



## PÓS-COLONIALISMO NAS TELAS DO CINEMA: NAS FRONTEIRAS COM AMÉLIA

Cleuza Maria Soares <sup>1</sup>

A proposta deste trabalho é verificar no filme *Amélia*<sup>2</sup>, da diretora brasileira Ana Carolina, a dificuldade de diálogo em meio a poliglossia e a heteroglossia presentes no encontro de culturas entre a diva do teatro francês Sarah Bernhardt e três mulheres do interior de Minas Gerais.

O filme possui como ponto de partida, um fato real: a vinda da atriz francesa Sarah Bernhardt ao Brasil, em 1905,<sup>3</sup> e sua fatídica queda de um muro de seis metros, o que lhe causou uma fratura exposta no joelho, levando-a inclusive a amputar a perna direita tempos depois.

Amélia possui duas irmãs, Francisca (Miriam Muniz) e Oswalda (Camila Amado), que vivem nos arredores da pequena cidade mineira de Cambuquira, junto com a agregada Maria Luiza (Alice Borges). Elas recebem uma carta de Amélia, pedindo-lhes que viajassem ao Rio de Janeiro para serem costureiras de Sarah Bernhardt, enquanto ela permanecesse no Brasil, recebendo, em troca, um salário, casa e comida. A carta traz também outra notícia, a mais impactante para as mineiras: Amélia quer vender as terras onde as irmãs vivem para dividir a herança da família. Depois de muito pensar e avaliar as suas condições, as irmãs decidem embarcar para o Rio. No entanto, Amélia morre de febre quando chega a Buenos Aires, sem encontrar-se com elas.

A profusão de línguas e sotaques, é uma das questões fundamentais no filme como também a tentativa da comunicabilidade entre as personagens. A atriz francesa (Beatrice Agenin) interpreta uma personagem francesa (Sarah Bernhardt) e contracena em francês com a atriz brasileira Marília Pêra, cuja personagem é a brasileira Amélia, que dá título ao filme. A personagem de Marília Pêra fala francês em praticamente todas as cenas que atua. Béatrice Agenin também contracena com as atrizes brasileiras Miriam Muniz (Francisca), Camila Amado (Oswalda), e Alice Borges (Maria Luíza), que falam português com sotaque do interior rural de Minas. Há ainda o ator brasileiro Duda Mamberti (Lano), interpretando um personagem português com sotaque lusitano. Por fim, a atriz brasileira Bety Goffman interpreta Vicentine, uma personagem que fala francês e espanhol, a qual contracena com a atriz francesa, e com as atrizes brasileiras.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária/UFSC/quezasoares@gmail.com

<sup>2</sup> O filme foi premiado no concurso Resgate do Cinema Brasileiro. No Festival de Cinema de Biarritz, França, em 2000, ganhou também o prêmio de melhor filme pelo júri popular, e melhor atriz para Béatrice Agenin.

<sup>3</sup> Conforme Ana Carolina em entrevista à jornalista Marília Gabriela, em outubro de 2000 no site UOL, Sarah Bernhardt esteve no Brasil em 1876 e em 1905. Nesta data, fez o recitativo da peça *Tosca*, do escritor francês Victorien Sardou. O compositor de óperas, o italiano Giacomo Puccini gostou de ver Sarah recitando a peça e criou a ópera. Disponível em: < <http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/gabiuel--ana-carolina-040268D0B183C6?types=A&> Acesso em 13 de junho de 2009.



O estar longe de casa é uma situação que envolve todas as personagens. Todas se encontram deslocadas. As mineiras saem de Cambuquira, localidade rural, para um grande centro urbano, o Rio De Janeiro. Levam consigo coisas que estão acostumadas como os alimentos, fogareiro, panelas, ou seja, trazem para aquele espaço um pouco da casa em que vivem.

Em Sarah esse deslocamento é amplificado pois ela estranha e rejeita o país. Quer fazer do teatro sua casa, pois é lá que se sente bem. É o espaço onde domina. Sarah está deslocada numa situação que lhe é favorável e é temporária. O objetivo é uma turnê para ganhar dinheiro e sair das dificuldades financeiras. Sua situação se parece com a de uma colonizadora estabelecida na colônia. É uma situação privilegiada em vista de sua posição de grande atriz estrangeira de um país europeu, numa viagem de negócios. É significativo a visita que Sarah recebe dos representantes do governo, ela é convidada para jantar com o presidente. Isto é, recebe privilégios. De acordo com Memmi (1977) diversos serviços são facilitados ao colonizador, isso porque o mundo dele é considerado “superior”.

[...] cada gesto de sua vida cotidiana o coloca em relação ao colonizado e por meio de cada gesto se beneficia de uma vantagem reconhecida. Tem problemas com as leis? A polícia e mesmo a justiça ser-lhe-ão mais clementes. Tem necessidades de serviços da administração? Ela ser-lhe-á menos embaraçosa, abreviar-lhe-á as formalidades, reservar-lhe-á um guichê, onde com os pedintes menos numerosos, a espera será menos longa. <sup>4</sup>

Conforme Santos (2004) o colonialismo terminou “enquanto relação política mas não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória”.<sup>5</sup> Permanecem padrões de discriminação social nas sociedades não-ocidentais, que sofreram com a colonização, mas também nas ocidentais. Por isso, a importância do pós-colonialismo, cuja definição de Santos é:

[...] um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo. <sup>6</sup>

Para Marcon (2005)<sup>7</sup>, o pós-colonialismo é um “conceito universal, na medida em que sociedades colonizadas e colonizadoras foram ambas afetadas pelo processo colonial.” (MARCON,

---

<sup>4</sup> MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 27-28.

<sup>5</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. *Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial. E para além de um outro*. Centro de estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. 2004, p. 8. Conferência de Abertura do VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra de 16 a 18 de Setembro de 2004. Disponível em <[http://www.ces.uc.pt/misc/Do\\_pos-moderno\\_ao\\_pos-colonial.pdf](http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf)> Acesso em: 02 de Junho de 2010.

<sup>6</sup> *Idem*, p.8

<sup>7</sup> MARCON, F. *Estudos pós-coloniais em reflexão*. Florianópolis: Publicado no site do Núcleo de Estudos sobre Identidade e Relações Interétnicas (NUER), da UFSC, 2005, p.1-2. (Ensaio). Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~nuer/estudosposcoloniais.html>> Acesso em 16 de fevereiro de 2010.



2005, p. 1). O autor argumenta que o termo pós-colonial deve “reler a colonização como parte de um processo essencialmente transnacional e transcultural global, produzindo uma reescrita descentrada, diaspórica ou global de anteriores grandes narrativas centradas em nações.”

O pós-colonialismo engloba “uma ampla gama de experiências políticas, culturais e subjetivas, que se deslocam no tempo (pré e pós-colonial) e se situam em diferentes lugares.”<sup>8</sup>. Esse conceito contribui para a descolonização – que ainda não acabou e permanece por meio de saberes, culturas etc. Portanto, as nações colonizadas e colonizadoras possuem resquícios profundos do passado colonial em suas experiências.

A fronteira linguística colabora para restringir o diálogo entre as personagens, dificultando o entendimento. Sarah parece estar em um constante monólogo, acompanhada de seus textos, quase não se esforçando para falar o português. Nesse monólogo histérico sobressai a gritaria. Na tentativa de entendimento, abusa dos berros.

Amélia era uma exilada em Paris. Na carta escrita por ela e lida pelas irmãs ela diz: “*Só eu sei o quanto trabalhei e quantas vezes o dinheiro não dava nem para comer. Tinha horror de conviver com a miséria e a humilhação e a imundície e a vida na fazenda, com a ignorância e a estupidez que ocês [sic] me impunham.*” A miséria a que Amélia se refere, ao dizer que às vezes não tinha dinheiro nem para comer, foi um dos motivos para a personagem buscar a condição de estrangeira, o que aponta para algo que se repete diariamente no mundo atual, com as pessoas tentando mudar em função da miséria, de sonhos roubados, do subdesenvolvimento de seus países, mas na esperança de um “retorno redentor.”<sup>9</sup> Há, portanto, uma situação concreta em sua mudança para a França: a condição social, material como dito em suas palavras, o quanto trabalhou, não dando nem para se alimentar.

Para Said (2003), há três tipos de exílio: exilados, pessoas que são banidas de sua terra natal; os refugiados, pessoas que precisam de ajuda internacional, em função de problemas políticos em seus países como a guerra, por exemplo; e os expatriados, caso de Amélia, aqueles que moram

---

<sup>8</sup> SCHMIDT, Simone Pereira. Onde está o sujeito pós-colonial? (algumas reflexões sobre o espaço, e a condição pós-colonial na literatura angolana). In: *Revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e Africana da UFF*, v.2, 2009, p. 137. Disponível em: SCHMIDT, Simone Pereira. Onde está o sujeito pós-colonial? (algumas reflexões sobre o espaço, e a condição pós-colonial na literatura angolana). In: *Revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e Africana da UFF*, v.2, 2009. Disponível em: [http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/012\\_simone%20schmidt.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/012_simone%20schmidt.pdf). Acesso em: 02 de junho de 2010.

<sup>9</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. 2ª reimpressão revista. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008, p.26.



noutros países voluntariamente por motivos pessoais, sociais.<sup>10</sup> O exílio vivenciado por Amélia acaba não tendo aquele sentido de sofrimento acentuado, e sim, de experiência, conforme explica Said (1995):

O exílio, longe de constituir o destino de infelizes quase esquecidos, despossuídos e expatriados, torna-se algo mais próximo a uma norma, uma experiência de atravessar fronteiras e mapear novos territórios em desafio aos limites canônicos clássicos, por mais que se devam reconhecer e registrar seus elementos de perda e tristeza.<sup>11</sup>

Percebe-se Amélia totalmente assimilada à cultura francesa, pois ela assume a língua e a cultura daquele país. Mudar de cultura, conforme afirma Homi Bhabha (1998), significa uma transformação radical do sujeito, pois um indivíduo possuidor de uma cultura acaba se desapropriando de sua origem, ou seja, de seus hábitos, dos costumes, da língua materna e da religiosidade, transformando-se em outro: “o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível.”<sup>12</sup>. Conforme Guerreiro (2007), “[...] a terra é a única coisa que ainda a prende ao Universo de Cambuquira, da qual ela quer se desfazer”.<sup>13</sup>

#### *As línguas: poliglossia em contato*

Com relação à política lingüística do filme, destacamos pelo menos duas seqüências em que a mesma pode ser observada. A primeira delas é cena em que a personagem Vicentine aparece. Ao entrar no quarto onde estão as mineiras, para dar boas vindas em nome de Sarah e contar sobre a morte de Amélia, o faz no idioma francês. As mineiras, obviamente, não entendem nada do que ela diz. Francisca e Oswalda olham atentamente para Vicentine, que de pé, apóia a mão em uma cadeira, sem perder a pose, a elegância – que busca imitar de Amélia –, falando sem parar.

Oswalda fica nervosa, rodando a mão no peito num gesto de aflição por nada entender, enquanto Francisca pergunta: “*O quê que ela falou?*”. Maria Luiza faz um gesto com as mãos e pede para ela repetir o que disse: “*travês [sic] pode repetir?*” Vicentine inicia novamente sua fala, mas agora com alguma impaciência, que pode ser percebida em seu rosto e no seu tom de voz. É interrompida por Francisca que diz para Oswalda: “*Não tou [sic] entendendo nada, não tou*

<sup>10</sup> SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras. 2003, p. 54.

<sup>11</sup> SAID, Edward, apud, FANTINI, Marli . Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. (Org.). *Margens da cultura*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004, v. 1, p. 175.

<sup>12</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 4ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.111.

<sup>13</sup> GUERREIRO, Alexandre Silva. *A carnavalização e o grotesco sobre o prisma do cinema brasileiro contemporâneo* Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói. Rio de Janeiro, 2007, p.98.



*entendendo nada*”. Assim, Vicentine fala mais uma vez. Novamente Francisca diz: “*Eu não tou entendendo nada!*” Oswalda diz: “*Tá falando da Amélia, uai*”. Mais uma vez Vicentine inicia e é impedida a continuar. Francisca interrompe a fala dela e diz: “*É melhor ir lá embaixo, pedir para alguém vir aqui, para ver se entende o que essa mulher fala.*” Vicentine insiste mais uma vez, com olhar de desprezo para as mineiras.

Na quinta vez, ela utiliza o espanhol, e, por isso, algumas palavras as mineiras conseguem entender como “enterrar”, “febre”. Maria Luíza diz: “*Interramo não é interramo [sic] ?*” Francisca “traduz” *murió* (morreu em espanhol) pelo nome de uma cidade mineira chamada Muriaé. Maria Luíza inventa: “*É coisa de sífilis*”. Nesse momento, Lano entra no quarto. Ele pergunta quem está com sífilis e as irmãs apontam para Vicentine dizendo ser ela. Francisca pergunta se ele entende o que ela fala, pois “*Oswalda está desesperada*”, ela diz. Lano pergunta a Vicentine o que aconteceu e ela responde em espanhol se ele pode *hablar* em francês. Então, os dois se comunicam em francês. Foram seis vezes que Vicentine repetiu sua fala.

Importante salientar a opção estética da diretora Ana Carolina por deixar a seqüência sem legenda, colaborando para causar no espectador, que não entende francês, um desconforto, colocando-o na posição de estranheza e confusão como ficam as mineiras, por não entender o que se é falado. E também, o não entendimento ganha, literalmente, na narrativa fílmica, existência formal. Assim, somente no momento em que Vicentine fala com Lano aparece a legenda. Este é o momento em que a profusão de línguas tem o seu maior destaque.

A segunda cena escolhida para verificarmos a política linguística é o momento em que Sarah e Francisca duelam. Preocupada com a proximidade da estréia, Sarah experimenta o vestido no quarto, mas irritada, sempre gritando não consegue ficar no quarto com as mineiras que tentam ajeitar o vestido no corpo dela. Segue para o palco. Se olha, não gosta do vestido, xinga, rasga- o no próprio corpo. Reclama que Francisca a espetou e por fim, volta irritada para o quarto. As mineiras aproveitam as oportunidades para perguntar pelo dinheiro, mas por falta de comunicação, e devido a uma certa impaciência e intolerância entre elas não entendem que Sarah disse para Vicentine avisar a elas, que Lano está com o dinheiro da herança de Amélia.

Sarah retorna ao palco e cai encenando um desmaio. As mineiras se aproximam dela. Maria Luísa se aproxima e pergunta se ela está triste. Levantando devagar ela grita com Maria Luíza. Aos berros, Sarah exige que as mineiras falem a frase: *même le talent est sans fin* (mesmo o talento tem fim), “*Repita imbecil*”, diz puxando Maria Luíza pelo braço, *même le talent est sans fin*”. Segura Oswalda pelo braço com violência e joga-a do outro lado mandando ela repetir a mesma frase. Pega



no braço de Francisca e grita com ela para pronunciar. Francisca tenta repetindo várias vezes junto com ela a frase *même le talent a faim* (mesmo o talento tem fome), trocando fim por fome, visto que as duas palavras francesas *fin* e *faim* têm a mesma sonoridade. De tanto repetir finalmente ela consegue falar corretamente, “*le talent est sans fin*”. Sarah se acalma, diz: “como você é autêntica” e se afasta cabisbaixa. É como se ela precisasse ouvir do outro, que seu talento está acabando.

Em seguida Vicentine chega com as esgrimas. Sarah vai ensaiar. Diz a Francisca: “*Gostaria de uma luta de esgrima? Vais ver. Vou te ensinar, vai ser muito útil em Cambuquira!*”. Essa fala é dita num tom de zombaria. Francisca diz: “*vou rachar a cabeça dela no meio*”. A irmã e a agregada participam torcendo aos gritos: “*racha a cabeça dela*” diz Maria Luíza. Francisca pergunta aos berros “*como é que se faz para ela parar?*” Sarah diz: “Eis a verdadeira luta, o autoconhecimento! *Nasci para ser diferente e para reafirmar todas as minhas diferenças! Sou uma artista!*”. Francisca rebate: ““*le talent est sans fin*”.” Esta frase dita em francês pela brasileira sem Sarah esperar, provoca um impacto na diva, ela finalmente para a luta e abaixa a cabeça em sinal de compreensão.

Se por um lado Sarah utiliza comentários com escárnio, Francisca por outro lado utiliza do humor ao gritar: “*Como é que se faz para desligar isso*”, se referindo a Sarah. E grita com irreverência: “*Madama, [Sic] quero saber quanto nós vamos ganhar nessas costuras*”. Sarah responde: *Oncore!* (outra vez), Francisca responde misturando francês e português com sotaque: *Oncore sim!*

Sarah encarna uma atitude colonialista de opressão através da língua. Ao dizer que nasceu para ser diferente, quer a todo custo reafirmar sua superioridade. O embate entre elas se dará também pela linguagem, local onde o poder hegemônico se concretiza, já que “não há embate político que não passe também pela linguagem. Assim as linguagens estão engajadas no jogo do poder, presas em hierarquias artificiais oriundas de hegemonias políticas e de opressões culturais”<sup>14</sup> Muitas vezes pequenas ações, piadas, algumas frases bastam para em poucas horas ferir e destruir a dignidade de uma pessoa. Há uma distribuição de forças entre elas ao se deslocarem de suas posições em que o poder se alterna. As ofensas entre elas se dão de umas para as outras, transversalmente. O duelo é de lá prá cá e de cá prá lá nas relações entre elas. Conforme afirma Michel Foucault (1998), “o campo estratégico das relações de poder”, é o local onde acontecem as lutas e embates como também as resistências.<sup>15</sup> Nesse sentido vale lembrar o que Foucault (2000) assinala sobre os micropoderes:

<sup>14</sup> STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária a cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992, p.64-65.

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel. Método. In: *História da Sexualidade: I A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 15ª edição. Rio de Janeiro. Graal, 1988, p.91.



Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana.<sup>16</sup>

Os três idiomas usados no filme, o francês, o português e o espanhol formam o que Bakhtin (1981) chama de “poliglossia”<sup>17</sup>: a convivência de línguas nacionais diversas num determinado texto. Também ocorre a “heteroglossia”, que são as variações que a língua passa num discurso, como “variações de sotaque, de gênero, entonações, jargões, etc”.<sup>18</sup> Estas variações estão presentes nas falas das mineiras, pois elas falam português com sotaque do interior de Minas Gerais. Também vão aprendendo a utilizar algumas palavras em francês misturadas ao português como quando Francisca rebate Sarah e diz *Oncore sim!*. Lano, o personagem português, possui um forte sotaque lusitano. Ele também fala espanhol e francês. A personagem Sarah atua em francês todo o tempo do filme. A personagem Amélia também aparece a maior parte do tempo, falando em francês com Sarah.

Estas variações heteroglóticas e poliglóticas compõem a política lingüística do filme. As línguas estão no filme para, além de validar a hegemonia de um continente em detrimento do outro, contribuir para reforçar a dificuldade de comunicação entre as personagens, pois elas não se entendem. O português falado com sotaque do interior rural de Minas pelas personagens mineiras evidencia a maneira de falar das pessoas pobres, sem instrução, interioranas. As personagens Francisca, Oswalda, e Maria Luíza, representam mulheres pobres do interior, com pouca instrução, sem polidez, sem a chamada cultura erudita, mulheres “bárbaras”, como ditas tantas vezes em ofensas por Sarah.

Vicentine transita entre o espanhol e o francês, mas despreza o espanhol e valoriza o idioma francês. Desse modo, abrir mão do espanhol para falar francês com as mineiras, dificultando ainda mais a comunicação entre elas, assim como optar em falar francês com Lano, demonstra uma atitude eurocêntrica.<sup>19</sup> E, embora a Espanha também tenha sido um país colonizador, tal como França, é necessário não essencializar a Europa conforme explica Santos (2004):

---

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. (Org.) Roberto Machado. Trad. Roberto Machado. 1ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2000, p. 131.

<sup>17</sup> Em nota de rodapé GATTI (2000) explica a adoção do termo poliglossia de acordo com a versão americana: *The Dialogic Imagination*, (1981). Na versão brasileira do livro “Questões de Literatura e Estética”, o termo é plurilinguismo. Seguindo Gatti (2000) usarei o termo poliglossia.

<sup>18</sup> GATTI, José. Monoglossia em Aleluia, Gretchen. In: *Revista Olhar*. Vol.1, nº 4, 2000, p.1.

<sup>19</sup> Utilizo o vocábulo eurocêntrico porque eurocentrismo pode ser definido enquanto discurso que, inicialmente, surge para justificar o colonialismo, no momento em que as potências da Europa atingem posições de hegemonia no mundo. Segue uma trajetória linear desde a Grécia clássica, até a Roma Imperial, formando uma sequência de impérios como o Império Romano, o Britânico, O Americano. Vai se construindo uma visão da Europa como “o ‘motor’ das mudanças



As concepções dominantes de pós-colonialismo, ao mesmo tempo que provincializam a Europa, essencializam-na, ou seja, convetem-na numa entidade monolítica que se contrapõe de modo uniforme às sociedades não ocidentais. Tal essencialização assenta sempre na transformação da parte da Europa no seu todo.<sup>20</sup>

Os países que a compõem são marcados pela heterogeneidade. São diferentes economicamente, historicamente, ou seja, eles não são um bloco uniforme. Os colonialismos foram diferentes. O colonialismo português ou espanhol possui especificidades em relação ao britânico ou francês. É o que afirma Santos:

Ora, não só houve historicamente várias europas como houve e há relações desiguais entre os países da Europa. Não só houve vários colonialismos, como foram complexas as relações entre eles, pelo que algo está errado se tal complexidade não se refletir nas próprias concepções de pós-colonialismo.<sup>21</sup>

Dos diferentes colonialismos decorrem também processos distintos de descolonização nos próprios países que foram colonizadores. É a “[...] contraposição entre o Sul do Sul e o Norte do Sul e entre o Sul do Norte e entre o Norte do Norte”<sup>22</sup> e não somente entre o Sul e o Norte. Ou seja, a Europa também conta com seus países periféricos.

Importante destacar que no filme *Amélia* esse “colonialismo” é trabalhado pela ótica de uma brasileira (a cineasta Ana Carolina) em seu deslocamento temporal, ou seja, a história é distanciada do momento de produção do filme.<sup>23</sup>

Enfim, nessas cenas escolhidas, podemos verificar o conflito tenso desses “duelos linguísticos”, marcados por complicações em função da língua, e das diferenças entre as personagens. Também é possível ver interações e trocas nesses relações assimétricas de poder entre culturas. De um lado, a mulher mais importante no mundo das artes daquela época a atriz francesa Sarah Bernhardt, do outro, três mulheres simples, as brasileiras do interior do “Sul” do Mundo.<sup>24</sup>

### *Bibliografia*

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 4ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.111.

---

históricas progressivas: lá inventaram a democracia, a sociedade de classes, o feudalismo, o capitalismo, e a revolução industrial”. (SHOHAT e STAM, p. 21-22, 2006).

<sup>20</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. *Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial. E para além de um outro*. Centro de estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. 2004, p. 29. Conferência de Abertura do VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra, de 16 a 18 de Setembro de 2004. Disponível em < [http://www.ces.uc.pt/misc/Do\\_pos-moderno\\_ao\\_pos-colonial.pdf](http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf)>. Acesso em 02 de Junho de 2010.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>23</sup> O filme se passa no período de 1905 a 1915. Ana Carolina fez o lançamento em 2000.

<sup>24</sup> Utilizo o termo “Sul” conforme SANTOS: “entendido como metáfora do sofrimento humano causado pela modernidade capitalista.” (SANTOS, 2004, p. 17).



FANTINI, Marli . Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. (Org.). *Margens da cultura*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004, v. 1.

FOUCAULT, Michel. Método. In: *História da Sexualidade: I A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 15ª edição. Rio de Janeiro. Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. (Org.) Roberto Machado. Trad. Roberto Machado. 1ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GUERREIRO, Alexandre Silva. *A carnavalização e o grotesco sobre o prisma do cinema brasileiro contemporâneo* Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói. Rio de Janeiro, 2007.

HALL, Stuart . *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. 2ª reimpressão revista. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

MARCON, F. *Estudos pós-coloniais em reflexão*. Florianópolis: Publicado no site do Núcleo de Estudos sobre Identidade e Relações Interétnicas (NUER), da UFSC, 2005, (Ensaio). Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~nuer/estudosposcoloniais.html>> Acesso em 16 de fevereiro de 2010.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial. E para além de um outro*. Centro de estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. 2004;

Conferência de Abertura do VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra de 16 a 18 de setembro de 2004. Disponível em <[http://www.ces.uc.pt/misc/Do\\_pos-moderno\\_ao\\_pos-colonial.pdf](http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf)> .Acesso em: 02 de junho de 2010.

SCHMIDT, Simone Pereira. Onde está o sujeito pós-colonial? (algumas reflexões sobre o espaço, e a condição pós-colonial na literatura angolana). In: *Revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e Africana da UFF*, v.2, 2009. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/012\\_simone%20schmidt.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/012_simone%20schmidt.pdf)>. Acesso em: 02 de junho de 2010.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária a cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

*Fontes Utilizadas:*



FILME: AMÉLIA. Direção: Ana Carolina. Rio de Janeiro: Cristal Cinematográfica, 2000. DVD Videofilmes (126 min), 35mm. NTSC., COR.