

“Meu canto de morte, guerreiros, ouvi”: intermidialidade e tensões do colonialismo em *Amélia* (2000)

Erika Amaral¹

Introdução

Ana Carolina² inicia sua carreira como diretora de cinema nos anos 1960. Em sua obra, encontram-se filmes experimentais, documentários e ficções que exploram problemáticas sociais, históricas e políticas do Brasil, como a ditadura, a censura à liberdade de expressão, a sexualidade, dogmas religiosos e diversas formas de opressão que recaem sobre mulheres.

Tendo realizado filmes em diferentes épocas, como o regime militar, a redemocratização da década de 1980 e os primeiros anos do século XXI, sua filmografia integra a história do cinema brasileiro e marca também a história do cinema de autoria feminina no Brasil, a qual, para Holanda e Tedesco (2017b), configura um espaço a ser ocupado de modo a reduzir as lacunas no conhecimento sobre a obra de profissionais mulheres, submetidas a processos sistemáticos de apagamento. A reivindicação por esta história é, portanto, política (Holanda 2017a), e buscamos empreendê-la na presente pesquisa.

Neste artigo, objetiva-se contribuir para o aprofundamento dos estudos sobre o cinema brasileiro de dirigido por mulheres ao colocar em evidência a obra de Ana Carolina. Para tanto, propomos uma análise do filme *Amélia* (2000), escrito e dirigido pela cineasta. De início, apresentamos nosso ponto de partida teórico, a intermidialidade, conforme as definições de Rajewsky (2012) e Pethö (2012), resgatando as relações entre as formas artísticas verificadas em sua filmografia. Em seguida, conferiremos destaque ao período histórico em que o filme foi lançado, o chamado “cinema da Retomada”, para explorar as relações entre narrativa e temporalidades históricas, em diálogo com as duas formas artísticas que emergem na diegese: o teatro de Sarah Bernhardt e a poesia romântica de Gonçalves Dias. Finalmente, analisaremos duas sequências significativas para a compreensão das relações entre cinema, poesia e teatro, buscando averiguar a hipótese de que a recorrência a outras mídias intensifica os sentidos trazidos pela narrativa cinematográfica, o que evoca uma crítica de ordem extradiegética que sinaliza para as tensões do colonialismo presentes na história do Brasil.

¹ Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, CEP 05508-020 São Paulo, SP, Brasil.

² Ana Carolina é a assinatura utilizada pela cineasta brasileira Ana Carolina Teixeira Soares, nascida na cidade de São Paulo, em 1945.

A obra de Ana Carolina e a perspectiva da intermidialidade

Nos filmes de Ana Carolina, uma das temáticas recorrentes é a crítica aos papéis sociais reservados às mulheres na sociedade brasileira, estruturada na organização patriarcal. Uma das maneiras pelas quais estas críticas ganham corpo é através da inserção de outras formas artísticas, como a poesia e a música, na matéria filmica.

A cineasta dispôs deste recurso em seu primeiro curta-metragem, *Lavra-dor* (1968, codirigido por Paulo Rufino), em que está presente o cruzamento entre cinema e poesia através da inserção de elementos transgressores na linguagem, inspirados na obra do poeta Mário Chamie (Holanda 2015; Esteves 2007; Mocarzel 2010). Já em *Das Tripas Coração* (1982), segundo filme de sua trilogia³, faz uso de hinos nacionais e marchas cantadas à época da ditadura militar⁴ para comentar o regime vigente, de modo implícito, por meio do retrato do cotidiano de um colégio interno para garotas (Veiga 2013, 278).

Mais tarde, em 2002, lança *Gregório de Mattos*, em que insere diversos poemas e reconstrói cenas da vida do poeta baiano do século XVII, que dá nome ao filme, apelidado como Boca do Inferno por sua obra satírica e reputação escandalosa. Em seu mais recente longa-metragem, *A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2013), a diretora retrata a produção de um filme que reconstituiu a pintura *Primeira missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles, a qual registra uma imagem idealizada da celebração católica quando da chegada das caravanas portuguesas à terra nativa dos indígenas em 1500. Neste filme, a abordagem metalinguística questiona as dificuldades da realização cinematográfica no Brasil, as censuras governamentais, as sanções da indústria e as discussões advindas da transição de suportes, da película para o cinema digital.

Amélia, por sua vez, ambienta-se nos primeiros anos do século XX e é lançado no ano 2000, em meio às celebrações do “descobrimento” do Brasil, que completava 500 anos. Tematiza a vida de três mulheres do interior de Minas Gerais que, repentinamente, passam a conviver com Sarah Bernhardt, atriz francesa de grande prestígio. No filme, os modos

³ A trilogia de Ana Carolina é interpretada pela crítica da época como uma investigação sobre a “condição feminina”, já que trata de períodos considerados representativos da vida de mulheres, como a infância, a adolescência e a vida adulta (Holanda 2017; Lima 2010). É composta pelos filmes *Mar de Rosas* (1978), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). A ideia de “condição feminina”, porém, não deve ser tomada como a única leitura possível para estes filmes, pois constantemente são incorporadas críticas à ditadura militar, à história política do Brasil, a perseguições políticas, à censura, a dogmas religiosos, a tabus sexuais e à educação cristã, através de usos de linguagem e estética capazes de amalgamar representações alegóricas, humor irônico e surrealismo (Veiga 2013, 276-279).

⁴ O regime ditatorial instalado no Brasil de 1964 a 1985 instaurou diversos recursos para censurar a liberdade de expressão. Ao utilizar o hino nacional e marchinhas militares, “Ana Carolina fala diretamente ao governo militar, mas do que atesta uma conivência com o nacionalismo por ele pregado ou contextualiza a educação dentro do regime autoritário. A crítica implícita e sutil sinaliza os contornos do limite imposto pela censura para que uma película pudesse entrar no circuito comercial” (Veiga 2013, 279).

rústicos, o linguajar regional e os hábitos simples das três mineiras são contrastados com a erudição e a etiqueta de Bernhardt.

Eclosa, portanto, um conflito entre culturas: de um lado, a cultura caipira⁵, e, de outro lado, a francesa, assentada em tradições imperialistas e crente em sua superioridade intelectual. As tensões crescentes, fruto do estranhamento cultural e da incomunicabilidade linguística entre as protagonistas, culminam em uma peleja em que a mineira Francisca declama o poema *I-Juca Pirama*, escrito pelo poeta Gonçalves Dias, num gesto de sublevação das caipiras contra Bernhardt.

Torna-se evidente, então, o estabelecimento de relações entre diferentes formas artísticas no cinema de Ana Carolina. Para investigar tais relações, recorremos ao quadro teórico-metodológico da intermidialidade, a qual pode ser definida como uma categoria de análise crítica que privilegia o estudo dos fenômenos que ocorrem *entre* mídias (Diniz 2012, 9), mais do que em configurações *intra* ou *transmídiáticas* (Rajewsky 2012, 18).

O fenômeno intermidiático não desponta como um problema recente. Pelo contrário, o interesse pelas relações entre formas artísticas no cinema data de muito antes⁶. A intermidialidade, porém, propõe novas perspectivas sobre os cruzamentos entre mídias que engendram formas de leitura e análise específicas (Rajewsky 2012, 16)⁷. Estes novos meios propostos pela intermidialidade consistem do exame detalhado de configurações midiáticas concretas e da especificidade de suas qualidades intermidiáticas, o que pode se manifestar de diversas maneiras (Rajewsky 2012, 24; Pethö 2010, 40). Uma delas, que nos interessa especialmente, é a *referência intermediática*, em que uma mídia evoca outra dentro de si, de modo a

⁵ Nesta análise, adota-se o termo “caipira” em referência a hábitos culturais de populações campesinas de São Paulo e Minas Gerais, que, de acordo com o estudo sociológico e etnográfico de Cândido (2010), convencionou-se nomear como cultura caipira.

⁶ As origens dos estudos sobre relações entre as formas artísticas e o cinema remetem aos escritos de André Bazin em *Qu'est-ce que le cinéma?*, originalmente publicado em 1958, nomeadamente sobre as relações entre filme e pintura. Ao contrário da teoria clássica, que buscava definir o “específico cinematográfico”, Bazin interessava-se pela “impureza”, pelas influências recíprocas entre cinema e outras artes, que se davam ao longo da História (Adamatti 2018, 269; Dalle Vacche 2014, 296; Nagib 2014, 22).

⁷ A intermidialidade, porém, é abordada e definida de forma heterogênea pelos diversos campos do conhecimento que atualmente a tomam como categoria crítica, como demonstra Rajewsky (2012, 17). Outras leituras são também possíveis: a teórica brasileira Lúcia Nagib comprehende a intermidialidade como espaço de crise da mídia, que requer outra forma artística de discurso para criar sentidos, a partir da ideia de dissenso formulada por Jacques Rancière (Nagib 2014, 22/37). Vale ressaltar que existem outras formas de estudo de mídias (remediação, intertextualidade, perspectiva interartes, arqueologia das mídias, “multimediality”, “media hybridity”, etc.), distintas entre si e disparadoras de contribuições específicas (Pethö 2010, 39). Diferentemente de outras correntes, como os estudos interartes, a intermidialidade comprehende não só o que é considerado “obra de arte” (como música, literatura, pintura), mas também as “mídias” (Clüver 2006, 18), isto é, canais transmissores de signos que operam por processos dinâmicos que envolvem a produção e a recepção de sentidos (Clüver 2011, 9), como o cinema, a televisão e o rádio, perspectiva que interessa a esta pesquisa.

formular “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (Rajewsky 2012, 25). Assim, a mídia de referência (em nosso caso, o filme) contrapõe-se à mídia a que se refere (a poesia e o teatro) através da evocação ou tematização das estruturas de outra forma midiática. Em relação a *Amélia*, portanto, pode-se interpretar a poesia gonçalvina e a teatralidade como referências intermidiáticas.

Ademais, a intermidialidade tem como pressuposto sua associação com a perspectiva histórica: a análise intermidiática implica o estudo de contextos histórico-espaciais específicos (Pethö 2010, 49). Isso nos permite considerar a sobreposição de temporalidades que se dá com o contexto histórico da Retomada posto em relação direta com o cenário de celebração de 500 anos do “Descobrimento” do Brasil no ano 2000, como ilustraremos adiante.

Por conseguinte, nossa escolha da intermidialidade se justifica em virtude dos recursos teórico-metodológicos ensejados para a análise da relação entre cinema, poesia e teatro na obra de Ana Carolina – tais como a ênfase sobre contextos históricos, a abordagem de referências intermidiáticas, sua diferenciação quanto a outras formas de interseção entre mídias e a possibilidade do estudo da configuração específica em que as relações se dão, que, neste caso, consiste da matéria filmica⁸.

Tempos históricos e diálogos entre formas artísticas em *Amélia*

Com base neste arcabouço teórico, encontramos maiores recursos para empreender a análise filmica a seguir. Antes, porém, é indispensável situar o filme de Ana Carolina em seu contexto de realização, no período conhecido como “cinema da Retomada”, para investigar as nuances dos sentidos políticos que, como demonstraremos, são evocados pela narrativa.

Durante o governo de Fernando Collor de Mello, de 1990 a 1992, desencadeia-se um processo de desmonte de instituições de fomento à cultura, que culmina com o encerramento do Ministério da Cultura, da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), do Conselho Nacional de

⁸ Em diversos momentos, recorre-se à intermidialidade para analisar o cinema brasileiro. Nagib (2019), por exemplo, debruça-se sobre o sentido político alçado pela configuração intermidiática em *Como era gostoso meu francês* (1971), dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Neste filme, as relações são tecidas entre cinema e formas literárias a partir dos relatos de viagem do explorador Hans Staden, que foi feito cativo de uma tribo indígena no Brasil do século XVI. O cineasta constrói, a partir dos episódios narrados pelo europeu, alegorias para a perseguição e morte de opositores ao regime militar. Por outro lado, Paiva (2016) desenvolve uma leitura intermidiática do cinema brasileiro sobre os filmes *Árido Movie* (2005) e *Baile Perfumado* (1996), demonstrando de que maneiras o cinema pernambucano recente incorpora aspectos da musicalidade do movimento *Manguebeat*, e, assim, confere-lhe especificidade. No Brasil, o exame de relações intermidiáticas no cinema se debruça sobre temas variados, como a relação entre a pintura tradicional chinesa e o cinema de Jia Zhangke (Mello 2014), a teatralidade e o cinema de Ingmar Bergman (Souza 2016), a máscara de teatro *noh* no cinema de Mikio Naruse (Nagib 2014), entre outros.

Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro em 1990 (Nagib 2006; Oricchio 2003; Lima 2010). Nesta época, a dissolução dos órgãos de respaldo ao cinema nacional, a defasagem tecnológica da indústria e o avanço do cinema estrangeiro no mercado brasileiro concorrem para reduzir drasticamente a produção de filmes no país. Enquanto na década de 1980, em média, lançavam-se 80 filmes por ano, a quantidade de filmes lançados anualmente entre 1990 e 1994 é inferior a uma dezena (Marson 2006, 190).

A partir de 1995, entretanto, dá-se um reavivar da produção cinematográfica, fruto da conjuntura de introdução do Plano Real, da conquista de certa estabilização econômica e do surgimento e consolidação de políticas públicas de incentivo e isenção fiscal para empresas patrocinadoras da indústria cinematográfica, como a Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual e o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Com este novo quadro, constitui-se gradativamente uma “retomada” do cinema no Brasil, o que cunha uma nomenclatura para o intervalo de 1995 a meados de 2002⁹ (Oricchio 2003; Marson 2006; Moisés 2003; Lima 2010).

A presença de realizadoras em atividade foi numericamente marcante¹⁰ e diferentes gerações de profissionais passam a integrar a cena cinematográfica. Encontram-se entre elas os casos de diretoras de longa carreira, como Lúcia Murat, Tizuka Yamasaki, Ana Carolina, Suzana Amaral e Helena Solberg, e de diretoras estreantes, como Tata Amaral, Carla Camurati, Laís Bodanzky, Daniela Thomas, Sandra Werneck e Kátia Lund. A grande variedade de temáticas, gêneros e linguagens, trazida nos trabalhos de tais cineastas, configura a Retomada como um período de efervescência no cinema de autoria feminina no Brasil (Marson 2006; Alves *et al.* 2011; Armentano *et al.* 2016; Anacleto 2016; Nagib 2012).

Durante a Retomada, os filmes situados em um passado histórico ganharam destaque. Diversos filmes retratam episódios da colonização do Brasil pela Coroa portuguesa: é o caso de *Carlota Joaquina, Princesa do*

⁹ É necessário destacar que o período considerado como “cinema da Retomada” não é definido por consenso na literatura. A Retomada é compreendida de 1995 a 2002 por autores como Oricchio (2003) e Marson (2006). Entretanto, Nagib (2002) anteriormente havia defendido seu início já em 1994, com término em 1998, e Caetano (2005) considera seu encerramento em 2005.

¹⁰ Esta maior participação feminina no cinema pode ser interpretada como resultado de processos de ordem política (como a possibilidade de maior liberdade criativa após o fim da ditadura militar em 1985), as conquistas dos movimentos sociais (o feminismo, especialmente) e fatores de ordem econômica (como as tendências neoliberais) que traziam reconfigurações para o mercado cinematográfico (Nagib 2012; Caetano 2007; Lima 2010). Nesta conjuntura, uma maior parcela de mulheres adquire acesso a estudos universitários na área do audiovisual, como demonstra Noritomi (2003), o que intensifica o acesso de profissionais mulheres à indústria do cinema. Mas tal entrada estava associada a problemáticas estruturais, como a migração de profissionais consagrados do cinema para a televisão, a publicidade e o exterior; a expansão do cinema estrangeiro no mercado brasileiro e a precarização do trabalho na indústria cinematográfica, caracterizado pela dificultosa captação de recursos para financiamento dos filmes (Simis e Pellegrini 1998; Marson 2006).

Brazil (1994), de Carla Camurati, *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira e *Brava Gente Brasileira* (2000), de Lúcia Murat.

Já o universo diegético de *Amélia* se ambienta séculos mais tarde, nos anos 1900, mas a época de lançamento do filme dialoga diretamente com as tensões do colonialismo retratadas pelos filmes da Retomada: no ano de 2000, comemorava-se o V Centenário do “Descobrimento” do Brasil, isto é, o aniversário de 500 anos da “descoberta” europeia do território americano, povoado por inúmeras comunidades indígenas nativas que foram exterminadas ou convertidas ao catolicismo. Missas católicas, monumentos, exposições de arte e solenidades com a presença de representantes políticos brasileiros e portugueses compuseram as comemorações, sob o discurso oficial que visava construir uma memória nacional e, ao mesmo tempo, operava para reprimir violentamente os protestos de populações indígenas em defesa de seus direitos (Oliveira 2000, 199).

Logo, desde a dimensão externa associada à época de lançamento do filme – as comemorações do “Descobrimento” durante a Retomada –, o filme de Ana Carolina possibilita leituras sobre relações extra e intradiegéticas que resgatam episódios da história do Brasil.

Em *Amélia*, a narrativa se inicia em 1905: Francisca e Oswalda, herdeiras de uma fazenda na cidade de Cambuquira, em Minas Gerais, veem suas terras ameaçadas de venda por sua irmã Amélia, que abandonara a casa da família e, na França, tornara-se assistente e confidente da estrela Sarah Bernhardt. Para salvar a propriedade, as mulheres viajam para o Rio de Janeiro, em companhia de sua “criada” Maria Luísa, onde descobrem o falecimento de Amélia. Em meio aos trâmites para a transferência dos valores deixados pela falecida, as mineiras se tornam responsáveis pela costura do figurino para o espetáculo teatral apresentado por Bernhardt, cuja vinda à América significava a fuga de seus credores em Paris e a tentativa de conquistar novo fôlego para sua carreira.

Ao longo do filme, a trama entre poesia, teatro e cinema ganha corpo e complexidade. Dada a fundamental importância, para a narrativa, da poesia romântica de Gonçalves Dias e o teatro de Sarah Bernhardt, propomos um estudo sintético da particularidade de cada uma destas formas artísticas.

Principiamos pela obra do poeta maranhense. Segundo Candido (2000), Gonçalves Dias (1823-1864) é o poeta responsável por consolidar o Romantismo no Brasil. É tido por seus pares e pela crítica como “criador da literatura nacional” (Candido 2000, 71), em reconhecimento à importância de sua poesia indianista. Nesta categoria da tradição literária, toma-se como temática a cultura indígena, sobretudo a figura do “índio”, incorporada às convenções poéticas da segunda metade do século XIX.

O indianismo de Gonçalves Dias, porém, diferencia-se de outra poesia desta mesma tendência do Romantismo. Para Candido (2000), o poeta realiza descrições densas da natureza ao criar registros de experiências, supera a frustração existencial dos jovens românticos através do heroísmo, busca desvelar a dignidade no sentimento da

tristeza e alia-se à inventividade da forma. Tal inventividade, no poema *I-Juca Pirama*, publicado em 1851, torna-se explícita na variação de métricas e ritmos, bem como na assimilação de elementos que Cândido associa ao *bailado*: a sugestão de coreografias, de cenários e o uso recorrente de solos (Cândido 2000, 75). São traços que apontam para articulações entre o poema e outras formas artísticas, indícios de intermidialidade já presentes na obra de Dias.

Em *I-Juca Pirama*, um velho líder Tupi narra a estória de seu filho, guerreiro que desonra a tradição de sua tribo ao chorar, lamentando a própria morte como prisioneiro de um sacrifício antropofágico do povo Timbira. *I-Juca Pirama*, portanto, reitera o elemento indígena como símbolo nacional, em contraposição ao cânone literário estrangeiro, e dá indícios da “não-passividade” dos nativos à colonização através da afirmação da identidade indígena, tal como se verifica em outros poemas do autor (Lima 2014, 63). Contudo, Cândido (2000, 73-74) indica na poesia gonçalvina a construção de uma “visão geral do índio”, com vazios de personalidade, o que resvala em uma “identidade padrão”. Uma explicação para a construção de um retrato estereotipado da cultura nativa se deve ao seu uso puramente estético: a função da figura do indígena, na poesia romântica, não é atrelada a conhecimentos etnográficos dos poetas sobre as culturas americanas nativas. Pelo contrário, o objetivo de poetas indianistas era o de transformar processos literários canônicos, importados da Europa, para a sensibilidade brasileira, fazendo uso do ideário específico do “exótico”, em um processo que pode ser compreendido como uma “descolonização literária” (Lima 2014, 56).

Mesmo defendendo o elemento nativo como constituinte da sensibilidade literária e da cultura brasileira, Gonçalves Dias usufruía de grande proximidade com a identidade dos colonizadores portugueses, como herança familiar. Este contato se manifesta, por exemplo, na vinculação do poeta aos projetos imperiais de nação, que disseminavam a visão rasa sobre a divisão dos povos indígenas nativos em duas grandes categorias: “índios bravos” e “índios mansos”, trazidos à literatura em ressonância com as virtudes dos romances medievais (Lima 2014, 61; Teles 2015). Porém, ainda que inspirado na literatura de origem europeia, Dias resiste ao desconhecimento empírico das sociedades indígenas através da leitura dos cadernos de viagem dos cronistas à América colonial, como defende Teles (2015). Ainda que as fontes de informação que moldavam as perspectivas dos poetas românticos fossem de origem europeia, o ímpeto da literatura romântica era contribuir para um projeto de identidade nacional, no qual se justificaria a escolha da figura do indígena como emblema (Lima 2014; Teles 2015).

I-Juca Pirama se torna uma poesia consagrada no campo literário, e, como demonstra Cândido (2000), é incorporada ao orgulho nacional e à representação da nação. A escolha deste poema como elemento de protagonismo das sequências finais de *Amélia* aponta, em certa medida, para esta reputação como símbolo da identidade nacional.

As questões de nacionalismo e indianismo suscitadas pela poesia romântica brasileira são fundamentais para a análise da intermidialidade no filme de Ana Carolina. A partir deste quadro, buscamos compreender o elemento que se contrapõe, como um antagonista, à identidade nacional: a presença da estrangeira, ou seja, o papel de Sarah Bernhardt, na narrativa filmica. De início, nota-se em *Amélia* um contágio profundo com a teatralidade¹¹ em razão do estabelecimento de uma personagem atriz de teatro como uma das protagonistas, e também pela inserção de peças, textos teatrais, encenações e ensaios em meio à narrativa. Esta personagem é inspirada na célebre artista francesa Sarah Bernhardt (1844-1923), que se tornou mundialmente prestigiada nas últimas décadas do século XIX e primeiros anos do século XX como intérprete de William Shakespeare e Victorien Sardou, tendo sido conhecida como “a divina Sarah”. Através desta personagem, interpretada pela atriz francesa Béatrice Agenin, sedimenta-se a diferenciação entre as culturas brasileira e estrangeira.

Bernhardt visita o Brasil em três diferentes momentos: em 1886, 1893 e 1905. Nesta última data, quando performa a peça *A Tosca* no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro, um erro técnico causa um acidente que resulta em uma fratura exposta em sua perna, a qual virá a ser amputada (Oliveira Moura 2017; Green 2014). Este episódio serve de inspiração para o conflito entre caipiras e francesa no filme de Ana Carolina. As vindas de Bernhardt ao Brasil deram-se em um período em que o país, independente da Coroa portuguesa, buscava afirmar-se como nação e, ao mesmo tempo, conquistar internacionalização. Neste sentido, as elites fluminenses e paulistas realizavam esforços para se aproximar da “Civilização”, representada pelo continente europeu (Oliveira Moura 2017). A referência artística e intelectual da alta cultura da jovem nação brasileira era, portanto, a França, a qual buscava se amparar na imagem de “porta-voz da civilização” para justificar seu projeto colonial (Morettin 2014, 236).

Porém, as obras interpretadas pelas troupes francesas no Brasil, assim como na América do Norte e na Ásia, eram produzidas conforme o viés europeu sobre a sofisticação intelectual estrangeira: com menor profundidade psicológica, simplificação de diálogos, encenações com ritmo acelerado e ênfase em ações, “ações graúdas, dessas que enchem os olhos e tocam a sensibilidade física” (Sarcey *apud* Oliveira Moura 2017, 87). Chegavam ao Brasil, desta maneira, peças feitas como artigos de exportação, verdadeiros espetáculos apelativos, como *A Tosca*, escritas “mais para os olhos do que para os ouvidos” (Oliveira Moura 2017, 95).

A presença do universo teatral em *Amélia* é intensificada por outro fator: em uma crise de nervos e atordoada com os problemas constantes de sua estadia em um hotel, Bernhardt decide migrar com sua trupe (as caipiras inclusas) para um teatro, onde então passariam a morar. A partir deste momento, Ana Carolina toma o teatro como

¹¹ Interpretamos a teatralidade no cinema como “a especificidade da mídia teatral” (Souza 2016, 184), constituída por elementos como a primazia da representação, a construção de dimensões espaço-temporais e a dialética entre ilusão e revelação.

cenário, usufrui do potencial de cada ambiente e situa as cenas em consonância com as estruturas arquitetônicas, mobílias e figurinos oriundos do teatro. A força de influência do mundo teatral opera sobre as caipiras. Maria Luísa, a mais tímida das três interioranas, é gradativamente conquistada pelo fascínio exercido por Bernhardt. Pelo convívio com as estrangeiras, aprende algumas palavras em francês idioma antes completamente ignorado pela jovem e é vestida pela “criada” Vincentine com um dos vestidos “de madame”, um traje da peça *Romeu e Julieta*, com corpete decotado e saias longas. Já Francisca, a irmã mais velha, cai em uma armadilha de Bernhardt e assume o papel de atriz em um jogo de esgrima de palavras, em que a francesa tenta insistenteconvencê-la a dizer a frase “*même le talent a un fin*” (“mesmo o talento tem um fim”). Explorando o cenário da peça em construção, com vigas de madeira à mostra, as duas se interpelam subindo uma escada cenográfica, lugar de onde, mais tarde, Bernhardt conhecerá sua sina: durante a apresentação d’*A Tosca*, as três caipiras tramam sua vingança contra a atriz e retiram as almofadas que amorteceriam sua queda quando do suicídio de sua personagem Flórida em palco. Sem alternativas senão pular diretamente no chão ou arruinar o espetáculo, Bernhardt se joga, acidentando-se.

Contudo, em um salto para dez anos depois, as três caipiras compartilham do mesmo palco que Bernhardt, em Paris, na posição de figurantes em um cenário que reconfigura uma espécie de selva, em que habitam “índios” interpretados por um elenco vestido com penachos e pinturas corporais que remetem grosseiramente às tradições indígenas. Diante desta representação da cultura brasileira, Sarah Bernhardt, à frente de toda a floresta e dos “índios”, ela mesma com o rosto pintado e penas nos cabelos, recita uma versão de *I-Juca Pirama* traduzida para o francês. As caipiras, portanto, são assimiladas como elementos cênicos para a arte teatral de Bernhardt. Desta maneira, *Amélia* revela uma incorporação ubíqua das personagens caipiras a um universo teatral com o qual anteriormente não possuíam proximidade. Assim, a presença da arte teatral no filme de Ana Carolina revela possíveis contaminações interculturais que se desenvolvem ao longo da narrativa, mas que evoluem em meio a confrontos, como se há de demonstrar a seguir, em virtude da presença da poesia de Gonçalves Dias.

A contestação do colonialismo por meio de *I-Juca Pirama*

Para expor as formas pelas quais Ana Carolina insere o poema gonçalvino na diegese, debruçamo-nos com pormenor sobre duas sequências do filme por meio da análise filmica. A primeira sequência se inicia após a descoberta de que as terras de Cambuquira já haviam sido vendidas, e, em mais um momento em que a diferença idiomática contribui para a incomunicabilidade, Francisca presume que Bernhardt apossou-se da fazenda. As três caipiras perseguem a atriz pelo teatro, exigindo satisfações. Chegam a um salão de paredes brancas, iluminado pelo sol. Bernhardt senta-se em uma cadeira diante de um portal aberto para o meio externo, com árvores verdejantes, e esconde o rosto em

sua mão, exaurida. Do outro lado do salão, Francisca questiona seu enriquecimento às custas do dinheiro deixado por Amélia: “vai voltar dessa viagem rica, e nós, aqui, tudo cagado!”.

Em um plano médio das três caipiras, com a irmã mais velha à frente de mãos abertas e o rosto contorcido de raiva, Francisca critica a postura e o cinismo de Bernhardt. Diante do desrespeito da francesa, Francisca se vê mais desgraçada do que sempre fora. Clama pelo dinheiro, já que sem ele sua vida perdera o rastro. E conclui: “Você cagou. Cagou. Daqui até Cambuquira!”

Com um tom de voz declamatório, Bernhardt as ameaça, xingando-as de “aproveitadoras nojentas” que se fingem de “santas”, “porcas etruscas”. Acusa-as de serem responsáveis pela morte de Amélia, já que tanto desejavam que ela ficasse longe de sua “pocilga” para que a vida não mudasse seu rumo. Para Bernhardt, as “porcas imundas” devoravam-na pouco a pouco, para roubar sua força, sua arte, seu dinheiro. Mas era inútil, pois a “voracidade grosseira” das irmãs jamais alcançaria a civilização da qual ela é testemunha: a educação francesa, a inteligência, o valor do pensamento tudo isto se dava somente na França; ali, pelo contrário, não havia nada. As irmãs avançam ameaçadoramente em direção à atriz, e gritam-lhe todas as palavras em francês de que podem se lembrar, mesmo sem talvez conhecer seu significado: “*pas de quoi*”, “*cul*”, “*allors*”, “*beaucoup*”. Bernhardt, então, sentencia-lhes a viver no porão, comendo porcarias tal qual seu costume, com cobertores podres. Destila sobre as três oponentes, com desprezo: “olhem para mim e olhem para vocês: vocês são inação, preguiça e destruição!” Assim, vira-se de costas para as mulheres e para a câmera.

As últimas falas da atriz escancaram sua repulsa pelas caipiras e, por extensão, pela própria cultura do país para onde se refugiara quando suas dívidas em Paris se tornaram sufocantes. O desprezo, que até então se manifestava furtivamente, emerge em xingamentos, ameaças e maldições proferidos pela francesa. Bernhardt responsabiliza as brasileiras, portanto, por seu próprio fracasso, e pontua a discrepância entre sua origem “civilizada”, formada nas sofisticções da alta cultura e da intelectualidade, e a “preguiça” e “inação” das brasileiras bárbaras, das “selvagens” vorazes que tinha diante de si.

As caipiras, contudo, não se calam. Pelo contrário, Francisca, amparada pelas duas escudeiras logo atrás de si, fixa os olhos no horizonte e, de punho em riste, declama: “De Gonçalves Dias, poeta maranhense: *I-Juca Pirama*:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo Tupi.
Da tribo pujante,
Que agora anda errante

Por fado inconstante,
 Guerreiros, nasci;
 Sou bravo, sou forte,
 Sou filho do Norte;
 Meu canto de morte,
 Guerreiros, ouvi.

Ao longo da fala inflamada de Francisca, alternam-se planos de Bernhardt observando a cena, tanto consternada quanto impaciente. Ao fundo, aglomera-se um pequeno público de ouvintes: Vincentine, a “criada” francesa de Bernhardt; e personagens anônimas, possivelmente trabalhadores do teatro. Francisca se contagia, dá um passo ameaçador em direção à atriz e brada, com os braços abertos, resgatando o verso final de *O Navio Negreiro, Tragédia no Mar*, de Castro Alves: “E tem mais: *Colombo! Fecha a porta dos teus mares!*”

Francisca, com as mãos trêmulas erguidas para o céu, fita Bernhardt com um olhar lancinante. Esta, humilhada, aproxima-se, de cabeça baixa, e sai em silêncio. Oswalda e Maria Luísa tomam as mãos de Francisca e guiam-na para fora, de costas para a câmera, unidas por um abraço. A voz off de Bernhardt é ouvida, fracamente, como um eco fantasmagórico no teatro.

Através desta sequência, Francisca se ergue como uma heroína do “Novo Mundo”, como propôs Castro Alves. Neste verso do poema, evoca-se Cristóvão Colombo, italiano tido como “descobridor” das Américas. Por meio da poesia romântica, cria-se uma nova camada de interpretação: ao direcionar o poema para a figura estrangeira, desencadeia-se uma releitura do processo de “descobrimento” do continente americano pelos europeus. Rejeita-se Colombo na poesia de Castro Alves, assim como as caipiras rejeitam a presença de Bernhardt no Brasil de 1905.

O próprio poema *I-Juca Pirama* aponta para um tom nacionalista e sugere a recusa da influência estrangeira, ao negar as formas poéticas europeias canonizadas através da reivindicação da figura indígena como elemento específico da literatura e da cultura brasileiras, como propõe Cândido (2000). A declamação deste poema, em *Amélia*, serve um propósito similar: rejeitar as humilhações da invasora francesa e seu desrespeito pela identidade nacional, que toma corpo através da figura das caipiras.

Vale ressaltar que, nesta sequência, agrava-se uma problemática que se prolonga por toda a trama: a incomunicabilidade linguística. O poder de influência da atriz se coloca desde a linguagem, recurso simbólico de dominação. Sarah Bernhardt, em primeiro lugar, fala a língua francesa, idioma da metrópole colonizadora, ensinado às aristocracias das colônias como meio de aquisição de capital cultural legitimado pelas elites imperialistas. A atriz, por sua formação nas artes, possui um vocabulário rico, complexo, fruto do contato denso com as formas culturais canônicas, como a literatura de Shakespeare, o que lhe permite ver sua própria história de vida à luz das artes que interpreta. As caipiras, em contrapartida, falam a língua portuguesa,

esta mesma já diferenciada da língua europeia pelas transações com as línguas indígenas e africanas que se enfrentam no Brasil Colônia, formada no seio dos regimes escravocratas e na mentalidade colonialista dos séculos XV em diante. A fala das mineiras é marcada pela regionalidade, dado que portam um forte sotaque atribuído à cultura caipira do interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais. Seu vocabulário é diminuto em comparação ao léxico de Bernhardt. Usam os termos de sua própria cultura, estranhados pela estrangeira, como *tiririca*, cuja definição de dicionário é erva gramínea, e ignoram regras de pronúncia da “forma culta” da língua, como terminar verbos no infinitivo com “r” e pronunciar o “s” para conjugações na terceira pessoa do plural. Ao mesmo tempo, fazem uso de um linguajar diferente da fala empastada e forçosamente sofisticada da atriz, ao utilizar palavras chulas como “bosta”, “cagar” e “foder”.

A postura de Bernhardt em relação à linguagem contribui para a incomunicabilidade entre a francesa e as caipiras. Francisca, Oswalda e Maria Luísa, em diversas oportunidades, falam pausadamente e complementam o significado das palavras através da gestualidade, como quando Francisca explica a Bernhardt o que faziam em Cambuquira: “cozinhamo” (e sugere o ato de cozinhar com uma mão reproduzindo o gesto de mexer comida com colher em movimento circular) e “costuramo” (fazendo com que as mãos simulem o gesto de perfurar tecido com agulha).

Entretanto, pela necessidade, as três matutas terminam por compreender certas palavras da língua francesa. Sarah Bernhardt, porém, não se dispõe a facilitar sua fala nem aprende palavras em português, à exceção de “tiririca”, utilizando-a contra as caipiras, o que as ofende. Em uma única ocasião, em que tem uma conversa sobre momentos íntimos com Maria Luísa no camarote do teatro, Bernhardt tenta se fazer entender utilizando outros idiomas, como o espanhol e o italiano, já que ignora completamente a língua portuguesa. Assim, conforme Soares (2010, 6), a atriz assume uma atitude colonialista de opressão por meio da língua.

Na sequência de declamação do poema gonçalvino, Francisca e Bernhardt realizam movimentos de autoafirmação do “eu” e rejeição à “outra”. Assim como Francisca faz reverberar o orgulho pela própria história e cultura, através de *I-Juca Pirama*, Bernhardt tenta encontrar argumentos para justificar sua “superioridade” na identidade europeia, a fim de humilhar as caipiras. De modo semelhante, o binômio colonizador/colonizado, ora pensado como colonizadora/colonizada, é construído historicamente na delimitação eu/outra, conforme o discurso colonialista que se estende para as artes literárias (Stam 2008).

Bernhardt assume um papel que condiz com a mentalidade colonialista francesa das primeiras décadas do século XX. A narrativa se passa entre 1905 e 1915 – porém, Morettin (2014, 234) revela que a construção de uma imagem da França como portadora de uma “missão civilizatória” sobre outros continentes se prolonga durante décadas e se faz presente no discurso político que engendra a

Exposição Colonial Internacional de Vincennes em 1931. No filme, Bernhardt mobiliza este espírito “civilizatório” e deixa transparecer a mentalidade colonizadora que subjuga as populações das colônias, percebidas como “letárgicas” pelo projeto colonial francês exposto em Vincennes. Tais populações, que no filme incluem também as caipiras brasileiras, são entendidas como símbolo de “inação, preguiça e destruição” na fala da personagem da atriz francesa.



Figuras 1-2: Francisca declama *I-Juca Pirama* em *Amélia* | © Crystal Cinematográfica

O confrontamento de Bernhardt através da poesia é um dos episódios que integram a arquitetura da vingança e do ressentimento das caipiras contra a francesa. O ato fulminante deste projeto é o acidente provocado pelas irmãs, durante a noite de estreia d'A *Tosca*.

Este movimento é analisado por Xavier (2018, 323), que percebe, nas questões psicológicas trazidas pelas personagens, tanto a rejeição quanto a dependência mútua, o que se intensifica na contaminação entre as culturas que resulta na incorporação das caipiras à peça parisiense, como as “belas selvagens”, figurantes do espetáculo *kitsch*. O contato entre as caipiras e a francesa resulta, para o autor, em uma “símbiose assimétrica”, que acusa o descompasso entre as identidades culturais, mas, ao mesmo tempo, engendra uma interação dissonante entre as culturas da colonizadora e da colonizada.

***I-Juca Pirama* no teatro francês**

Na sequência analisada, pode-se considerar que o emprego de *I-Juca Pirama* traça a evolução de uma escala, que parte do confronto diegético entre as personagens para uma dimensão ampla de crítica às estruturas imperialistas de dominação. Pode-se estender esta leitura a uma segunda sequência, a qual opera como um epílogo para a narrativa e encerra o filme de Ana Carolina. Por meio de uma elipse espaço-temporal, salta-se para 1915, em Paris: um plano sequência revela as instâncias de um palco, sob o *crescendo* de uma música cantada em coro, associada às culturas indígenas.

Mulheres e homens, em sua maioria brancos, jovens e magros, estão “vestidos” de “índio”, com penas nos cabelos, pintura no rosto e corpo, trajes de palha, adereços. Em um cenário composto por árvores cenográficas, onças empalhadas e um caldeirão gigantesco, a trupe interpreta cenas derivadas do poema gonçalvino, como o sacrifício de guerreiros para a alimentação da tribo. Um plano aberto revela a plateia, que assiste ao espetáculo de interpretação de *I-Juca Pirama*, recitado por Sarah Bernhardt em francês. Com um movimento de *tilt* que percorre o corpo da atriz, descobre-se o resultado do projeto de vingança das caipiras, dez anos antes: Bernhardt apoia-se sobre uma perna de pau, entrevista pelo tecido de seu longo vestido preto.

Ao percorrer os detalhes da encenação, a câmera chega às três caipiras, que atuam como figurantes. Portam penachos amarelos na cabeça, colares de conta, tranças nos cabelos; sacodem-se com desajeito, murmurando em português os versos do poema antes usado contra Bernhardt.

Com um *travelling-out*, o palco é revelado em sua totalidade. Fecham-se as cortinas para o cenário atrás de Bernhardt, ao que a plateia aplaude de pé. Após o fechamento final das cortinas, iniciam-se os créditos, acompanhados pela inserção de uma trilha sonora extradiegética. A música é *Canção do Exílio*, em um arranjo do poema de Gonçalves Dias, de estilo similar à música sertaneja, composta pela viola de Almir Sater e do contraste entre as vozes grave e aguda da dupla de cantores sertanejos Pena Branca e Xavantinho. Sobem os créditos de elenco e direção, e em seguida a imagem se apaga para os créditos finais.



Figuras 3-4: O “exótico americano” em *Amélia* | © Crystal Cinematográfica

Em uma observação detida da caracterização das protagonistas nesta sequência final, verifica-se novo contraste e a formação de outras camadas interpretativas disparadas pela análise dos cruzamentos entre as formas artísticas. Em primeiro lugar, examinamos as três caipiras, dez anos após a morte de Amélia e a entrada de Bernhardt em suas vidas: Francisca, neste arranjo teatral que lhe cobre o corpo de ornamentos e pintura, tem os olhos baixos, move-se roboticamente, sem poder conter o desprezo que relega à situação em que sevê. Porém, “sua vida perdera o rastro”: sem as terras de Cambuquira para onde voltar, sua sobrevivência teria de ser garantida seguindo Bernhardt até a França. Seu orgulho, portanto, teve de ser negligenciado. Mesmo o poema recitado bravamente contra Bernhardt fora mastigado para a língua dos invasores, o que debilita a luta pela afirmação de sua cultura. Assim, Francisca mexe os lábios com desdém para o coro do verso “sou bravo, sou forte, sou filho do Norte”.

Maria Luísa, em contrapartida, olha com a cabeça baixa para tudo ao seu redor: espantada, porém curiosa, de sobrancelhas arqueadas, segue os movimentos das companheiras, alheia à poesia que as outras recitam. Oswalda, por sua vez, esboça sorrisos, move-se com maior liberdade, excitada com seu papel de figuração. Assim como o restante do elenco em palco, as três não vestem roupas longas, mas usam a pele desnuda, coberta por vestimentas “indígenas”, pinturas corporais e cocares. Bernhardt, por fim, está coberta por longo vestido preto com enchimento nos ombros, costuras que delineiam sua cintura e aberturas na saia que deixam transparecer a perna de pau. Em seu pescoço, uma combinação de penas coloridas e pretas; no rosto, a mesma maquiagem que lhe empalidece a pele e o batom carmim.

Nesta sequência em questão, a comunhão entre cinema, poesia e teatro, lida sob a ótica da intermidialidade, revela outros traços das tensões do colonialismo já trabalhados por Ana Carolina quando as caipiras utilizam o poema gonçalvino pela primeira vez contra Bernhardt.

Se antes, em 1905, Sarah Bernhardt vivia uma condição temporária, que lhe traria benefícios financeiros, em uma situação semelhante à de uma “colonizadora estabelecida na colônia” (Soares 2010, 2), neste epílogo a atriz simboliza a cultura europeia que observa e narra o “exótico americano” para seus conterrâneos ao recitar uma tradução de *I-Juca Pirama* para o público parisiense. Esta configuração, portanto, evoca certa postura colonizadora e civilizatória originada nas empreitadas imperialistas dos séculos XV e XVI, que culminam no dito “Descobrimento” do Brasil pela Coroa portuguesa.

Não por acaso, Bernhardt é a única que veste roupas que cobrem o corpo, o que a diferencia dos demais coadjuvantes, como as caipiras, que portam a indumentária associada aos povos indígenas, ou ainda, “selvagens”, como anteriormente havia dito a atriz. Disposta no palco à frente das caipiras e da floresta, isto é, dando as costas para a América, ela é o emblema do retorno da colonizadora das terras “primitivas”, que em seu discurso relata para os compatriotas europeus as riquezas naturais que encontrara em sua viagem.

Desta maneira, atinge-se aquilo que Xavier (2018) denomina como uma “symbiose assimétrica”: quando Amélia envia a carta para Cambuquira, ameaçando vender as terras, intensifica-se o desequilíbrio na narrativa. No Rio de Janeiro, este descompasso toma forma no conflito entre as caipiras e a francesa, que se digladiam, porém desenvolvem uma dependência mútua. Ao mesmo tempo que as caipiras perdem suas tão estimadas terras, Bernhardt perde sua perna, por obra das mineiras. Ambos os núcleos, portanto, são afetados pela morte de Amélia, sendo este o único elo entre mundos tão diferentes.

Desta maneira, provoca-se uma incorporação simbiótica, ainda que assimétrica, na medida em que as formas de dominação, as fontes de poder e os capitais de ordem simbólica colocam a atriz em uma

posição de privilégio em detrimento das caipiras. Entretanto, Bernhardt é incapaz de se livrar de suas carrascas, que, mesmo se responsáveis pela amputação de sua perna, tornam-se parte de sua trupe e recebem um local de destaque no palco, logo atrás da estrela francesa.

É possível constatar, assim, que Ana Carolina insere no objeto cinematográfico o imbricamento com outras mídias, como é o caso da poesia romântica e do universo teatral, o que propõe nuances interpretativas que apontam para a contestação do colonialismo. Assim, o recurso à relação entre cinema, poesia e teatro forja possibilidades de decifração que excedem a dimensão diegética para alcançar visões e discursos históricos.

Considerações finais

Em virtude das constantes demandas por maiores estudos sobre a presença de profissionais mulheres no cinema brasileiro e sobre os filmes por elas produzidos, esta pesquisa buscou contribuir para aprofundar conhecimentos sobre a obra de Ana Carolina, diretora fundamental para a história do cinema feito por mulheres no Brasil.

Por meio de *Amélia*, demonstramos o caráter político que advém do estabelecimento de relações entre o cinema e outras formas artísticas. O recurso à poesia romântica, articulado à representação da cultura caipira, produz uma crítica às incursões imperialistas sobre o continente americano e reafirma a especificidade da cultura brasileira por meio da evocação da tradição literária indianista, em contraposição às formas de dominação simbólica operadas por Bernhardt, como a linguagem e a imposição dos valores morais e culturais europeus sobre as mineiras.

De acordo com Soares (2010), a declamação do poema é o modo pelo qual Francisca contesta o discurso eurocêntrico de Bernhardt. Ademais, notamos que é neste momento de resistência que se alcança uma forma política e se extrapola a dimensão narrativa, pois atinge-se um nível de crítica extradiegético que aponta para as consequências das diversas formas de colonialismo cultural. Ao recitar *I-Juca Pirama*, Francisca faz uso das próprias armas de Bernhardt para enfrentá-la: quando declama o poema com um tom de voz altivo, dando um passo adiante, com a mão erguida e a feição transida pelo ressentimento, a mineira aciona uma espécie de performance, torna-se atriz. A cena, então, teatraliza-se, como apontou Soares (2010, 68). Bernhardt é diminuída ao lugar da plateia, e pode então perceber que o espaço simbólico do palco, onde predominam a projeção de determinadas vozes e a interpretação de certas narrativas, foi ocupado pela figura que tanto desvaloriza, munida de seu discurso específico enquanto mulher caipira.

Esta leitura é potencializada pelo contexto de lançamento do filme, o “cinema da Retomada”, e os eventos de celebração do episódio histórico do V Centenário do “Descobrimento” do Brasil. A própria noção de “descoberta” concorda com a perspectiva

colonizadora (Arruda 1999, 17), ao promover o apagamento das populações nativas americanas e propagar a ideia de “terra desbravada”, o que aponta para a disseminação das diversas facetas do colonialismo: não apenas sobre território geográfico, mas também sobre as formas de pensar, de construir relações sociais e de produzir arte e conhecimento.

Como demonstra Rajewsky (2012, 26), “abrem-se, assim, camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto”, o que nos permite confirmar a hipótese inicial, segundo a qual a recorrência à poesia e ao teatro acentua os sentidos trazidos pela diegese fílmica sobre a situação colonial e a submissão cultural brasileira perante cânones europeus. Logo, o sentido político em *Amélia* resulta do fenômeno intermidiático originado na configuração de cruzamento entre poesia, teatro e cinema.

Sendo *Amélia* um dos poucos longas-metragens a retratar aspectos da cultura caipira no “cinema da Retomada”¹², ainda que a partir da ficção, buscamos colocar em evidência esta obra de Ana Carolina. Nossa pesquisa não esgota as possibilidades de análise que são disparadas por *Amélia*, sabendo-se que outras relações entre mídias podem ser verificadas – como a evocação do poema de Castro Alves, a representação da peça *A Tosca* de Victorien Sardou e a transposição de *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias para a música sertaneja. É fundamental, portanto, que pesquisas futuras sejam realizadas a respeito da obra da cineasta, em especial sobre seus mais recentes filmes, ainda pouco estudados dentro do conjunto de sua filmografia, para impulsionar estudos sobre o cinema de autoria feminina no Brasil e apreciar sua inegável riqueza de sentidos estéticos e políticos.

BIBLIOGRAFIA

- Adamatti, Margarida Maria. 2018. “André Bazin e a intermidialidade: : por uma historicidade impura do cinema”. *Rumores* v. 12, n. 23, 262-278.
- Alves, Paula; Alves, José Eustáquio Diniz; Silva, Denise Britz do Nascimento. 2011. “Mulheres no Cinema Brasileiro”. *Cad. Esp. Fem.*, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, Jul./Dez, 365-394.
- Anacleto, Aline A. A. 2016. “Entram em Cena as Tecnologias de Subjetivação: Corpos e Desejos na Cinematografia Brasileira Pela Ótica de Diretoras de Cinema no Período de 2002 a 2012

¹² Durante a Retomada, outro filme cujas protagonistas são caipiras é *Uma vida em segredo* (2001), dirigido por Suzana Amaral. A representação da mulher caipira no cinema de autoria feminina é objeto de minha pesquisa de mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, que desenvolvo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/13482-7.

- e suas implicações para (des)construção dos gêneros”. Tese (Doutorado), Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, Brasil.
- Armentano, Andrea; Torre, Sofia. 2016. “A mulher, o cinema e a América Latina”. In *Mulheres em cena*, organizado por Andrea Armentano, Natalia Barrenha e Sofia Torre. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais.
- Arruda, José Jobson de Andrade. 1999. *O trágico 5º Centenário do Descobrimento do Brasil: comemorar, celebrar, refletir*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração.
- Caetano, Daniel. 2005. *Cinema brasileiro 1995 - 2005: revisão de uma década*, organizado por Daniel Caetano. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Candido, Antonio. 2000. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- _____. 2010. *Os parceiros do Rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Clüver, Claus. 2006. “Inter textus / inter artes / inter media”. *Aletria. Revista de estudos de literatura* 14, jul.-dez, 11-41.
- _____. 2011. “Intermidialidade”. *Pós*., Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov., 5-23.
- Diniz, Thaís Flores Nogueira (org.). 2012. *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. 2018. “Intermidialidade: perspectivas no cinema”. *Rumores*, v. 12, n. 24, 41-60.
- Esteves, Flávia Cóprio. 2007. “‘Sob’ sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de Rosas, Das tripas coração e Sonho de Valsa, 1977-1986)”. Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil.
- Green, James N. 2014. “O joelho de Sarah Bernhardt: negociando a ‘respeitabilidade’ feminina no palco carioca, 1880-1910”. *Revista Escritos* 8, n. 8, 7-25.
- Holanda, Karla. 2015. “Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina”. *Significação*, v. 42, n. 44, 339-358.
- _____. 2017a. “Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina”. In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Tedesco. São Paulo: Papirus.
- _____. e Tedesco, Marina Cavalcanti. 2017b. Apresentação: a pluralidade do feminino no cinema brasileiro. In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco. São Paulo: Papirus.

- Lima, Renata Ribeiro. 2014. “Representações de exílio e nacionalismo em Gonçalves Dias”. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre, vol. 10, n. 2, jul/dez, 53-66.
- Marson, Melina Izar. 2006. “O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine.” Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, Brasil.
- Mello, Cecília. 2014. “Space and Intermediality in Jia Zhang-ke’s *Still Life*”. *Aniki*, v. 1, n.º 2, 274-291.
- Memória Roda Viva. 1994. Ana Carolina. *Roda Viva*, TV Cultura, Fapesp. 19/nov.
- Mocarzel, Evaldo. 2010. *Ana Carolina Teixeira Soares - Cineasta Brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Moisés, José Álvaro. 2003. “A new policy for Brazilian Cinema”. In *The New Brazilian Cinema*, organizado por Lúcia Nagib. Londres/Nova Iorque: I.B. Tauris.
- Morettin, Eduardo. 2014. “‘Colonizar é Civilizar’: o Cinema e a Exposição Colonial Internacional (Vincennes, 1931)”. *História: Questões & Debates* 61, jul./dez., 233-249.
- Nagib, Lúcia. 2002. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2012. “Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan/jun, 14-29.
- _____. 2014. “The Politics of Impurity”. In *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, organizado por Lúcia Nagib e Anne Jerslev. Londres: I.B. Tauris.
- _____. 2019. “Multimedia identities: an analysis of How Tasty Was My Little Frenchman”. *Screen*. 60: 1, Spring, 160: 171.
- Noritomi, Roberto Tadeu. 2003. “Cinema e política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90”. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP, Brasil.
- Oliveira, Lucia Lippi. 2000. “Imaginário Histórico e Poder Cultural: as Comemorações do Descobrimento”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 183-202.
- Oliveira Moura, Monize. 2017. “As turnês de Sarah Bernhardt no Brasil (1886, 1893, 1905): contribuições para o estudo da presença teatral estrangeira no Brasil no final do século XIX”. *Revista Sala Preta*, v. 17, n. 2, 85-99.
- Oricchio, Luiz Zanin. 2003. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Paiva, Samuel. 2016. “Cinema, intermidialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco”. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 43 (45), 64-82.

- Pethő, Ágnes. 2010. "Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies". *Acta Sapientiae, Film and Media Studies*, 2.
- Rajewsky, Irina O. 2010. "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the current Debate about Intermediality". In *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, organizado por Lars Ellestrom. Nova Iorque: Palgrave MacMillan.
- _____. 2012. "Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade". In *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, organizado por Thaís Flores Nogueira Diniz. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível : estética e política*. São Paulo: EXO e Editora 34.
- Simis, Anita; Pellegrini, Tânia. 1998. "O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica?" In *XXI International Congress of the Latin American Studies Association*, Chicago.
- Soares, Cleuza Maria. 2010. "Pós-colonialismo nas telas do cinema: nas fronteiras com Amélia". Dissertação (Mestrado) , Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Souza, Gustavo Ramos . 2016. "O mundo é um palco: a teatralidade em 'Depois do ensaio', de Ingmar Bergman". *Aniki*, v. 3, n. 2, 179-199.
- Stam, Robert. 2008. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Teles, Ana Carolina Sá. 2015. "Reflexões sobre o Indianismo em Gonçalves Dias". *Magma*, USP, v. 12, 351-365.
- Veiga, Ana Maria. 2013. "Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades". Tese (Doutorado), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, SC, Brasil.
- Xavier, Ismail. 2018. "Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90". *Aniki*, v. 5, n 2, 311-332.

FILMOGRAFIA

- A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum*. Dir. Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2013.
- Árido Movie*. Dir. Lírio Ferreira. Brasil: Cinema Brasil Digital, 2005.
- Amélia*. Dir. Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2000.
- Baile Perfumado*. Dir. Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Brasil, 1996.
- Brava Gente Brasileira*. Dir. Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes, 2000.
- Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*. Dir. Carla Camurati. Brasil: Quanta Central de Produção, 1994.

Como era gostoso o meu francês. Dir. Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Condor Filmes, 1971.

Das tripas coração. Dir. Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, Embrafilme S.A., 1982.

Getúlio Vargas. Dir. Ana Carolina. Brasil: Zoom Cinematográfica, 1974.

Gregório de Mattos. Dir. Ana Carolina. Crystal Cinematográfica, Brasil, 2002.

Hans Staden. Dir. Luiz A. Pereira. Brasil: Lapfilme do Brasil, 1999.

Lavra-dor. Dir. Ana Carolina e Paulo Rufino. Brasil, 1968.

Mar de rosas. Dir. Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1977.

Sonho de valsa. Dir. Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1987.

Recebido em 10-XII-2018. Aceite para publicação em 11-V-2019.