

O ESTRANGEIRO MARCEL CAMUS: OLHARES DO AFETO SOBRE ALGUMAS CIDADES BRASILEIRAS

Tunico AMANCIO*

Resumo: Este trabalho pretende recuperar algumas imagens dos filmes de Marcel Camus, em sua leitura da sociedade brasileira enquanto uma “floresta de símbolos”. Pretendemos expor alguns de seus temas narrativos, salientando o contexto histórico onde os mesmos foram produzidos.

Palavras-Chave: Marcel Camus; Cinema; Representação; Cidade; Brasil.

Résumé : Ce travail prétend récupérer quelques images des films de Marcel Camus, dans sa lecture de la société brésilienne comme une "forêt de symboles". Nous prétendons exposer certains de leurs sujets narratifs, en faisant ressortir le contexte historique où les mêmes ont été produits.

Mots-clés : Marcel Camus ; Cinéma ; Représentation ; Ville ; Brésil.

Marcel Camus é um dos cineastas estrangeiros que mais filmou o Brasil, rodando aqui três de seus nove longa-metragens de ficção. Seu filme mais popular, que o consagrou junto às platéias do mundo inteiro foi **Orfeu Negro**, 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 intuição de 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, se manteve na contramão dos postulados estéticos e políticos do movimento, e por isto foi tachado de estrangeiro e colonizador, às vezes com certa virulência. Seus filmes foram chamados de folclóricos, exóticos, ingênuos, românticos, alienados. E, salvo o renomado Orfeu, se perderam na lata de lixo da História.

* Tunico AMANCIO é professor do departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), doutor pela USP e pesquisador de cinema.

Este trabalho pretende recuperar algumas imagens de seus filmes, flunar pelas suas obras, e perceber em sua leitura da sociedade brasileira, uma “floresta de símbolos” cheia de sugestões a serem melhor estudadas. Usando as cidades como objeto, vamos pensar alguns de seus temas narrativos, a descrição de algumas paisagens e tipos humanos nelas inseridos, a propriedade de suas locações e sua relação com o contexto histórico onde idéias e imagens foram produzidas.

Evidentemente que não dá para passar por cima da constatação de que são filmes problemáticos. Por isto mesmo, se ignorarmos uma valoração estritamente estética, se descartarmos uma certa instabilidade narrativa, se transpusermos a exigência de um engajamento apriorístico dos filmes a certas causas, poderemos colher neles um conjunto de imagens capaz de dar conta do que se poderia chamar de um **efeito-afetivo-Brasil**. Quer dizer, a revelação de uma sensibilidade atenta a questões de seu tempo, apropriadas de forma criativa, quase metafóricas.

Devemos reafirmar também a distinção de Camus como cineasta estrangeiro, em relação a muitos de seus pares. Para isto podemos recorrer a uma qualificação produzida para lidar com o modo de aproximação dos cineastas estrangeiros a uma dada realidade local: a abordagem vai se dar por uma imersão na cultura visitada – o que eu chamo de cinema de **tomada de posse** (prise de possession), em oposição ao cinema de **tomada de vista** (prise de vue), onde as coisas são observadas apenas em sua superfície. Indo mais longe na qualificação dos dois tipos de postura frente ao objeto a ser representado, podemos concluir que o cinema **tomada de vista** vê o país apenas como locação e trocá-lo por um outro qualquer não envolveria mudança radical em termos de repertório cultural representado. Podemos pensar em todos os filmes que, feitos à base de *stock-shots* e *back-projections*, compõem e combinam imagens que necessariamente não apresentam uma relação cultural com o que se passa em primeiro plano.

De forma diferente, o cinema **tomada de posse** tenta se aproximar de um imaginário local, embeber-se nele, potencializar sua expressão. Em geral, costuma-se trabalhar com um personagem estrangeiro que faz a mediação entre as duas culturas, a visitada e a visitante. Já neste campo Marcel Camus se revela uma exceção: em seus dois filmes brasileiros mais conhecidos – **Orfeu do Carnaval** e **Otília da Bahia**, de que nos ocuparemos aqui, ele toma personagens brasileiros, e apenas eles, como medida, desprezando as intermediações – um verdadeiro cinema de tomada de posse. Ele narra e recria histórias brasileiras como se fosse íntimo do leque de suas tradições e contradições, ele se apega a Vinícius de Moraes, de um lado e a Jorge Amado, de outro, como figuras de autoridade que avalizam seu trabalho de construção e representação imaginária. Ele estabelece como lugar da fala o Rio de Janeiro e Salvador e faz ali transitar seus personagens brasileiros sem medo, mesmo correndo o risco de fazê-los caricatos, superficiais. É apenas em seu filme do meio, **Os Bandeirantes**, que Camus vai deixar fluir sua percepção de estrangeiro, trabalhando com uma dupla central protagonista/antagonista de quem ele deve bem conhecer o *ethos*: um francês e um alemão que se perseguem do Norte ao Centro do Brasil.

Na ânsia de conhecer o Brasil, e de revelá-lo de acordo com sua leitura, Camus vai estabelecer um périplo de ampla cobertura, iniciado no Rio de Janeiro, passando pela Amazônia e pelo Nordeste, até se estabelecer na Capital Federal, na seguinte ordem: **Orfeu**: Rio de Janeiro, 1959; da Amazônia a Brasília, 1960, **Os bandeirantes** e finalmente Salvador em **Otália da Bahia**, 1975.

A primeira das constatações interessantes é a de que as cidades escolhidas por Camus como objeto de representação são marcadas pelo peso da história da constituição do Brasil enquanto Estado/Nação da modernidade. Afinal, são histórias passadas nas três únicas cidades-capitais do país: Salvador, Rio de Janeiro e Brasília, seleção radicalmente expressa nos conflitos e imagens dos filmes.

Começemos por **Orfeu Negro**, uma fantasia de êxito internacional criada a partir da peça de Vinícius de Moraes, escrita em 1942, de uma idéia nascida na casa do cunhado do poetinha, o arquiteto Carlos Leão, num morro em Niterói – *bairrismo oblige!!!* – a cavaleiro do Saco de São Francisco. Enquanto ele lia um velho tratado francês de mitologia grega, em qualquer lugar do morro moradores negros (!!!!) começaram uma infernal batucada e aí desceu a musa que se fez comércio e permitiu que se vendesse a obra para o produtor Sacha Gordini.¹

Em que pese a radicalidade da adaptação, que estendeu a ação da peça ao Rio de Janeiro histórico, alguns elementos-base foram conservados: o primeiro deles, a exigir reflexão, é a manutenção do elenco negro, quebrado no filme apenas por personagens acintosamente secundários, o que já determinava um recorte precioso na revelação de um dos “aspectos míticos” da cultura brasileira, num filme embalado para consumo internacional. Uma parcela negra da sociedade, vivendo numa base urbana alternativa, sem sombra de confronto social e nem conflito racial. Cabe lembrar que a cidade divulgava já uma imagem de convivência racial não-agressiva, cujas contradições nem eram tematizadas, já que a cidade que se vendia até então, pelo cinema internacional, era uma cidade essencialmente branca, assentada numa exuberante estrutura turística que compreendia os grandes cruzeiros, os cassinos, hotéis, paisagens e monumentos, uma vida urbana não muito problemática, onde os negros se exprimiam pela dança e pela música. Camus vai expandir este mote e potencializá-lo, tornando seu *black casting* um fenômeno de promoção como o foram **Carmen Jones** e o **Porgy and Bess** de Otto Preminger, de 1954 e 1959 respectivamente. *Black casting* onde atuam poucos profissionais e onde pulsa a máscara do amadorismo interpretativo. Assim, a par da mitologia grega adaptada aos morros cariocas, temos a mitologia carioca adaptada ao gosto internacional.

Os esforços de constituir uma cidade para o cinema não se esgotam aí. Existe a divisão do espaço da cidade, em dois níveis: a cidade alta e a cidade baixa. Dois territórios com perspectivas diferentes: o primeiro deles, e principal locação do filme, o morro da Babilônia, solar, panorâmico, quase rural, zoófilo, propenso à observação da natureza

¹ MORAES, Vinicius de. Teatro em versos. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia da Letras, 1995. p.47

em seus crepúsculos e alvoradas, dada sua posição privilegiada. Esta é a cidade negra. A cidade potencialmente branca, por sua vez, é plana, eletrificada, noturna, superpovoada, burocratizada, ameaçadora. Não há como discordar da arguta observação de Carlos Augusto Calil de que *a cidade é vista como o inferno da favela*², idéia já presente na peça original e mantida no texto cinematográfico de Camus.

Uma cidade irreal por onde desfila a morte da personagem, fantasiada de caveira. Em adesão a uma cidade concreta onde já se infiltra a morte simbólica da capital federal, nos idos de 1958, época da filmagem, os olhares voltados para a transferência do poder político para o Planalto Central. É nesta vigília que a ação do filme transcorre, na agonia da Cidade-Maravilhosa enquanto pólo catalisador da movimentação política nacional. Uma cidade de sobressaltos, de locações lúgubres, onde as atividades administrativas que vemos são as funções da repressão, da burocracia e da morte.

O filme evoca em seu início a constituição da cidade, a entrada pelo centro histórico - a Praça XV, criticada por Godard por ser desprovida de charme³, os arcos da Lapa, a Cinelândia: uma cidade pulsante, cheia de atividade, vendedores e representantes de várias profissões, gente dançando, travellings reveladores. E logo como contraponto temos, uma delicada sinalização para o futuro, representado pelo Prédio do Antigo Ministério de Educação e Saúde, o Edifício Capanema, a mais completa modernidade arquitetônica, criada por Lúcio Costa, supervisionada pelo próprio Le Corbusier e inaugurada em 1945. Uma breve passagem que nos confronta com a viagem iconográfica pelo passado pomposo, numa seqüência em movimento onde vamos nos deparar com Orfeu, na boléia de um bonde, que vai seqüestrar Eurídice e iniciar com ela a história trágico-romântica da narrativa. Nesta relação tradição/modernidade, estatuído/em transformação, temos aí também um novo elemento: o bonde como metáfora da melancolia dos velhos tempos, em oposição ao automóvel que se instala na sociedade brasileira como novidade, em velocidade alucinante. Mas os automóveis estão ausentes do filme, embora a produção nacional de carros tenha saltado de 30.500 unidades em 1957 para 133.000 em 1960. Passamos pela Romi-Isseta, de 1955, a Rural Willys, a Kombi e até a Vemag, que lançou o candango, um jipe que vai permanecer no mercado até 1963. Curiosamente, 1959, ano de Orfeu, é o ano de grandes novidades para a indústria automobilística: é quando vai para as ruas o primeiro “Fusca”, é lançado o Dauphine, com licença da Renault, assim como o Simca Chambord e o luxuoso Fenemê JK, com licença da Alfa Romeo.⁴ O bonde é, definitivamente, enquanto transporte, um veículo em extinção.

Mas é o bonde que vai levar os futuros amantes pelos Arcos da Lapa até o Pão de Açúcar, numa admirável geografia criativa, na melancolia do adeus aos velhos tempos.

2 CALIL, Carlos Augusto (org) Vinícius de Moraes: Teatro em versos. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p.12

³ GODARD, Jean-Luc. Le Brésil vu de Billancourt. Cahiers du Cinéma, n. 97, p.59-60, juillet 1959.

⁴ Nosso Século. Abril Cultural, 1980, v4 – 1945/1960 p.214

Godard talvez tivesse razão, porque o trânsito da cidade se faz entre a barca e o bonde, marcas dos velhos tempos.

E na atualidade do filme, quais são os cenários onde vai se desenvolver a história de amor, na cidade? Eles são os templos da burocracia, os equipamentos de segurança e de saúde, as usinas de reparos, o entorno da avenida do carnaval – único momento de vitalidade – em flagrante contraste com o brilho do morro, da favela. São os percursos feitos pelo cartório, pela loja de penhores, é a onipresença da polícia, das viaturas, das ambulâncias, é estação de reparo dos bondes, eletrificada e de tons teatrais, é o túnel que ratifica a passagem de um mundo a outro, é o hospital, o camburão, o elevador claustrofóbico, os 15 andares cheios de papel, templo da burocracia, o centro de macumba onde Orfeu ousa olhar para trás e condena Eurídice à seu congelamento na eternidade. E, finalmente, é o frio necrotério onde o herói encontra sua heroína morta e a leva nos braços. Cenários de desolação, cenários de tragédia, cenários de ruínas. A cidade do Rio de Janeiro morre no silêncio de Orfeu. Só o morro resplandece, embora cenário também de tragédia.

Os olhos da nação se voltam para outros horizontes, menos cheios de contornos montanhosos. Brasília é a pedra da vez também na mira de Camus, que vai desenhar seus sedutores contornos artificiais em seu próximo filme, **Os Bandeirantes**, de 1960.

No filme, Brasília não chega assim, de chofre. Ela é construída na expectativa da resolução de uma mal costurada história de amor e vingança, que tem início em plena Amazônia -também objeto de interesse de Camus, num roteiro escrito na década de 70 e nunca filmado, intitulado **Dernier Refuge ou La terre du troisième jour** – um filme sem cidades, em plena selva, contemporâneo dos desmatamentos e descabros dos tempos da Transamazônica, em que se pensava em integrar para não entregar. Nos anos 70, Camus mantinha sua intuição-Brasil.

Mas aqui em **Os Bandeirantes** a utilização da Amazônia é episódica, um garimpo saqueado pelo alemão Kurt, que se faz passar por amigo do herói francês, Jean Morin, e seu fiel escudeiro, o negro Beija-Flor (Oiseau-Mouche). O filme também provocou a ira dos nacionalistas quanto à exploração desenfreada da imagem cartão postal do Brasil. Com isto deixou-se de ver, que, poucos anos antes da revoada dos militantes do cinema novo rumo ao nordeste à descoberta do “outro lado” do país, Camus fazia o percurso em sentido inverso, em seu périplo de estrangeiro. Curioso pensar que Camus vai repertoriar um certo Brasil do Norte e do Nordeste no momento em que se fala em sua integração ao resto do país, passando pelo cruzeiro de estradas representado pela nova Capital. A construção de Brasília, a meta de chegada dos personagens desta saga em Eastmancolor, estimulará a multiplicação de estradas, de forma que, entre 1955 e 1961, serão construídos 13.169 km de rodovias federais, uma rede pavimentada que se expande em 300% nos dois primeiros anos do governo Juscelino (56/61). Tal febre rodoviária acompanhava o crescimento da indústria automobilística e significava uma tentativa de fixação das populações que acorriam aos grandes centros em busca de

melhores condições de vida.⁵ Se lembrarmos da CHESF (Companhia Hidro Elétrica do São Francisco, criada em 1945), transmitindo energia para os estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe, da implantação do Banco do Nordeste (1952), é vez da entrada em cena da SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, 1959), destinada a combater o clientelismo político institucionalizado na região, executando o Plano de Emergência contra as Secas, diversificando a economia e promovendo a industrialização regional, ou mesmo distribuindo alimentos nas frentes de trabalho. Essas três entidades constituíam o tripé necessário ao progresso da região: energia, crédito e desenvolvimento, numa prova de que o Brasil olhava com atenção para o Norte e o Nordeste. E estas expectativas são o pano de fundo de nossa história.

Mas nem por isto os personagens do filme vão usufruir de toda esta modernidade... e é isto que faz o seu encanto. Porque, na busca de vingança contra o alemão que lhe roubara os diamantes duramente arrancados ao solo, Jean Morin vai descer o país de barco (em Manaus e depois Belém), de saveiro, de trem no meio da mata e de pau-de-arara no percurso Teresina/ Canindé, para atingir uma festa religiosa. Repertório de locações bem associado ao do cinema novo. Seus personagens vão cruzar com vaqueiros, vão parar desesperados num poço d'água, passar por dunas em Fortaleza, até se estabelecer numa praia. A esta altura os personagens serão quatro – fora o alemão desaparecido. Porque em Belém eles encontram Elga, uma cantora alemã que se faz passar por francesa – de fato, a contrapartida moral de Kurt, e descem com ela, e um início de romance se estabelece, até ser quebrado pela aparição de Suzana, uma mulata deslumbrantemente sensual (Lourdes de Oliveira, a Mira de Orfeu e Sra. Camus), que vai virar a cabeça de Jean Morin.

Suzana já faz contrabando com Brasília, de onde leva para o Ceará uísque e lenços de shantung. E, claro, tem uma filha adorável que vai estimular o instinto paternal do engenheiro francês. Tudo isto entre muito coco, muito frevo, muito bumba-meu-boi, num sabor de curiosidade desmesurada pela terra. Quando ela o seduz pra valer, numa praia deserta, ele avança sobre ela, que se retrai e o recusa veementemente. Isto faz com que ele perca as esperanças e resolva partir para Salvador e depois Brasília. E lá vamos nós para a Capital Federal.

A sequência começa com Kurt fugindo da Bahia num avião que decola. Então teremos imagens documentais da Nova Capital sendo plantada no meio do cerrado. E lá, diferentemente do Rio de Janeiro, seremos investidos no universo do trabalho, um enorme canteiro de obras, uma frenética atividade construtiva, Jean apaziguado na função de serralheiro. É neste universo laboral que Jean vai encontrar a segurança de uma profissão, vai se engrandecer pelo perdão que vai conceder ao histórico inimigo e finalmente vai se encontrar com Suzana e refazer sua vida amorosa. Como bom aventureiro, vai ganhar de novo a estrada, partindo com sua amada no momento exato

⁵ Nosso Século. Abril Cultural, 1980, v4 – 1945/1960, p.216.

da inauguração da cidade, depois da derrubada dos acampamentos provisórios dos candangos, imagens quase documentais impregnadas de uma genuína melancolia. Este olhar sobre as margens da (futura) grande cidade, que espetacularmente é fixada em segundo plano, é uma das estratégias mais convincentes e rigorosas de Camus, que submete a grandeza solene da arquitetura ao seu estilizado tecido narrativo e localiza aí seus pioneiros e bandeirantes.

Brasília é o campo de chegada deste caminho que começa no Norte, Brasília é o universo da produção, do trabalho, do futuro. Cabe lembrar que o cinema brasileiro da época, no campo da ficção, não se dedicou muito a explorar a nova capital. São os franceses que vão incorporá-la dramaticamente em suas histórias, de Camus a Philippe de Broca e seu **Homem do Rio** (1964). De qualquer forma, a cidade é vista principalmente pelo ângulo do trabalho, na valorização de seu papel histórico e do gigantismo de sua arquitetura em construção. E também como um solo inundado de esperança no futuro.

Vão se passar quinze anos até que Camus possa de novo filmar no Brasil, uma vez abortado o projeto da Amazônia. Ele vai recorrer a Jorge Amado e aos seus *Pastores da Noite*, publicado em 1964, para criar **Otália da Bahia**. Co-produzido por Jean Manzon, o filme vai trazer à tona o mesmo Brasil mestiço de Orfeu, ainda uma vez com um elenco majoritariamente negro. Os tempos, entretanto, são outros, vivemos sob uma ditadura militar e os conflitos dessas gentes representadas, são de outra natureza, calcados agora no embate com a forças da ordem e da repressão. E, claro, conflitos marcados pela intrusão permanente do universo fantástico no mundo comum, a mitologia grega sendo substituída pela religiosidade afro-brasileira. Tudo passado em Salvador, capital do Brasil-colônia desde sua fundação por Tomé de Souza em 1549 até 1763, quando foi transferida para o Rio.

Eu falei da *intuição-Brasil* de Camus e demonstrei alguns dos seus sintomas: a melancolia da perda do status de capital, a esperança da construção de uma nova referência político-administrativa unindo norte e sul, um olhar atento à Amazônia, etc. Desta vez ela se expressa em simultaneidade com o olhar lançado à cultura bahiana, via Jorge Amado, por outros dois cineastas brasileiros responsáveis por filmes também de resultado irregular e de performances também diferentes: Nelson Pereira dos Santos e sua **Tenda dos Milagres**, de 1975 e o fenômeno **Dona Flor e seus dois maridos**, feito em 1976 pelo jovem Bruno Barreto. Obras também contemporâneas do estrondoso sucesso popular da telenovela *Gabriela*, dirigida por Walter G. Durst e exibida pela Tv Globo em 1975.

Esta trilogia cinematográfica, ainda pouco estudada em sua sincronia, poderia nos revelar muito do caráter de exótico e alienígena, atribuído ao filme de Camus. Afinal, a Bahia está presente de formas diferentes em cada um dos filmes e aporta questões importantes a cada um deles. Em todos eles se discute a miscigenação racial e o sincretismo religioso, formas de hibridismo associadas inevitavelmente à cultura bahiana.

Diferentemente dos outros dois filmes, entretanto, **Otália** traz a particularidade de representar enfaticamente as franjas urbanas, de assentar sua principal trama paralela nos conflitos sociais advindos da política de remoção dos moradores dos morros e seus enfrentamentos com a polícia. Embora o cenário principal seja as ruas antigas de Salvador, suas escadarias e igrejas, o porto, os terreiros de candomblé e as rodas de capoeira, elementos tradicionais da rica iconografia local.

O que nos interessa aqui, indo além dos conflitos sentimentais dos personagens de Martin/Otália, ou mesmo de Curió/Marialva, é a história que envolve Miguel Charuto e Jesuíno Galo Doido, o velho sábio e o chefe de polícia, numa perseguição que vai resultar na morte do primeiro no momento de consolidação da ocupação legal do morro do Mata Gato e da última investida das forças da lei contra seus ocupantes. Aqui 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 contra-ocupação vai fazer um herói do povo, em contraponto à heroína romântica morta em sua quase virgindade e um gesto populista do governador cedendo às reivindicações populares e doando o morro à sua população, vai encerrar 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 sobrenatural. 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 desta história de Jorge Amado por Camus está perfeitamente sintonizada com as circunstâncias históricas da expansão horizontal de Salvador na década de 70, causada pela evolução dos transportes, o desenvolvimento do centro da cidade, a forte especulação imobiliária, o que provocou a implantação dos grandes equipamentos públicos e privados, a densificação da ocupação urbana, grandes investimentos em conjuntos habitacionais ao lado do estabelecimento dos loteamentos legais, alterações que vão renovar a cidade do ponto de vista de sua configuração estético-espacial, demográfica e ocupacional, reformulação ancorada na implantação dos pólos industriais de Aratu e Camaçari. A cidade é rapidamente incorporada à dinâmica do comércio e da indústria e a intensa migração que isto provoca cria a necessidade de novos espaços de ocupação habitacional, de que o surgimento das favelas, invasões ou ocupações espontâneas, com a conseqüente segregação, exclusão e estratificação social serão a face menos palatável. “Uma terra cara pra gente barata”.⁶ O tipo de gente barata que faz o drama de Jorge Amado e que pelas mãos de Marcel Camus é levada às telas.

⁶ <http://www.inquice.ufba.br/02cristiane.html> - consultado em 28/08.

Aí estão, três recortes possíveis sobre o olhar de Marcel Camus sobre as capitais brasileiras, em momentos distintos, sob a perspectiva de matrizes diferentes – do teatro de Vinícius de Moraes ao romance engajado de Jorge Amado, passando pela incursão autoral do próprio cineasta. As cidades têm um vigor marcante nos três filmes, contaminando as tramas e interagindo com os personagens. A cidade é olhada com cuidado a partir de sua periferia, com ênfases distintas. Esta escolha não é aleatória, porque profundamente escorada nas questões de seu tempo.

A representação das cidades de Camus obedece a um parâmetro clássico, conforme as regras mais estatuídas do fazer cinematográfico. Mas estou convencido de que tais filmes podem ser lidos como documentos inquestionáveis sobre aspectos de brasilidade, por terem sido construídos numa chave de afeto incomum para um olhar estrangeiro.