

## **Amélia: Cosmopolitismo do pobre e a resposta dos países emergentes aos hegemônicos**

*Amelia: The cosmopolitanism of the poor and the developing countries' reply to the hegemonic ones*

Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende tratar de duas questões, primordialmente: como o cosmopolitismo do pobre pode ser considerado diagnóstico da globalização cultural, no qual são esvaziados os conceitos de cidadania e alta cultura, bem como, qual seria a resposta dos países emergentes, para os hegemônicos, sobre a questão dos descompassos temporal e cultural entre eles. O filme *Amélia* (CAROLINA, 2000), objeto de análise deste artigo, traz vários exemplos que ilustram as questões pontuadas. A discussão, embasada, principalmente, pelos estudos de Santiago (2004), Montaldo (2004), Santos (2009), Spivak (2010) e Bhabha (2013), denota que, em *Amélia*, há a subversão do discurso hegemônico europeu, já que “o subalterno tem voz” e responde de várias formas ao país hegemônico, sendo uma delas representada pela mutilação de uma parte do corpo da mulher ‘civilizada’, ou mesmo, o cosmopolitismo do pobre, exemplificado na figura de Amélia, ao se mudar para a França. O filme também evidencia o choque cultural pelo embate entre alta cultura e baixa cultura permeado pelo diagnóstico de globalização cultural.

**Palavras-chave:** Cosmopolitismo do pobre; Globalização cultural; Amélia.

**Abstract:** This article aims at discussing two statements: how the cosmopolitanism of the poor can be considered a diagnosis of cultural globalization, in which the concepts of citizenship and high culture are emptied, as well as, seeking for the emergent countries reply to the hegemonic ones regarding the cultural and time development differences between them. The film *Amelia* (CAROLINA, 2000), the subject of this analysis, shows examples that illustrates the questions above. Its analysis based mainly on the studies of Santiago (2004), Montaldo (2004), Santos (2009), Spivak (2010) and Bhabha (2013) emphasizes that *Amelia* discusses the subversion of the hegemonic European discourse, in as much as, it makes room for the subaltern’s voice to be heard when responding to the hegemonic countries. One way for the subaltern to gain their own voice was represented by the image of the ‘civilized’ woman having a part of her body mutilated, and another example was the cosmopolitanism of the poor, represented by the figure of Amelia moving to France. The film also presents the cultural shock between high and low culture and the diagnosis of cultural globalization.

**Keywords:** The cosmopolitanism of the poor; Cultural globalization; Amelia.

### **Introdução**

Há, no cinema, uma tentativa de representação do mundo. Na perspectiva de Santos (2009, p. 45), “as narrativas cinematográficas [...] da mesma forma que podem ser construídas e estruturadas de acordo com múltiplas possibilidades sintáticas e semânticas, também apresentam discursos dotados de uma carga social, cultural e psicológica”. Há que se pontuar, pois, que o cinema veicula vários discursos, nos quais perdura, notadamente nas produções que o dominam, a história do colonialismo sob a

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Linguísticos, na área de Ensino e Aprendizagem de Línguas Estrangeiras, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Adjunta do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ). E-mail: patriciacostaleite@ufs.edu.br.

ótica do colonizador, considerado vitorioso, progressista. Em outros termos, o cinema dominante versa, com frequência, sobre “os ‘vencedores’ da história, em uma filmografia que idealiza a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença” (STAM, 2003, p. 34).

Isso não parece acontecer no filme objeto de análise, *Amélia* (CAROLINA, 2000), proveniente do Brasil, um país colonizado e contrariando, um pouco, ao menos, o discurso colonial (do ponto de vista do colonizador), que oferece um lugar diferenciado ao colonizado e ao colonizador, em vários momentos do enredo, negando/repudiando, a seu modo, com pitadas cômicas, o eurocentrismo, na figura de uma atriz francesa. Este eurocentrismo contemporâneo passa a ser “o resíduo discursivo ou a sedimentação do colonialismo” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 40).

Enquanto detentora do poder, posicionando-se, por séculos, no centro do mundo, a Europa criou, para si e para os demais países, a ideia de civilização, a qual se encontra na origem de muitas controvérsias e dicotomias, tais como: “a civilização *versus* barbárie, o culto *versus* inculto, o superior *versus* o inferior” (SANTOS, 2009, p. 46).

Por esse discurso hegemônico, o que era considerado cultura estava associado à Europa, e os países emergentes eram meros coadjuvantes na história da civilização, sem uma cultura (legitimada) própria e presos ao colonialismo, mesmo após seu término oficial, marcado pelos descompassos cultural e temporal entre o desenvolvimento da Europa e de seus colonizados. Shohat e Stam (2006, p. 21) acrescentam que

[...] embora os discursos colonialista e eurocêntrico estejam intimamente relacionados, suas ênfases são distintas. Enquanto o primeiro justifica de forma explícita as práticas colonialistas, o outro ‘normaliza’ as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessariamente falar diretamente sobre tais operações.

Todavia, a falta de uma linha demarcatória entre o que é considerado primeiro mundo e terceiro mundo é retratada no atual regime cunhado na globalização. Estes se imbricam. O teor dos discursos binaristas, marcados pela ocupação dos lugares de oprimido e opressor, cede lugar a um espaço de negociação, marcado por tensões de raça, classe, gênero e, também, de uma nova forma de cosmopolitismo: o

cosmopolitismo do pobre. Isso é reproduzido nas artes, por exemplo, já que, “se por um lado o cinema é mimese e representação, por outro é também enunciado, um ato de interlocução contextualizado entre produtores e receptores socialmente localizados” (STAM, 2003, p. 305).

Por sua vez, a América Latina é culturalmente híbrida, mestiça, sendo uma das consequências dessa inter-relação, entre vários segmentos sociais e culturais, o surgimento de uma nova cultura: a cultura de massa (MARTIN-BARBERO, 2009). A ideia de alta cultura existe como uma contraposição à cultura de massa ou baixa cultura. A indústria cultural e seu produto, a cultura de massa, se alimentam da alta cultura e da cultura popular (danças, músicas típicas...), estratificando consumidores em três categorias: público erudito, público cultivado e grande público. Este poder de ter sua própria cultura e a retirada da aura, a queda da alta cultura da torre de marfim, são criticados pela Escola de Frankfurt. Para Adorno e Horkheimer (*apud* MARTIN-BARBERO, 2009), a contracultura seria uma implosão do social; uma ferramenta inexorável de controle social. Enfim, esse panorama desemboca em uma globalização cultural.

Assim sendo, o diretor de cinema pode, por exemplo, fazer uma contravenção, rejeitando a harmonia dos discursos veiculados pelas instituições de poder em prol da veiculação dos discursos das minorias, como é o caso do filme *Amélia*, como já mencionado, mostrando algumas respostas do colonizado ao colonizador. A diretora brasileira Ana Carolina, cujo filme é produzido no contexto latino-americano, trata de questões relativas à globalização, uma vez que promove o encontro entre três mulheres do interior de Minas e uma francesa, evocando um discurso colonial com tensões e momentos de negociação com o discurso eurocêntrico e fazendo emergirem vozes dissonantes, que “normalmente” são silenciadas. Ao se retirar o discurso hegemônico europeu do centro, há um redimensionamento das hierarquias, bem como a desmistificação de um ponto de vista legitimado pelas estruturas de poder.

### **Afinal, quem é Amélia?**

O filme *Amélia* (2000), da diretora Ana Carolina, tece uma trama ficcional em torno da passagem da atriz francesa Sarah Bernhardt pelo Brasil, o que realmente

aconteceu em meados de 1905. O filme mostra a questão do choque cultural, mais especificamente entre a cultura francesa e a cultura nacional.

Amélia é brasileira, nascida em Cambuquira, cidade do interior de Minas, e mora na França, onde trabalha para a renomada atriz de teatro Sarah Bernhardt, sendo sua função servir Sarah, tornando-se imprescindível a ela. Suas duas irmãs e uma empregada trabalham no sítio onde Amélia nasceu. O enredo gira em torno do encontro das irmãs “matutas” de Amélia e a atriz francesa, ocasionado pela morte de Amélia em Buenos Aires. Amélia fez questão de fugir de suas origens (das quais se envergonhava) e se tornar uma cosmopolita, já que saiu de seu país de origem, a fim de viver em melhores condições na França.

O diálogo entre as “matutas” e a atriz é sempre impraticável, já que as primeiras não são formalmente educadas e a segunda não se esforça para ser entendida ou se fazer entender, já que se sente numa posição de poder. A língua é uma expressão da falta de comunicação entre o brasileiro (terceiro mundista) e o europeu (hegemônico). Trata-se da não comunicação entre o civilizado e o não civilizado, a alta cultura e a baixa cultura. O filme *Amélia* se constitui em uma reflexão sobre o embate entre a civilização (Sarah) e a barbárie (trio de Minas Gerais), bem como em uma resposta dos países emergentes para os hegemônicos sobre a questão dos descompassos temporal e cultural entre estes.

Amélia é uma personagem fictícia, bem como suas três irmãs. Porém, a recriação de época e as questões políticas e culturais que o filme levanta são não só reais, mas passíveis de uma análise relevante sobre como o cosmopolitismo do pobre pode ser considerado diagnóstico da globalização cultural, no qual são esvaziados os conceitos de cidadania e alta cultura.

## **Análise do filme**

### **A carta de Amélia**

Na primeira cena do filme, Sarah está em crise. Ao encerrar sua encenação no palco, cai desfalecida nos braços de Amélia, acreditando não ser mais amada pelo público e sentindo-se envelhecida. Amélia a ajuda e a convence a vir ao Brasil apresentar o espetáculo “Tosca”. O fato de uma brasileira servir a uma atriz francesa “se constitui uma apropriação benevolente do Primeiro Mundo e a reinscrição do

Terceiro Mundo como um Outro, aquele que serve, que realiza os trabalhos mais difíceis e ingratos” (SPIVAK, 2010, p. 71).

A camareira manda uma carta às irmãs, com os objetivos de contratá-las para que costurassem para Sarah e comunicar a estas a venda das terras de Cambuquira. Já no início da carta, Amélia enfatiza que, apesar de ter nascido nos “cafundós de Minas”, sentia repugnância pelo que a rodeava, inclusive a ignorância e a estupidez das irmãs. A figura emblemática de Amélia “[...] guia toda a trama. É ela quem conduz e propicia o encontro cômico, impiedoso, avassalador. Ela e o dinheiro, ambos invencíveis” (SANTOS, 2009, p. 53).

Ao se falar em cosmopolitismo, pensa-se num deslocamento das fronteiras culturais, promovido pela internet ou pelas novas diásporas. Amélia está intimamente ligada à questão do cosmopolitismo do pobre, tendo em vista que parte de Cambuquira para a França. Nessa carta enviada às irmãs, observa-se que Amélia assimila a cultura europeia, para, inclusive, olhar com desprezo para a sua cultura de origem. Esse é o fenômeno da aculturação, um dos fundamentos do multiculturalismo. Segundo Redfield, Linton e Herskovits (1936 *apud* SANTIAGO, 2004, p. 55), “a aculturação é o conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que acarretam transformações dos modelos (*patterns*, no original) culturais iniciais de um ou dos dois grupos”.

A identificação cultural é, então, mantida à beira do que Kristeva chama de “perda de identidade” ou o que Fanon descreve como uma profunda “indecidibilidade cultural” (BHABHA, 2013). As irmãs se sentem desrespeitadas por Amélia e não a reconhecem mais, a ponto de pensarem em interromper a leitura da carta. A irmã do meio acredita que Amélia tem inveja delas não pelo que elas têm, mas pelo que são. Porém, em vários momentos do filme, produzem discursos controversos ao falarem como se sentem sobre a terra de origem. Francisca, a mais velha das irmãs, reza para que aconteça alguma desgraça com Amélia, a fim de que ela não a tirasse de suas terras em Cambuquira, mas, ao mesmo tempo, a agradece por tê-la libertado de uma vida de miséria, já que, se dependesse de Francisca, ela nunca pensaria em sair de lá. “Ao ser vista a partir de uma perspectiva externa, possibilitada pela distância entre o focalizador (Amélia) e o ambiente focalizado (o interior mineiro)” (SANTOS, 2009, p.53), Francisca compreende sua subalternidade em relação aos valores da civilização.

Parece perceber sua ignorância, seu “atraso” a partir da repugnância de Amélia em relação às suas origens.

Consoante Bhabha (2013), ao se ter a posição de outra cultura, no caso a francesa, a identidade passa por um deslocamento. No caso das irmãs de Cambuquira, elas já não reconhecem se é melhor permanecer nas terras de origem ou conhecer outros lugares, como fez Amélia. Perdem as noções de morada, de quem são e de quem é Amélia, que se mostra muito mudada em seu discurso. Na carta, há uma “reformulação de identidades coletivas no confronto com a alteridade” (MONTALDO, 2004, p.146), o que se confere não somente às irmãs, mas à Amélia e Sarah.

Uma das cenas do filme mostra Francisca falando, diante do sugerido por Amélia na carta, que não gostaria de vender nem “arrendá” suas terras para que tudo, assim, continue como sempre foi. A terra aqui remete à identidade, numa ideia de minha terra, minha pátria, contrariada por Bhabha (2013, p. 54): “o povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional”. O povo pensado no tempo duplo: objeto histórico de uma pedagogia nacionalista (historicismo), mas também sujeito de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo nação. É improvável que se leve em consideração a voz de um como sendo a de todos.

### **O encontro do ‘culto’ e do ‘inculto’**

Há, então, a ida das “matutas” para um hotel de luxo no Rio de Janeiro e o inusitado encontro com a atriz Sarah. Desde o princípio, a fim de se sentirem em casa, as três personagens de Cambuquira carregam um arsenal: matula, porquinho e coador de café. Percebe-se, em várias cenas, o embate entre a baixa cultura e a alta cultura. Ao chegarem às instalações do hotel, assustam-se com tanta pompa: a estátua no *hall*, por exemplo, as surpreende. Nada é familiar e, ao mesmo tempo, o comportamento e a aparência das mineiras causam estranheza aos “civilizados”.

O filme é perpassado por discussões sobre o embate cultural e também sobre gênero, uma vez que mostra “um ambiente de personagens femininas na *zona de contato*, conceito de Mary Pratt para designar o local caótico das negociações linguísticas, políticas e culturais de indivíduos separados por descontinuidades históricas e geográficas” (SANTOS, 2009, p. 54, grifo do autor). No limiar da zona de contrato, tem-se a imbricação de um discurso colonial e de um discurso eurocêntrico.

Sarah se recusa a aceitar os modos e costumes das irmãs mineiras em defesa da superioridade cultural de seu próprio povo, como se, ao aceitar/conviver com o “inculto”, isso a rebaixaria de alguma maneira.

A cena do piquenique, em que Sarah se exaspera com o fato de que as três mulheres do interior comiam o porco com as mãos, fazendo ruídos, sem nenhum constrangimento ou refinamento, exemplifica o etnocentrismo.

O etnocentrismo é o termo técnico que designa a visão das coisas segundo a qual o nosso próprio grupo é o centro de todas as coisas, sendo todos os demais grupos medidos e avaliados por referência ao primeiro. [...] cada grupo pensa que os seus próprios costumes (*folkways*, no original) são os únicos bons (SUMMER, 1906 *apud* SANTIAGO, 2004, p. 55).

Sarah se atormenta ao imaginar o que sua mãe pensaria dela naquela situação e se pergunta o que estava fazendo naquele fim de mundo depois de ter conquistado o mundo todo. Nas palavras de Menezes de Souza (2004, *online*): “as estratégias discriminatórias do discurso colonial baseiam-se na instauração de um mito de origem (a supremacia absoluta da raça colonizadora) inscrito numa recusa radical de alteridade e de hibridismo”.

Bhabha (2013) denota, ainda, que a tentativa do migrante sempre foi se adaptar (como faz Amélia na condição de subalternidade). Todavia, quando quem imigra é a atriz pertencente ao primeiro mundo, ao se colocar nesse lugar de poder, não se vê obrigada a se adaptar. Pelo contrário, traz consigo coisas que remetem à Europa e repudia o que é brasileiro. No Brasil, perde a referência do lugar, nem aqui, nem na França, mas no teatro, que é sua nação, sua pátria. Estar no teatro é se abrir à possibilidade de ficar próxima à alta cultura, à Europa. “A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos transformando esta perda na linguagem de metáforas” (BHABHA, 2013, p. 199) da mesma maneira que acontece em “o teatro é a minha casa”, falada pela atriz durante o filme.

Ao considerar o teatro sua terra, o lugar se reveste de um simbolismo, tornando-se o espaço de negociação entre o civilizado e a barbárie, já que nenhuma delas está em sua morada fixa. Entretanto, pode-se ressaltar o fato de que as irmãs vão morar no teatro impulsionadas por Sarah, sem consulta prévia. Assomado a isso, sendo Sarah uma atriz, o teatro serve para ela como espaço de dominação. Santos (2009, p. 57)

acrescenta que “a atriz apodera-se do seu espaço de excelência para impor seu estilo de vida, além de suas concepções políticas e ideológicas”.

A língua, como já citado, se configura em uma arena de tensões e indagações. “Perscrutando o enigma da ignorância rústica que defronta as boas maneiras e o *savoirfaire* metropolitanos, o ator levanta a possibilidade de uma fala que transcenda as palavras– a fala do afeto” (SANTIAGO, 2004, p. 53). Isso é o que acontece no filme analisado por Silviano Santiago, *Viagem ao começo do mundo* (1977), de Manoel de Oliveira, visto que essa passagem versa sobre a cena em que pessoas que, supostamente, são da mesma família não falam a mesma língua e se esforçam para entender-se, colocando-se como iguais.

No tocante ao filme *Amélia*, não há afeto para mediar a comunicação, mas uma convivência imposta pela morte de Amélia. Consequentemente, mesmo em terras brasileiras, a atriz usa o francês e não se esforça nem para ser entendida, muito menos para se fazer entender, mais uma vez negando uma cultura que lhe é estranha. Ao que Spivak (2010, p. 47, *itálico da autora*), então, pontua: “o mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária *Subjetividade*”.

Conforme Santos (2009), observa-se a hierarquia que permeia a relação do europeu com o nacional, bem como entre os membros que pertencem a um mesmo grupo. Tanto Maria Luiza, criada das mineiras, quanto Vicentine, criada de Sarah, se igualam na servilidade, mas se comportam e se veem de modos distintos. Vicentine (nome traduzido para o “cambuquirês” como Dona Vicentinha) toma a língua francesa como sua, talvez por julgá-la superior de alguma maneira, e, ao contemplar a atriz Sarah, introjeta os gestos e as construções linguísticas desta como se quisesse fazer parte daquele mundo “superior”. Ao tentar se comunicar com as três irmãs, mantém sua postura de superioridade e só tenta falar espanhol em último caso. Aparenta não saber quem é ao confundir-se com a cultura de Sarah, uma vez que, para ser notada, parece ser necessário se fundir ao dominador. Segundo Spivak (2010, p. 60-61), “para o ‘verdadeiro’ subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo”.

Já no caso da criada mineira, percebe-se que, ao contrário de Vicentine, que preza a alta cultura, o saber e a arte, Maria Luiza se configura em uma figura simples e



rústica, tratada a bofetões, com certa sensualidade em sua ingenuidade e se sujeitando a dormir no chão. Santos (2002, p. 54) resume bem a questão, advogando que

[...] as criadas, personagens imprescindíveis em ambas as comédias, lá estão: a criada cheia de carne e busto, em sua sensualidade dispersa e oca; a criada seca, a cópia, a frieza espantada. Da comédia, patroas e criadas, o fascínio entre mulheres, a atração pelas fórmulas oponentes das classes. A perturbação entre elas, disputa, tagarelice, a conquista.

O embate entre alta e baixa culturas perpassa a trama todas as vezes quando há um certo estranhamento por parte ora do europeu, ora do sujeito colonizado. Um exemplo a ser citado seria da cena em que a atriz está representando em um ensaio e deita-se no caixão. Ao vê-la, as três “matutas” não conseguem distinguir que aquilo era uma arte, uma ficção, e tomam a atriz como morta. Sarah, por sua vez, quer se abrigar no caixão para morrer um pouco, descansar e se esquecer de que está longe de sua terra.

Uma das primeiras cenas do filme mostra a aparição da atriz, mortificada pelo falecimento de Amélia, porém altiva, teatral. As irmãs tentam, estupefatas, entender o que aquela mulher fina, fora do mundo delas, quer comunicar. Elas jogam no colo da atriz o porquinho trazido de Minas Gerais, que outrora passeava pelos aposentos elegantes do hotel. A atriz, despida de poses, compungida, comprime o animal contra o peito como se tentasse acabar com sua dor. Nem os gritos do porco a fazem sair de seus devaneios ou finalizar sua fala comovida e ininteligível para a audiência. Carolina (2009, *online*) define o encontro do culto e do inculto em entrevista ao *Estado de S. Paulo*:

[...] a convivência, no entanto, revela-se completamente impossível, não só pelas diferenças de língua, mas pelos costumes e tudo o que tornou uma civilização mais forte que a outra. Não se trata de uma cultura superior e uma inferior, mas de uma cultura mais frágil, mais gentil, que perece devorada pela cultura mais forte.

### **A representação do nacional e do europeu**

O Brasil é retratado, por seu estereótipo de “paraíso tropical”, como um lugar exótico, com mata fechada, negros desnudos pela rua, capoeiristas e animais raros (o papagaio no quarto da atriz faz menção a isso). Na figura de três “matutas” sem

educação ou conhecimento de mundo, o brasileiro é visto por Sarah como tendo a obrigação de ser feliz e como “atrasado”. Ela fala que o sol daqui só faz mal para a pele dela, o que recai novamente na recusa da alteridade, do hibridismo. O paraíso torna-se, pois, insuportável.

Há que se acrescentar a cena em que as mineiras e Sarah estão tomando banho, quando o personagem Lano faz uma comparação entre Sarah e Amélia. O comentário que se segue reforça mais um dos estereótipos do brasileiro, o de ser sensual e afeito ao sexo devido ao fato da resposta de Lano ser “Amélia era brasileira” e, posteriormente, apalpar as nádegas de Vicentine, deixando implícita a apresentação do estereótipo de sensualidade do brasileiro, como sendo positivo, porém, de maneira discriminatória, como se apreende nas palavras de Shohat e Stam (2006, p. 48):

[...] quando os estereótipos antinegros[...] são registrados como positivos (a liberdade da libido), isso nos diz mais sobre a imaginação erótica branca do que sobre o objeto de sua fascinação. O elogio da agilidade física do negro é tacitamente acompanhado pela afirmação de sua suposta incapacidade mental.

Sarah se envolve com um negro “de porte robusto”, o que vem de encontro às ideias expostas anteriormente. O europeu se envolve com o brasileiro fisicamente, pois, intelectualmente, pode achar impossibilidades pelo fato de este ser do terceiro mundo e, por essa razão, atrasado. Ela, também, sai a passeio como os “belos selvagens”, como citado, por seus atributos físicos. Hall (2003) cita que “os discursos sobre raça são estruturados por uma gama de **oposições binárias**. Há uma oposição poderosa entre ‘civilizado’ (branco) e ‘selvagem’ (negro)”<sup>2</sup> (p. 243, nossa tradução, negrito do autor), em que ‘cultura’ se opõe à ‘natureza’, para os brancos e, entre negros, ela se coincide com ‘natureza’. No mesmo sentido, tem-se o Brasil estereotipado relacionado à natureza, ao primitivo e à Europa, o país que subjuga a natureza e cuja cultura avulta-se.

O retrato da França, por sua vez, é uma atriz bem maquiada, trajando belos vestidos, bem-sucedida, culta. A arte é pensada como passaporte para se conhecer o mundo; a arte para poucos; a alta cultura como única forma de arte verdadeira. No teatro, que Sarah chamou de lar, tocava-se música clássica representando a alta cultura. Nas ruas, tocava-se o hino nacional, enquanto a atriz se divertia com homens

---

<sup>2</sup> Tradução nossa do original: “The racialized discourse is structured by a set of **binary oppositions**. There is a powerful opposition between ‘civilization’ (white) and ‘savagery’ (black)” (HALL, 2003, p. 243, negrito do autor).

brasileiros em uma carroça, mais uma vez simbolizando o atraso cultural. Nesse momento, a atriz lembra que tem um compromisso com o presidente do Brasil, mas envia-lhe um recado, no qual dizia que teria sido raptada por índios e iria sair com aqueles “bons selvagens” ao invés de se encontrar com um chefe de Estado. Nem a figura principal da Nação, o presidente, é respeitada, uma vez que Sarah parece se sentir mais importante que ele na condição de primeiro-mundista.

A figura altiva de Sarah mostra como o homem branco (europeu), ao conviver por um espaço de tempo com os selvagens (brasileiros), apropria-se de sua cultura, no caso, do poema declamado por Francisca, “I-Juca Pirama”, uma marca própria dos brasileiros, bem como de aspectos próprios do Brasil: onça, florestas... Pode-se relacionar tal questão ao conceito de tradução cultural de Bhabha (2013), para se comprovar sua não unidirecionalidade. Ou seja, tanto os europeus quanto os brasileiros, no caso, são vítimas desse processo que ocorre no espaço de fissura entre uma cultura e outra. A partir de tal conceito de tradução cultural de Bhabha, Dennis e Khan (2000) entendem que os símbolos de uma cultura resultam da negociação e recolocação em uma nova cultura em que serão ressignificados. Desse modo, neste ‘terceiro espaço’ os símbolos recebem novos significados.

O filme termina mostrando uma apresentação de Sarah em Paris, na qual, ironicamente, apresentam-se todos os estereótipos pelos quais o Brasil ainda parece ser representado mundo afora (há onças, índios e florestas no palco) e Sarah insere as mineiras como parte do cenário (nada falam) em seu espetáculo, que traduz o poema recitado por Francisca para o francês. Carolina (2009, *online*) avalia o filme:

[...] só aos poucos fui formulando a ideia de que estava enfocando o choque de culturas entre dois países em diferentes estágios de civilização, o Brasil e a França. O filme tem a lentidão dessa formulação. Primeiro é tudo muito orgânico, até percebe-se a metáfora das mulheres brasileiras imperializadas por Sarah. Sarah pega essas três mulheres que passam, lavam e cozinham, que estão à mercê dela, e as leva embora. É o que nós fazemos com tudo o que é nosso. O que é bom não fica, vai.

### **A resposta terceiro-mundista ao civilizado**

O país emergente representado como o Outro provoca um efeito de grandes proporções em seus habitantes: o esvaziamento da cidadania. O subalterno não se

reconhece, estando o subalterno feminino ainda mais na escuridão que os demais na visão de Spivak (2010). Sarah, ao demonstrar seu horror pelo paraíso, repete para as irmãs um discurso que há muito as segue: que elas seriam a inação, como se o europeu fosse o único detentor da cultura. Ocorre a repetição do estereótipo do “belo selvagem” na fala de Sarah, em relação aos homens que a acompanham na carroça, ao ressaltar as qualidades de Amélia. A atriz tenta desconstruir tal estereótipo ao se esbarrar nele por intermédio das três mineiras. O único adjetivo que o subalterno ganha é o da autenticidade, do ser exótico.

O subalterno, pois, é despido de seus valores, seja pela negação deles ou pela imposição de valores considerados superiores. Um exemplo é a cena do piquenique, em que Sarah exige que as três “matutas” usem talheres para comer. Acrescenta-se o fato de as mineiras não terem voz para Sarah. Isso se exemplifica quando as três, durante toda a trama, exigem o dinheiro de Amélia, e Sarah as ignora todo o tempo. Há, também, o fato de que Sarah faz imposições às mulheres: morarem no teatro, irem para Paris e fazerem parte do cenário de sua peça. “O subalterno não pode falar”, na ótica de Spivak (2010, p. 126), pois ainda não se reconheceu como tal e, também, por todos falarem por ele, sem darem-lhe voz.

Pela frase “Minha vida perdeu o rastro” (CAROLINA, 2009, *online*), dita por uma das mineiras, pode-se inferir que ela se sentia longe de suas origens, de sua terra, “das águas milagrosas” de Cambuquira, de sua identidade brasileira. Elas culpam a atriz de tê-las tirado tudo o que tinham, do mesmo modo que os países imperialistas fizeram com seus colonos. Amélia, por sua vez, envergonhada pela falta de cultura das irmãs, as aconselha a fingirem que sabiam tudo em relação à costura. De que modo? Calando-se. Foucault (2000) já dizia que todo saber é uma forma de poder.

Porém, os sujeitos que estão num entre-lugar, no caso, as brasileiras, respondem aos descompassos cultural e temporal em relação aos europeus. Amélia, representada como a mais fraca pelo próprio pai, ante seu “atraso” como brasileira, viajou para a França e lá “procura copiar, ser fina, assemelhar-se à francesa (‘Amélia era eu’, reconhece Sarah). Amélia infiltra-se” (SANTOS, 2002, p. 54). Ela ilustra o cosmopolitismo do pobre, viabilizado pela globalização cultural, como forma de procurar novas oportunidades.

As irmãs de Cambuquira dão sua resposta a Sarah: Francisca declama “I-Juca Pirama” e versos de Castro Alves, buscando a valorização da pátria apregoada pelo

Romantismo. “No duelo de textos, Francisca ergue a lança do indianismo, a força da altissonante poesia do sonho romântico de voracidade, coragem e resistência” (SANTOS, 2002, p.56). Para se elevar o Brasil, conforme o ideal romântico, ressaltavam-se o indígena e a natureza exuberante como símbolos da identidade nacional na tentativa de se procurar atributos do país, para compensar a suposta barbárie em relação aos centros europeus. Valorizar o exótico da cultura nacional implica a desvalorização desta, sob o prisma europeu, uma vez que parece não haver mais nenhuma característica sobressalente a ser exaltada.

Entretanto, ao se apropriar do discurso romântico, erudito, Francisca parece superar o subalternismo; parece elevar-se. A cena do poema recitado se configura em uma “revanche em relação ao olhar norteador eurocêntrico. Trata-se de um grande momento de resistência contra todas as tentativas de Sarah, que tenta a todo momento subjugar um modo de estar no mundo, a cultura comezinha das irmãs mineiras” (SANTOS, 2009, p. 58).

Há que se considerar que as irmãs reivindicaram o tempo todo o dinheiro de Amélia, de modo persecutório, com firmeza, dando voz à sua subalternidade. “E o dinheiro? A cobrança inevitável entre arte e capital, história e capital, vida e capital. Com a moeda – em outras mãos – rompem-se os limites fracos entre teatro e chanchada”, sugere Santos (2002, p. 56). Parece que se ouve a voz do colonizado reclamando sua terra devastada, seus índios mortos, suas riquezas, sua identidade roubada pelo colonizador.

Detecta-se que as “matutas” ainda se vingam de toda a opulência da atriz francesa ao retirarem um colchão, que fora colocado no chão para que ela se jogasse no final do espetáculo teatral. A atriz se assusta ao se deparar com o chão nu e quebra a perna, talvez uma alusão à frase de boa sorte usada no teatro: “Quebre a perna (*Break your leg*)”. A cena é coroada por risadas das irmãs, que continuam a cobrar o dinheiro que lhes é devido. O discurso capitalista perpassa toda a trama. Como menciona Carolina (2009, *online*):

[...] as mulheres rústicas representam uma civilização com seus códigos, suas músicas, mumunhas, comidas e meios de viver. Mas quando entra a civilização imperialista, e para nós àquela época a perfeição era caminhar para o afrancesamento, esta destrói a outra. O que sobra? A barbárie.

Em suma, é recorrente no filme o uso de estereótipos para se lidar com a questão das representações do Brasil e do brasileiro. Em outros termos, usam-se representações falsas “da realidade que rejeita a presença do Outro, além de negar o processo de hibridismo na construção da identidade” (SANTOS, 2009, p. 58). Ao se estereotipar, acaba-se por pressupor identidades puras, homogêneas, já que se nega o papel vital da diferença na construção do eu.

### **Considerações Finais**

As mulheres de Cambuquira são marginalizadas, dentro dos limites da própria terra natal, por uma atriz europeia. Todavia, em *Amélia*, a diretora, ao subverter o discurso hegemônico europeu, dá voz ao subalterno de maneira cômica, em que ele responde de várias formas ao país hegemônico, sendo uma delas a mutilação de uma parte do corpo da mulher “civilizada” ou, mesmo, do cosmopolitismo do pobre, exemplificado na figura de Amélia ao se mudar para a França.

O filme é atravessado por questões de classe, gênero, cultura e estereótipos, como analisado no presente artigo. Evidencia-se, primordialmente, o choque cultural pelo embate entre alta cultura e baixa cultura, como se fosse uma luta de espadas (as duas mulheres, Sarah e Francisca, duelam no teatro usando floretes de esgrima) permeada pelo diagnóstico de globalização cultural.

A identidade nacional é mostrada na figura das mineiras, que, nas palavras de Carolina (2009, *online*), “sintetizam a imagem do anti-herói brasileiro. Apesar da pena que sentia dessas personagens, eu não podia alterar sua condição dramática, transformando-as em heroínas, simplesmente porque isso não seria real”. A autora ainda aponta para a existência da identificação do telespectador com o herói “tanto que não possuímos o herói brasileiro. Temos sim, o anti-herói, tão bem representado por Macunaíma” (*ibidem*).

*Amélia* evoca a figura da mulher forte, empoderada, que enfrenta obstáculos em um mundo sumariamente paternalista, ao mesmo tempo em que mostra sua fragilidade em meio a um discurso hegemônico de uma cultura idealizada, que se vê como central e valiosa na sua unicidade. Apesar de mais de duas décadas terem se passado desde o lançamento do filme, este persiste contemplando temáticas atuais e dignas de estudo e discussão, ainda mais se considerarmos as polarizações que se

avultam, mundialmente, os governos neoliberais que se espalham, juntamente com a valorização de tudo o que é hegemônico, tradicional, homogêneo...

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: \_\_\_\_\_. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.
- CAROLINA, Ana. *Amélia*. 2000. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7xH5TH5rf3k>>. Acesso em: 18 nov. 2019.
- CAROLINA, Ana. *Cineasta retorna após 12 anos com Amélia*. 2009. Disponível em: <[www.terra.com.br/cinema](http://www.terra.com.br/cinema)>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- DENNIS, Ferdinand; KHAN, Naseem (Org.). *Voices of the crossing*. London: Serpent's Tail, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Antropologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- HALL, Stuart. The spectacle of the other. In: \_\_\_\_\_. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 2003. p. 223-279.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2009.
- MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário Trindade. *Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha*. 2004. Disponível em: <<http://www.osdemethodology.org.uk/texts/lynnbhabha.pdf>>. Acesso em: 12. jun. 2019.
- MONTALDO, Graciela. Nosso oriente é a Europa. In: \_\_\_\_\_. *A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Chapecó: Argos, 2004. p. 140-181.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.
- SANTOS, Roberto Correa dos. Amélia, de Ana Carolina– Senhores eu vi. *Revista Semear* 6. 2002. Disponível em: <<http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem10.html>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- SANTOS, Thiago Ribeiro. Do centro à periferia do poder. *Anuário de Literatura*, v. 14, n. 2, p. 44-61, 2009.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

---

Recebido em: 31/05/2020

Aceito em: 22/07/2020