

**Tunico Amancio**

Professor associado do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense. Pesquisador e curta-metragista.

# Marcel Camus ou o Triste Prévert dos Trópicos

Marcel Camus fez três filmes de longa-metragem no Brasil e com um deles – *Orfeu do carnaval* – ganhou fama internacional imediata. Seus outros filmes passaram despercebidos do público e da crítica. Taxados de folclóricos, exóticos, ingênuos, românticos e alienados, trouxeram uma imagem do Brasil cheia de afeto e curiosidade, e valem como testemunho de uma época e de um olhar estrangeiro.

*Palavras-chave: olhar estrangeiro; Orfeu do carnaval; Marcel Camus.*



Marcel Camus made three feature films in Brazil and one of them – *Orfeu do carnaval* – made him instantly famous worldwide, while his other movies remained unnoticed by both the audience and critics. Labeled as folkloric, exotic, naïve, romantic and alienated, they brought us an image about Brazil full of affection and curiosity, and are a testimonial of an era and a foreigner's look.

*Keywords: foreign look; Orfeu do carnaval; Marcel Camus.*

“Comment être poète si on ne l'est pas? Telle est la quadrature du cercle qu'impose à cet aventurier appliqué le goût qu'ont des sambas les spectateurs européens; partagé entre le feuilleton et le

message humaniste, briguant les lauriers (chacun sa vérité) de Saint-Exupéry, il fournit un cinéma confiné de décors exotiques, mais n'y déroule que de monotones péripiéties de cartes postales: un triste Prévert sous les tropiques.”<sup>1</sup>

Foi com esta comparação inesperada com o cultuado poeta e roteirista francês<sup>2</sup> que a revista *Cahiers du Cinéma* de dezembro de 1962<sup>3</sup> celebra Marcel Camus entre os 162 novos cineastas franceses. Uma má vontade que tinha sido posta em cena desde que, em 1959, arrebatara com *Orfeu do carnaval* (*Orfeu negro* para os franceses) a Palma de Ouro a François Truffaut e seu *Os incompreendidos*, num momento crucial para o lançamento da *nouvelle vague*. Camus, que tinha sido, até aquele momento, considerado um dos neófitos mais respeitados (pela idade e por sua experiência profissional) do recém-aparecido movimento, passa a ser um inimigo a quem se deve evitar. Os *Cahiers*, a trincheira midiática mais poderosa da *nouvelle vague*, tão forte quanto os filmes, serão implacáveis com ele desde então.<sup>4</sup> Porque explicitarão uma rejeição que vai ser determinante na acolhida aos novos trabalhos de Camus, sob a alegação de que ele não foi capaz de cumprir as promessas contidas em seu filme de estreia, *La mort en fraude* (*O rio do arrozal sangrento*, 1957), com sua original abordagem do colonialismo na Indochina, baseado em um livro de Jean Hougron, que com tensão e drama, em envolvente preto e branco, chamara a atenção para aquele diretor já maduro. Camus já tinha 45 anos quando estreou na direção e já havia transposto toda a rígida hierarquia profissional da atividade cinematográfica francesa, o que também lhe emprestava um respeitoso prestígio

junto aos jovens realizadores, ainda na faixa dos vinte anos. Nascera em 1912, em Chappes, e, além de professor de desenho, tinha sido pintor e escultor. Durante a guerra, estivera em um campo de prisioneiros, onde se dedicara ao teatro. Depois, optou pelo cinema e trabalhou como assistente de Henri Decoin, de Georges Rouquier, de Jacques Becquer e até mesmo de Luis Buñuel, crescendo na carreira, nos contatos e na competência.

Um dado fundamental no desenvolvimento de Marcel Camus foi sua adesão à maçonaria desde os anos de 1930. De lá saíram os contatos e o interesse pelos mitos, de que *Orfeu do carnaval* será caudatário, assim como os traços da fraternidade e das ideias positivistas que vão alimentar e regular seu processo de criação. Princípios essencialmente humanistas, representados de um modo *naïf*, seguramente, mas baseados em uma busca de compreensão universal. Este é o traço que vai marcar Marcel Camus como um cineasta singular, amado e respeitado por todos os colegas, apesar das divergências quanto à sua obra. Mas, ainda assim, um triste poeta dos trópicos!

#### O SAMBA DE ORFEU

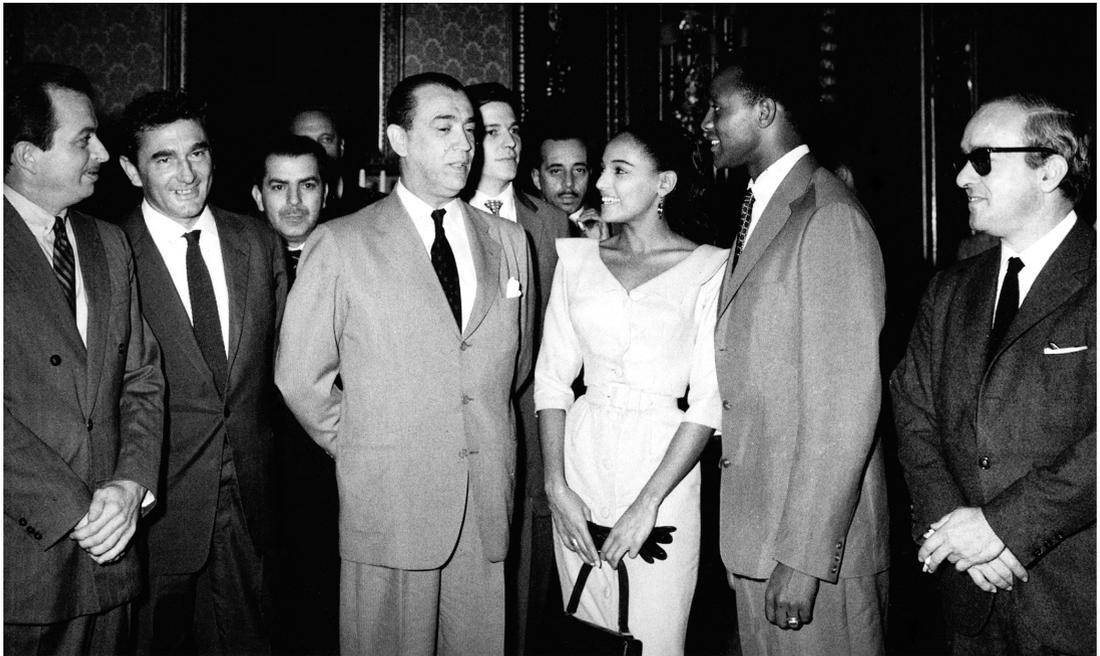
**E**m 16 de maio de 1959, *O Globo* anunciava que *Orfeu do carnaval*, filme brasileiro falado em português, havia ganhado a Palma de Ouro em Cannes. O conceituado jornal, na euforia da comemoração da vitória, cometia o deslize de considerar brasilei-

ro um filme que era, de fato, francês. Só mais à frente a matéria vai falar em co-produção franco-italo-brasileira, restabelecendo a verdade. A notícia é, entretanto, saudada com entusiasmo. Fala-se da sua filiação teatral e da lenda grega adaptada ao universo das escolas de samba. Fala-se que Camus, já prevendo a difusão mundial da fita, achou interessante simplificar ao máximo o enredo, para que ele fosse acessível a todos. E também que o mesmo Camus achou indispensável aproveitar o cenário excepcional do Rio, substituindo o lirismo verbal do poeta Vinícius de Moraes na peça teatral por um *lirismo de imagens*, que melhor se adaptaria à expressão cinematográfica. Fala-se do método de seleção dos atores, todos brasileiros, à exceção de Marpessa Dawn, e todos são aclamados com efusivos adjetivos, a brilhante, a bela, o campeão.

Finalmente, a matéria vai colocar o filme em perspectiva com os outros premiados, valorizando o troféu recebido, ao lado de Luis Buñuel, de Simone Signoret, de Orson Welles, Bradford Dillman e Dean Stockwell, além de François Truffaut.

O Brasil chegara ao Olimpo cinematográfico, agora com a Palma de Ouro, suplantando em prestígio o prêmio atribuído em 1953 a *O cangaceiro*, de Lima Barreto, melhor filme de aventuras. Por conta de sua projeção internacional, o filme de Marcel Camus é lembrado até hoje como um dos mais apaixonados – para o bem e para o mal – olhares no cinema estrangeiro sobre a realidade brasileira.

Nele vai sobressair a paisagem carioca, e, nela, a implicação de uma comunidade negra disposta em uma sociedade branca sem conflitos raciais, uma população



O presidente Juscelino Kubitschek acompanhado de Marcel Camus (à esquerda), Marpessa Dawn e Breno Mello (*Orfeu e Eurídice*) e Vinícius de Moraes, 1959

tomada pela música, uma cidade solar e pujante, com os traços de uma modernidade ainda incipiente. E, atravessando a trama, uma clássica história de amor. Esses valores, que de cara fizeram a alegria de milhares de espectadores por todo o mundo, escondem outras possibilidades de leitura e outras conformações imaginárias a partir do que eu já chamei de *efeito-afetivo Brasil* – uma prerrogativa dos três filmes que Marcel Camus realizou aqui entre nós. *Orfeu do Carnaval*, de 1959, chave de seu sucesso internacional, *Os bandeirantes*, de 1960, uma história original de aventura, um *road movie* pelo Norte e Nordeste do Brasil e um retumbante fracasso de crítica e de público, e *Otália da Bahia*, filmado em 1975, na mesma conjuntura em que o cinema brasileiro redescobria a Bahia com

*Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, feito em 1976, e *Tenda dos milagres*, por Nelson Pereira dos Santos, em 1977, obras também contemporâneas do estrondoso sucesso popular da telenovela *Gabriela*, dirigida por Walter G. Durst e exibida pela TV Globo em 1975.

Nos filmes de Camus, mais que o indistintível exotismo e uma tímida *mise-en-scène*, resultado de uma também obrigatória mistura de atores profissionais e não atores, sobressai um modo generoso de olhar nossas gentes, seus costumes e suas crenças, independentemente do seu grau de aproximação à realidade social ou pela inexistência de inovação da forma cinematográfica, usada por ele na regra e no cânone. Ambos os elementos, uma perspectiva realista de aproximação ao social ou a expressão estética renovadora,



Em cena, Marpessa Dawn (Eurídice) e Breno Mello (Orfeu), intérpretes centrais do filme *Orfeu do carnaval*, de Marcel Camus, 1959

são rarefeitos nos filmes. Porque ao invés de uma fricção com a realidade ou grandes voos artísticos, o que temos são obras cheias de afeto, de sensibilidade.

São, principalmente, filmes estrangeiros marcados por uma tomada de posse (*prise de possession*), em oposição aos filmes de tomada de vista (*prise de vue*), em que as coisas são observadas apenas em sua superfície. Porque Marcel Camus quer tomar posse do imaginário brasileiro, mergulhando, profundamente, em suas correntes imaginárias, e isto vai criar, ao menos no caso de *Orfeu do carnaval*, um conjunto de imagens e sensações cinematográficas das mais duráveis sobre o Brasil, atravessando décadas e se sustentando até hoje.

Certos críticos brasileiros foram intransigentes com o francês que ousara vir aqui e filmar nossa cultura: como ele podia querer mergulhar diretamente em nossa realidade e dizer: isto é o Brasil? Suprema arrogância, não existe nenhum personagem francês na história, em cujo olhar pudesse ser compensada a legitimidade dessa abordagem. Essa consideração ganha outros tons e argumentos como o que reclama um Clauder Rocha, irado, no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*,<sup>5</sup> pretendendo *desmascarar* “*Orfeu*, um filme ruim tirado de uma peça ruim e falsa de Vinícius”. Ele arremata: “Acho que um cineasta trabalha melhor em sua terra, no ambiente que conhece”. Esse Clauder, que, certamente por um erro tipográfico, esconde um nome famoso, não por acaso baiano, opõe-se ao filme, podemos imaginar, porque antes de

qualquer coisa ele representa tudo aquilo que os cineastas brasileiros, engajando-se na luta pela descoberta de um outro Brasil, não querem retomar naquele momento, na altura de 1959, preocupados com seu projeto estético-político de independência cultural. Se até então tínhamos sido parcamente mostrados pelo cinema estrangeiro, antes que isto se transformasse num modelo, precisávamos recuperar nossa imagem, tão “manipulada” durante os séculos de colonização. Não é de admirar que, quase quarenta anos depois do filme, já em 1997, outro baiano famoso, dessa vez o cantor e compositor Caetano Veloso, em seu *Verdade tropical*, confesse que o filme o envergonhara à época do lançamento. Que tinha sido difícil entender o que levara os melhores músicos do Brasil a produzir verdadeiras obras-primas em canções que ornaram e dignificaram uma tal enganação. Embora ele reconheça que o fascínio que se desprenhia da obra funcionasse bem com os estrangeiros, que se comoviam com a atualização do mito grego e com a revelação do país paradisíaco onde aquela história era encenada.

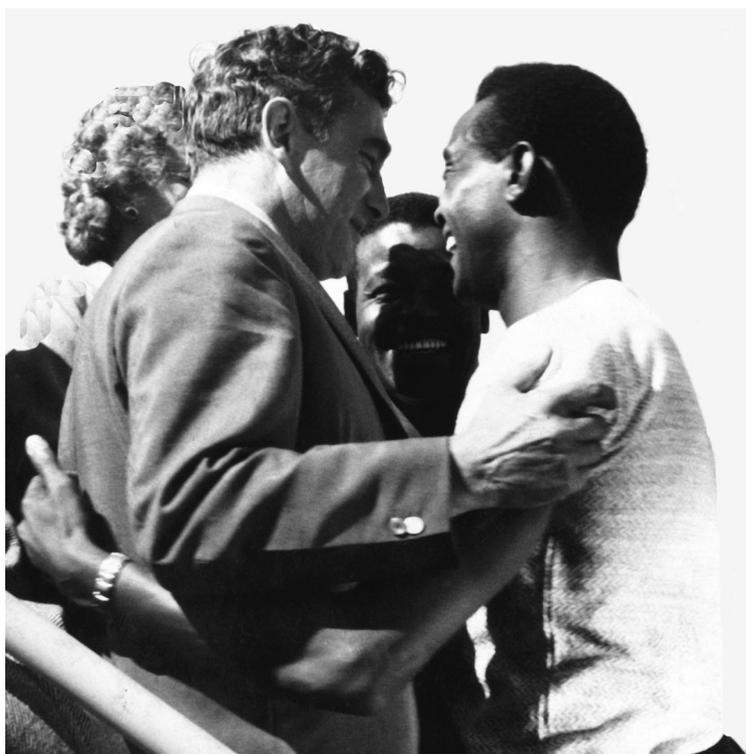
Pois surpresa maior teve Caetano quando, em seu exílio londrino, em 1969, “os executivos de gravadoras, os *hippies* e os intelectuais, todos, sem exceção, se referiam entusiasticamente a *Orfeu do carnaval*”. E, finalmente, ele confessa, ainda hoje não param de se repetir as narrativas de descobertas do Brasil por estrangeiros (cantores de rock, romancistas de primeira linha, sociólogos franceses, atrizes debu-

tantes), todos marcados pelo inesquecível filme de Marcel Camus.<sup>6</sup>

Mais recentemente, a lista de admiradores foi engordada com o depoimento do atual presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, como ele narra no livro *A origem dos meus sonhos*.<sup>7</sup> Filho de uma mulher branca, nascida no reacionário Kansas, com um negro do Quênia, ele viu o filme com sua mãe. Para ela, *Orfeu negro* foi o primeiro filme estrangeiro que tinha visto na vida e uma das coisas mais lindas que já vira. Ele detestou o filme, como bom militante do movimento negro americano, formado na Universidade de Colúmbia, porque achou os negros brasileiros infantilizados. Mas, quando foi sugerir a ela que saíssem da sala, “viu em seu olhar hipnotizado toda uma história de vida”. Minha

mãe, diz ele, “era a garota com aquele filme na cabeça. Foi como se abrisse uma janela no seu coração”. Mais melodramático, impossível! Mais terno impossível.

Rendidos às evidências, os brasileiros têm de se contentar com a incompreensão do porquê de tanto sucesso do filme, um cartão de visitas que marcou várias gerações de espectadores do mundo inteiro e que só agora começa a ser esquecido pelo tempo. Até porque suas estrelas começam a se apagar. Primeiro foi Camus, falecido em janeiro de 1982 em Paris. E no ano passado, numa triste coincidência, apagaram-se as luzes para Breno Mello, nosso atleta do futebol que virou Orfeu, falecido em 14 de julho, e para a atriz Marpessa Dawn, Eurídice, falecida quarenta e um dias depois, em 25 de agosto.



Marcel Camus e Breno Mello, 1959

## DO RIO À BAHIA

No Brasil, por motivos diversos, Camus foi buscar sustentação, nas extremidades temporais de sua carreira brasileira, em textos legitimados por autores de reconhecida popularidade. De um lado, por *Orfeu do carnaval*, construído a partir da peça *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes. E de outro, por *Otália da Bahia*, baseado no livro *Os pastores da noite* de Jorge Amado, com diálogos do próprio escritor baiano. Dele participaram Grande Otelo, Antonio Pitanga, Jofre Soares, Mira Teixeira e Zeni Pereira, sob uma trilha sonora composta pela dupla Antonio Carlos e Jofafi, interpretada por Maria Creuza, para narrar a trajetória da prostituta Otália aos castelos da Bahia e o que ela provoca no destino de vários homens.

Aqui nos interessa, para além dos conflitos sentimentais dos personagens de Martin/Otália, ou mesmo de Curió/Marialva, a história que envolve Miguel Charuto e Jesuíno Galo Doido, o velho sábio e o chefe de polícia. Uma relação de atrito que desemboca em uma perseguição que resulta na morte deste último, no momento de consolidação da ocupação legal do morro do Mata Gato e da última investida das forças da lei contra seus ocupantes. Estamos longe do romantismo de Orfeu: a tragédia que se instala no morro não é de natureza individual, e sim coletiva, e motivada socialmente. A resistência é insana, criativa e constante. E ela envolve toda a comunidade, das moças e velhas do

castelo de Tibéria, às crianças arregimentadas como franco-atiradores, cabendo aos homens a linha de frente das batalhas campais. Para reconquistar o terreno ocupado, a polícia usa de toda a sua força e de toda a sua astúcia. A contraocupação vai fazer um herói do povo, em contraponto à heroína romântica morta em sua quase virgindade. Assim como vai propiciar um gesto populista do governador cedendo às reivindicações populares e doando o morro à sua população, concluindo a narrativa. Tudo se passa no terreno da luta contra o poder, sem a intermediação de forças espirituais, que, por outro lado, interferiram em vários outros conflitos. A batalha pela posse da terra permanece no terreno das necessidades humanas, afastada qualquer intervenção do divino. Um leve tom de comédia e de farsa ameniza a situação, até que a morte de Jesuíno, o líder do grupo, interrompe o espetáculo, colocando em evidência a rigidez da estrutura da propriedade da terra no interior da narrativa. A apropriação dessa história de Jorge Amado por Camus está perfeitamente sintonizada com as circunstâncias históricas da expansão horizontal de Salvador na década de 1970, causada pela evolução dos transportes, o desenvolvimento do centro urbano, a forte especulação imobiliária. Motivos da intensificação da ocupação urbana, com conjuntos habitacionais ao lado de loteamentos legais, em alterações que vão renovar a cidade do ponto de vista de sua configuração estético-espacial, demográfica e ocupacional.

Em que pesem as distâncias temporais, estilísticas e dramáticas que separam as duas obras, algumas marcas de um temário comum as aproximam, sendo a primeira delas a localização da ação, um território de exclusão da sociedade baiana ou carioca. De um lado a favela, de outro as terras ocupadas na periferia. Em ambas, o núcleo dramático principal é uma comunidade negra, tratada de um ponto de vista interno a elas mesmas. Ou seja, sem a intermediação de um personagem estrangeiro, que pudesse filtrar os motivos brasileiros para outras plateias. Cabe ressaltar que os dois principais motivos explorados são de natureza profundamente exótica para um não iniciado: o carnaval e o candomblé. E Camus os trata incorporados à trama, ainda que sem fugir das perspectivas já presentes nas obras originais, de onde os filmes foram criados. É o carnaval carioca o terreno onde se movimenta a morte branca, é o candomblé baiano onde se movimenta o espírito rebelde africano. Em ambos os filmes, ainda, a ressonância trágica embala o enredo, seja no desfecho da história de Orfeu, morto abraçado à sua amada, seja na jovem prostituta que se deixa morrer de amor, porque não cede à sedução de seu amado. E as comunidades negras são um reforço coral ao desenvolvimento dramático da história.

O recorte social que os filmes promovem é sintomático do modelo de construção adotado, que se sofisticava entre uma e outra produção, no decorrer dos 16 anos passados entre elas. *Orfeu* promove a releitura de um mito clássico por meio de

sua adaptação aos morros cariocas. O percurso do herói é solitário, o ponto de vista é único e ele carrega a trama com o peso da tragédia, assentada no transe pagão coletivo. Já em *Otália*, a trama da heroína se dilui no seio de questões mais complexas, como a invasão de terras, o confronto policial e o compartilhamento quase clandestino das ações religiosas. Ambos os filmes trabalham com o elemento popular folclorizado, cristalizando imagens e sons que repetem velhos chavões de uma sociedade miscigenada e aberta para a sensualidade, na realização de uma velha utopia de solidariedade e homogeneidade social. *Orfeu* e *Otália* se complementam, na medida em que, como heróis e heroínas clássicos, deixam-se imolar para expiar as culpas da sociedade injusta que os gerou.

#### CORTANDO OS BRASIS

Neste ponto, convém apresentar a viagem mais radical de Camus no Brasil, *Os bandeirantes*, seu périplo aventureiro realizado em 1960 e produzido entre os dois filmes citados. Produção bem abonada por financiamento francês, resultado do sucesso internacional de *Orfeu do carnaval*, o filme é um *road movie* insólito, que desvela um certo Brasil àquela altura pouco presente no *technicolor* das telas, adornado por diálogos de Rubem Braga.

Fruto da associação com o documentarista Jean Manzon, o filme percorre uma trilha geográfica simbólica dos filmes brasileiros mais engajados que serão fei-

tos imediatamente em seguida, enquanto busca imagens originais, quase documentárias.<sup>8</sup> Entretanto, Camus trafega na contramão da viagem iniciática que o Cinema Novo vai empreender ao Norte-Nordeste, e busca a luz e a cor brasileiras que sejam associadas ao espetáculo cinematográfico, feito para as grandes plateias. Já os cineastas brasileiros vão procurar identificar as imagens dessa mesma terra com seu projeto político e estético de autoafirmação e de mudança. No lugar onde os brasileiros vão destecer as tramas conhecidas da dramaturgia hegemônica americana, Camus vai operar no já asfaltado caminho dos filmes de aventuras, em um périplo que parte da Amazônia e alcança a capital federal recém-construída. Camus vai inscrever o seu *Os bandeirantes* na perspectiva de compreensão de uma nação que se *re-forma*. O filme cria um eixo novo de questões para o cineasta, que busca cooptar essas imagens para sua trama desgarrada. E se tais imagens não propõem de imediato uma multiplicidade de sentidos, elas vão interessar enquanto testemunho de um programa de produção imaginária estabelecido por um olhar melancólico e quase documental de um Brasil selvagem, sensual e pré-capitalista.

E, sobretudo, tais imagens vão estar a serviço da idealização de uma história em que os personagens principais são estrangeiros. O filtro dramático e o ponto de vista narrativo agora se instituem claramente enquanto mediação. Camus assume essa distância com relação ao objeto, diferente-

mente das tentativas de imersão imparcial proporcionadas pelos outros dois filmes.

Trata-se da história de uma perseguição para acerto de contas entre dois europeus. Não por acaso, o filme narra o drama de um francês e de um alemão perdidos no Norte-Nordeste brasileiro, o palco dos conflitos entre essas duas nacionalidades deslocado sem muita sutileza, interagindo com a paisagem e com os personagens nativos.

Camus enfim se aproxima neste roteiro, feito com a colaboração do conterrâneo Jacques Viot, de sua real problemática de viajante, de estrangeiro, de colonizador. Seus personagens não são mais a representação segura que uma adaptação cinematográfica de um texto feito por um brasileiro permite. Sua ficção transita em um território escorregadio, perigoso, cheio de vulnerabilidades. Em *Os bandeirantes*, Camus alça seu próprio voo.

O mesmo Clauder Rocha, no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, citado anteriormente,<sup>9</sup> já desqualifica *Os bandeirantes* antes de sua estreia, implicando com a personalidade romântica de Camus, capaz de comover a imprensa com sua ternura humana. E critica o filme como sendo uma colcha de retalhos de um Brasil primitivo, uma mera empreitada comercial, realizada em conluio pelos vilões Jean Manzon e Luís Severiano Ribeiro. Clauder reclama da falta de oportunidades para os novos cineastas e aproveita para denunciar a *nouvelle vague* como “contravenção estética”, por conta de sua mentalidade presa

ao literário, ao simbólico, à divagação, em tudo associando Camus a ela. Sintomas aparentes do clima de chauvinismo que se instalara em certos círculos, às vésperas da eclosão do Cinema Novo, em sua tentativa de demolir todo o cinema existente para recorrer a novos pressupostos políticos e estéticos. Nesses termos, nem a *nouvelle vague* foi poupada.

A trama de *Os bandeirantes* inicia-se em Rio Branco, na região amazônica, onde o francês Jean Morin (Raymond Loyer) e seu amigo negro Beija Flor (Almiro Espírito Santo) são atacados no garimpo pelo alemão Curd, que lhes rouba o fruto do trabalho. A partir daí, Morin perseguirá seu ex-amigo até Brasília, passando por Manaus, Belém, Fortaleza, pelo Canindé e pela Bahia. No caminho, Morin encontrará Helga, uma falsa francesa também alemã, e se apaixonará pela mulata Susana, acompanhada de Jane, sua pequena filha. Beija Flor quer se casar na Bahia e, após o rompimento com Helga e Susana, Morin vai acompanhá-lo. Durante o casamento eles reencontram Curd, que mora agora na capital federal, para onde partem o casal e o francês. Trabalhando na construção civil, os dois inimigos se encontram, mas no confronto Morin percebe que não quer mais vingança. Ele deixa Curd livre e parte com os amigos e Susana, no meio da multidão que se dirige para a inauguração da cidade.

A trama é simples, edulcorada por inúmeros crepúsculos, por paisagens iluminadas, por cantigas folclóricas, um bumba meu boi e uma dança do coco. Uma intenção

documentária preside a trama, em que são encaixadas pequenas ações dramáticas capazes de movimentar a cena. A história, por isso, progride por linhas sinuosas, rarefeitas. Uma composição pitoresca preenche o segundo plano do quadro, um repertório de saveiros, coqueiros, danças, dunas, fogueiras, vaqueiros, santos barrocos, samba de roda, capoeira, um quase carnaval permanente em que não faltam alegorias enormes dançando na praia. Colorido e musical, o Brasil de Camus margeia o Brasil que vai ser lido em um futuro próximo em outro diapasão, mais profundo e irado, pelo Cinema Novo. Mas *Os bandeirantes* passam pela floresta, pelo sertão, pelo litoral e dali alcançam o cerrado. No caminho, eles entrecruzam gentes humildes de diferentes procedências, das quais contemplamos os rostos em *closes*, admirando os sulcos de suas rugas e as texturas espessas de sua pele. A marca do homem brasileiro se imprime na tela, em um olhar de procura sentimental e postura documentária.

Diante da tamanha diferença paisagística e antropológica, vivida de passagem na sofreguidão da aventura, a boa consciência europeia se diz explicitamente assustada. E afirma que quer ser transformada. Como quando Helga se redime de seu passado de cantora de cabaré: no sertão, o pau de arara parado para o derradeiro gole d'água, ela se faz batizar, reivindicando um renascimento. Depois, na festa popular nas dunas, ela manifesta sua nostalgia da natureza, dos ritos primitivos de confraternização, e uma utopia se delineia no olhar

da alemã. Ela quer se adequar àquela terra e àquelas gentes, mas como seu projeto amoroso é impossível, construirá na trama outro destino. Cansada daquele mundo de privações, vai partir para Copacabana, para de novo tentar a sorte como cantora na cidade grande.

Helga tem como contraponto a mulata Susana, irradiando vitalidade, muambeira que não conhece limites para sobreviver e sustentar com dignidade a filha, em idas e vindas à capital federal. Susana é acusada do roubo de uma boneca e só consegue escapar do linchamento popular graças aos estrangeiros. Logo se revelará generosa e trabalhadora. Depois, num insinuante vestido vermelho, vai provocar o desejo do francês e recusá-lo virulentamente quando ele se joga sobre ela nas dunas, tentando seduzi-la. Só o reencontro em Brasília vai fazê-los esquecer as desavenças passadas. E eles partirão para o futuro, em uma terra incerta e não revelada, nos passos dessa marcha de modernidade que coroa a inauguração da cidade.

Curd é o alemão mau, frio e calculista, que ordena um homicídio na floresta enquanto confraterniza com sua vítima potencial. Foge e muda de profissão, e reencontra o herói na Bahia e depois em Brasília, para o acerto de contas final. Curd é o mal que detona a trama e é salvo por um providencial desabamento que o livra da prisão, decretada pelos amigos de Jean. Contraposto a ele, temos o negro Beija Flor, o companheiro solidário, amigo das aventuras e das desditas, que divide com

Jean Morin as peripécias do filme. No mesmo sertão da redenção de Helga, no açude onde param a fim de tomar um gole de água, Beija Flor consegue uma laranja e gentilmente a divide com o casal de europeus. Beija Flor, que mente pelo amigo, que o aconselha, que o consola. Beija Flor que vai ser o responsável pelo reencontro amoroso do amigo com Susana, para o inevitável *happy end*. O negro esperto, o neto do Pai Tomás com Tia Ciata, vai estar no limite extremo do ariano Curd, em bipolaridade pronunciada.

E finalmente temos Jean Morin, esse aventureiro viajante que garimpa ouro. Ele é atacado e ferido, e parte em perseguição a seu agressor, estrangeiro como ele. Jean se deixa comover pelo Brasil e é seduzido por sua gente. Jean afirma a utopia europeia que um certo colonialismo deixou intacta – palmeiras, dunas, mulheres e música. Mas afirma também seu lado imigrante, o trabalhador no garimpo, no restaurante da praia e na construção civil, tentando restabelecer as regras de seu destino no exílio. E nesta jornada ele vai cruzar com o amor e a ternura, e também com o ódio e a vingança, mas é certamente o amor que prevalece. O Brasil cordial triunfa no fim.

Jean Morin se afina com a nação mitológica que o filme encena e dá as costas ao Brasil que inicia com Brasília uma nova fase. Intuição certa, ele termina o filme onde começa a se plantar a história contemporânea do país. A modernidade da capital federal é o derradeiro emblema de

um Brasil que vai formular também para si mesmo um novo estatuto cinematográfico nos anos que se seguirão.

Na poeira dessa marcha de inauguração da cidade, estes quatro personagens que seguem a multidão, malas em punho no abandono daquele sonho, são os últimos vestígios desta viagem iniciática de Camus. Uma viagem na contramão, que tentou perseguir um Brasil exótico lá onde o Brasil não se reconhecia mais e ensaiou colocar-se ali em confronto com relações que se pretendiam reais, em um universo de ficção. O exotismo deixou de ser chaga para ser trilha de aproximação. Embora o que tenha mantido a solidez sejam apenas algumas imagens do real que Marcel Camus, esse estrangeiro, aprisionou no cinema com seu olhar de testemunha interessada, buscando compreender.

#### A INTUIÇÃO BRASIL

**M**arcel Camus é um dos cineastas estrangeiros que mais filmou o Brasil, rodando aqui três de seus nove longas-metragens de ficção. Seu filme mais popular, que o consagrou junto às plateias do mundo inteiro, foi *Orfeu do carnaval*, de 1959, ganhador da Palma de Ouro em Cannes e do Oscar de melhor filme estrangeiro, o que lhe garantiu um lugar na historiografia oficial do cinema industrial. A não visibilidade do restante de sua obra lhe proporcionou a fama de homem de um filme só, e normalmente é assim que ele é lembrado.

Camus criou laços fortes com o Brasil, casou-se com a brasileira Lourdes de Oliveira, atriz de dois de seus filmes, e com ela teve dois filhos. Além desses vínculos, Camus tinha uma enorme percepção do Brasil, o que lhe permitiu transitar com alguma desenvoltura por caminhos imaginários bastante ásperos, até mesmo para os brasileiros. Sua obra realizada aqui transcorre durante duas décadas de 1959 a 1975, cobrindo um momento de intensa vitalidade para o cinema nacional, com o surgimento, a maturação e o declínio do movimento do Cinema Novo. Camus, naturalmente por sua condição de estrangeiro, manteve-se na contramão dos postulados estéticos e políticos do movimento, e por isto foi tachado de colonizador, às vezes com certa virulência. Seus filmes foram chamados de folclóricos, exóticos, ingênuos, românticos, alienados, e, salvo o renomado *Orfeu do carnaval*, consagrado por outras razões, não garantiram seu lugar na história.

Para além de todas as críticas e considerações que lhe foram feitas, o filme *Orfeu* pode ser lido também na tecla do último suspiro da então capital federal, às vésperas de ser destituída de seu poder, bem pouco antes da transferência do aparato burocrático-político para Brasília. Basta olharmos com atenção para o modo como a cidade é tratada, com seus ambientes sombrios e tristes, onde só brilha o carnaval, que desce do morro. O asfalto vive sua crise de identidade, enquanto o morro resplandece.

Ele faz, mais adiante, o caminho contrário do Cinema Novo, descendo do Norte até a capital federal, movimento associado a todo o programa de integração regional que vai marcar as políticas governamentais da década seguinte. Mais uma vez, erra na mão, mas se orienta no caminho.

Uma percepção apurada que será revelada também em um momento futuro de profunda inquietação para os brasileiros, os anos negros da ditadura e sua política de expansão capitalista. No mesmo instante em que o governo militar do general Emilio Garrastazu Médici (1969-1974) projetava a rodovia transamazônica (BR-230), uma das obras faraônicas de maior impacto nacional, Marcel Camus propunha um roteiro, nunca filmado, intitulado *Dernier refuge ou La terre du troisième jour*, um filme sem cidades, nos anos 1970, tratando das relações de sobrevivência de um grupo de brasileiros em plena selva.

E, finalmente, Camus se coloca ao lado de outros brasileiros ilustres, no direcio-

namento do olhar para a Bahia, um rico celeiro de tradições e sugestões muito claras das novas orientações culturais e raciais que o Brasil vai ser obrigado a encarar desde então. Um filme contaminado pelo social, pela visão da exclusão, pela solidariedade às massas negras oprimidas, em busca de cidadania, em sua luta de resistência. Um projeto estético falido em um projeto político antecipador.

Desse modo, Marcel Camus leu o Brasil e os brasileiros de um modo precário, na maioria das vezes destituído de grande valor artístico, mas intensificado pela paixão e pela curiosidade. Vai levar essa marca para os muitos filmes que realizou depois, e que também foram esquecidos,<sup>10</sup> assim como para as várias séries para televisão, em que, sempre que possível, havia a sombra do Brasil, em uma referência, uma canção, uma lembrança.

Marcel Camus não foi, definitivamente, um triste poeta, mas um zeloso cineasta, totalmente apaixonado pelas gentes que retratou.

## N O T A S

1. "Como ser poeta quando não se é? Esta é a quadratura do círculo que impõe o gosto aventureiro do samba aos espectadores europeus; dividido entre o folhetim e a mensagem humanista, correndo pelos louros (cada um com sua verdade) de Saint-Exupéry, ele oferece um cinema confinado por um cenário exótico, onde se desenrolam apenas peripécias monótonas de cartões-postais: um Prévert triste sob os trópicos."
2. Jacques Prévert (1900-1977), poeta francês de grande popularidade, roteirista de prestigiados filmes do realismo poético dos anos de 1930 e 1940, como *Cais de sombras*, *Trágico amanhecer* e *O boulevard do crime*, todos de Marcel Carné.
3. *Cahiers du Cinéma*, n. 138, p. 64, dez. 1962.

4. Quando do lançamento de *Le chant du monde*, em 1965, dirigido por Camus e baseado em outro célebre autor francês, Jean Giono, a crítica dos *Cahiers* foi igualmente demolidora, classificando-o de um “pseudo-western provençal” onde os atores e diálogos “estão certamente entre os mais hilariantes do mundo”. E não se trata de uma comédia. (*Cahiers du Cinéma*, n. 172, nov. 1965, p. 60). Ou, ainda, quando o Conselho dos Dez (responsável pelo aconselhamento dos leitores/espectadores e que conta com a presença de Henri Angel, Jean Luc-Godard, André S. Labarthe, Jean Douchet e Jacques Rivette, entre outros) atribui a *L’oiseau du paradis*, também de Camus, nove irreduzíveis bolas pretas, correspondentes ao conceito de “*inutile de se deranger*”, contrariadas apenas pelo comunista Georges Sadoul, que lhe atribui uma estrela, “*a voir à la rigueur*” (*Cahiers du Cinéma*, n. 138, dez. 1962).
5. ROCHA, Clauder. Suplemento dominical. *Jornal do Brasil*, sábado, 24 out. 1959.
6. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 252.
7. OBAMA, Barack. *A origem dos meus sonhos*. São Paulo: Gente, 2008.
8. *Aruanda* (1960), *Bahia de todos os santos* (1960), *Barravento* (1961), *Os fuzis* (1963), *A grande feira* (1961), *Mandacaru vermelho* (1961), *O pagador de promessas* (1962), *Vidas secas* (1963).
9. ROCHA, Clauder, op. cit.
10. Filmografia de Marcel Camus: 1957, *Mort en fraude (O rio do arrozal sangrento)*, com Daniel Gélin; 1959, *Orfeu negro (Orfeu do Carnaval)*, com Breno Mello, Marpessa Dawn, Lourdes de Oliveira, Lea Garcia; 1960, *Os bandeirantes*, com Raymond Loyer, Elga Andersen, Lourdes de Oliveira, Lea Garcia, Almiro do Espírito Santo; 1962, *L’oiseau du paradis*, com Bopha Devi, Sam El, Marie Hem, Nop Nem; 1965, *Le chant du monde*, adaptação de Gian Giono, com Hardy Kruger, Charles Vanel, Catherine Deneuve, Marilu Tolo, Serge Marquand; 1968, *Vivre la nuit*, com Jacques Perrin, Serge Gainsbourg, Catherine Jourdan, Georges Gêret; 1970, *Un été sauvage*, com Albert Augier, Juliet Berto, Nino Ferrer, Katina Paxinou, Marilu Tolo; 1970, *Le mur de l’Atlantique*, com Bourvil, Peter McEnery, Sophie Desmarets, Terry-Thomas, Jean Poiret; 1975, *Otália da Bahia*, com Mira Teixeira, Grande Otelo, Jofre Soares, Zeni Pereira, Antonio Pitanga. Séries para televisão: 1973, *La porteuse de pain*; 1973, *Molière pour rire et pour pleurer*; 1974, *Les fauchers de marguerites*; 1978, *Ce diable d’homme*; 1979, *Le roi qui vient du sud*; 1980, *Winnetou le mescalero*; 1980, *Les amours du bine aimé*; 1981, *L’agent secret*; 1982, *Le féminin-pluriel*.

---

Recebido em 20/7/2009

Aprovado em 14/9/2009