

Amélia

dependência de dois mundos que se estranham

por Stella Senra

Para situar *Amélia* no seu contexto cabe a constatação de Ismail Xavier, de que a década de 90 foi marcada por um retorno da questão nacional e política no cinema brasileiro, articuladas em geral às estratégias alegóricas armadas desde o Cinema Novo¹. Por meio do encontro entre três caipiras mineiras e a atriz Sarah Bernhardt no Rio de Janeiro no início do século XX, o filme de Ana Carolina, lançado em 2000, integra tal tendência quando retoma, também de modo alusivo, a questão nacional, examinando-a pela via do confronto centro-periferia - evocado em viés cômico pela desastrada reunião desse quarteto incongruente.

Tal opção coloca *Amélia* na companhia de filmes como *Brava gente brasileira*, de Lúcia Murat, e *Hans Staden*, de Luís Alberto Pereira, ambos também de 2000 e que tiveram igualmente por tema, se bem que em tratamento menos enviesado, as relações entre o europeu e o nativo. Apesar dessa convergência ensejada muito pelas comemorações do aniversário do descobrimento, nenhum desses filmes expôs, entretanto, de maneira tão rica quanto *Amélia*, a complexidade das relações entre esses dois

mundos interligados. Tampouco explorou, com tanta minúcia e precisão, as diferentes gradações e nuances da dinâmica perversa que rege tal associação. Nenhum deles foi, enfim, tão radical no diagnóstico, que, depois de examinar a relação ao mesmo tempo indissolúvel e inviável entre seus personagens,



condena o par centro-periferia a uma mútua e dilacerada dependência.

Face às promessas de “modernização” insistentemente repetidas na última década, aos acenos para o acesso ao mundo desenvolvido, à falta de pudor com que se pregou o pacto (promessas e pacto que, a seu modo, o cinema brasileiro também celebrou), *Amélia* foi provavelmente um dos poucos - senão o

único - filme a expor sem complacência as contradições do arranjo mundial, a falta de saída de ambas as partes que dele resultam e a irreversível condição subalterna e degradada dos excluídos do mundo dito globalizado².

O diagnóstico da diretora Ana Carolina exclui qualquer possibilidade de redenção dos dois universos postos em cena: não só o mundo rural decadente de Minas Gerais (esse símbolo da riqueza nacional espoliada, representado pelas duas irmãs e a empregada) é visto como um produto acabado da relação de dominação na qual está inscrito, como também o próprio universo de Sarah Bernhardt. Em sua evocação do mundo dos poderosos, esse mundo faz-se também vulnerável e a seu modo dependente da periferia, ao buscar nela as suas forças - condição ilustrada pelos tormentos e dú-

vidas da atriz francesa: descrente do seu mundo e de si mesma, Sarah vive, na forma de uma “crise” que não diz respeito apenas à profissão mas à existência como um todo, aquilo que as outras personagens parecem sofrer diretamente na própria carne.

Amélia é muito feliz em seu retrato do mundo rural lento, quase parado, cuja inspiração visual na pintura do século XIX não

¹ “O cinema brasileiro dos anos 90 - entrevista com Ismail Xavier”, revista *Praga - estudos marxistas*, São Paulo, n. 9, p. 97-138. E ainda, em entrevista a Mário Sérgio Conti: “Encontros inesperados”, *Folha de São Paulo*, caderno “Mais!”, 3.dez.2001, p. 8-13.

² *Cronicamente inviável* de Sérgio Bianchi é igualmente impiedoso no seu retrato do Brasil contemporâneo, mas menos interessado que *Amélia* em seu diagnóstico.

tem qualquer laivo de nostalgia, e coloca à distância o fascínio pela sua “simplicidade”. É que em vez de ser um valor em si, tal simplicidade é contingência de um mundo miserável tanto material quanto culturalmente, de poucos objetos e meias-palavras, onde os sentimentos, tão ásperos quanto os tecidos, manifestam-se raramente e de modo direto e tosco. Um mundo austero: roupas escuras, interiores quase nus, mobiliário bruto e objetos primitivos, gestos econômicos e repetidos, trabalho pesado. Um ambiente de agregados (a empregada que “pertence” à família mas dorme no chão), de confiança e de sem-cerimônia (o episódio do leitãozinho levado de favor até o Rio). As relações de dominação entre os personagens, fundadas nos laços familiares e afetivos, colocam Francisca, a irmã mais velha e viúva, no comando; a segunda irmã, insegura e infantilizada, e a criada comandada como o cão Fubá. Todos esses personagens compõem o quadro familiar descarnado de uma Minas decadente³.

No pólo oposto, um mundo de refinamento e exageros: de objetos, de palavras, de estados d’alma. Em vez da rudeza e da economia na expressão, do caráter curto e grosso dos sentimentos, há os arrebatamentos, a complexidade e sutileza dos afetos e sentimentos dessa diva combatida. Ao contrário do favor, algo típico daquele mundo atrasado, os poderosos têm relações de trabalho bem definidas, hierarquia, competência. Com sua marcação militar, a *habilleuse* comanda com eficiência os serviços, passando de uma língua para a outra (sem nos deixar esquecer nunca de que o sub-texto do filme refere-se a um contexto globalizado). Ao mostrar esse mundo opulento, onde a decadência não é material, as imagens do filme ganham rapi-

dez, as cores aquecem-se e contrastam, a luz ofusca (e “faz mal à pele”). As trapalhadas e os atropelos das três personagens acentuam o tom cômico do filme, sem esconder a tragédia que, mesmo sendo de cada uma delas, jamais deixa de se referir também a uma dolorosa fratura do mundo maior.

Amélia, a terceira irmã, dama de companhia de Sarah Bernhardt, é o elo de ligação entre esses dois pólos. Submissa como o nome indica, ela domina a patroa afetivamente numa ambígua relação, cujas nuances ajustam-se perfeitamente à ambigüi-



dade que envolve os dois universos a que o filme alude. Ao chegar ao Brasil com a patroa, Amélia morre de febre (metafórica punição da terra que ela abandonou), mas não sem antes engajar as irmãs como costureiras da diva, desdobrando e prolongando a sua relação: assim como Amélia “criou” Sarah (nas palavras solenes da diva), a costura das irmãs prossegue esse destino, vestindo (mal) o seu corpo.

Sarah Bernhardt também rejeita a terra onde veio parar, os nativos, a pompa

ridícula do poder local e até a sua exuberância natural, enquanto se conforta com a única força “selvagem” (porém vinda “de baixo”) que ali reconhece: o sexo do negro, a narrativa supostamente picante dos amores da empregada.

Essa esdrúxula associação entre as caipiras e Sarah atesta também, vale lembrar, a filiação de *Amélia* à sua década, em cujos filmes Ismail Xavier detectou a recorrência da figura do encontro casual entre personagens vindos de contextos estranhos um ao outro – coincidência que justificará o recurso alegórico ao sugerir a existência de uma ordem mais ampla que condiciona essas experiências individuais, mas cuja lógica escapa à avaliação imediata nos filmes. Mas se essa história fictícia, criada a partir da visita real de Sarah Bernhardt ao Brasil, inscreve-se na mesma perspectiva do casual que remete a uma ordem maior (no sentido oposto à convergência do encontro), o que o filme mostra por sua vez é um permanente desencontro, deixando clara a impossibilidade de qualquer entendimento entre tais personagens.

Tal desencontro – que diz respeito ao embate entre as matutas e a diva sofisticada – revela-se de resto extremamente eficaz para a construção da alegoria. Por se erigir sobre claras oposições e conflitos nítidos entre indivíduos bem definidos, sobre seus comportamentos e atitudes, mas sem se resolver no modo afirmativo e conciliador do encontro, o desencontro tem o dom de avivar permanentemente as arestas entre esses dois universos, e de tornar portanto mais palpáveis situações que, no outro mundo, também não se põem com clareza. É o desencontro que confere tônus à alegoria, acrescentando-lhe um diferencial em relação ao caráter

³ *Que escapa às paixões viciosas de um Lúcio Cardoso, visitadas mais de uma vez pelo cinema de Paulo César Saraceni, mas não ousa os abismos e o não-dito de um Cornélio Pena (mas quem, no nosso cinema, ousaria tão grande e silencioso tormento?)*.

“frouxo” de tal estratégia usada em muitos dos outros filmes da década⁴.

O desencontro entre as irmãs e a diva resulta na desavença entre esses universos alheios um ao outro, mas tão atados quanto são o centro e a periferia. Reunidas pela irmã morta, elas vêm-se prisioneiras de uma convivência incômoda e conflituosa. Evidentemente a questão do dinheiro constitui o pano de fundo de tal incompatibilidade: as duas irmãs reclamam o tempo todo, sem obter resposta, a suposta herança de Amélia, que lhes permitiria salvar suas terras. Ao mesmo tempo vai tecendo-se, entre elas e a atriz, uma ampla gama de pequenas negociações, de mútuas concessões e de pactos temporários que, por se referirem a vários aspectos desse perturbado convívio, têm o dom de tornar extraordinariamente “concreta” no mundo aludido da oposição centro-periferia uma ordem de relações que, sem contrariar o sentido da força dominante, também não deixa de comportar suas ambigüidades.

Essa capacidade de tornar “palpáveis” relações de um mundo apenas aludido e de conferir convicção à alegoria deve-se muito à predominância do universo feminino no filme. Na sua “concretude” e sutileza, nas suas nuances e complexidade, ele parece ser o substrato perfeito para “informar” o plano alegórico do filme. O mundo feminino é um tema recorrente do cinema de Ana Carolina e, por ser ele tratado do ponto de vista das relações de poder entre mulheres, dos pequenos e cruéis jogos de dominação, presta-se admiravelmente a sugerir as hesitações, as negações que também caracterizam as relações nos outros dois mundos visados. É o universo fe-

minino que “dá corpo” aos dois pólos da relação centro-periferia, colocando em novas premissas um confronto protagonizado em geral por personagens masculinos (do mundo dos negócios, da política ou da tecnologia), e muitas vezes “amortecido” por um romance entre um homem branco e uma mulher nativa.

Além desse aporte conferido ao confronto pelo universo feminino, em *Amélia* o mundo dominante não se encarna numa figura do poder político-econômico, mas é representado pelo que ele produziu de mais requintado – a arte. Se Sarah Bernhardt não quer saber das questões de dinheiro das irmãs é porque seu mundo é o da cultura, dos valores elevados, o que traz para o primeiro plano, no outro nível de significação que o filme comporta, outros aspectos, menos explorados, da relação desigual entre centro e periferia. É claro que o mote das irmãs continua sendo o dinheiro, mas o convívio forçado entre si acaba trazendo à tona outras diferenças, menos materiais – diferenças que se revelam até na capacidade de compreensão, de articulação e de expressão de Sarah Bernhardt face à rusticidade das irmãs.

A arte aqui é o teatro, ao qual se deve, nas diferentes formas da sua evocação, a riqueza dramática do filme⁵. Ele é responsável pela empostação ao mesmo tempo grandiosa e grandiloqüente conferida à atuação da personagem de Sarah Bernhardt, que não apenas vive como se estivesse num teatro, mas acaba indo viver literalmente no teatro quando deixa o hotel. De certa forma é também o teatro – ou a forma teatralizada das atuações – que empresta vigor ao



⁴ Difícil não lembrar outro filme no qual um francês também chega ao Brasil, desta vez no século XVI: mas em *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos (1970), o estrangeiro era devorado pelos nativos em festivo ritual. Trinta anos depois tal anseio de integração não é mais de praxe, nem seu clima de festa pode ser evocado.

⁵ Na verdade, o tema do teatro desdobra-se no interior do filme de maneira que não podemos aqui explorar. Por exemplo, na evocação cruel de *Romeu e Julieta* na história dos amores da empregada, ou na escolha da personagem de *Tosca* – aquela que se sacrificou pela arte – para o desempenho final da atriz.

enfrentamento entre Sarah e Francisca, um embate que já estava indicado no prólogo do filme. Depois de aplaudida entusiasticamente no teatro, a diva insegura de seu sucesso desfalece nos braços de Amélia; num corte seco, Francisca fecha a porteira, caminha pelo campo, entra em casa onde dá ordens a torto e a direito, para logo a seguir reconhecer sua fraqueza. Assim como a diva descrê do seu talento, Francisca também perde as forças para cuidar das suas terras.

Se falta força às personagens, o vigor do filme está no caráter dramático do duplo enfrentamento que ele propõe: de um lado a diva culta, refinada, representante da “civilização”, da “racionalidade”, do “pensamento”, da “boa expressão” (e, também, interiormente “dividida”, “separada do seu passado”); de outro, a caipira autoritária e prepotente entre os seus, incapaz de entender o mundo outro aonde foi atirada. Enquanto Sarah fala e divaga, Francisca reconhece instintivamente a outra como um inimigo, cabendo-lhe assim a iniciativa da ação. Mesmo assim, não consegue decifrar a ordem de relações que engendra tal situação, agindo atabalhoadamente, sempre aos gritos. Prova do despreparo está nessas próprias irmãs, que acabam sendo expoliadas pela figura menor do “intermediário”, o ator português.

Tal percepção bruta é que leva ao ápice o confronto entre esses dois mundos, quando Sarah, no seu discurso mais direto mas talvez menos compreensível (mas como pode haver compreensão entre personagens que nem sequer falam a mesma língua?), reivindica justamente a superioridade da sua cultura. Intuindo o sentido da “cena”,

Francisca retruca do mesmo modo, declamando também solenemente *I-Juca-Pirama* e conclamando Colombo a “fechar as portas dos seus mares”. A evocação desses dois poemas, que, no tom romântico de Gonçalves Dias e de Castro Alves, viram na figura idealizada do índio e do negro (não por acaso dois perdedores da História) os heróis da nacionalidade⁶, tem o seu quê de patético, desde que tal eloquência não corresponde, naquela situação, à afirmação de um poder real. Ao mesmo tempo, ao rememorar as palavras gastas de dois clichês da nacionalidade, o discurso de Francisca põe sob suspeita, no outro plano tratado pelo filme, o velho contraponto nacionalista que ainda nos dias de hoje costuma ser posto em circulação contra a dominação dos poderosos. Assim, é de se notar que *Amélia* retoma a questão nacional na tradição do cinema dos anos 60-70, que surge aí redimensionada em relação à tônica dominante naquele período, desde que passou a ser colocada num contexto maior de determinações.

Também deve-se de certa forma ao instinto de Francisca e ao seu poder de liderança a aparente e momentânea vitória sobre a diva, quando o acaso oferece-lhe a chance de puxar as almofadas de Sarah, no último ato da *Tosca*. Apesar de não encerrar ainda o embate, sua reação rápida, sua capacidade de aproveitar a chance acabam conferindo nova versão (ao mesmo tempo irônica e cruel) à amputação real que a diva sofreu da perna no final da sua vida.

Mas esse não é o derradeiro golpe do enfrentamento entre as duas mulheres. No



epílogo, de novo em um palco, mas agora na Europa, é a vez de Sarah declamar *I-Juca-Pirama*, agora em francês, o que confere ao poema tom e significação diferentes dos da primeira vez. Garbosa, apóia-se no entanto numa perna de pau, enquanto as três caipiras integram, no fundo da cena, o grupo de índios que a completa. Esse “roubo” da diva alude com certeza à forma mais perversa de apropriação, pelo mundo dos poderosos, da derradeira força do mundo expoliado – a sua narrativa, ou o seu mito. Mas já sabemos que em *Amélia* nada se define de modo tão categórico e sem nuance. Evocado por meio desses poemas-clichês, desses lugares-comuns da nacionalidade, o mito já surge comprometido com uma idéia de nação cuja construção deu cabo justamente dos detentores dessa força mítica – os seus índios⁷. Diminuída, a diva também não corresponde à imagem do vitorioso, enquanto o vulto das três figurantes lembra-nos de quão inseparáveis são os seus dois mundos. Solitário, inexorável na sua lucidez, *Amélia* de Ana Carolina parece comemorar, assim, às avessas, 500 anos de desencontro.

⁶ Gonçalves Dias, tido justamente como o poeta da nacionalidade, já fora lembrado sem solenidade e com certa ligeireza, quando Amélia recita, escandindo de modo irônico e para divertir Sarah, trechos de sua *Canção do exílio*.

⁷ Não por acaso, ainda hoje certas forças poderosas do país recusam-se a admitir a expressão “nações indígenas” para referirem-se às diferentes tribos indígenas brasileiras.