

**Autor:** Castro

## **A cura a partir da perda: um embate depressivo do (anti)colonialismo antropofágico**

Não obstante ser uma das autoras cinematográficas mais contundentes do Brasil, a diretora Ana Carolina, ainda em atividade, possui formação acadêmica em Medicina, com especialização em paralisia cerebral. Quiçá por conta disso, enquanto chiste comprobatório, seus filmes versam sobre a hiperatividade comportamental e afetiva, aplicada na seguinte obsessão temática: “personagens femininas que se rejeitam, ou querem dominar umas às outras, e, por fim, revelam uma dependência mútua”. Assim apregoa o crítico Ismail Xavier, acerca de sua curta porém impactante filmografia, o que nos leva a tecer mais algumas considerações acerca de sua obra, a propósito da revisão daquele que talvez seja o seu filme mais discursivamente maduro: “Amélia” (2000).

Quando este filme foi lançado, o panorama cinematográfico brasileiro estava entulhado de produções com intenções cômicas – beirando o humor chulo, muitas vezes – visto que este foi o gênero que mostrou-se mais rentável após a consolidação do que convencionou-se chamar de Retomada do Cinema Brasileiro, desencadeada após o surpreendente sucesso de público conquistado por “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil” (1995, de Carla Camuratti). Em meio a uma série de filmes que tinham como traço comum a “preocupação na construção de roteiros segundo a experiência do cinema industrial, com apego a certas regras, com atenção a uma psicologia mais clássica” – ainda seguindo a categorização de Ismail Xavier, numa entrevista concedida em dezembro de 2000 – “Amélia” foi lançado sem muito alarde de bilheteria. Logo converteu-se num dos xodós críticos daquele ano, o que infelizmente não impediu que a diretora tivesse muitas dificuldades na obtenção de recursos para a feitura de seus projetos posteriores, sobre os quais falar-se-á em oportunidades vindouras...

Na primeira cena de “Amélia”, encontramos a personagem-título (interpretada por Marília Pêra) apaziguando os humores aflitivos da consagrada atriz Sarah Bernhardt (1844-1923), vivida por Béatrice Agenin, numa apresentação teatral parisiense, em 1905. Apesar de a platéia estar cheia, a atriz insiste que está vazia e sente-se abandonada pelo público que outrora a amou, crendo-se declinante em suas capacidades representativas. Sua camareira – percebida como uma amante extensiva – mima-a de maneira exacerbada, no afã por atenuar a sua evidente depressão psicológica. De repente, corta-se para uma fazenda no interior de Minas Gerais, onde duas irmãs da referida Amélia recebem uma carta, em que ela afirma que está voltando para o Brasil e que venderá o terreno que possuem entre si. Ao lado dessas duas senhoras – interpretadas por Miriam Muniz e Camila Amado – vive uma criada, de nome Maria Luíza (Alice Borges), correspondente à figura parafamiliar da “agregada”. As vidas de todas estas personagens serão alteradas por causa dessa carta!

Após muita relutância, a irmã mais velha de Amélia, Francisca, consegue ler a carta até o final e percebe que ela e sua irmã Oswalda foram contratadas como costureiras improvisadas da atriz, antes de ela partir em turnê para a cidade de Nova York. Ocorre que, antes de chegar ao Brasil, Amélia falece devido a uma febre na Argentina, e Sarah Bernhardt fica à mercê dos caprichos das três voluntariosas interioranas, num hotel no Rio de Janeiro, onde também encontra-se a assistente Vicentine (Betty Goffman), apelidada Vincentinha pelas irmãs. Após o anúncio do malefício fúnebre envolvendo Amélia – na verdade, quase uma notícia de alívio para as irmãs, já que a camareira era esnobe em seu rancor contra a vida árdua no campo – descobre-se que ela possuía um espólio decorrente da venda precipitada da fazenda, o que engendrará uma série de quiproquós cujas interações “se projetam numa metáfora do tipo nacional, nos eixos centro-periferia e colonizador-colonizado”. Ou seja, os embates cada vez mais físicos entre as personagens representam uma alegoria histórica nacional, sobre as relações mui tensas envolvendo as tentativas de dominação estrangeira no Brasil.

Gradualmente, vai-se percebendo o quão sexualizada é a dependência extrema de Sarah Bernhardt em relação à sua camareira falecida, que, malgrado estar ausente, é onipresente em todo o filme, devido ao impacto ideológico de suas ações. Afinal, foi ela que referiu-se às suas irmãs, para a atriz, rispidamente, como “belos selvagens” – valendo-se de uma derivação demeritória da expressão rosseauiana – e foi ela quem viciou sua patroa num extremo servilismo, que ecoa uma célebre canção brasileira, “Ai, que Saudades da Amélia”, composta por Mário Lago e Ataulfo Alves, cujo refrão dizia o seguinte: “*Amélia não tinha a menor vaidade/ Amélia é que era mulher de verdade*”. No roteiro absolutamente crítico de Ana Carolina, esta conjunção de estereótipos servis não cerceia a complexidade feminina abordada no filme, que se torna cada vez mais amargo, inclusive adaptando situações que realmente ocorreram, como a evidência de que a atriz Sarah Bernhardt, de fato, acidentara-se no Brasil e, em razão das conseqüências gangrenosas de uma perna que precisou amputar, chegou a ser cortejada por um espetáculo circense, que desejava expor a sua deficiência. A atriz faleceu anos depois, por causa de uma uremia, aos 78 anos de idade.

No filme, Sarah Bernhardt é apresentada de maneira neurastênica, em perene postura de bravata contra as irmãs brasileiras, a quem tratava como não-civilizadas. Em dado momento, decidem ceiar um leitão assado juntas, o que desencadeia uma das várias lutas entre elas, que culmina, a posteriori, num antológico embate de esgrima entre a atriz e a idosa Francisca, em que a primeira insiste para que a segunda repita, em francês, que “o talento tem fim”, ao que ela arremeda, involuntariamente: “*o talento tem fome*”. Um ato falho valiosíssimo. Nesta seqüência de múltiplas incomunicações – lingüística, emocional, classista – a diretora faz implodir um cabedal incontrolado de admoestações sobre identidades em conflito, que encontra o suprassumo da genialidade no desfecho acachapante, ao som dos versos laudatórios do poeta indianista Gonçalves Dias (1823-1864). Não se tentará descrevê-lo aqui: o filme carece de audiências emergenciais e repetidas. É brilhante!

Como arremate exegético sobre o filme “Amélia”, convém elogiar não apenas a ambivalência estudada de seus ataques contra as pretensões “civilizantes” de um eurocentrismo predatório e a qualidade superlativa de roteiro, direção, interpretações e reconstituição de época, mas também a eficiência de seu rigoroso desenho sonoro. Graças a esta primazia técnica, ruídos acusmáticos designam o caráter intersticial das ações das personagens, desde a cantoria que se sobressai à descrição de uma experiência sexual às canções de escravos que pautam algumas seqüências, passando pelos cantos de pássaros e marulhos que abundam no quarto de Sarah Bernhardt, depois que opta por hospedar-se no próprio teatro. Quando os nervos estão em frangalhos, os sentidosfísicos não traduzem adequadamente o que se passa ao nosso redor. Quando a identidade nacional – política por excelência – está esmigalhada, então...

Wesley Pereira de Castro.

**Data de Publicação:** 04-07-2019