

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO XXIII ENCONTRO SOCINE

CAPA

Gelson Pereira a partir de arte gráfica de Agexcom - Acrides Júnior

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Gelson Pereira a partir do tema criado por Agexcom - Acrides Júnior

SÃO PAULO

1ª edição digital março de 2020

O ressentimento da mulher caipira em *Amélia* (2000), de Ana Carolina¹

The resentment of *caipira* women in Ana Carolina's *Amélia* (2000)

Erika Amaral²

(Mestranda - Universidade de São Paulo)

Resumo: No cinema brasileiro contemporâneo, a recorrência de temáticas como o ressentimento e as evocações do passado no tempo presente aponta para questões que extrapolam a dimensão diegética, como problemas históricos, políticos e sociais, como é o caso de *Amélia* (2000), dirigido por Ana Carolina. Nesse filme, o encontro entre mulheres caipiras ressentidas e a atriz francesa Sarah Bernhardt possibilita uma leitura da crítica ao colonialismo cultural.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, caipira, Ana Carolina, cinema de autoria feminina.

Abstract: In the recent years of Brazilian film, themes such as resentment and echoes of the past in the present have been recurrent and point out to issues beyond the diegetic sphere - historical, social and political issues. That is the case of *Amélia* (2000), directed by Ana Carolina, in which the encounter of resented *caipira* women and the French actress Sarah Bernhardt allows us to analyze aspects of cultural colonialism.

Keywords: Brazilian cinema, caipira, Ana Carolina, women-authored cinema.

Introdução

Amélia (2000), longa-metragem ficcional escrito e dirigido pela cineasta paulistana Ana Carolina, reúne três eixos temáticos que caracterizam o cinema brasileiro contemporâneo (XAVIER, 2018): a presença de uma figura estrangeira em território nacional, a imagem do ressentimento e o motivo temático do passado no presente. Entrelaçando esses três elementos, buscamos investigar no filme de Ana Carolina a experiência do ressentimento na vida das protagonistas, mulheres caipiras³.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão *Feminino no cinema e suas representações* (Painel 2).

2 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP), bolsista FAPESP (processo nº 2018/13482-7). Contato: erika.amaral.pereira@usp.br.

3 - A noção de "caipira" aqui utilizada faz referência a Candido (2010) em relação à origem rural e modos rústicos das personagens, oriundas de uma fazenda no interior do estado de Minas Gerais.

Em *Amélia*, a estória se inicia em 1905. Logo de início, a atriz francesa Sarah Bernhardt finaliza uma apresentação teatral e se reconforta nos braços de sua dama de companhia, que dá nome ao filme. Através de um corte espaço-temporal, salta-se para uma fazenda em Cambuquira, no interior de Minas Gerais, onde vivem as irmãs de Amélia, Francisca e Oswald, e sua “criada”, Maria Luísa.

A ordem cotidiana na fazenda se desestabiliza quando Amélia comunica à família, por meio de uma carta, que deseja vender sua parte das terras e que as aguarda, no Rio de Janeiro, para prestarem serviços à nova turnê de Bernhardt. Assim, inesperadamente, as três caipiras partem para a capital carioca, onde descobrem que Amélia havia, há pouco, falecido.

À espera de receberem os valores e pertences deixados pela finada, as mineiras se sujeitam a costurar os vestidos para o espetáculo teatral. Da convivência prolongada entre as quatro mulheres, permeada pela incomunicabilidade linguística e por conflitos de entendimento, emergem o rancor, a inveja e a sede de vingança, agravados pela amarga rememoração da irmã morta, que se intensificam conforme o tempo.

Ao longo do filme, é possível verificar atitudes das caipiras que são orientadas pelo ressentimento, entendido como um caldo de sentimentos negativos recalcados que se prolonga temporalmente. O momento em que esse ressentimento se revela com maior intensidade é a sequência que pode ser considerada o ponto de tensão culminante da narrativa – a declamação do poema romântico *I-Juca Pirama* (1851), escrito por Gonçalves Dias, diante da atriz francesa.

Uma possibilidade de interpretação é a de que tal conflito entre ânimos e atitudes presente no filme *Amélia* implica um tensionamento das definições fenomenológicas de *ressentimento*: transformado, associa-se à ira e ganha corpo com a vingança, ou, como propõe Ansart (2001), desloca-se do psiquismo para a conduta, exterioriza-se. Buscamos defender que tal tensionamento provoca uma reconfiguração das relações entre as brasileiras e a europeia à medida em que se elabora uma metáfora da dominação imperialista.

Para analisar *Amélia*, iniciamos nossa discussão com ponderações sobre o tema do *passado no presente*, baseando-nos em Xavier (2018). Em seguida, tratamos da figura do ressentimento e dos contornos particulares que esta noção ganha em *Amélia*, tendo como referência a obra de Xavier (2018; 2006; 2002) e seu diálogo com Scheler (2010), ao que somamos as proposições de Ansart (2001) e Kehl (2005; 2004).

Ecos do passado

Principiamos pela compreensão das manifestações de diferentes temporalidades presentes em *Amélia*, tanto na dimensão diegética quanto extra-diegética. O filme é lançado em 2000, durante a Retomada, período iniciado nos anos 1990⁴ em que a produção cine-

4 - O período da Retomada não é definido consensualmente. Autores como Oricchio (2003) e Marson (2006) defendem seu início em 1995 e término em 2002. Nagib (2002), por sua vez, estabelece o começo da Retomada em 1994.

matográfica brasileira encontra novo fôlego por meio da instalação de leis de incentivo e da estabilização econômica. É nesse mesmo período, especificamente no ano de lançamento, que ocorrem as comemorações oficiais do V Centenário, ou 500 anos do “Descobrimento”, o que reforça a sobreposição de temporalidades históricas.

Além do contexto de virada do século XX para o XXI referente ao período das filmagens, outra camada temporal trazida pelo filme é de ordem narrativa: apresenta-se um presente histórico, ambientado em 1905. Além disso, o filme é imbuído de uma carga histórica, um lastro, ao referenciar acontecimentos reais, como a vinda de Sarah Bernhardt ao Brasil (OLIVEIRA MOURA, 2017). Revelam-se, então, os veios pelos quais a história se infiltra na narrativa fílmica.

Deslocando o foco para as reminiscências do passado no tempo presente na ordem diegética, é possível ressaltar a importância de alguns elementos, como a carta escrita por Amélia, a trilha sonora, as frases repetidas pelas irmãs e a figura do espelho, como veremos adiante.

A carta de Amélia é responsável por provocar uma sensação de desalento que será recuperada em diversos momentos conforme avança a narrativa através de um comentário musical melancólico de corda e sopro, composição original do músico estadunidense David Carbonara para o filme. Desde o nome das faixas musicais – *The farm* (A fazenda) e *Packing* (Fazendo as malas)⁵ – nota-se a menção à vida no meio rural e à partida para a cidade⁶.

A música é inserida de modo extra-diegético, pela primeira vez, durante a leitura atropelada da carta, e retorna quando as três mulheres, exauridas pela viagem, chegam ao hotel carioca e relembram a morte do cachorro Fubá nos trilhos do trem. Assim, os momentos breves de lembrança de Cambuquira são acompanhados pelo comentário sonoro: o passado, portanto, manifesta-se com melancolia.

Outro modo pelo qual se verifica a imanência do passado no presente é o “escape” de falas ou expressões que têm suas origens em experiências vividas outrora: por serem interiormente ruminadas com constância, despontam nos discursos de modo amargurado. As irmãs frequentemente pronunciam as palavras escritas por Amélia em sua carta, tais como “finjam que conhecem tudo muito bem”. Desdenhosamente, Francisca e Oswaldal recuperam esta sentença pouco inocente agourada pela irmã falecida, que presumia que as mineiras estranhariam os hábitos da cidade grande e, pode-se supor, buscava se proteger de constrangimentos.

Uma imagem potente que sela o retorno de Amélia ao presente em que se encontram Bernhardt e as caipiras é a figura do espelho, por onde se materializa a presença fantasmagórica da irmã. A finada encarna um papel de *retornada* na figura de sua irmã mais velha em um momento singular em que Francisca ocupa o mesmo quadro que Bernhardt, em primeiro

5 - Traduções nossas.

6 - O acesso à trilha sonora integral do filme nos foi concedido por David Carbonara em outubro de 2019.

plano. Estabelece-se uma transposição de identidades: a presença da primogênita é confundida com a recordação de Amélia operada pela atriz (Imagem 1). Ambas as irmãs, portanto, acompanham o momento de declínio da francesa.



Imagem 1: Francisca e Bernhardt olham-se no espelho | *Amélia* (Ana Carolina, 2000) | © Crystal Cinematográfica

As recorrências do passado, então, ganham vulto na interseção entre melancolia e ressentimento:

O ressentido, assim como o melancólico, mantém uma atitude amarga e pouco esperançosa diante da vida, e parece tão preso ao passado quanto aquele, impossibilitado de esquecer as supostas causas de sua infelicidade. (KEHL, 2004, p. 36)

Dessa forma, partimos da recorrência do passado para compreender as manifestações do ressentimento entre as caipiras.

Mulheres ressentidas

Para investigar de que maneira o ressentimento se instala nas protagonistas mineiras de *Amélia*, resgatamos a associação desta noção ao cinema brasileiro descrita por Xavier (2018), que, por sua vez, recupera Scheler (2010).

Para Scheler (2010), *ressentimento* implica dois sentidos: em primeiro lugar, o reavivamento e repetição da experiência de uma reação de resposta emocional endereçada contra alguém; em segundo lugar, uma emoção negativa, de natureza hostil, que não contém a intenção negativa em si, mas alimenta tais intenções. Como um fenômeno, o ressentimento aponta para um autoenvenenamento da mente, com causas definidas, como a vingança, o rancor, a inveja ou o desprezo, que perdura temporalmente.

Nessa perspectiva, se há concretização da vingança não há ressentimento, pois este último é causado por emoções tão fortes que exigem sua contenção – seja por razões físicas ou mentais, seja pelo medo (SCHELER, 2010). Mas, como aponta Ansart (2001), se o ressentimento é um sentimento tão potente, é improvável que não desencadeie consequências nas

atitudes e condutas do indivíduo ressentido. Afinal, como o ressentimento se exterioriza? Para tanto, é possível discutir *ressentimentos*, no plural, com intensidades variáveis, em lugar de uma definição universal do conceito (ANSART, 2001, p. 19).

Aproximando-nos de Ansart (2001), buscamos propor que, em *Amélia*, o ressentimento se transforma, contamina-se pela ira e pela impulsividade, e mais tarde vem à tona em atitudes específicas, como a declamação do poema romântico *I-Juca Pirama*, que marca uma forma de insurreição das brasileiras contra as ofensas de Sarah Bernhardt.

Ao longo da narrativa se consolida uma hostilidade crescente entre as protagonistas, que é condensada em uma das sequências finais do filme, quando do conflito direto entre Bernhardt e Francisca. Com um tom de voz declamatório, a atriz ameaça e xinga as oponentes, acusa-as de inveja, preguiça e cobiça, revelando um profundo desprezo pelas caipiras e, por extensão, pela cultura brasileira, fincando a diferença entre sua origem “civilizada” e intelectual contra a “selvageria” das caipiras.

Nesse momento, inflamada pela raiva, Francisca declama trechos do poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, e versos de *Navio Negreiro, Tragédia no Mar*, de Castro Alves. Com esse gesto, Francisca se coloca em defesa da própria identidade, em resistência contra as formas de dominação transcontinentais. Atinge-se, portanto, uma nova dimensão interpretativa através da inserção da poesia, que aponta para tensões históricas extra-diegéticas, sublinhadas pelos discursos das personagens (AMARAL, 2019)⁷.

As caipiras derrotam a presunção de Sarah Bernhardt naquele instante, mas continuam relegadas a uma posição de inferioridade. Contagiadas pela sede de vingança, as caipiras tramam uma represália: retiram as almofadas utilizadas para amortecer a queda de Bernhardt quando do suicídio de Flória Tosca na cena final da peça. No palco, sob risco de destruir sua reputação e sua carreira, Bernhardt se joga no chão, ferindo-se gravemente.

Assim, a figura do ressentimento ganha novos contornos. De início, é o estado constante de silenciamento da insatisfação que vai contaminando as caipiras conforme convivem com a francesa, mas, ao cabo, torna-se outra emoção: uma amálgama de ira, inveja e desejo de vingança, intensificada pela fala odiosa de Bernhardt contra as caipiras e pela fatídica perda das terras de Cambuquira que deixava as irmãs despossuídas. Como propõe Ansart (2001), o desejo de vingança pode ser analisado como engendrado na experiência da humilhação, que acarreta o ferimento do amor-próprio, a negação de si e o revanchismo suscitado pela autoestima abalada. Movidas por essa reconfiguração de suas emoções, que lhes fornecia também coragem, elas usam o discurso – com o resgate da poesia romântica nacionalista – e a ação – com a retirada das almofadas – para se rebelar contra a invasora.

Resgatando a análise de Xavier (2018, p. 323), configura-se então uma “simbiose assimétrica” de “dependência e ressentimento mútuos” que se explicita com a sequência final, em que as caipiras integram o elenco de figurantes “indígenas” no espetáculo de Bernhardt,

7 - Em outra oportunidade, analisamos com maior detalhamento os usos da poesia romântica e da teatralidade em *Amélia*. Ver Amaral (2019).

dez anos mais tarde, em Paris, em que a atriz recita uma tradução de *I-Juca Pirama* para o francês. Assim, os gestos explosivos das caipiras contra a atriz se tornam acontecimentos menores: elas de toda forma são “engolidas” por Bernhardt, restando-lhes resmungar com descaso e impotência os versos “sou bravo, sou forte, sou filho do Norte”, como faz Francisca no espetáculo parisiense.

Ressentimento e resistência

Nossa leitura do ressentimento das caipiras de Ana Carolina, então, pode tensionar a definição de *ressentimento* conforme proposta por Scheler (2010) e revisitada por autores como Xavier (2018) e Kehl (2004; 2005) à medida em que provoca, de fato, a ação, que irrompe da dimensão psicológica para a realidade, como propõe Ansart (2001, p. 21). Como se propusesse uma resposta ao questionamento colocado por Ansart (2001), o ressentimento da mulher caipira se transforma, manifesta-se e corporifica-se, tanto no discurso que retoma um clássico da literatura brasileira, quanto na consumação da vingança contra a fonte da opressão das brasileiras, na figura de Sarah Bernhardt e de sua origem europeia.

Assim, emerge uma dimensão alegórica, que aponta para os conflitos herdados dos processos de colonização do continente americano, reforçados se pensarmos as questões contextuais e históricas que marcam o lançamento do filme, como a comemoração do V Centenário no ano de 2000. Dessa forma, a contaminação pelo ressentimento, agravada pelos engodos do passado que reverberam no presente, dá espaço a uma forma de resistência, que, no filme, engendra uma alegoria dos séculos de colonização europeia sobre o território brasileiro: uma angústia do conflito não resolvido que se arrasta pelo cotidiano e que se origina na ferida aberta do imperialismo.

Referências

- AMARAL, E. “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi”: tensões do colonialismo e intermedialidade em Amélia. *Aniki*, vol. 6, n. 2, 2019.
- ANSART, P. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papyrus, 2017a.
- _____. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *FAMECOS*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril, 2017b.
- KEHL, M. R. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 71, mar., 2005.
- _____. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

MARSON, M. I. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embracine à criação da Ancine*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan/jun, 2012.

_____. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SCHELER, M. *Ressentiment*. Wisconsin: Marquette University Press, 2010.

XAVIER, I. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. *Aniki*, 5, jun. 2018.

_____. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. *Novos Estudos*, 75, jul., 2006.

_____. O concerto do ressentimento nacional. *Sinopse*, v. IV, n.8, p. 35-37, 2002.