

As fronteiras da diferença em *Amélia*, de Ana Carolina

The borders of difference in Amélia, directed by Ana Carolina

GABRIELA LAURITO BOER¹

¹ Mestre em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: gabiboer@gmail.com

Resumo: Este trabalho visa discutir o conceito de fronteira a partir do filme *Amélia* (2000), de Ana Carolina. Seu objetivo é entender os diferentes sentidos e significados que esse conceito assume na obra cinematográfica e como podem contribuir para a linguagem geográfica. Para tal, ultrapassamos o entendimento inicial do termo, como usualmente é abordado na ciência geográfica, enquanto limite político e administrativo entre dois ou mais lugares, e empregamos os referenciais de textos oriundos de outras áreas das ciências humanas e dos parâmetros teóricos apontados por Doreen Massey. Como resultado de nossa análise esperamos desvendar as diferentes dimensões que a fronteira assume em algumas cenas do filme, principalmente mediante a trama que apresenta as diferenças entre as personagens Sarah Bernhardt e as irmãs de sua auxiliar Amélia, complexificando as cisões dualistas entre o civilizado (europeu) e o selvagem (brasileiro); entre a naturalização de uma identidade do “nós” em anteposição a dos “outros”.

Palavras-chave: Amélia, fronteira, linguagem geográfica, linguagem cinematográfica.

Abstract: This study aims to discuss the concept of border from the film “Amélia” (2000), directed by Ana Carolina. The objective is to understand the different senses and meanings the concept assumes in the film and how they can contribute to the geographic language. Therefore, we surpassed the initial understanding of the term, since it is usually addressed in geographical science as a political and administrative boundary between two or more places, and we used texts from other areas of the humanities and theoretical parameters pointed by Doreen Massey. As a result of our analysis, we hope to unravel the different dimensions that the boundary assumes in some of the movie scenes, mainly through the plot, which shows the differences between the characters Sarah Bernhardt and the sisters of her assistant Amélia, complexifying the dualistic division between the civilized (European) and the wild (Brazil); between the naturalization of an identity of “we” in opposition of “others”.

Keywords: Amélia, border, geographic language, cinematic language.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é exercitar uma leitura sobre o conceito de fronteira a partir da experimentação da linguagem científica da geografia em contato com a linguagem artística do cinema. Sendo assim, discutiremos o conceito de fronteira apresentado pelo filme *Amélia* (2000), de Ana Carolina.

O filme narra a história da atriz francesa Sarah Bernhardt em sua última visita ao Brasil, em 1905. A trama mistura cenas baseadas em acontecimentos reais e muita ficção ao colocar na mesma tela a atriz europeia e três mulheres que vivem em Cambuquira, interior de Minas Gerais. Francisca, Osvalda e Maria Luísa

vivem em um sítio no interior mineiro, quando recebem de Amélia, irmã de Francisca e Osvalda e camareira de Sarah Bernhardt, uma carta dizendo que ela venderá as terras onde moram as irmãs e Maria Luísa, uma agregada, e que conseguiu trabalho para elas como costureiras da temporada de Sarah no Rio de Janeiro. Inconformadas por perderem as terras, as irmãs viajam para a então capital brasileira para tentar permanecer na propriedade e trabalharem temporariamente para a atriz. Ao chegarem ao Rio, ficam sabendo que a irmã morreu de febre amarela ao desembarcar no Brasil e já está enterrada. A partir daí as três brasileiras veem-se em meio à companhia de Sarah, onde ninguém fala português, sendo constantes os desentendimentos e desencontros.

A proposta que discorreremos neste texto entre a ciência geográfica com a arte cinematográfica para abordar a questão da fronteira, não aquela física e cartografável, mas a da relação entre “nós” e o “outro” – as leis, hábitos, concepções e culturas que se encontram nesse espaço. Desse modo, mergulharemos nas questões fronteiriças que extrapolam o econômico, o político e o cartográfico, procurando outros sentidos que o filme, textos e autores escolhidos que discutem o tema nos colocam no sentido de apontar outras possibilidades de leitura geográfica desse conceito.

Procuramos encontrar elementos que constituem o entendimento de fronteira que discorreremos em algumas cenas do filme. Para alcançar este objetivo nos prenderemos à análise das relações entre a trama, a narrativa do filme e as concepções de fronteira. Nesse momento não trabalharemos com a linguagem cinematográfica propriamente. O filme é rico em análises, porém, nos prenderemos somente a algumas cenas para desenvolver nossa discussão.

Para traçar um caminho até nossas considerações sobre o filme e o conceito que almejamos abordar, faremos uso dos referenciais teóricos de geógrafos brasileiros como Ferraz (2013) e Oliveira Jr. (2005, 2009). Para discutirmos sobre a ideia de fronteira e de seus atuais desdobramentos utilizaremos textos de estudiosos como Hissa (2002) e Martins (1997).

Como nossa discussão é pautada em análise bibliográfica, os resultados advindos dessa análise e do filme se confundem. Desse modo, objetivamos chegar aos resultados e considerações deste trabalho pensando a análise imagética dos filmes e das palavras e conceitos da bibliografia em conjunto.

SOBRE CINEMA E GEOGRAFIA

A relação entre geografia e cinema pode ser pensada a partir da produção de interpretações, sentidos e entendimentos possíveis (FERRAZ, 2013). Este é o modo pelo qual pretendemos analisar a fronteira apresentada em *Amélia*. A imagem em movimento cria sentidos e entendimentos dos fenômenos por outras perspectivas, diferentes da lógica discursiva científica.

O cinema é hoje utilizado pelos vários segmentos da ciência como ferramenta de ilustração, exemplificação de conceitos e fenômenos, para reforçar pontos de vista ou desfazê-los, até mesmo como evidência científica (OLIVEIRA, 2006). Nossa pretensão neste artigo

segue o caminho oposto dessa acepção de uso da linguagem cinematográfica na ciência. Não queremos ilustrar o conceito de fronteira, sintetizá-lo em uma imagem ou em um filme, pelo contrário, queremos, a partir das imagens, a partir do filme, construir uma ideia do que é a fronteira.

A diretora desse filme, Ana Carolina, deixa claro que o intuito do filme não é ser biográfico nem histórico:

Esse filme não é um filme biográfico da Sarah Bernhardt, eu não prestei a menor atenção, em nenhum momento, e não vou prestar atenção para fazer um filme sobre a vida da Sara Bernhardt em 1905. [...] o Rio de Janeiro em 1905, as roupas de 1905, o bigodinho, a cartola, a bengala, a reprodução de época – a tudo isso tenho verdadeiro horror. Na verdade, esse filme é uma licença imaginária, uma especulação poética de um momento na vida da Sarah Bernhardt (RODA VIVA, 1994).

Se *Amélia* é uma licença imaginária da vida de Sarah Bernhardt e da cidade do Rio de Janeiro em 1905, não queremos compará-lo à “realidade” que ele representa, pois assim como afirmou a diretora, ela não se apega ao que entendemos por “realidade”. Desse modo, podemos interpretar a narrativa fílmica de maneira ampla, sem restrições quanto à veracidade do roteiro ou dos cenários.

Entendemos que tudo que está no filme é uma realidade nova que se cria a partir da linguagem cinematográfica e no encontro com o espectador (OLIVEIRA JR., 2005). Em nosso encontro com o cinema e apoiados em nossos referenciais teóricos pretendemos discutir as fronteiras que se erguem na conturbada relação das diferenças e que são cotidianamente vivenciadas por aqueles que moram em zonas fronteiriças, como é o caso de Dourados – MS, ou mesmo aqueles que deparam com a diferença onde quer que estejam (na escola, no trabalho, no shopping etc.), fazendo aparecer e instalar as fronteiras e barreiras (de pensamento, dos corpos etc.).

A filosofia, a ciência e a arte tentam ordenar de algum modo o caos da cotidianidade em que vivemos. Elas não se confundem, mas se tocam para que possamos, a partir delas, tirar significados para nos orientarmos em meio à multiplicidade da vida (GALLO, 2008).

Cada uma de seu modo, contribuem, portanto, para que a multiplicidade seja possível, para que as singularidades

possam brotar e para que não sejamos sujeitados a viver sob a ditadura do Mesmo (Ibidem, p. 50).

O Mesmo é a imposição do pensamento único, muito difundido pela ciência de tradição metafísica que acredita ser possível encontrar a verdade do mundo, criando conceitos absolutos e abstratos que explicam e desvelam a essência última e definitiva do mundo. No entanto, entendemos que a vida, ao contrário do que a concepção hegemonicamente praticada de ciência procura fazer, não possui uma verdade absoluta incrustada sob as ilusões da superficialidade dos fenômenos, ela é múltipla e acontece contingencialmente, sem essências puras e únicas, sendo assim o sentido de algo não se encerra em definições fixadoras que encerrem identidades puras (COMRIE, 2010; GALLO, 2008; WAINWRIGHT, 2010). Portanto, para nós, não faz sentido nos apegarmos a um conceito de fronteira universal, academicamente aceito, mas que não serve para todos. Daremos sentido ao que se chama de fronteira a partir da narrativa fílmica *Amélia*, onde as personagens se encontram em uma situação fronteiriça; onde se encontram e desencontram a atriz e as três mulheres de Cambuquira.

O cinema, como expressão artística, traz sentido às nossas relações e a partir daí podemos derivar sentidos geográficos. Ele pode assim ser entendido:

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) afirmam que **a obra de arte é um ser de sensações**, ou seja, ela estabelece um plano de composição que instiga, via suas figuras estéticas, afetos e perceptos que nos localizam e nos orientam em relação ao caos infinito da vida (FERRAZ, 2013, p. 113, grifo do autor).

Logo, é mais significativo utilizar o cinema, seus personagens e narrativas para dele retirar significações e elementos para entendermos melhor a fronteira, nos orientarmos e relacionarmos melhor com as diferenças, do que fecharmos todas as fronteiras em um mesmo conceito, que não será útil para muitos entenderem a fronteiridade que vivenciam.

Com essas questões em mente, analisar a fronteira por meio de filmes constitui uma das formas de se estudar a complexidade da realidade, estabelecendo intercessores entre a linguagem geográfica no encontro com a linguagem artística. Não queremos abandonar a linguagem científica, ao contrário, queremos contribuir para a linguagem geográfica a partir de outra

linguagem, não muito usual na academia, mas que lança outros olhares sobre questões, temas e conceitos centrais para o discurso científico da geografia, como é o caso da ideia de fronteira a partir do cinema.

AMÉLIA: A FRONTEIRA

A fronteira não é um conceito a priori geográfico. Aliás, nenhum conceito é. Adotando uma perspectiva nietzschiana, podemos estabelecer uma crítica à concepção de realidade do mundo usualmente adotada pela geografia, qual seja, o “mundo real” é aquele em que a geografia descobre a essência ideal da constituição dos fenômenos por meio do uso rigoroso e não contraditório das categorias com que delimita seu discurso sobre o mundo. Dessa forma, o mundo daí oriundo é apenas o mundo forjado enquanto linguagem que se sobrepõe à realidade, sendo esta a multiplicidade contingencial de forças e fenômenos em constante fuga e nomadismo. Portanto, o mundo não é o que conseguimos ilusoriamente fixar, por pensamentos travestidos em palavras, o reino da razão, mas aquilo que podemos estabelecer de perspectiva de sentidos a se transformar e mover em um constante movimentar de forças, fenômenos e corpos, de afirmação da vida.

A geografia tende a ler o mundo que se vive dentro da tradição metafísica, que o toma pelos sentidos que enganam o verdadeiro entendimento da realidade. Assim, o mundo real é compreendido como aparente e busca-se a verdade do mesmo numa essência idealizada que não se encontra no mundo vivido, mas no reino da razão em si (WAINWRIGHT, 2010, nota de rodapé 12).

Dessa maneira, para nós, a fronteira não deve ser entendida somente como a fronteira política traçada cartograficamente a dividir dois estados nacionais, definição comumente utilizada para designar o que é fronteira. Em *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade* (2002), Hissa aponta que “na natureza, o limite é um elemento intruso, idealizado” (p. 20). Para o autor, os limites², em especial os “naturais”,

2 Hissa (2002) define e diferencia fronteira e limite: “o limite: ele parece consistir de uma linha abstrata, fina o suficiente para ser incorporada pela fronteira. A fronteira, por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal, por onde

são construções humanas, que somente o homem e sua cultura podem significar, já que na natureza, tais limites não existem. Eles são abstrações do olhar. A geografia e seus conceitos, como o de fronteira, pretende conceituar, ordenar, sobrepor abstrações do pensamento à multiplicidade da realidade. O que se tem é o endurecimento das perspectivas que ao invés de se abrirem aos múltiplos acontecimentos da vida, se fecham em conceitos totalizantes restritos às atividades de pesquisas acadêmicas.

O conceito de fronteira, na geografia e em outras ciências sociais, aparece usualmente dividida, ora comandada pelo Estado como linha divisória, ora transgredida pela vivência dos sujeitos. Max e Oliveira (2009) delineiam essas concepções:

Pode-se entender que o termo “fronteira” (na concepção anglo-saxônica) revela uma particularidade distinta, sob dois ângulos, em que a geografia trata o assunto: o primeiro é o termo “*boundary*”, cuja significação é a linha limítrofe e o segundo, “*frontier*”, cuja noção é a de zona de fronteira (JEANNERET, 1984). Dessa diferenciação pode-se afirmar que a partir da abstração da primeira desenvolvem-se trabalhos por uma variável técnica da fronteira, que indica delimitação e demarcação territorial que substancia os estudos dos conflitos interestados da geografia política. A zonalidade presente na segunda noção, diferentemente, permite ampliar e integrar os diversos aportes das disciplinas sociais, cujo objeto é de estudar os efeitos da fronteira (processos políticos, sociais, econômicos, culturais, entre outros) sobre os grupos e suas relações entre si (p. 15-16).

Assim, temos na bibliografia das ciências humanas a distinção da abordagem da fronteira como *boundary* ou *frontier*. A *boundary* se refere à fronteira como a linha divisória entre Estados, onde há a presença do governo nacional para garantir a segurança daquele terreno. Já a concepção de fronteira como *frontier*, isto é, a zona de fronteira onde acontecem as relações de separação e encontro das diversas instâncias que fazem parte dessa

realidade (economia, cultura, política e sociedade). Essa dicotomia da fronteira como separação e encontro é a concepção majoritariamente utilizada pela geografia e pelas ciências humanas para abordar tal conceito.

José de Souza Martins (1997) em *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano* analisa as “frentes de expansão”³ dos brancos⁴ sobre grupos indígenas. Essas “frentes” constituem-se como fronteiras de expansão de elementos do modo de produção capitalista, do modo de vida autodenominado “civilizado” por aqueles que consideram como pertencentes a essa ideia de civilização, mas o autor vai além das questões materiais e políticas:

A fronteira de modo algum se reduz e se resume à fronteira geográfica. Ela é a fronteira de muitas e diferentes coisas: fronteira da civilização [...], fronteira espacial, fronteira de culturas e visões de mundo, fronteira de etnias, fronteira da História e da historicidade do homem. E, sobretudo, fronteira do humano (p. 13).

Nessa afirmação de Martins destacam-se dois aspectos. O primeiro é a crítica ao sentido de “fronteira geográfica” por considerá-la reducionista de sentidos e generalizante enquanto aplicação, pois tende a eclipsar os demais sentidos em prol do que delimita como separação entre territórios físicos. O segundo aspecto é o que define como “fronteira do humano”, isto é, a fronteira entre “Nós” e os “Outros”. O “Outro” é entendido como aquele que “não se confunde conosco nem é reconhecido pelos diferentes grupos sociais como constitutivo do **Nós**” (p. 12, grifo do autor).

Perante as observações desses dois intelectuais que buscam e apontam outras possibilidades de sentido para a fronteira, o primeiro vasculhando na própria prática da tradição científica da geografia a necessidade de se ampliar o entendimento desse conceito; o segundo, ao identificar que o conceito reducionista de fronteira se materializa no pensamento e discurso científico da geografia, daí busca outros sentidos por meio de outras áreas do conhecimento. Entre um e o outro,

passa o limite” (p. 34). E continua: “a fronteira coloca-se à frente (*front*), como se ousasse representar o começo de tudo onde exatamente parece terminar; o limite, de outra parte, parece significar o fim do que estabelece a coesão do território. O limite, visto do território, está **voltado para dentro**, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está **voltada para fora** como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem” (p. 34, grifos do autor).

3 As “frentes de expansão” segundo Martins (1997) são definidas como: “deslocamento da população civilizada e das atividades econômicas de algum modo reguladas pelo mercado” (p. 152).

4 Martins (1997) chama de “brancos” todos aqueles que não são indígenas e que participam das frentes de expansão, constituindo o “civilizado”, o pioneiro capitalista.

entendemos que a geografia não se restringe ao que a academia, os centros de pesquisas e planejamento majoritariamente praticam, nem ao que o Estado faz uso dela. Ela é um conhecimento, uma forma de pensar o mundo em sua dinâmica espacial, dessa forma, apresenta a potência das multiplicidades enquanto trama dos fenômenos, suas formas e processos de territorialização em acordo com a dinâmica das escalas espaciais, o que agencia a divisão política e administrativa, provocando derivas minoritárias nessa concepção fixa e ampla em prol da contingencialidade das forças e linhas que escapam do controle e da ordenação do Estado-nação ou do que o discurso científico majoritariamente praticado almeja.

Em *Amélia* temos claramente que a artista Sarah Bernhardt é a expressão corpórea de um território que se localiza além da fronteira política e administrativa do Estado brasileiro. Contudo, se todas as diferenças que ocorrem fossem mero desdobramento desse fato, tudo se explicaria com muita facilidade, assim como se resolveria todos os problemas, pois tudo seria uma questão de identidade territorial já dada por cada um dos corpos que se encontram no Brasil. Esse filme, como já apontado anteriormente, não visa representar fatos de uma realidade dada, mas instigar para o acontecimento de outras realidades a partir dos sentidos de fronteira que vão se desdobrando em diferentes linhas de fuga. A princípio temos o estabelecimento de uma fronteira cultural, que não é aquela que se dá somente na divisa de dois países, mas acontece sempre que nos deparamos com o diferente, com o outro, com a alteridade.

Em *Grupos étnicos e suas fronteiras*, Fredrik Barth (1998) entende que as trocas culturais entre grupos e a consequente sobreposição ou substituição de traços identitários não acontecem porque simplesmente esses grupos entram em contato, mas existem mecanismos mais complexos que podem definir trocas específicas, manter ou associar padrões exteriores sem que o grupo perca sua identidade. O antropólogo define que essas mediações são feitas através das **fronteiras étnicas**.

Aquele que se encontra do lado de dentro da fronteira é incluído no discurso do grupo como pertencente ao “nós”:

A identificação de outra pessoa como pertencente a um grupo étnico implica compartilhamento de critérios de avaliação e julgamento. Logo, isso leva à aceitação de que os dois estão fundamentalmente “jogando o mesmo jogo” (BARTH, 1998, p. 196).

Enquanto o “outro” é percebido como alheio aos valores construídos dentro da fronteira do nós:

De outro modo, uma dicotomização dos outros como estrangeiros, como membros de outro grupo étnico, implica que se reconheçam limitações na compreensão comum, diferenças de critérios de julgamento, de valor e de ação, e uma restrição da interação em setores de compreensão comum assumida e de interesse mútuo (Ibidem, p. 196).

Em *Amélia*, temos entre os dois lados da narrativa: a rasura da dicotomia entre a visão unilateral, ora o “nós” é territorializado na figura cosmopolita, que encarna o sentido de civilidade e progresso por parte de Sarah Bernhardt, o que delimita e classifica o “outro” como bárbaro, incivilizado e atrasado, o qual se encarna na imagem das mulheres de Cambuquira; ora existe a inversão e a unilateralidade do “nós” expressada pelas ironias e críticas à ignorância da artista europeia, assim fixada como o “outro” devido ao estranhamento em relação às práticas culturais locais.

Sodré (2006) discursa sobre diversidade e diferença cultural e aponta que essa dicotomização entre nós e os outros é uma situação de comparação:

Quando o termo “comparante” sobrevaloriza a si mesmo por se julgar o detentor de uma verdade absoluta, o termo “comparado” é automaticamente rebaixado e discriminado (p. 53).

Essa comparação, diz o antropólogo, é descabida, pois “a pura e simples comparação não nos diz nada de essencial sobre um e outro” (p. 53). Entretanto, seguimos fazendo comparações, taxando alguns como iguais e outros como diferentes, e fazemos isso para “exercer poder, para dominar” (p. 54).

No filme de Ana Carolina, quando o “nós” é a artista, o sentido de progresso e alteridade que incorpora, de força inovadora, acaba se configurando em expressão conservadora a fixar em uma hierarquia a concepção de superioridade cultural em relação aos brasileiros. Quando o “nós” se coloca entre as mulheres mineiras, a reação crítica tende a fixar em um conservadorismo de locais de resistência às forças de inovação. Até aí vamos identificando certa linearidade das posturas, como forças dicotomicamente mecânicas, em que cada lado repete o mesmo entendimento, ou desentendimento, do outro, reafirmando sua territorialidade enquanto fixação e valorização conservadora de

aspectos idealmente tidos como superiores. Ambas as defesas, assim como as respectivas críticas, se atêm a um padrão racional lógico de, por dedução simples, se autovalorizar para desvalorizar o outro. Ou seja, aquilo que entendem como as diferenças que as separam, é o que mais as tornam próximas, pois assim são forçadas a se reconhecer na tensão dos encontros.

Esse encontro fronteiro para Martins (1997) é o próprio local da afirmação das diferenças, “**o lugar da alteridade**” (p. 150, grifo do autor). Esse espaço define uma **situação de fronteira**, que é fundamentalmente uma situação de conflito, “mas o conflito faz que a fronteira seja essencialmente, a um só tempo, um lugar de descoberta do outro e do desencontro” (p. 150). Esse desencontro “é o desencontro de temporalidades históricas, pois cada um desses grupos está situado diversamente no tempo da História” (p. 151), porém, ele não se refere a períodos diferentes de desenvolvimento econômico e social, mas sim de contemporaneidade de pensamentos divergentes, de diferentes mentalidades que constituem a individualidade dos sujeitos e a identidade dos grupos (MARTINS, 1997).

Tais temporalidades históricas diferentes, segundo o sociólogo, não são entendidas como autônomas dentro da lógica do modo de produção capitalista, que prevê um único destino para todos, não respeitando a trajetória de cada um desses grupos. Martins discursa sobre temporalidades, tempo histórico e História, mas deixa de lado a espacialidade dessa concepção. Para agenciarmos o sentido espacial nessa direção, Doreen Massey (2012) propõe uma forma alternativa de abordagem da categoria de espaço, em uma perspectiva semelhante à de Martins (1997), mas colocando em foco o espaço, que não exclui, de forma alguma, a temporalidade. Uma das proposições indicadas por ela é entender o espaço como uma multiplicidade, onde a heterogeneidade e diferentes trajetórias coexistem. Assim como Martins, Massey (2012) entende que:

As estruturas do Progresso, do Desenvolvimento e da Modernização, e a sucessão de modos de produção elaboradas dentro do marxismo, todas elas propõem cenários nos quais as direções gerais da história, inclusive o futuro, já são conhecidas (p. 32).

Desse modo, nega-se outras histórias que não a “do macho branco, heterossexual” (p. 31), a história do Ocidente. “A imaginação da globalização como uma sequência histórica não reconhece a coexistência

simultânea de outras histórias com características que sejam distintas [...] e futuros que, potencialmente, também possam sê-lo” (p. 31). Nega-se a “simultaneidade de estórias-até-agora” (p. 33).

Sodré (2006) aponta em seu texto que a questão espacial é crucial para entendermos o problema da alteridade:

Na pretensão de “civilizar” o não-ocidental, está implícita a exigência de conhecê-lo e resgatá-lo para a temporalidade europeia (o cronocentrismo) dentro de princípios do racionalismo iluminista que contemplam aspectos militares, políticos, tecnológicos, institucionais, educacionais e religiosos, a serem transmitidos como “universais” humanos. Concebido como mera diferença cultural a partir de comparações lógicas, o Outro é uma entidade a ser submetida pela razão causal. Sem maiores considerações por tudo aquilo que possa indicar uma positividade para seu espaço próprio, sua territorialização (p. 53).

Ao entender-se superior, aquele que diminui o Outro e nega seu espaço e sua história não o entende como digno de traçar, de forma diversa, seus próprios caminhos. Retira-se, daquele julgado diferente, a importância de sua voz e de suas ações, deixando-o submetido ao julgo daquele que se entende superior.

Essas histórias negadas pelo destino único imposto pelo pensamento maior, hegemônico, o qual tende a uniformizar e padronizar a multiplicidade para minimizar tensões e viabilizar o controle (prática esta tão necessária e usual das forças ordenadoras do território, e que se adequam aos processos de exploração e acumulação da sociedade pautada na lógica da mercadorização capitalista do mundo), podem ser, por exemplo, as histórias das três mulheres mineiras que tentam entender e fazer-se entender por Sarah, porém a atriz francesa as compara constantemente à Amélia, sua camareira que sabia comer com garfo e faca, tomar champanhe e falar francês, o que as mulheres de Cambuquira não sabem e são, portanto, selvagens aos olhos da atriz. Sarah também as nega diversas vezes no filme, quando, por exemplo, no primeiro contato entre elas, chora a morte de Amélia em francês e ignora que as três mulheres de Cambuquira não a compreendem.

Esse aspecto do filme abre para o sentido de uma figura estética central na temática do filme, a questão da fala como elemento capaz de comunicar, mas que paradoxalmente serve para construir linhas de fuga em relação a qualquer comunicação racional, ou seja,

escapa das formas entendidas como normais, convencionalmente tidas como corretas de comunicar.

Os encontros entre elas são cacofônicos e conturbados, principalmente por falarem línguas diferentes. Sarah sempre fala com seu francês rebuscado e está sempre dramatizando a vida, como se esta própria fosse seu palco. Ao passo que as três brasileiras tentam se comunicar com seu português do interior, nenhuma entendendo a outra, mas fazendo-se, ou fingindo um entendimento, como ordenou a irmã Amélia na carta que enviou antes de sua chegada, impedida pelo seu falecimento ainda na Argentina. Ela escreve: “não se assustem com a qualidade dos tecidos: são franceses. Finjam que os conhecem muito bem. Aliás, finjam que conhecem tudo muito bem, não é difícil. É só ficarem caladas” (AMÉLIA, 2000). Fiquem caladas, porém, é o que as três mulheres menos fazem. Expõem suas diferenças principalmente pela língua.

Para Sodré (2006),

O respeito à liberdade do outro passa pelo reconhecimento – não apenas intelectual, mas principalmente sensível – de sua liberdade de se interrogar singular e diversamente sobre o seu próprio destino (p. 58).

A imposição de Amélia às suas irmãs, dizendo para elas fingirem que conhecem tudo muito bem e para ficarem caladas, demonstra como a irmã que vive no estrangeiro incorporou o discurso do colonizador europeu e reproduz as ações deste de não reconhecimento do outro, de subjugar a voz (fiquem caladas), a história e o espaço das mulheres de Cambuquira (finjam que conhecem tudo muito bem), impedindo que as irmãs tenham a liberdade de seguirem seus próprios desígnios.

Amélia, não por acaso, é o personagem-título do filme. Apesar de ser um personagem que não toma uma forma corporal orgânica, ou seja, não aparece continuamente nas imagens apresentadas, apesar de estar fora do enquadramento imagético, é inerente ao desdobrar da narrativa, permeando seu silêncio ensurdecido durante todo o filme. É o grande vetor espacial das histórias que na obra são agenciadas. As mulheres se deslocam até ela, Sarah a tem como a referência de civilização nos trópicos selvagens. Ela é o corpo sem órgãos que territorializa outros sentidos de fronteira, pois não são somente as diferenças que ali se tensionam, mas a força que coloca em deriva os sentidos já estabelecidos de civilização e barbárie, de progresso e atraso,

de inovação e conservadorismo. É Amélia, com sua força de virtualidade, ao estar majoritariamente no *off-screen*, quem vai quebrar o esquema de fronteira como separação (*boundary*) ou encontro (*frontier*) comumente trabalhado pela geografia e reafirmado pelo encontro/separação das protagonistas (mineiras e Sarah) na obra, adicionando a essa narrativa um terceiro elemento: a fronteira como aquilo que está fora, aquilo que é silenciado, não pensado, não percebido, mas que se coloca, se impõe como virtualidades nas relações fronteiriças.

Seu pedido para que as mulheres do interior de Minas fiquem caladas e finjam que sabem é o conselho que ao mesmo tempo prega a subserviência à ordem estabelecida, sem expressar críticas e dúvidas à hierarquia cultural e civilizatória, é o aviso que, como seu corpo ausente de quase todo enquadramento imagético, mas inerentemente ali acontecendo em cada cena, instaura as condições do grande barulho, do ruído como força subversiva da ordem, da racionalidade comunicativa e informativa de verdades já dadas como certas, únicas e eternas. As mulheres reagem em sua algaravia de vozes, impossibilitando qualquer entendimento lógico racional das partes, mas exatamente por isso a paisagem que daí se expressa é de uma fronteiridade em devir aberto, de construção de outros sentidos, pois força o encontro entre esses desconhecidos a se reconhecerem como participando de uma mesma territorialidade em processo e instiga novas formas de relações em meio aos preconceitos e estranhamentos.

É recorrente em *Amélia* Sarah monologar sobre sua crise dramática para as três mineiras, mais uma vez ignorando a diferença da língua. Sarah está perdida por não acreditar mais em seu talento, o que é agravado pela morte de Amélia, seu sustentáculo e sua orientação, além de estar no Rio de Janeiro e conviver com as irmãs da camareira morta. Entretanto, era orientação que fixava referenciais, territorializando uma situação de idealização de segurança ao evitar que a atriz se abra para a caoticidade da vida, o que de fato ocorreu quando teve que se relacionar com a periferia “selvagem” do mundo sem a fronteira moral e ideológica que Amélia representava. Sem essa barreira física de Amélia, a fronteira toma o contorno de suas relações estabelecidas com as mulheres até então negadas como pertencentes à mesma territorialidade.

A sua crise profissional é a crise do modelo de civilização que se pauta na mútua ignorância, que nega a multiplicidade espacial e idealiza uma linearidade histórica de evolução espacial, como apontado por

Massey (2012), evolução que se pauta na ideia de uma essência da verdade única, a qual separa os “outros” e isola o “nós” no território de suposta segurança e imutabilidade.

As tentativas de superação de sua crise, de orientar-se, aparecem continuamente na narrativa da obra, através dos monólogos da atriz, que parece encenar suas dúvidas e angústias reais como se estivesse no palco – o mesmo que teme – como se fosse intérprete de sua própria vida, utilizando as personagens que representa para superar seus conflitos. Em certo momento, a atriz quer que Francisca repita em francês, “Até o talento tem um fim!” (Ibidem), mas a mineira em suas tentativas de repeti-la em francês cria novas frases, novos sentidos como: “o talento tem fome!” A repetição só acaba quando a mulher de Cambuquira a repete fielmente, ao que Sarah exclama: “Como você é autêntica!” (Ibidem). Novamente, Sarah ignora que as mulheres de Cambuquira não a entendem, insistindo que Francisca repita em francês que até o talento tem um fim, e quando ela finalmente o faz, a atriz ironiza a autenticidade da mineira, talvez porque ela entenda que somente com a imitação estas três mulheres (que representariam os povos colonizados) assemelhem-se ao ideal da educação, que é europeia (representada por Sarah). Em seguida, Sarah trava um duelo de esgrima com Francisca, dizendo que a verdadeira luta é a do autoconhecimento, aquele que a atriz francesa tenta alcançar. O duelo travado para se chegar ao autoconhecimento, na verdade, não é só da atriz. Francisca também se questiona: “por que passar por tudo isso?” “Somente pela herança de Amélia?” Ambas, em luta, tentam se entender, se localizarem e se orientarem no mundo que agora é apresentado sem o território de segurança e identidade fixa que Amélia significava. Elas estão vivendo uma situação fronteira, seus próprios corpos são esses novos territórios a se construir, frutos de múltiplas histórias que elas mesmas terão que agenciar e articular.

A multiplicidade de histórias possíveis não busca a formação de identidades encerradas em si próprias, puras. Ela ressalta as diferenças e caminhos diferentes que não são caminhos errados, mas possibilidades outras. Que isso é uma luta, muitas vezes batalhas em terreno desconhecido, por não saber onde se encontra, nem exatamente para onde vai, mas busca-se meios de tentar se localizar, de dar sentido ao que até então é desconhecido ou ignorado. Entretanto, a colonização do mundo pelos países capitalistas europeus instituiu

uma única narrativa aos diferentes povos do planeta, onde todos devem seguir um processo de evolução e desenvolvimento para chegar à civilidade (daí ter que repetir, mesmo sem saber o porquê, a frase, os gestos, as posturas e pensamentos colonizadores).

Barth (1998) aponta outros mecanismos de incorporação das diferenças, principalmente em sociedades industriais. Uma dessas estratégias seria:

[Os indivíduos que buscam se incorporar] podem aceitar um estatuto de “minoría”, acomodar-se e procurar reduzir suas inabilidades de minoría, engavetando todas as diferenças culturais em setores de não articulação, participando do sistema geral do grupo industrializado nos outros setores de atividade (p. 220).

Foi esse mecanismo que Amélia, aparentemente adotou: incorporou e repetiu os gestos e posturas dos europeus para ser aceita por Sarah e ela deu o mesmo conselho às irmãs, porém elas não acataram a ordem não entendendo a si mesmas como “minoría” perante a civilidade de Sarah.

Assim, para Sarah e Amélia – que fala para as irmãs não se assustarem com o tecido francês, já que provavelmente é superior aos tecidos que elas estão costumadas a cozer e utilizar – as mulheres mineiras são menos civilizadas que elas, são bárbaras. Amélia, apesar de não ser europeia, enquanto era um corpo organicamente dado, aprendeu a imitar, sem questionar calando-se. No entanto, por ser exatamente o modelo de como sobreviver por submissão, Amélia, quando deixa de ser um corpo orgânico, estabelece a grande força que catapulta outras formas de resistências territoriais ante o poder econômico e cultural do corpo estrangeiro.

ENTRE-LUGAR: A POROROCA CULTURAL DE AMÉLIA

diante das observações até agora traçadas, podemos caminhar para algumas considerações na abordagem dessa obra cinematográfica pela linguagem geográfica. É importante ressaltar que Amélia como fronteira que incorpora a separação entre diferentes territórios, ao morrer, estabelece linhas de fuga para as mulheres em cena construir suas fronteiras, não só como separação e mútua ignorância, mas como

processo de contato, de tensões, de reconhecimento de suas diferenças e possibilidades de novas relações.

Raffestin (2005) diz que “a fronteira não é uma linha, a fronteira é um elemento de comunicação biossocial que assume uma função reguladora” (p. 13). Sobre isso, Terenciani (2011) comenta:

Entendemos que a concepção de fronteira como **um elemento de comunicação biossocial**, proposto por Raffestin (2005), se aproxima da concepção de “entre-lugar” utilizada por Bhabha (2010), ou seja, lugares de (re) criação, onde novas formas de pensar e agir podem se fazer através do contato entre sujeitos distintos. Entretanto, nem sempre esta ocorre de forma harmoniosa, havendo tensões e conflitos em torno desta proximidade, que corroboram a complexidade existente em torno das fronteiras, sejam elas de caráter político-administrativo ou culturais (p. 17).

Para Homi Bhabha (1998) é exatamente esse o **local da cultura** ao qual seu livro faz referência. É o “nem um nem outro” (p. 195), o “entre-lugar” (FERRAZ, 2010), que fica entre duas identidades que a princípio seriam fixas, mas na fronteira tornam-se maleáveis e podem enlaçar-se, dando origem a novas identidades híbridas. O estabelecimento da diferença é sempre revogado e reafirmado no filme, criando uma alternância dessas identidades, ora conflituosas, ora pacíficas. A própria diretora fala sobre o interesse de expor tais diferenças, chamando de “pororoca cultural”:

Me interessa a pororoca cultural entre uma mulher daquela espécie, daquele pedigree, vis-à-vis três mulheres do interior de Minas Gerais, três brucutus que, como brucutus ou não, elas têm lá suas culturas, suas decisões, suas vontades. Não se comunicam com essa atriz, que fala só em francês no filme e é isso que me interessa (RODA VIVA, 1994).

As três mulheres de Cambuquira, durante todo o filme, após saberem que Amélia morreu e que seus pertences e dinheiro estão em posse de Sarah, procuram receber a quantia, que como Amélia, perpassa toda a narrativa, mas nunca se faz presente. Em certo momento, Francisca, Osvalda e Maria Luísa confrontam Sarah para pedir o dinheiro da irmã falecida. Nessa cena, podemos reconhecer a pororoca cultural que a diretora quer criar. A atriz francesa irrompe em ira e expõe o que era velado, ou o que tentava não ser anunciado: a ideia de superioridade em relação às mulheres

mineiras. Aí a fronteira se instaura como expressão visível de suas forças antagônicas. Francisca diz a Sarah que esta as desrespeitou, ou seja, não as tratou como iguais, não as pagando pelos serviços que fizeram e pergunta: “E o dinheiro? E o dinheiro?” (Ibidem), referindo-se ao dinheiro da irmã, prometido a elas. E reafirma que mais do que nunca ela é agora uma desgraçada e que sua vida perdeu o rastro por culpa da atriz. Mais uma vez, temos a figura de Amélia, a irmã morta, a atualizar-se nas relações entre as protagonistas, trazendo para o enquadramento da narrativa o que estava fora: o dinheiro de Amélia, que causa uma tensão entre os corpos e uma situação fronteiriça.

Nesse momento do filme, Francisca fala em português e Sarah em francês, mas ambas se entendem. Sarah diz que Amélia as chamava de “belas selvagens”, mas que estas “belas selvagens” não existem, ao que Francisca responde: “Existimos sim, madame!” (Ibidem). Aceitar a diferença entre Sarah e as irmãs de Amélia, entre a mulher com “pedigree” e as “brucutus” é melhor do que apagá-las por completo, ignorá-las, dizer que não existem. Se aceitarmos que existe um diferente, poderemos construir outras possibilidades do que queremos por “nós”, mas agora não mais isolando e negando, mas tendo que recriar conjuntamente o sentido do “outro”; mas ignorá-lo é calar sua voz, é não concebermos que qualquer elemento vindo do outro possa estabelecer um parâmetro de como nós nos orientamos e nos percebemos. Como até então o filme apresentava os encontros entre as mulheres, de vezes que não se reconheciam.

Sarah substitui a ideia de “belas selvagens” por “porcas imundas”, chamando-as assim. Desse modo, ela estabelece que as três mulheres de Cambuquira não são humanas se comparadas a ela. Podemos voltar à ideia de fronteira do humano estabelecida por Martins (1997), a fronteira entre o que é humano e o que não é. A fronteira em que o outro é rebaixado e degradado para afirmar a humanidade e superioridade de quem o diminui, mas assim procedendo quem discrimina desumaniza a si mesmo.

Ao estudar a relação entre grupos de uma cidade industrial na Inglaterra, Elias e Scotson (2000) definem que eles podem ser os estabelecidos, aqueles que se consideram superiores, ou os *outsiders*, aqueles que são diminuídos perante as qualidades do grupo estabelecido. Podemos perceber semelhanças nas relações dos grupos dessa cidade com aquelas que se passam entre as mulheres deste estudo:

Afixar o rótulo de “valor humano inferior” a outro grupo é uma das armas usadas pelos grupos superiores nas disputas de poder, como meio de manter sua superioridade social (p. 24).

Em *Amélia*, Sarah se considera pertencente a um grupo superior, principalmente por ser francesa e, para ela, aqueles que não seguiam os padrões europeus seriam considerados inferiores, como as mulheres mineiras. Estas últimas, ao começarem a confrontar Sarah, esboçam uma ameaça à atriz que lhes afixa um rótulo de inferioridade para continuar a se sentir superior.

Sarah acusa as três mineiras de quererem devorá-la para talvez assim adquirirem sua grandeza, saber, força, arte, suas rendas, perfume e dinheiro, mas afirma que isso é inútil, que elas a vão engolir toda crua e que elas não se alimentarão jamais da civilização da qual ela é testemunha viva. Ela faz referência à antropofagia que alguns grupos indígenas empregam, para que, se alimentando do outro, incorporem suas características (MARTINS, 1997), que para Sarah seriam sua sabedoria, inteligência, o dom da ação, o sentido das palavras como representação precisa dos fatos, o valor do pensamento logicamente articulado com clareza e exatidão. Em seguida, Sarah sentencia as mineiras ao porão, lugar que imagina ser originalmente delas, para que durmam sob seus cobertores podres e comam as porcarias às quais estão acostumadas, que não são nem um pouco parecidas com a cama e comidas as quais a atriz está habituada. Francisca, no primeiro embate com Sarah, exclama: “Olha só, onde é que ela vive! Cheia de coisa, de bicho, de pano. Pra que tudo isso?” (AMÉLIA, 2000), deixando claro que os aparatos para viver, ou sobreviver, na concepção de ambas é bem distinto. Para Sarah, essas mulheres vivem em meio à sujeira e com o mínimo para a sobrevivência; já as mineiras não entendem para que tanta suntuosidade.

Ao fim de sua fala, Sarah diz: “olhem para mim. E olhem para vocês! Vocês são inação, preguiça e destruição!” (Ibidem)⁵. Apesar do que Sarah diz, as três mulheres de Cambuquira são representadas sempre

trabalhando, seja em seu sítio, seja no Rio de Janeiro; já Sarah está sempre a beber e ir a festas, gritando ordens para seus empregados. Essas generalizações e a consequente tentativa de desconstruí-la, contrapondo a fala de Sarah às ações das mulheres, reduzem os entendimentos dessa situação a duas conclusões: que as mulheres de Cambuquira, apesar do que Sarah diz, estão sempre trabalhando e que Sarah falseia sua realidade ao acusá-las. A contraposição entre preguiça/trabalho é tomada com superficialidade e simplificação nessa situação. Aqueles a quem chamamos “preguiçosos”, ou a quem vemos como preguiçosos, nem sempre atendem às condições que impomos como o que é trabalho.

Elias e Scotson (2000) perceberam nos grupos que estudaram que a atribuição de qualidades ou defeitos àquele que é diferente não responde a uma lógica. O intuito é apenas inferiorizar a diferença:

Como indica o estudo de Winston Parva, o grupo estabelecido tende a atribuir ao conjunto do grupo *outsider* as características “ruins” de sua porção “pior” – de sua minoria anômica. Em contraste, a autoimagem do grupo estabelecido tende a se modelar em seu setor exemplar, mais “nômico” ou normativo – na minoria de seus “melhores” membros. Essa distorção *pars pro toto*, em direções opostas, faculta ao grupo estabelecido provar suas afirmações sobre si mesmo e aos outros; há sempre algum fato para provar que o próprio grupo é “bom” e que o outro é “ruim” (p. 23).

Sarah usa sua suposta civilidade superior para apontar características nas mulheres de Cambuquira que podem não ser verdadeiras, somente para se afirmar. Ao contrário do que esperávamos as mulheres não se calaram como orientou Amélia em sua carta. Francisca responde a atriz francesa, ao que Elias e Scotson (2000) refletem: “quando eles [os grupos *outsiders*] começam a ser insultuosos, é sinal de que a relação de forças está mudando” (p. 27).

No fim da cena desse confronto, Francisca, ao contrário do que seria esperado, confronta Sarah com lirismo e erudição, parâmetros estabelecidos de “cultura” e civilidade, declamando versos do poema “I – Juca Pirama” de Gonçalves Dias.

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;

5 Estes são aforismos comuns que os portugueses que aqui chegaram deram aos índios, que ainda hoje podem ser ouvidos em relação, por exemplo, aos paraguaios na fronteira entre Brasil e Paraguai, da qual Dourados faz parte, ou em relação aos indígenas e camponeses que trabalham a terra de forma diferente das grandes unidades de produção capitalistas.

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 assumir-se como “filho das selvas”, de origem indígena, mas heroica, corajosa e trabalhadora, Francisca afirma outro sentido de selvagem, não aquele inferior ao civilizado, mas diferente. Contudo, mais que um indígena selvagem, o ser brasileiro é a mistura de raças, daí o resgate dos negros africanos no caldeirão de nossa cultura. Francisca termina sua declamação deste trecho de *Navio Negreiro*, de Castro Alves: “Colombo! fecha a porta dos teus mares!” (apud AMÉLIA, 2000).

Se Sarah se vangloria de sua educação europeia, Francisca se vangloria de sua descendência indígena e africana, mais uma vez entendendo que o contraponto à raiz europeia de Sarah é a essência de alguma etnia, que ao se misturar no Brasil, dá origem ao povo brasileiro, descendente dos corajosos índios e dos negros que sobreviveram ao tráfico, mas que também a essas se misturaram os colonizadores brancos. A frase que declama, “Colombo! Fecha a porta dos teus mares!”, é a crítica ao sentido de civilidade representada pelo europeu, pois o que eles trouxeram para a América foram sofrimentos aos diferentes povos que vieram compor o que seria o Brasil e os que já se encontravam povoando a América. Assim, o silêncio proposto por Amélia como forma de imitação do considerado superior se subverte quando as algaravias dos ruídos se articulam em uma capacidade lógica de expressão que os civilizados conseguem entender, pois a comunicação se dá em conformidade com seus parâmetros lógicos de pensar e falar. Quando isso se dá, uma nova territorialidade se estabelece, uma fronteira aí se consolida, aquela em que ambos os lados se reconhecem fazendo parte desse mesmo território.

No final do filme, vemos uma peça sendo encenada em Paris em 1915. Atores com figurinos que representam índios, cenário que remete às florestas tropicais e animais selvagens. Sarah declama outro trecho do canto de morte do guerreiro tupi que ouviu primeiramente de Francisca. Esta, aliás, com Osvalda e Maria

Luísa podem ser vistas no palco com fantasias de índio, encenando “I – Juca Pirama” nos palcos parisienses. As três então tomam o lugar de Amélia e até superam-na, já que se encontram no palco dos teatros europeus com uma grande atriz, não estando somente por detrás das cortinas, apoiando e servindo Sarah, como fez Amélia. Agora, quem declama os versos de Gonçalves Dias é Sarah, a famosa atriz francesa, que mostra para o mundo a “essência” do povo brasileiro e quão belo e exótico ele pode ser. Podemos entender então que as diferenças entre as mulheres de Cambuquira e Sarah se extinguíram? Que Francisca e Osvalda desistiram de reaver suas terras⁶ (que provavelmente foram vendidas pelo homem que Amélia deixou encarregado de cuidar da transação)? As três mulheres se deixaram devorar pela cultura e civilidade europeia de Sarah, ou estão com ela porque esta as respeitou e reconheceu suas diferenças? Ou foi Sarah quem se deixou ser engolida pela “selvageria” das mineiras e agora declama os versos que aprendeu, para mostrar a seus conterrâneos que a América foi bem instruída nas lições europeias, e faz isso reforçando a tropicalidade, exuberância e exotismo das terras do “novo mundo”?

As indagações em torno do que aconteceu depois das mulheres de Cambuquira se encontrarem com Sarah podem ser associadas ao que Bhabha (2003) chama de “hibridismo” ou “tradução cultural”. Ao estudar a sociedade indiana colonizada pelos ingleses, esse autor tece considerações acerca dos conceitos de identidade e cultura que, para ele, nunca estão acabados: “a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade” (BHABHA, 2003, p. 85).

É como uma constante repetição dos gestos e palavras que o colonizado tenta imitar do colonizador, mas essa imitação nunca sai completa e perfeita, o colonizado não atinge a imagem da totalidade que o colonizador representa, repetindo-o de forma canhestre como o faz Francisca ao repetir o francês de Sarah: “até o talento tem um fim!” Esse deslocamento do significante cria um espaço novo, cindido e ambíguo que Bhabha (2003) vai chamar de “entre-lugar” ou “terceiro espaço”:

6 A relação das irmãs com a terra que possuíam era dupla, ora amando-a, com medo de perdê-la e muita determinação em continuar com elas, ora queixando-se da vida que levavam lá.

O reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura **internacional**, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na **diversidade** de culturas, mas na inscrição e articulação do **hibridismo** da cultura. Para esse fim deveríamos lembrar que é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o **entre-lugar** – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse terceiro espaço temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos (p. 69, grifos do autor).

O encontro de culturas diferentes cria um espaço novo, onde não se encontra nem esta nem aquela cultura, identidade ou hábitos, há, no entanto, uma “reescrita” (BHABHA, 2003) da cultura, espaço no qual a tentativa de chegar à imagem da totalidade tem como consequência uma cultura híbrida, própria de um entre-lugar que chega ao nonsense quando não há a completude da tradução como Francisca, mais uma vez a repetir Sarah: “o talento tem fome!” ou a atriz a declamar versos de exaltação de características romantizadas do Brasil em francês.

O entre-lugar, para Bhabha (2003), é o próprio lugar da cultura: “é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o **entre-lugar** – que carrega o fardo do significado da cultura” (p. 69). É o **nem um, nem outro** (Ibidem) – nem colonizado, nem colonizador, nem Eu, nem Outro – que vai além dos binarismos de supostas identidades nacionais puras.

A encenação de “I-Juca Pirama” nos palcos franceses é esse entre-lugar onde a tradução das culturas não se completa, nem para cá, nem para lá, criando uma situação fronteiriça e híbrida que para Bhabha (2003) surge do encontro de diferentes culturas: “A margem do hibridismo, onde as diferenças culturais se tocam de forma ‘contingente’ e conflituosa, torna-se o momento de pânico que revela a experiência fronteiriça” (p. 286).

A fronteira, ou os encontros fronteiriços podem ser cacofônicos e conturbados como expressam as mulheres de Cambuquira ao expressarem suas diferenças na fala, ou mudos e silenciosos, quando aceitam uma suposta superioridade que faz que o Outro se cale, como o fez Amélia. Entretanto, aquele que se cala e aceita uma sobrescrição de sua identidade e cultura, nunca será aquele que pretende imitar, sempre há uma parte de si que continua a emergir, uma parte de sua cultura e identidade que resguarda para não deixar seu

Eu desvanecer, reaparecendo constantemente como Amélia no filme, não se calando por completo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As possibilidades de entendimentos e significações geográficas nas mais variadas formas de expressão artística são inúmeras. Como já dissemos, este texto traz somente algumas delas atreladas à narrativa filmica de *Amélia*. Para destacarmos estas análises partimos de um entendimento rizomático das ciências, inclusive da geográfica, para conectar o conceito de fronteira da geografia às proposições filosóficas que ampliam nosso leque de entendimentos do conceito trabalhado através da linguagem cinematográfica.

O cinema nos dá a perspectiva de construir novos entendimentos, novos pensamentos sobre aquilo que propomos analisar. Ele constrói realidades, lugares, geografias em sua libertação de seus limites ficcionais. Alguns autores (AITKEN; ZONN, 2009; COSTA, 2009, 2010; HOPKINS, 2009; NEVES; FERRAZ, 2007; OLIVEIRA JR., 2005, 2009; QUEIROZ FILHO, 2009) falam, de algum modo, sobre uma geografia que acontece no momento em entramos em contato com um filme, criando uma **geografia filmica** (COSTA, 2009) ou uma **geografia do filme** (HOPKINS, 2009).

No prefácio do livro *Filmando em Mato Grosso do Sul: o cinema popular e a formação da identidade regional*, Oliveira Jr. (2012) nos dá uma perspectiva interessante sobre a geografia dos filmes:

Mas também podemos pensar os tempos e lugares que compõem um filme como locais narrativos que só existem ali, tendo sua existência vinculada à sequência de imagens e sons que acompanhamos sentados nas cadeiras da gruta escura que é uma sala de projeção cinematográfica. Não estamos naqueles tempos e lugares. E também estamos. [...] não são os lugares geográficos que temos diante de nós, mas é a eles que as imagens aludem, remetem, pontuam, trazendo-nos estes lugares em (outros) ângulos e temporalidades, em (outros) enquadramentos e significados, ratificando ou ampliando sentidos para eles. Cabe a pergunta: os lugares geográficos existem fora das narrativas ditas deles? Não seriam eles exatamente o conjunto complexo de tudo aquilo que alude a eles, que a eles se remete em palavras e imagens que, enfim, dizem deles nas mais variadas linguagens? (p. 11).

As imagens constituem parte importante de nossa imaginação geográfica. É através delas que muitas vezes criamos nossos referenciais de orientação e localização, mesmo que o espaço retratado no filme não seja uma representação fiel dele. Ao nos aproximarmos de outras construções espaciais nos filmes é que podemos questionar ou ratificar entendimentos que temos das fronteiras de nossos conhecimentos.

Em *Amélia* a discussão sobre o conceito de fronteira se dá a partir do encontro de Sarah Bernhardt, Francisca, Osvalda e Maria Luísa. São estes encontros – das mulheres de Cambuquira com Sarah, do espectador com o filme, do cinema com a geografia – que nos ajudam a entender melhor a zona de encontros (conflituosos ou não) que é a fronteira. Esta, geralmente, entendida como a separação de dois estados-nações, separação também de histórias, diferenças e semelhanças, caminhos diversos que, ao se encontrarem, seja onde estiverem, precisam se arranjar e se orientar de alguma forma, podendo ser as mais variadas como vimos nesse filme.

Em nosso encontro cotidiano com a diferença também nos orientamos e negociamos para lidar com ela. Essas ações transparecem na espacialidade e territorialidades que operamos a partir dessas relações. Lidamos com as fronteiras do mundo de nosso próprio local, transformando-o, transformando a nós mesmos e a quem nos cerca. Não é só Sarah e as três mulheres de Cambuquira que mudaram seus pensamentos e ações em relação à outra no final do filme. Nossas experiências assemelham-se à das personagens. Ao depararmos com uma situação nova, podemos travar um duelo de esgrima, repetir frases, gritá-las, nos desentendermos em nossas falas e na dos outros. Atingimos então um ponto, onde não sabemos se fomos devorados ou se devoramos; se declamamos “I-Juca Pirama” ou perdemos nossas terras e vamos nos fantasiar de índios em palcos de teatros europeus.

Lidar com a fronteira da diferença é sempre uma vivência singular e cotidiana. Não há respostas ou receitas de como devemos proceder. Talvez entendê-las como diferenças e não como uma gradação entre melhor e pior ajude os estudos geográficos a contribuir para a orientação daqueles que estão a vivenciar as várias fronteiras que envolvem as relações humanas. *Amélia* nos aponta essas possibilidades, pois do silêncio da aceitação do dominante, entendido como civilizadamente superior; passando pelos ruídos da incomunicabilidade das partes, que aponta para outras perspectivas de fronteira, chegando ao processo de comunicação

a partir da redefinição do outro, segundo, porém, os parâmetros racionais da civilidade ocidental, a fronteira representada apontou para a sua multiplicidade de experiências e narrativas. A questão é saber que as respostas nunca estão prontas, mas são sempre processos em construção no contexto da espacialidade em que a vida acontece.

Em *Amélia*, a metrópole europeia civilizada se coloca no corpo de Sarah, e o interior caipira e sertanejo brasileiro se coloca nos corpos das irmãs, que forçam o corpo ausente de Amélia a se redobrar no sentido de Brasil. Aqui, podemos entender rizomaticamente o filme, pois não cabe pensá-lo linearmente, buscando causa e efeito, mas abrir-se para o múltiplo que tensiona.

Esse filme reforça os entendimentos de fronteira comumente discutidos na geografia quando discursa sobre o encontro e a divisão das mulheres, mas vai além quando aponta que a fronteira estabelecida aqui é o fora, são as culturas redobrando-se sobre as personagens, é a personagem morta de Amélia, impondo sua vontade às irmãs, ou estas a cobrar atitudes de Sarah pelo que Amélia deixou.

Por fim, é importante ressaltar que vivemos na fronteira, no meio ou no meio da fronteira. Vivemos constantemente a construir referenciais, buscando alcançar um lado, uma verdade, um ponto fixo de referência. Acontece que os referenciais humanos são movediços e quando achamos que estamos seguros em um patamar sólido, caímos novamente no abismo do entre, nem nesta borda nem naquela, sempre em um limite que se apresenta em um meio, a própria fronteira. Definimos este lado, ou aquele, aquela borda, o outro limite, mas vivemos sempre no meio, no meio de nossas vidas, no meio de nossos tempos, espaços e fronteiras.

REFERÊNCIAS

ADORO CINEMA. **Amélia**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-32367/>>. Acesso em: 8 jul. 2013.

AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. (Re)apresentando o Lugar Pastiche. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2009. p. 14-58.

AMÉLIA. Direção: Ana Carolina. Produção de Tuinho Schwartz. Brasil: Riofilme, 2000, (130 min), color.

- BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade**. Seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Tradução Elcio Fernandes. São Paulo: Editora da Unesp, 1998. 2. reimp.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. 2. reimpressão.
- COMRIE, A. C. Desafio Nietzsche à geografia física. **ACME: An international e-journal for critical geographies**, v. 9, n. 1, p. 34-46, 2010.
- COSTA, M. H. B. V. Construções culturais – Representações fílmicas do espaço e da identidade. **Entre-lugar**, Dourados, ano 1, n. 2, p. 17-32, 2. sem. 2010.
- _____. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 109-119, set./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a08.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2012.
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. **Os estabelecidos e os outsiders**: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FERRAZ, C. B. O. Entre-lugar: Apresentação. **Entre-lugar**, Dourados, ano 1, n. 1, p. 15-31. 1. sem. 2010.
- _____. O capital no cinema: As diferenças entre linguagens e as possibilidades geográficas. In: CAZETTA, V.; OLIVEIRA JR., W. M. (Orgs.) **Grafias do espaço**: Imagens da educação geográfica contemporânea. Campinas: Alínea, 2013. p. 109-142.
- GALLO, S. **Deleuze & educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- HISSA, C. E. V. **A mobilidade das fronteiras**: Inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.
- HOPKINS, J. Um mapeamento de lugares cinemáticos: Ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2009. p. 59-94.
- MARTINS, J. S. **Fronteira**: A degradação do outro nos confins do humano. São Paulo: Hucitec, 1997.
- MASSEY, D. **Pelo espaço**: Por uma nova política da espacialidade. Tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- MAX, C. Z.; OLIVEIRA, T. C. M. As relações de troca em região de fronteira: uma proposta metodológica sob a ótica convencionalista. **Geosul**, Florianópolis, v. 24, n. 47, p. 7-27, jan./jun. 2009.
- NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O. Cinema e geografia: Em busca de aproximações. **Espaço Plural**, Marechal Rondon, ano VIII, n. 16, p. 75-78, 1. sem. 2007.
- OLIVEIRA JR., W. M. O que seriam as geografias de cinema? **Txt – leituras transdisciplinares de telas e textos**, Belo Horizonte, n. 2, sem paginação, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>>. Acesso em: 4 out. 2012.
- _____. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 1-7, set./dez., 2009. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072009000300002&script=sci_arttext>. Acesso em: 3 out. 2012.
- _____. Prefácio: Des(a)fiando um lugar em palavras e imagens. In: FERRAZ, C. B. O.; NEVES, A. A. (Orgs.). **Filmando em Mato Grosso do Sul – O cinema popular e a formação da identidade regional**. Dourados, MS: Ed. da UFGD, 2012.
- OLIVEIRA, B. J. Cinema e imaginário científico. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. 13, suplemento, p. 133-50, out. 2006.
- QUEIROZ FILHO, A. C. Sobre política e território no espaço da narrativa fílmica. **Terra Livre**, São Paulo, ano 25, v. 1, n. 32, p. 47-61, jan./jun. 2009.
- RAFFESTIN, C. A ordem e a desordem ou os paradoxos da fronteira. In: OLIVEIRA, T. C. M. (Org.).

Território sem limites: Estudos sobre fronteiras. Campo Grande, MS: Ed. da UFMS, 2005.

RODA VIVA. **Ana Carolina.** 1994. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/332/Ana%20Carolina/entrevistados/ana_carolina_1994.htm>. Acesso em: 8 jul. 2013.

SOARES, L. F. Fratura cultural: *Amélia*, de Ana Carolina. **Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)**, v. 10, n. 2, dez. 2012. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5583>>. Acesso em: 8 jul. 2013.

SODRÉ, M. Diferença e diversidade. In: SCHULER, F.; SILVA, J. M. (Orgs.). **Metamorfoses da cultura contemporânea.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

TERENCIANI, C. **Interculturalidade e ensino de geografia em escolas na fronteira Brasil-Paraguai em Mato Grosso do Sul.** 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade da Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011.

WAINWRIGHT, J. Nietzsche contra o mundo real. **ACME: An international e-journal for critical geographies**, v. 9, n. 1, p. 21-33, 2010.

WEBCINE. **Amélia.** Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/filmessi/amelia.htm>>. Acesso em: 8 jul. 2013.