude.⁵

³ *Orfeu Negro* 1959. Režirao Marcel Camus. Paris, Roma, Rio: Dispat Films, Gemma, Tupan Filmes.

⁴ Oliveira ukazuje na filmsku i pozorišnu tradiciju mita o Orfeju koja je prethodila Moraišovom komadu i Kamijevom filmu, pre svega na avangardni film Žan Kokotoa *Orfej (Orfée)* iz 1949. godine, kao i na pozorišni komad Tenesi Vilijamsa *Silazak Orfeja (Orpheus Descending)* iz 1957. Uprkos činjenici da je ova drama napisana nakon Moraišove, Oliveira naglašava da je ovo ostvarenje imalo prvu verziju još 1940, ali ju je autor, koji se u međuvremenu proslavio po komadima *Staklena menažerija* i *Tramvaj zvani želja* naknadno menjao (Oliveira C. 2002, 450–451).

⁵ Kamijev film se u potpunosti uklapa u Saidovo shvatanje prema kome orijentalizam „reprezentuje dimenziju – moderne političko-intelektualne kulture i da, budući takav, ima manje veze s Orijentom nego sa 'našim' svetom“ (Said 2008, 24). Bez obzi-

U mitu transponovanom u favele Ria, radnja se dešava za vreme karnevala. Ovo najavljuje špica u kojoj mermerni antički reljef koji se inače čuva u Luvru (Ma 854), a prikazuje Orfeja i Hermesa (spremnog da Euridiku zauvek odvede među mrtve) eksplodira otkrivajući mlade crne ljude kako plešu sambu (afrički ples) za vreme Karnevala. Mlada Euridika (Marpessa Dawn) stiže prvi put u grad i sreće Orfeja (Breno Mello), tramvajdžiju i muzičara koji svira nestvarno lepu muziku. Sreću zaljubljenog para kvari ljubomorna Mira (Lourdes de Oliveira), bivša Orfejeva devojka spremna na zločin iz strasti, kao i demon Smrti (Ademar Da Silva) koji progona mladu i naivnu Euridiku. Kada otkrije da se Euridika prerušila u svoju rođaku da bi plesala sa Orfejem na karnevalu, Mira nasreće na nju. Euridiku progona Smrt, ona beži, a u pokušaju da je spasi, Orfej zapravo uzrokuje Euridikinju smrt uključivši struju na tramvajskim žicama. Ipak, Orfej uspeva da dozove pesmom duh mrtve Euridike koja se našla u telu starice. Ona ga preklinje da je ne pogleda jer će ih to zauvek razdvojiti, ali Orfej, poput svog antičkog pandana, ipak ne uspeva da je poslušna i njen duh zauvek nestaje sa zemlje. Očajni Orfej oplakuje Euridiku i nosi njeno telo uzbrdo do svog doma, ali ga ljubomorna Mira pogađa kamenom i on, s Euridikom u rukama, pada niz liticu mrtav. Tako ova epizoda neuspelog pokušaja spašavanja Euridike predstavlja osavremenjenu verziju mitološke epizode Orfejevog silaska u svet mrtvih (koja se i u antici pojavljivala u brojnim varijantama), u kojoj je čuveni pevač uspeo da umilostivi Hada koji je napravio izuzetak i dopustio mu da krene sa Euridikom među žive, ali Orfej nije uspeo da je izvede iz Sveta mrtvih jer se osvrnuo i pogledao ju je, što mu je Had izričito zabranio. Tako Orfej koji je muzikom postizao čuda, ipak pred licem ljubavi i smrti nije mogao učiniti ništa više od drugih smrtnika.

Ovaj film je na Kanskom festivalu 1959. osvojio Zlatnu palmu, 1960. je osvojio Oskara za najbolji film na stranom jeziku, kao i Zlatni globus za najbolji strani film, a 1961. godine BAFTA nagradu (Britanske Filmske Akademije) za najbolji film na stranom jeziku. Pored svih navedenih priznanja i ogromne svetske popularnosti, film je u samom Brazilu bio slabo prihvaćen. Razlog za to treba tražiti u već spomenutom pojednostavljivanju u Kamijevom filmu „koji redukuje pozorišni komad praveći od njega karikaturu i pretvarajući prisustvo crnih ljudi u čistu egzotiku; prikazani ljudi su siromašni ali srećni i čini se da ne mare za sopstvenu odbačenost; oni igraju sambu po ceo dan, čak i dok se penju uzbrdo noseći krčag vode na glavi“ (Nagib 2003, 96).

ra na to što Brazil nije Orijent u odnosu na Evropu, kolonijalni odnos unutar i spram Brazila, posebno u odnosu na stanovništvo afričkog porekla, to jeste i u užem smislu. Šire shvaćeno, geografska odrednica je manje relevantna od odnosa koji Said definiše ukazujući na fiksiranost „našeg“ pogleda na Druge.

Međutim, ima autora koji su manje strogi prema ovom filmu i pored nesumnjive egzotizacije naglašavaju benevolentne pokušaje promovisanja i prihvatanja Drugih i drugačijih kultura kao i njihovih vrednosti (Santos 2001, 109). Pored toga, Dejvid Tris u filmu prepoznaje eksplicitnu referencu na poeziju modernističkog pesnika Karlosa Drumoda (Carlos Drummond) koji u pesmi iz 1930-ih *Morro da Babilônia* (*Brdo Babilonia*) govori o istoimenoj faveli nedaleko od Rio de Žaneira i o tome kako muzika koja stiže odatle može doprineti pomirenju i stvoriti sponu između stanovnika gornjih i donjih delova grada. Ovaj autor ističe da pored toga što je *Crni Orfej* sniman na Brdu Babilonia, sam jezik muzike u filmu funkcioniše upravo onako kako je u spomenutoj pesmi opisano (Treece 2016, 300–301).

Nema sumnje da je ovo filmsko ostvarenje ostavilo neizbrisiv trag u polju popularne i jazz muzike, davši početni zamah i popularnost bossa novi, žanru nastalom osavremenjivanjem sambe. Osim glavne teme – pesme Manhã de Carnaval (Karnevalsko jutro) koju je komponovao Luiz Bonfá (Bonfá), sve ostale kompozicije je komponovao Antonio Karlos Žobim (Antonio Carlos Jobim), a tekstove je napisao Vinicius de Moraiš. Taj duo, čija se saradnja nastavila dugo nakon snimanja filma, iznedrila je mnoge svetske hitove, među kojima je najpoznatiji Garota de Ipanema (Devojka sa Ipaneme).

Žobim i Moraiš počeli su saradnju pripremajući Moraišovu predstavu *Orfeu da Conceição – Tragedija iz Rio de Žaneira u tri čina*, u kojoj se Orfej ne naziva crnim u samom naslovu, ali zapravo preispituje pitanje crnosti i rasne nejednakosti. Sam Moraiš došao je na ideju da napiše i postavi predstavu o Crnom Orfeju još 1942. kada je sa američkim piscem Valdom Frankom, koji je bio u poseti Brazilu, otkrio i izbliza upoznao afričko-brazilsku kulturu i život u favelama koji mu je do tada bio nepoznat. Drama je dobila svoj prvi čin kada je te iste godine Moraiš u poseti prijatelju Karlosu Leonu (Carlos Leon) čitao knjigu grčke mitologije dok je iz daleka, kroz prozor, slušao zvuk bubnjeva. Tada je, razmišljajući o životu Afro-Brazilaca u Riu, pokušao da helenizuje njihovu priču. Orfej je postao *sambista* – plesač sambe i muzičar koji je svirao čarobnu muziku (<http://www.viniciusdemoraes.com.br>).

Nakon četrnaest godina, 1956. prvi Moraišov Orfej je odigran u Gradskom pozorištu Rio de Žaneira. Čitave sezone širom Brazila punile su se pozorišne dvorane u kojima se prikazivala ta predstava. Glumili su isključivo afro-brazilski glumci i to članovi trupe crnih glumaca TEN (Teatro Experimental do Negro) koju je vodio Abdias Našimento (Abdias Nascimento) čiji je pozorišni rad, osim u ovoj predstavi, uglavnom bio eksperimentalnog karaktera. Osim estetskog angažmana trupa je delovala i ideološki. Njihov rad omogućio je Afro-Brazilcima da postanu glumci – jer do tada su se pojavljivali isključivo u ulogama komičnih likova, dok su Afro-Brazilce najčešće glumili našminkani glumci svetlije puti. Pored toga, ideološko-estetski angažman ove trupe bio je

deo pan-afričkog pokreta toga doba i kroz problematizaciju *crnaštva* prevazilazio je okvire pozorišta. U doba kada se izgrađivao brazilski nacionalni identitet to je bilo značajno i kao podsticaj za podizanje afro-brazilske samosvesti i za borbu protiv rasizma. Aktivnosti TEN-a su bile raznovrsne – od pozorišta, preko književnih radionica, izdavanja časopisa, organizovanja psihoterapije do političkog angažmana – predstavljajući kockice mozaika koje su polako delovale na brazilsko društvo (Davis and Williams 2007, 162–163). Iako Moraiš nije bio aktivni član TEN-a upravo je njegov crni Orfej (svojom radnjom i crnošću sambe kao muzike afričkog porekla), kao i uključivanje članova TEN-a, integrisao ideje pokreta *crnaštva* u Brazilu i davao im širi publicitet, koji je svoje svetske razmere mogao dobiti filmom *Crni Orfej* iz 1959.

Međutim, ovaj film, koji je raden u koprodukciji Brazila, Francuske i Italije, sniman je kroz romantizovani pogled Evropljana i daleko je manje angažovan od Moraišovog pozorišnog predloška, zbog čega je, uprkos svetskoj slavi, najlošije prošao u Brazilu. Razočaran posle projekcije, brazilski reditelj Karlos Đegiš (Carlos Diegues) smatrao je da je *Orfeu Negro* banalizovao Moraišovu predstavu i od kada ga je video, želeo je da snimi drugi film. Prema njegovim rečima, uprkos Kamijevoj nesumnjivoj naklonosti prema Brazilu ovo ostvarenje je odražavalo pre svega turistički i egzotizujući pogled (Nagib 2000, 23). Upravo kao odgovor na ostvarenje iz 1959, nastao je 1999. godine film *Orfeu*⁶ koji je, prema rečima samog autora, inspirisan Moraišovim dramskim tekstom. Skoro dvadeset godina pre nego što je Đegiš snimio film, on je predstavio svoju ideju Moraišu. Dogovor da na scenariju zajedno rade osujetila je Moraišova smrt u junu 1980. godine. Đegišov pokušaj 1991. godine propao je kada su američki producenti odustali od snimanja filma, da bi se sa novim idejama obratio brazilskim producentima zahvaljujući kojima je 1998. otpočelo snimanje (Nagib 2003, 94).

Zašto je Đegiš osetio potrebu da se ogradi od Kamijevo *Crnog Orfeja* i snimi novi film? Iz istog razloga zbog koga ovaj film, uprkos svetskoj popularnosti, nije prošao toliko uspešno u Brazilu. Naime, *Crni Orfej* francuskog reditelja gubi oštrinu i angažovanost Moraišovog teksta. On likove prikazuje naivno i romantizovano, bez dubokog zalaženja u stvarni život stanovnika favela. U ovom filmu su i grad i njegovi stanovnici prikazani onako kako to očekuje evropska i američka publika. Umesto kompleksnog i složenog života u Riju, slike su pojednostavljene, a problemi siromaštva i nasilja sa kojima žive stanovnici favela u filmu prikazani su kao poetični. Bez zalaženja u socijalnu dimenziju problema, u filmu čak nije verno dočaran ni karneval i njegove procesije, a ples samba igrača često je prebrz i neusklađen sa muzikom koja se čuje u pozadini.

⁶ *Orfeu*. 1999. Režirao Carlos Diegues. Rio de Janeiro: Cine-Source, Globo-Filmes, Rio Vermelho Filmes Ltda.

Pred brazilskom publikom zjapio je ogroman jaz između sopstvenog viđenja sebe i pogleda sa strane. Reč je zapravo o istom onom evropskom odnosu prema Drugima, o kome je već bilo reči, a za taj odnos nije baš toliko važna svaka činjenica, već više percepcija sebe i drugih koja se uvek zasniva na fantaziji.

Orfej ponovo stiže u Rio

Nakon 40 godina od kada je snimljen Kamijev *Crni Orfej* stigao je odgovor brazilskog Orfeja. Ovaj put on u nazivu filma nije nazvan crnim, ali on jeste Brazilac i jeste crn, a izostanak crnosti u naslovu može biti ograđivanje od filma iz 1959, a sa druge strane može predstavljati još jedan stepenik u razmatranju rasnih problema koji isplivavaju u čitavoj kompleksnosti brazilskog identiteta, koji su u velikoj meri zapravo više ekonomski nego rasni, s tim da je to dvoje nesumnjivo međusobno isprepletano.

U glavnoj ulozi pojavio se Toni Garrido (Garrido), popularni brazilski pevač čuvenog benda *Cidade Negra* (Cidade Negra), glumac i TV voditelj. Film iz 1999. je daleko življi i savremeniji od Kamijevog *Crnog Orfeja*. Za razliku od ranijeg filmskog ostvarenja koje banalizuje mit o Crnom Orfeju iz Moraišovog komada i idealizuje život u favelama, Đeđiš smešta radnju u savremenost i kontekstualizuje mit, usredsređujući se na socijalnu dimenziju koja je izostala u prvom filmu. Mnogi kritičari u Đeđišovom realističnom pristupu i fokusu na socijalna pitanja prepoznaju ostvarenje Moraišove želje da se mit o Orfeju kontekstualizuje (Ribeiro 2009, 8). Oliveira ističe da je film u Brazilu bio veoma popularan i da se prikazivao i u favelama u kojima je sniman, ističući kako voli da misli da bi Moraiš bio srećan kada bi video na koji način je njegov mit o Orfeju zaživeo na filmskom platnu (Oliveira C. 2002, 454). Pa ipak, nisu svi reagovali na ovaj film pozitivno. Pre svega, film je loše prošao van granica Brazila. Pored ogromne popularnosti među domaćom publikom, bilo je, doduše retko, negativnih reakcija i u Brazilu. Deboa to pripisuje upravo filmskim realizmu tj. mogućnošću jednostavnog poistovećivanja sa stanovnicima favela iz filma, za šta, prema mišljenju ovog autora, deo brazilske srednje klase nije spreman (Debois 2016, 432; prema Oliveira S.M. 2020, 147).

Isto kao i u Kamijevom ostvarenju, Orfej se zaljubljuje u devojkicu koja stiže u favelu u kojoj on živi. Ovaj Orfej je ne samo izvanredan muzičar već i zvezda brazilske muzike i kompozitor za lokalnu školu sambe. Toliko je bogat da bi mogao da napusti život u faveli, ali on to ne želi. Najpre, vezan je za ambijent u kome je odrastao i kome oseća da pripada, a pored toga on želi da pokaže ljudima oko sebe da je moguće uraditi nešto sa svojim životom i da pred njima nisu jedini izbori siromaštvo ili kriminal. Ova angažovana drama s antičkim

mitološkim motivom, bavi se rasnim i klasnim problemima koji muče brazilsko društvo u savremenom ambijentu, za vreme trodnevnog Karnevala, uz zvuke sambe i repa koji zapravo i jeste muzika koja se danas sluša i koja simbolički predstavlja društvenu promenu (Grasse 2004, 307).⁷

Kako bi se što življe dočarala atmosfera, neke scene su snimane u toku Karnevala (1998) kada su glavni glumci nastupili zajedno sa članovima škole Samba Unidos do Viradouro, uz muziku (*samba enredo*) koju je, za ovu priliku, komponovao Kaetano Velozo (Caetano Veloso). Ne samo komponovanje već i pojavljivanje i Velozov muzički nastup u filmu (na jednoj od terasa na kojoj se komšije okupljaju i provode večer u faveli) imaju funkciju da dekonstruišu spoj crnosti i muzikalnosti koja je do krajnosti orijentalizovana u Kamijevom filmu. U Velozovom pojavljivanju treba prepoznati i zasluženost prisećanje na muzičare i muziku iz Kamijevog filma, ali i omaž čitavoj generaciji predstavnika bossa nove, a pogotovo onima koji su učestvovali u avangardnom pokretu *Tropikalia* (Grasse 2004, 307) kroz politički i kulturni angažman, kombinujući stilove i elemente različitih etnički marginalizovanih grupa u duhu anti-rasizma i kosmopolitizma.⁸

Izostanak idealizovane i romantizovane priče, čak i kada je reč o Karnevalu po kome je Rio prepoznatljiv širom sveta, najavljen je već na samom početku filma, kada Euridika na putu s aerodroma do favele, u kojoj se odvija čitav film (osim uvodnih scena sletanja i polaska sa aerodroma u kojima vidimo savremeni uređeni grad), taksista priča kako, za razliku od njegove ćerke, on ne voli Karneval.

⁷ Kombinovanje antičkog mitološkog imaginarijuma u filmu koji se vrlo eksplicitno bavi socijalnim problemima savremenog brazilskog društva može se dovesti u vezu sa filmom *Čudo u Milanu* Vitorija de Sike upravo zbog toga što se i de Sikin film bavi socijalnim temama i siromaštvom, a kao i Đeđišov film ima dimenziju skandinavske mitologije. O ovom filmu pisala je Ivana Gačanović (2017).

⁸ Vodeća figura ovog pokreta je pored Kaetana Velozu bio Žilberto Žil, koji je od 2003. do 2008. godine bio ministar kulture. Obojica su 1968. godine, za vreme vojne diktature, uhapšeni, a nakon nekoliko meseci (dva u zatvoru a potom u kućnom pritvoru) prognani. Dvoipogodišnje izgnanstvo su proveli zajedno u Londonu (Dunn 2001, 146). Kroz eksperimentisanje i mešanje tradicionalne brazilske muzike s inostranim i avangardnim stilovima, predstavnici ovog pokreta su propitivali ne samo umetničke već i političke odnose u Brazilu, te stavove prema prošlosti. Bili su protivnici ne samo vojne diktature, već i levičara koji su im zamerali učešće u popularnoj kulturi i industriji zabave (Dunn 2001, 146). Kosmopolitski orijentisani, protivili su se brazilskom nacionalizmu i idejama rasne demokratije koje su težile ujedinjenju, ali su faktički održavale rasnu diskriminaciju. Predstavnici pokreta su nastojali da uvažavaju i uključe umetničke elemente manjinskih naroda kombinujući različite slabo poznate stilove i elemente brazilske muzike (Dunn 2001, 3). Obojica su aktivna i danas i u političkom i u muzičkom smislu.

Favele predstavljaju divlja naselja koja su nastajala na obodima, tj. strmim obroncima velikih brazilskih gradova od početka XIX veka s tim da se ovaj proces u Rio nije odvijao uvek istom dinamikom, intenzivirajući se u XX veku (O'Harel and Barke 2002, 232). Nastanak favela je uslovalo siromaštvo i nemogućnost plaćanja kirije u organizovanim naseljima u centralnim delovima gradova u podnožju, pa su ova samoorganizovana naselja nicala spontano, bez ikakve infrastrukture. Najveći deo stanovništva činili su u početku Afro-Brazilci. Naime, nakon što je Brazil (kao zemlja u koju je stiglo najviše robova iz Afrike) ukinuo ropstvo 1888, osim slobode ljudima afričkog porekla nije ponuđena nikakva pomoć niti podrška kako bi se pre svega ekonomski integrisali u društvo.⁹ Socijalni i rasni jaz je, paradoksalno, uprkos nastojanjima da se izgradi ideologija nacionalnog brazilskog identiteta kao mešanog ideala, nastavio da postoji. Reč je o tome da se kroz ideje „mešanja“ promovisao koncept „izbeljene“ rase koji je opet ostavljao crne ljude na margini. Pored toga, ovaj već postojeći rasni jaz istovremeno je bio i ekonomsko i socijalno pitanje, a film *Orfej* se na veoma suptilan način upravo bavi nijansama socijalnih i rasnih unutarnjih odnosa u brazilskom društvu.

Favelu u kojoj se odvija radnja filma ne naseljavaju isključivo Afro-Brazilci i iz niza interakcija, mi prepoznamo s jedne strane zajedništvo stanovnika ovog naselja i dobijamo sliku kako porodične tako i komšijske intimne svakodnevice, a s druge strane vidimo nasilje, nesigurnost, segregaciju, nemoć i strah. Film prikazuje brojne socijalne probleme ljudi u naselju koje je država zaboravila, tj. kako kaže Orfej: „Policija je jedino što vlada ikada šalje na brdo.“

U ovom filmu je u priču o Orfeju i Euridiki smeštena sva složenost društvenih odnosa i socijalnih problema u favelama. Orfejev nekadašnji prijatelj iz detinjstva vođa je bande i naviknut na nasilno ponašanje, nehotice će ubiti Euridiku. Nebriga države i povremene posete policije prikazane su u scenama policijskog nasumičnog nasilja, koje i tako niko ne može da kontroliše. Televizijska ekipa u poseti Orfeju, na njegov podsticaj, snima jednu takvu situaciju i Orfej, „nedodirljivi kralj Sambe, naročito u vreme Karnevala“ dobija pretnju od policajca zbog ovog snimka – da će ga ubiti – jer se ionako u favelama nikada ne

⁹ U filmu postoji scena u kojoj policajac u jednom od svojih agresivnih obilazaka favela, susrećući Orfeja počinje da peva refren pesme koja se u filmu pripisuje čuvenom pevaču (a zapravo ju je komponovao i napisao Kaetano Velozo), pevajući o Hilariju, jednom od hiljada ljudi afričkog porekla koji su nakon ukidanja ropstva napustili Baiju i emigrirali u Rio de Žaneiro „trbuhom za kruhom“. Ova pesma upućuje na osnivače prvih favela u Rio de Žaneiru, na ljude koji su kroz spoj katoličkih i nago (yoruba) tradicija koje su doneli iz Baije otpočeli sa tradicijom povorki i nastupa plesачkih grupa koje su tipične za Karneval (Moura 1995, 89; Nagib 2003, 98). Lusía Nagib prepoznaje u ovoj filmskoj sceni surovu stvarnost u kojoj se presecaju muzika i Karneval s jedne strane i nasilje i nesigurnost stanovnika favela, s druge strane (Nagib 2003, 99).

zna sa koje strane metak može da zaluta. Orfej će na kraju filma i stradati, ali ne od ruke policajca, već će ga ubiti od ljubomore izludela bivša devojka Mira, uz pomoć svojih prijateljica, poput Menada koje su, prema jednoj od verzija ovog mita, rastrgle Orfeja zbog nepoštovanja boga Dionisa. Vernost transpozicije antičkog mita prepoznatljiva je i u odnosu Orfejeve majke prema Orfeju koja smatra da njegova predivna muzika vredi čak i bogove, što je motiv poznat i čest u grčkoj mitologiji u kojoj se bogovi iz ljubomore svete izuzetnim smrtnicima.

Još jedan motiv iz oba filma i Moraišove predstave koji je nastao inspirisan antičkim opisom Orfejeve muzike, tako čarobne da je mogla pokretati drveće i kamenje, jeste da zbog Orfejeve muzike izlazi sunce. Ovaj motiv može se dovesti u vezu sa Sartrovom diskusijom o jeziku koji takođe odražava dominaciju belih ljudi. Jer, kako kaže, čak i sam epitet beline, uvek je pozitivno konotiran – belina je čistota, savršenstvo, kao i belina dana pa i belina života, nasuprot mračnoj, crnoj noći i smrti. Neophodno je, kroz pokret *crnaštva*, suprotstaviti se ovoj negaciji i negativnoj konotaciji koja se uvek prebacuje na one koji nisu beli. Tako Sartr ukazuje na Sezerovu pesmu u kojoj crna postaje boja svetlosti i to one koja se rađa. Crni pesnici tako nisu pesnici noći, očajanja i uznemirenosti već pesnici zore i svitanja (Sartre 1964, 27).

Kaetano Velozo, autor i izvođač muzike za ovaj film, kompozitor, publicista i politički aktivista, u kritičkom tekstu koji je napisao za *New York Times* (20. avgust 2000) osvrnuo se na dva Orfeja o kojima je bilo reči, kao i na kolonizatorski odnos savremene publike, ali i akademije prema Brazilu (i spomenutim filmovima), primetivši, bez ikakve sentimentalnosti, da je „Moraiš bio upravo kada je napisao dramu o Orfeju koja zaista prikazuje Brazil kao zemlju Orfeja, izražavajući slatko-tragične aspekte svoje duše upravo kroz muziku.“ (*New York Times* 2000). Za razliku od *Crnog Orfeja*, film *Orfej* ima duboko razrađenu društvenu dimenziju i kontekstualizaciju odnosa kako u samom brazilskom društvu, tako i u odnosu Zapada prema Brazilu. U tom smislu ovaj film odgovara postkolonijalnom duhu koji deluje subverzivno i „želi da se umeša, da se probije svojim alternativnim znanjima u strukture moći, kako Zapada tako i ne-Zapada. On želi da promeni način na koji ljudi razmišljaju, njihove obrasce ponašanja, da stvori nešto više od pravednog odnosa među različitim narodima sveta“ (Jang 2013, 19). Što je najvažnije, on nastoji da dâ glas onima koji se najčešće vide kao Drugi.

Veći deo radnje filma *Orfej* odvija se za vreme Karnevala. Brazilski Karneval je narodna svečanost koja traje tri dana (nedelja, ponedeljak i utorak) uoči početka Uskršnjeg posta. Iako praznik hrišćanskog kalendara, nesumnjivo je da karneval ima svoje pagansko poreklo. Pored toga što je Crkva prihvatila ovaj stari praznik koji je slavio plodnost i obnovu života udahnuvši mu hrišćansko značenje vezano za Isusovo stradanje i uskrснуće, brazilski Karneval je nastao i pod uticajem brazilskog hrišćanstva koje je i samo specifično po prihvatanju

mnogih nehrišćanskih praksi svojih vernika – Afro-Brazilaca i urođeničkog stanovništva, što takođe vidimo u filmu u kome je prikazana crkvena misa, odnos sveštenika prema vernicima, ali i šareni ulični oltar. Inače, Karneval se razvio iz običaja koje su sa sobom doneli portugalski imigranti 1723. Entrudo, kao preteča Karnevala, bio je narodni praznik u kome su bez razlike učestvovali svi slojevi društva. Slavilo se uz muziku, hranu i piće, a glavni deo rituala predstavljalo je međusobno polivanje vodom. Moderni brazilski Karneval (Carnaval) razvijao se tokom XVIII i XIX veka, a svoj zamah je dobio nakon ukidanja ropstva kada su u njemu počeli učestvovati i Afro-Brazilici koji su uneli maske i zvuk bubnjeva iz kojih se razvila samba, jedno od najznačajnijih obeležja savremenog Karnevala, koji se, kao što vidimo u filmu, odvija noću. Pored balova (koji nisu prikazani na filmskom platnu), čuvene su povorke i takmičenja „škola sambe“ koje dramatišu različite teme. Iako su ove plesne škole nastale kao spontana udruženja (tzv. *communitas*), 80-ih godina dvadesetog veka su, iz turističkih razloga, dobile i komercijalni karakter.

Karneval predstavlja narodnu svetkovinu u kojoj zapaženo mesto dobijaju upravo najsiromašniji članovi društva, stanovnici favela, od kojih mnogi nastupaju u povorkama spomenutih samba škola koje se takmiče, s tim da se sa njima često pojavljuju i ljudi koji uživaju ugled i popularnost poput poznatih fudbalera, pevača, glumaca i sl., upravo kao što je prikazano i u filmu *Orfej*. Manifestacija se odvija na centralnim ulicama Ria, što i prostorno omogućava stanovnicima favela da siđu sa margine u centar grada, dobivši glavno mesto u Karnevalu i izjednačivši se sa višim slojevima društva. Škole sambi plešu u povorkama, a plesačice i plesači improvizuju u zadatim plesnim okvirima, poštujući korake sambe. U svakoj od škola izdvaja se jedan glavni plesač koji je preobučen u kralja, plemića ili mitskog junaka – a to je u filmu *Orfej*. I dok su šareni, uzbudljivi kostimi plesačica i plesača uvek krojeni tako da poštuju dizajn pojedinačne škole, učesnici maskenbala se maskiraju u najrazličitije kostime, pojavljujući se često u „nespojivim“ parovima – kao policajac i lopov, devojka i „Smrt“ (što je zanimljivo iskorišćen motiv u filmu *Crni Orfej*) itd, što je još jedan način prkošenja i narušavanja poretka i pravila koja postoje u svakodnevici mimo karnevala. Raznovrsnost kostima i različitost likova koji se pojavljuju na Karnevalu su periferni i ne pripadaju svakodnevici (duhovi, plemići, Grci i Rimljani, ubice, prostitutke i skitnice), kreirajući svet u kome obitava sve što je van Karnevala nemoguće, zabranjeno ili nezakonito (da Mata 1986, 266). Kostimi maskiranih učesnika nazivaju se *fantasia*, a ova reč, kao i u svom srpskom pandanu (fantazija), na portugalskom označava i maštu. „Karnevalski kostimi“, smatra Roberto da Mata, „pomažu da se stvori svet posredovanja i susretanja. Oni stoga stvaraju jedno društveno područje koje je kosmpolitsko i univerzalno, *par excellence* mnogoznačno. Ima mesta za sve pojedince, tipove, likove, kategorije i grupe... Pojavljuje se ono što se može nazvati otvorenim društvenim

područjem i možda graničnim slučajem brazilske društvene strukture, koja vodi računa kako o svojim ulaznim tako i izlaznim kapijama“ (da Mata 1986, 267).

Iako nema mnogo sporenja među izučavaocima različitih karnevala (od antičke Grčke i Rima do Brazila – i od antike do danas) o tome da je ovo praznik inverzije koji donosi bezgraničnu slobodu, zabavu i moć čitavom društvu, a naročito onima koji su najviše obespravljani, slika koju nudi film *Orfej*, a koja odudara od stanovišta koje ima da Mata da je to ritual koji uključuje celokupno stanovništvo gradova (da Mata 1986, 261), ukazuje i na činjenicu da u čitavoj složenosti odnosa moći brazilskog društva u Karnevalu ipak ne učestvuju apsolutno svi, te ova svečanost ne donosi oduška baš čitavom društvu.

Ono što zapravo vidimo u filmu jeste da život i za vreme Karnevala teče dalje i izvan ove svetkovine. Iako učesnici Karnevala jesu i najsiromašniji predstavnici društva, u njemu ipak ne učestvuju svi – ostavljajući po strani one koji su na rubu društva – bande. Njihovi članovi koji kontrolišu, ali i narušavaju red u favelama nesporni su da napuste svoje uloge i da se, makar i za trenutak, odreknu moći koju poseduju. Oni ne pristaju na brisanje granica i nestanak hijerarhije do čega bi došlo učešćem u Karnevalu. Tako i dolazi do ubistva Euridike posle čega strada vođa bande, koji kroz jedan hitar i vrlo jasan simbolični gest dobija naslednika.

Možda upravo ova epizoda može pomoći u rasvetljavanju pitanja oko koga se akademska mišljenja u interpretaciji Karnevala najviše razilaze. Reč je o dve suprotstavljene teze – prva je da karneval reafirmiše postojeći društveni poredak kroz manifestaciju i praktikovanje privremene, praznične slobode koja omogućava društvu da se oslobodi tenzija i pritisaka i omogući ponovnu afirmaciju dominantnog društvenog poretka, što odgovara stavu Mihaila Bahtina (Bahtin 1978, 17). Druga struja smatra da karnevalska inverzija, tj. sloboda i moć koja u vreme karnevala prelazi u ruke onih koji moć najmanje poseduju, uvek predstavlja i pretnju po poredak (O’Higgins 2001, 153–156). Treće stanovište, koje miri prethodna dva i koje je najlakše prihvatiti, jeste da karneval kao ventil slobode daje učesnicima na kratko osećaj slobode, samopoštovanja i samopouzdanja, ali suštinski ne ugrožava postojeći poredak.

Primenjene teze na epizodu u kojoj članovi bande ubijaju Euridiku zapravo nam pomažu da sagledamo činjenicu da favele, kao naselja na marginama koje je država zaboravila i zanemarila, imaju svoju vlast i moćnike – bande, koje u karnevalu ne učestvuju odbijajući da, makar i na kratko, postanu ravnopravni članovi šire zajednice. Poluge moći članova bande zasnovane su na goloj sili, a njihovo odricanje od moći za vreme Karnevala zaista bi moglo ugroziti krhku poziciju koju omogućava isključivo sila i lakoća potezanja pištolja. S tim u vezi – odgovor na pitanje o potencijalu karnevala da afirmiše ili poljulja društveni poredak – nije uvek isti i zavisi pre svega od toga koliko određeni društveni poredak ima razrađene i učvršćene mehanizme funkcionisanja. Za poredak u favelama i moćnike u

njima Karneval bi svakako mogao biti pretnja, ali ne i za širu društvenu zajednicu utemeljenu na postojećem državnom i društvenom poretku.

A što se tiče moći Crnog Orfeja i dometa njegovog glasa i umetnosti, on kroz Sartrov tekst, de Morašovu dramu i Đeđišov film iz 1999. godine deluje kao društveno i politički angažovani pevač i pesnik, dok u Kamijevom filmu ostaje egzotičan, pasivan i zarobljen u dominantnom kolonijalnom pogledu zapadne filmske produkcije. U jednoj stvari su ipak svi ovi Orfeji uspeali – da oslobode grčki mit evropske kulturne dominacije.

Literatura

- Amadu, Kristine. 2019. *Šta je antika?* Prev. J. Loma. Loznica: Karpos.
- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea, narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Prev. I. Šop, T. Vučković. Beograd: Nolit.
- da Mata, Roberto. 1986. „Dva brazilska nacionalna rituala: ograničenje i sloboda“. *Kultura*, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku br. 73–75, 260–282.
- Davis, J. Darién and Judith Michelle Williams. 2007. „Pan-Africanism, Negritude and the Currency of Blackness: Cuba, The Francophone Caribbean, and Brazil in Comparative Perspective, 1930–1950.“ In *Beyond Slavery, The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*, edited by Darién J. Davis. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers.
- Desbois, Laurent. 2016. *A Odisseia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dunn, Christopher. 2001. *Tropicália and the Emergence of Brazilian Counterculture*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- Fredricksmeier, Hardy. 2007. „Black Orpheus, Myth and Ritual: A Morphological Reading“. *International Journal of the Classical Tradition* 14 (1–2), Summer 2007: 148–175. DOI 10.1007/s12138–008–0009-y
- Gaćanović, Ivana. 2012. „Sirotinja između 'kulture bede' i Čuda u Milanu“. *Etnoantropološki problemi* 12 (2): 349–378. <https://doi.org/10.21301/eap.v12i2.2>
- Grasse, Jonathon. 2004. „Conflation and Conflict in Brazilian Popular Music: Forty Years between 'Filming' Bossa Nova in 'Orfeu Negro' and Rap in 'Orfeu'“. *Popular Music* 23(3): 291–310.
- Gavrilović, Ljiljana i Đorđević, Ivan. 2016. „Sjenički sir kao nematerijalno kulturno nasleđe: Antropološki pristup problemu“. *Etnoantropološki problemi* 11 (4): 989–1004. <https://doi.org/10.21301/eap.v11i4.2>
- Jang, Dž. S. Robert. 2013. *Postkolonijalizam. Sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik.
- Lindfors, Bernth. 1968. „A Decade of Black Orpheus“. *Books Abroad* 42 (4): 509–516.
- Moura, Roberto. 1995. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.
- Muscato, Christopher. History of Carnival in Brazil. chapter 4, [tps://study.com/academy/lesson/history-of-carnival-in-brazil.html](https://study.com/academy/lesson/history-of-carnival-in-brazil.html)
- Nagib, Lúcia. 2000. „Three Studies on Brazilian Films of the 90s“. *University of Oxford Centre for Brazilian Studies Working Paper Series*. <https://brazilexperience2014.files.wordpress.com/2014/02/nagib11–2000.pdf>

- Nagib, Lúcia. 2003. „Black Orpheus in Color“. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44 (1), Latin American Film: 93–103.
- O’Higgins, Laurie. 2001. „Women’s Cultic Joking and Mockery“. In *Making Silence Speak: Women’s Voices in Greek Literature and Society*, edited by M. Lardnios and L. McClure, 137–160. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- O’Harel, Greg and Michael Barke. 2002. „The favelas of Rio de Janeiro: A temporal and spatial analysis“. *GeoJournal* 56: 225–240.
- Oliveira, Celso de. 2002. „Orfeu da Conceição: Variation on a Classical Myth“. *Hispania* 85 (3): 449–454.
- Oliveira, Sellman Maurício. 2020. „Beyond Tropes: Otherness and the Identity of the Brazilian Maid in *Domésticas – O Filme* and *Doméstica*“. In *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, eds. Elizabeth Osborne and Sofia Ruiz-Alfaro, 143–167. Cham: Palgrave, Macmillan.
- Ribeiro, Marília Scaff Rocha. 2009. „Variations on the Brazilian Orpheus Theme“. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 11 (3) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol11/iss3/7>
- Said, Edvard. 2008. *Orijentalizam*. Prev. D. Gojković. Beograd: XX vek.
- Sartre, Jean-Paul. 1964. Black Orpheus. *The Massachusetts Review* 6 (1): 13–52.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos. 2001. „Black Orpheus and the Merging of two Brazilian Nations“. *European Review of Latin American and Carribean Studies* 71: 107–116.
- Srejski, Dragoslav i Cermanović-Kuzmanović Aleksandrina. 1979. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruka.
- Treece, David. 2016. „Orpheus in Babylon: music, myth and realism in the films of Rio de Janeiro“. In *Screening songs in Hispanic and Lusophone cinema*, edited by Lisa Shaw and Robert Stone, 298–314. Manchester: Manchester University Press.
- Veloso, Caetano. 2002. An Orpheus, Rising from Caricature. *The New York Times*, August 20.

Lada Stevanović

Ethnographic Institute SASA, Belgrade, Serbia

*Ancient Myth in Brazilian Cinematography:
Black Orpheus*

The paper deals with two film adaptations of the myth of Orpheus that were made in Brazil in 1959 and 1999. In view of the fact that in both films Orpheus appears as Afro-Brazilian, these two versions of the myth may be related to Sartre’s concept of Black Orpheus, and the movement of Negritude that appeared in Paris in the 1930s as an answer of the black francophone intellectuals to racial myths and colonial stereotypes. Regarding the fact that the European attitude towards ancient Greece is also characteristic of another kind of colonialism that is cultural, based on the claim of exclusive right to this past, the ancient myth that often appears only as a mirror of this relationship, functions in these films as a space for subversion and resistance to different types of colonial power.

The films that are the focus of this paper are *Black Orpheus* (1959) directed by Marcel Camus, which is a French-Italian-Brazilian co-production, and *Orpheus* (1999) by Carlos Diegues, an entirely Brazilian production. Both films were inspired by the theatrical play written by Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição* (1953). Although he himself participated in the production of Camus's *Black Orpheus*, in the end he refused to be credited because in the film, the main idea of his drama was lost, which was to show Afro-Brazilians as the main protagonists of the Greek myth pointing out injustices and difficulties of Afro-Brazilian people in social reality, but also in the context of cultural and racial hegemony that clearly claimed the ancient Greek myth to be the heritage of European white men. Similarly, disappointed, Carlos Diegues decided to make another film together with Vinícius de Moraes. However, the plan was interrupted by Moraes' death in 1980, but Diegues succeeded in filming it in 1999. The paper compares the two films focusing on the question to which extent these films challenge or confirm European cultural elitism, racial stereotypes and class inequalities.

Key words: Orpheus, Black Orpheus, antiquity, colonialism, film, Brazil

Orphée noir:

Le mythe antique dans la cinématographie brésilienne

Cet article traite les adaptations cinématographiques du mythe d'Orphée produites au Brésil en 1959 et 1999. Étant donné qu'Orphée est dans les deux films représenté comme un Afro-Brazilien, les nouvelles versions du mythe sont mises en relation avec le concept sartrien d'Orphée noir et le mouvement de la négritude apparu dans les années 1930 à Paris comme une réponse des intellectuels francophones noirs aux mythes raciaux et aux stéréotypes coloniaux. Dans l'article est traité le rapport européen envers la Grèce antique fondé sur l'attitude coloniale consistant à réclamer un droit exclusif sur ce passé, de sorte que la réception de ce mythe antique apparaît non seulement comme un miroir de ce rapport mais aussi comme un espace de subversion et d'intervention possible. Dans quelle mesure les films *Orphée noir* (1959) et *Orphée* (1999) minent-ils le concept de l'élitisme européen culturel, des stéréotypes raciaux et des inégalités de classe, et dans quelle mesure les confirment-ils?

Mots clés: Orphée, Orphée noir, l'antiquité, colonialisme, film, Brésil

Priljeno / Received: 13.01.2020

Prihvaćeno / Accepted: 15.04.2020.