

## CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

15 de Setembro de 2025

ROBERTO GAVALDÓN, O OUTRO MEXICANO

### CAMELIA / 1954

Camélia

*Um filme de Roberto Gavaldón*

**Argumento:** José Arenas, Edmundo Baéz, Gregorio Walerstein e Roberto Gavaldón, a partir de “A Dama das Camélias” (1848), de Alexandre Dumas Filho / *Diretor de fotografia* (35 mm, preto & branco, formato 1x37): Gabriel Figueroa / *Cenários*: Jorge Fernández; *adereços*: Carlos Grandjean / *Figurinos*: Armando Valdés Peza / *Música*: Antonio Diaz Conde, José Alfredo Jiménez / *Montagem*: Rafael Ceballos / *Som (mono)*: Abraham Cruz (montagem) / *Interpretação*: María Félix (*Camelia Peral*), Jorge Mistral (*Rafael Torres*), Carlos Navarro (*Armando*), Renée Dumas (*Nancy*), Ramon Gay (*Enrique*) e outros.

**Produção:** Gregorio Walerstein para Suevia Films / *Cópia*: 35 mm, versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração*: 110 minutos / *Estreia mundial*: Cidade do México, 17 de Fevereiro de 1954 / *Estreia em Portugal*: Lisboa (cinema Condes), 26 de Outubro de 1954 / *Primeira apresentação na Cinemateca*.

\*\*\*\*\*

*A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas fils foi publicado em 1848 sob a forma de um romance, que seria adaptado para o teatro pelo próprio autor em 1852. Um sinal do êxito da peça à época é que apenas um ano depois estreava-se *La Traviatta*, que permanece desde então como uma das óperas mais populares de todo o repertório, ao passo que hoje a peça é lembrada sobretudo graças à ópera de Verdi e, em grau menor, a algumas das suas versões cinematográficas. O túmulo de Alphonsine Duplessis, a amante de Dumas que serviu de modelo à Marguerite Gauthier da peça, ainda é dos mais visitados e floridos do cemitério do Père-Lachaise. Nos anos 70 surgiram em Paris duas peças que adaptavam a história a um contexto gay, *Congo Camélias* de Juan Piñeiro e *L'Homme aux Camélias*, de Pierre Spifakov, a primeira apenas publicada, a segunda encenada. O cinema se interessou muito cedo por esta história de amor entre uma prostituta de luxo e um rapaz “de família”, com o sacrifício da mulher e há inclusive uma versão argentina de 1946, em que a história é tratada de modo irônico: **Margarida, Armando y su Padre**, de René Mugica. Não é exagero observar que a bela sequência final de **A Severa**, de Leitão de Barros, transpõe a ideia do desenlace da história de Dumas fils, mais exatamente os momentos finais da *Traviatta*. A primeira adaptação cinematográfica conhecida data de 1907. Sarah Bernhardt (a pior atriz de cinema que se possa imaginar) foi a vedeta de uma versão de 1912, Greta Garbo tem na cena final de **Camille** o seu melhor desempenho de atriz (“ela morre e o homem continua a falar”, observou André Malraux), Isabelle Huppert foi a protagonista da elegante versão de Bolognini. Micheline Presle no cinema e Isabelle Adjani em palco também viveram a história da dama das camélias. Com a brutalidade inata que é a sua marca registada, a sua absoluta incapacidade em ser convincente fora do domínio da prepotência e da dureza, a sua célebre sobrancelha direita mais alta do que a outra, que ela usa para impor respeito e os seus ares masculinos, María Félix é uma das últimas atrizes em quem alguém poderia pensar para o papel de uma mulher venal que descobre o amor real, sacrifica-se por este e morre tuberculosa, sem que o seu amado suspeite da verdade antes do último minuto. Exceto, é claro, no cinema mexicano clássico. Note-se que esta especialista em “sobrancelhadas” e bofetões já fora protagonista de outra adaptação da peça de Dumas (ninguém mais se lembra que o texto algum dia foi um romance), **La Mujer de Todos**, de Júlio Bracho. A reunião destes dois filmes daria um interessante *double billing*.

Num pequeno achado de *mise-en-scène*, típico do cinema clássico, a primeira imagem que vemos é de um ramo de camélias e a última, quase duas horas depois é de outro ramo de camélias, flor que identifica a protagonista e reflete o título do filme, que consiste apenas do nome da flor e não daquela que a usa como ornamento. Como é costume no cinema, Gavaldón e os seus três colaboradores na adaptação fizeram algumas alterações à história original, com habilidade e inteligência, além do acrescentarem dois personagens, que aproximam o filme do mundo do *melodramalhão* à mexicana, um homem e uma mulher: o irmão do toureiro (devidamente saído da cadeia), de cuja existência já nos tínhamos esquecido quando o filme se aproxima do fim, mas que tem uma função essencial num filme mexicano deste período: criar surpresas, trazer elementos de surpresa para alterar o decorrer previsível da ação; e uma rival de Camélia em relação ao toureiro. A história de Dumas começa num elegante baile, mas **Camelia** começa num espaço completamente oposto, uma praça de touros. Deste modo, o futuro objeto de amor impossível da mulher não é um membro da burguesia que não pode manchar o nome, mas um proletário que arrisca a vida num jogo bárbaro, com aquela curiosa indumentária que põe em relevo os dois lados do seu corpo, abaixo da cintura. Camélia surge de imediato na ação, com uma estola de visom, como espectadora da tourada e ficamos a saber de imediato que ela é “*a mulher mais cara do México*”, ou seja, é o que hoje se chamaría uma custosa *cal-girl*. A escolha de uma arena como cenário do filme não é desperdiçada e a dada altura vemos o homem à distância na arena vazia - ou seja, do ponto de vista de Camélia - à mercê do perigo dos touros e exposto ao perigo ainda maior daquela mulher por quem ele se apaixona de imediato, ao passo que ela não pode, não sabe e não quer apaixonar-se por ninguém. Perturbado por aquela presença, ele é ferido pelo touro e da próxima vez que o vemos está de muletas, literal e simbolicamente impotente, numa primeira derrota diante dela.

Mas a ideia mais ambiciosa do argumento é fazer com que Camélia seja atriz e esteja a representar precisamente *A Dama das Camélias*, o que suscita um jogo entre a arte e a vida - ele no mundo real, ela num mundo falso - que se tornará mais complexo à medida que o filme avança. As etapas da relação entre Camélia e Rafael correspondem aos trechos da peça que vemos no filme, porém o argumento vai mais longe: a dada altura, na cena final de um ato, perturbada pela presença de Rafael na plateia, Camélia não diz o texto de Dumas e, sem se dar conta, dirige-se diretamente a Rafael, passando do mundo da encenação ao da verdade. A passagem da peça em que o par se retira para o campo para viver o seu idílio, é substituída por uma *tournée* de touradas, o que é uma excelente maneira de entreter o público e dar mais relevo ao personagem do homem, mas a ideia é levada mais longe: à medida que o homem triunfa trazendo morte aos touros, ela se aproxima da própria morte, sem que ele se aperceba. Levando esta ideia até ao fim, ela morre em palco, na cena da morte do seu personagem (única passagem do filme em que se ouve discretamente um trecho da *Traviatta*), unindo vida e arte, encenação e realidade. Cai o pano e tudo continua nos bastidores. O cinema mexicano clássico é um território bastante conhecido, mas um filme como **Camelia** demonstra que há ainda muito que descobrir numa cinematografia poderosa e original.

Antonio Rodrigues