

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM GEOGRAFIA

**GABRIELA LAURITO BOER**

**GEOGRAFIA E CINEMA: OUTRAS IMAGENS  
PARA SE PENSAR A FRONTEIRA DO FAZER  
GEOGRÁFICO**

DOURADOS  
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
**MESTRADO EM GEOGRAFIA**

**GABRIELA LAURITO BOER**

**GEOGRAFIA E CINEMA: OUTRAS IMAGENS PARA SE PENSAR A FRONTEIRA DO  
FAZER GEOGRÁFICO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Faculdade de Ciências Humanas, da Universidade Federal da Grande Dourados como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Jones Dari Göettert

Dourados/MS  
2015



## **BANCA EXAMINADORA**

---

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Jones Dari Göettert

---

Prof. Dr. Cláudio Benito de Oliveira Ferraz

---

Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz Filho

Dourados/MS  
2015  
**AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Isabel e José, por se preocuparem e por me incentivarem a começar e concluir este trabalho. Obrigada por todo amor, carinho incentivo e financiamento em tantos anos de estudos. Agradeço também minha irmã, Natália, pelos conselhos e compreensão.

Agradeço meu namorado Arthur, pela paciência e companheirismo nesta longa jornada do mestrado, que me mostrou tantas coisas novas, mas ao mesmo tempo me trouxe muita saudade de casa. Obrigada por me escutar, por tentar entender esta pesquisa, por lê-la e revisá-la.

Agradeço aos meus orientadores, Prof. Dr. Cláudio Benito Oliveira Ferraz, que acompanhou toda a jornada que resulta neste trabalho e o Prof. Dr. Jones Dari Göettert por me aceitar no meio do caminho, auxiliando-me na conclusão desta pesquisa e por suas contribuições à ela.

Agradeço à CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou uma grande parte da dedicação que este trabalho necessitava. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Faculdade de Ciências Humanas da UFGD, por me ajudar aprofundar e abrir novas possibilidades em minha formação como geógrafa e também por juntar tantas pessoas maravilhosas que conheci nesta caminhada. Além da secretaria do programa, que tem muito trabalho em atender a todos nós. Obrigada pela Paciência.

Agradeço à turma do Mestrado em Geografia do PPGG de 2013. As aulas, conversas e aprendizados com vocês fizeram a estadia em Dourados muito menos penosa e este trabalho acontecerem. Vocês são demais! Obrigada Djeovani, Ana, Danilo, João Evaldo, Josi e Aílson. Obrigada aos colegas da turma de Doutorado de 2013, especialmente ao Cristovam, Carol, Regina, Thiago e Mafer, pelas contribuições, risadas e companhia. Aos colegas dos outros Programas de Pós-Graduação da FCH que enriquecerem debates e encontros. Obrigada principalmente à Marciana e à Zulmária.

Agradeço especialmente meu amigo e colega de incertezas acadêmicas, Djeovani Roos. Sem você este trabalho não teria acontecido mesmo! Obrigada pela companhia, pelos debates e conversas, por estarmos perdidos, por estarmos no mesmo barco lutando para concluirmos esta viagem.

Agradeço também ao Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas pelas discussões. Muitas delas estão presentes neste trabalho.

Gostaria muito de agradecer a Rosiane, por me dar, em Dourados, um lar, além de companhia, conselhos e amizade pelo tempo que morei na cidade.

Agradeço também ao Pedal das Belas e ao XC Dourados, principalmente às amigas Lu, Tati, Pith, Janete N., Janete S., Keila, Elaine, Mirian Ué, Aline, Idalina, Karlla e Rita e ao Glauco, Carlos, Pena, Matheus e Cepacol. Às meninas agradeço a amizade, o companheirismo, o carinho. Sem vocês, viver em Dourados seria insuportável. Vocês fizeram essa experiência ser muito mais proveitosa! Obrigada! Aos meninos, muito obrigada pela companhia e paciência nos pedais, vocês me ensinaram um montão de coisas sobre bike, além de andar nelas.

Muito obrigada a todos vocês!

## RESUMO

Este trabalho possui como objetivo discutir o conceito de fronteira nos filmes “Amélia” (2000) e “Fronteira” (2008). O cinema visa estabelecer novos referenciais para embasar o debate sobre o conceito de fronteira, a partir da exploração de uma base bibliográfica advinda da própria ciência geográfica, da filosofia e dos estudos cinematográficos. O conceito filosófico de rizoma, proposto por Deleuze e Guattari, liga estes três planos, utilizando o cinema como intercessor, como potencializador de pensamentos sobre o tema estudado aqui. As concepções hegemônicas de fronteira como separação e encontro nas ciências humanas aparecem em ambos os filmes, mas são reafirmadas principalmente em “Amélia”, no qual os encontros entre as protagonistas estão sempre a ressaltar suas diferenças. O que se coloca de novo neste filme é a fronteira delimitada pela irmã morta das protagonistas, que se impõe como presença, mesmo estando fora do enquadramento. No filme “Fronteira” são discutidas as categorias geográficas para a compreensão que a fronteira é o limite onde as pessoas constroem seus referenciais de orientação e localização.

**Palavras-chave:** geofilosofia, fronteira, cinema.

## ***ABSTRACT***

This work aims to discuss the concept of border in two Brazilian movies: “Amelia” (2000) and “Fronteira” (2008). The film aims to set new standards to support the debate on the concept of border, from the operation of a bibliographic database arising from the very geographical science, philosophy and film studies. The philosophical concept of rhizome, proposed by Deleuze and Guattari, connects these three planes, using cinema as intercessor, as potentiator of thoughts on the subject studied here. The border hegemonic conceptions as separation and meeting the humanities appear in both films, but mostly are reaffirmed in “Amelia” in which encounters between the protagonists are always emphasize their differences. What arises again in this film is the boundary delimited by the sister of the dead protagonists, which is imposed as presence, even outside of the frame. In the film “Fronteira” are discussed geographical categories for understanding that the border is the limit where people build their reference of orientation and location.

**Key-words:** geophilosophy, border, cinema



*“Não aponta um norte único, inventa um sul plural”*

*Wenceslao Machado de Oliveira Jr.*

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	11
1 INTRODUÇÃO.....	10
2 CAPÍTULO 1: SOBRE GEOGRAFIA E CINEMA .....	24
2.1 Como entendemos a ciência.....	24
2.2 Estabelecendo intercessores entre cinema, geografia e filosofia.....	27
2.3 Nossas geografias.....	32
2.4 Criando mundos: a linguagem cinematográfica .....	35
2.5 Analisando imagens: dobrando o fora.....	39
3 CAPÍTULO 2: “AMÉLIA”.....	44
3.1 A imagem-movimento .....	44
3.2 “Amélia”: a fronteira.....	45
3.3 Entre-lugar: a pororoca cultural de “Amélia”.....	55
4 CAPÍTULO 3: “FRONTEIRA”.....	64
4.1 A imagem-tempo .....	64
4.2 Categorias geográficas e fronteira .....	67
4.3 “Fronteira”: orientando-nos e localizando-nos no mundo.....	72
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	82
REFERÊNCIAS.....	86
REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....	91
REFERÊNCIAS LITERÁRIAS .....	91

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> A faixa de fronteira brasileira e as cidades que fazem parte dela. Em destaque o Estado de Mato Grosso do Sul e a cidade de Dourados .....	11
<b>Figura 2:</b> Francisca e Sarah travando um duelo .....	54
<b>Figura 3:</b> Francisca confrontando Sarah .....	60
<b>Figura 4:</b> <i>I-Juca Pirama</i> nos palcos de Paris .....	61
<b>Figura 5:</b> Maria entre Tia Emiliana e o viajante .....	75
<b>Figura 6:</b> Maria a se debater .....	80

## 1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho discutiremos as possibilidades de análise que a linguagem cinematográfica pode oferecer à ciência geográfica. Este tema não é novo para a autora, pois desde a graduação, em sua iniciação científica no ano de 2012, já trabalha com a aproximação da ciência geográfica com a linguagem do cinema, ao ser bolsista Fapesp (Fundação de Amparo À Pesquisa do Estado de São Paulo), com o trabalho *Geografia cultural e cinema: possibilidades de análise do espaço geográfico no filme Adeus, Lênin!*. Na atual pesquisa apresentamos um aprofundamento dos esforços de aproximação teórica entre cinema e geografia.

Além disso, a autora integra, juntamente com outros alunos e professores do Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGG) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), o Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas (GPLG) que visa abordar outras possibilidades de análise da linguagem científica da geografia, buscando ampliar os sentidos dos conceitos articuladores desta ciência pelo contato com outras linguagens produtoras de conhecimento, como a filosófica e a artística, que se apropriam dos conceitos geográficos traçando novas perspectivas para eles.

O Programa de Pós-Graduação da UFGD se encontra em uma cidade que faz parte da faixa de fronteira, instituída pela Lei nº 6.634 de 2 de maio de 1979, que considera esta faixa como os 150km do território para o interior do país a partir da linha internacional, possuindo grande número de trabalhos que discursam sobre este tema (Figura 1). Deste modo, sentimo-nos também influenciados pelas características locais para discutir o conceito de fronteira. Faremos isto analisando o cinema, isto é, nossa preocupação é discutir epistemologicamente o conceito de fronteira e não, necessariamente, os aspectos visíveis da fronteira na cidade de Dourados/MS. Assim, a experiência anterior da autora e as novas discussões trazidas pelo GPLG auxiliam e enriquecem nossas análises.



**Figura 1:** A faixa de fronteira brasileira e as cidades que fazem parte dela. Em destaque o Estado de Mato Grosso do Sul e a cidade de Dourados<sup>1</sup>

O dicionário Aurélio (FERREIRA, 2009) nos traz quatro concepções para contribuir para a definição da fronteira que podemos observar na Figura 1:

- (...)1. Limite (1) de um país ou território no extremo onde confina com outro (...)
- 2. A região adjacente a esse limite (...)
- 3. Fig. V. *limite* (6) (...)
- 4. Fig. Extremo, fim, termo [V. *limite* (3).] (FERREIRA, 2009, p. 940).

A fronteira, neste contexto, pode ser caracterizada como o limite mais extremo de nosso país e a região adjacente a ele, como é o caso da faixa de fronteira definida pela Lei nº 6.634 de 2 de maio de 1979. Esta área, segundo a legislação brasileira, “é considerada área indispensável à Segurança Nacional” (BRASIL, Lei nº 6.634 de 2 de maio de 1979, *online*), portanto, atua-se nela uma maior vigilância do Estado, operada, principalmente, pelo exército. Nesta faixa também existem projetos e programas diferenciados para abarcar sua

<sup>1</sup> Adaptado de: <http://2.bp.blogspot.com/-729yUd6HYVs/TV0cmAEIL0I/AAAAAAAAADhc/zww7BgO0P24/s1600/Zona+de+fronteiras+brasileiras>

singularidade, como regularização de terras de estrangeiros e obras públicas voltadas para a realidade fronteiriça (BRASIL, 1979).

O Estado, portanto, lida com a zona de fronteira como um elemento imprescindível para a manutenção da Segurança e soberania nacionais, tentando manter uma “impermeabilidade” entre os territórios vizinhos, tentando estabelecer uma ordem territorial. Isto pode ser explicitado pela relação entre a delimitação de fronteiras e a criação de, por parte de atitudes políticas do Estado, diferenças culturais que não existiriam se não fossem as demarcações lindeiras.

Há uma relação recíproca entre política e cultura na definição das fronteiras territoriais dos Estado nacionais. A ação política cria principalmente mediante a educação escolar, cidadania, línguas e outros sistemas de comunicação, as diferenças culturais em um determinado espaço fronteiriço onde predominam semelhanças no estilo de vida da população local. Mas as diferenças culturais produzidas muitas vezes são vistas como causa dos limites políticos. (ALBUQUERQUE, 2010, p. 37).

Muitas destas diferenças culturais que se encontram nas regiões fronteiriças são resultado de ações estatais para diferenciar seu território do território do país vizinho. Elas são, portanto, construídas, assim como também o são o limite de fronteira e a preocupação em guardá-las daqueles que a subvertem.

Para além desses aspectos relacionados com a presença e ação do Estado, podemos constatar outras características que tornam a questão fronteiriça mais instigante. Sabemos que a fronteira pode ser entendida como uma área na qual se instaura uma divisão, uma separação entre referenciais culturais distintos (língua, hábitos alimentares, tipos de lazer, vestuário etc.), porém, ao mesmo tempo, este mesmo aspecto, de ser o lugar da divisão, é o fator potencializador do contato entre estas diferenças, levando as pessoas que ali vivem a operarem uma constante e sutil troca de referenciais culturais, pois as relações que ali se dão escapam ao poder do Estado de fixar identidades diferentes para um ou outro território. É inevitável que as pessoas e os hábitos ultrapassem as fronteiras e se intercomuniem. Sobre esta aproximação fronteiriça que resulta em sutis e constantes trocas culturais, a qual podemos nomear hibridização, Göettert (2013) destaca três escalas que tornam as relações de hibridização ainda mais complexas:

(...) espaços de fronteira se hibridizam em um conjunto variado de situações, com destaque para 3 delas: (1) a hibridização nas relações internas, locais, dada pela condição heterogênea populacional, social, econômica, política, cultural, religiosa etc.; (2) a hibridização nas relações com outros espaços nacionais, próximos ou distantes, com preponderância,

não poucas vezes, para as relações regionais; e (3) a hibridização nas relações com o lado de lá da fronteira, isto é, a internacionalidade relacional e híbrida (GÖETTERT, 2013, p. 4).

Vemos estas três situações, por exemplo, acontecerem em Dourados: a forte presença de costumes culturais diversos, provindos tanto do país vizinho (Paraguai) quanto da grande presença de indígenas no meio urbano<sup>2</sup>, que resultam em uma mistura de hábitos brasileiros, paraguaios, guaranis, kaiowás, terenas... Além disso, somam-se às populações indígenas e paraguaia a imigração de japoneses, libaneses, gaúchos, nordestinos paulistas e cariocas, formando um caldeirão cultural que se expressa na paisagem cultural diversificada, cuja busca por uma identidade pura e autenticamente douradense acaba implodida pelas forças de modernização e padronização do capitalismo e a multiplicidade cultural local. Podemos perceber, desta maneira, que as ações que o Estado toma para “manter a ordem” na faixa de fronteira é muitas vezes deixada de lado pelas pessoas que vivem nela. A fronteira, que seria uma linha a dividir duas jurisdições diferentes, acaba, na verdade, sendo transgredida diariamente pela vivência dos sujeitos.

Na geografia e em outras ciências sociais, esta concepção dupla sobre a fronteira, ora comandada pelo Estado como linha divisória, ora transgredida pela vivência dos sujeitos resultando em um espaço híbrido, também é apontada para balizar as análises sobre este conceito. Max e Oliveira (2009) delineiam estas concepções:

Pode-se entender que o termo fronteira (na concepção anglosaxônica) 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 inter-Estados 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 (MAX; OLIVEIRA, 2009, p. 15-6).

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

---

<sup>2</sup> Pelos dados da Prefeitura Municipal de Dourados, 14.614 indígenas vivem no município, espalhados por 6 reservas (Bororó, Jaguapiru, Panambi, Panambizinho, Porto Cambira e Sucuri). (PREFEITURA DE DOURADOS, *online*).

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 desta realidade (economia, cultura, política e sociedade). Esta dupla concepção da fronteira como separação e encontro são os entendimentos majoritariamente utilizados pela geografia e pelas ciências humanas para abordar tal conceito.

Deste modo, um dos sentidos que a fronteira pode assumir nos estudos geográficos se encontra, por exemplo, na Figura 1 desta Introdução, ou seja, uma linha estabelecida politicamente para separar uma extensão territorial em dois Estados ou territórios (*boundary*), como mencionado por Max e Oliveira (2009). Fronteira, neste contexto é precisa, separa um lado do outro. Desta maneira, o Estado pode exercer seu poder de administrar o território assim delimitado. O que nós colocamos como questão é: o que se encontra fora, ou que extrapola a linha representada pela Figura 1?

A cidade de Dourados com sua visível multiplicidade cultural e social nos fornece ainda outras pistas para formularmos mais questionamentos sobre o conceito de fronteira comumente utilizado na geografia: será que as relações fronteiriças acontecem somente na fronteira? Ou será que elas podem extrapolar a zona lindeira e ser carregada por todos os lados? Como a fronteira pode estar presente em nossas vidas quando estamos tão distantes da zona fronteiriça? Que formas estas fronteiras assumem em nosso cotidiano? O que ela delimita em nossas vidas? As relações de hibridização somente acontecem na fronteira, ou as escalas nas quais nos inserimos se misturam para complexizar nossos referenciais culturais?

Retomando, mais uma vez, a realidade múltipla de Dourados, podemos tomá-la como exemplo de como o mundo acontece de maneira muito mais complexa e dinâmica do que as concepções que o conceito de fronteira usualmente utilizado (*boundary* ou *frontier*), abarcam. O mundo acaba escapando pelos furos, dobras e limites dos estudos científicos. Aquilo que escapa, aquilo que fica de fora, aquilo que é negado ou não percebido pelo pensar científico é todo um plano de realidade que se coloca então como pura virtualidade<sup>3</sup>. Como apontam Deleuze e Guatarri (1992), a especialização de um ramo do conhecimento não significa se isolar e não ser afetado por outras áreas do conhecimento. Um discurso científico tem que se entender na contingencialidade do mundo, para tal, deve buscar intercessores

---

<sup>3</sup> Uma discussão mais aprofundada sobre atual e virtual encontra-se no item 2, subitem 2.5.



com outros planos e ramos do saber, como o artístico. Ao assim proceder, deve entender que derivar sentidos de um plano do conhecimento em outro plano é o grande desafio de um pensamento que se coloca em movimento, ao invés de se acomodar em verdades fixas, dogmáticas e uniformes (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Neste contexto, podemos utilizar os referenciais artísticos como os elementos capazes de atualizar, de dar expressão a esses aspectos que estão de fora. É neste sentido que a linguagem científica se sente forçada a sair de sua especialização isolada e ser afetada, ser tocada, ser rasurada pelas linguagens artísticas, por exemplo. Diante disso, se torna possível argumentar e experimentar o contato entre os sentidos de fronteira que se desdobram de obras filmicas e potencializam rasuras e devires menores nas concepções já estabelecidas de fronteira para a linguagem maior da ciência geográfica. Assim, o cinema, pode ser um dos elementos a apresentar outros sentidos de fronteira, pois nos aponta para aquilo que está fora, no *off-screen*<sup>4</sup>, instigando sensações que acontecem na vida, como na própria cidade de Dourados e suas fronteiras.

Nosso objetivo principal é fazer um estudo de caráter epistemológico sobre os possíveis entendimentos que o conceito de fronteira assume quando somos instigados a pensá-lo através do cinema. Esta pesquisa, portanto, articula-se em dois campos que confluem para a mesma direção. De um lado, o estudo de um conceito geográfico a partir da análise cinematográfica, fazendo uso, para tal, do que se construiu de pensamentos sobre o conceito de fronteira e sobre a linguagem cinematográfica; por outro lado, a abordagem mais empírica de assistir filmes que possam nos instigar a pensar sobre o conceito de fronteira e sobre a potência da linguagem artística das imagens cinematográficas que reverberam no discurso científico da geografia. Deste modo, o que queremos discutir são as relações fronteiriças que acontecem em qualquer lugar que estejamos. Para alcançar este objetivo nos prenderemos à análise das relações entre a trama, a narrativa do filme e as concepções de fronteira. Neste momento não trabalharemos com a linguagem cinematográfica propriamente. O filme é rico em análises, porém, nos prenderemos somente a algumas cenas para discutirmos o conceito de fronteira.

Quando pensamos na interface geografia e cinema, enquanto arte, a bibliografia disponível de mais fácil acesso e com maior número de publicações é certamente a referente à geografia cultural, que vem se consolidando com a publicação de livros, revistas científicas

---

<sup>4</sup> A discussão sobre *off-screen* e fora será feita no item 2, subitem 2.5.

e traduções de textos estrangeiros na área, organizados, principalmente, pelo NEPEC (Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura), criado em 1993 no Departamento de Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e comandado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Zeny Rosendahl e Prof. Dr. Roberto Lobato Corrêa. Estas ações tornaram a discussão entre geografia e arte um campo de estudos plausível e bastante contributivo ao pensamento geográfico, pois este debate era, até então, pouco aceito pela geografia acadêmica, que acreditava (e ainda acredita, em muitos casos) em análises mais objetivas da realidade.

A imagem já acompanha o fazer geográfico há algum tempo, pois o geógrafo já representava o espaço quando trabalhava com a cartografia (e ainda o faz) ou com esboços que retratavam lugares desconhecidos para os pesquisadores. Atualmente, novas demandas imagéticas vêm se colocando frente à ciência geográfica e cobrando dela a expansão de seus horizontes analíticos. Ferraz (2008) comenta sobre a premência de analisarmos as imagens como reveladoras de nossas experiências:

O papel das mídias, das artes e da fragmentação das experiências humanas, paralelo a um avultamento espetacularizante das imagens em pedaços, são características que envolvem a grande maioria dos seres humanos nos mais diversos locais do planeta. Um olhar geográfico para o mundo não pode mais fingir não ser de sua alçada adentrar nas experiências espaciais cotidianas. Ler essas imagens e buscar os sentidos dessas como lógica espacial a partir da organização dessas em paisagens por meio dos conceitos, apontando os aspectos tanto ideológico como de potencial conscientização das condições humanas, tanto em seu espectro de desigualdades sociais como de compromissos individuais em prol de um mundo mais justo, é um papel que o geógrafo tem que assumir (FERRAZ, 2008, p. 22).

A introdução da discussão em torno das imagens na geografia se dá com o advento do que podemos chamar de geografia cultural. Para os geógrafos culturais Wagner e Mikesell ([1962] 2010) em sua introdução ao livro *Readings in Cultural Geography*: “[...] geografia cultural é a aplicação da ideia de cultura aos problemas geográficos.” (MIKESELL; WAGNER, 2010, p. 27). Ao colocarem o objeto da geografia cultural desta forma, os autores ratificam um entendimento bastante comum na ciência que sobrecodifica a realidade encaixando-a em fórmulas e teorias que caracterizam certa especialidade científica. Portanto, a geografia cultural estaria habilitada a pesquisar a aplicação da ideia de cultura em fenômenos já estabelecidos como geográficos.

A geografia cultural, precisou emoldurar-se nos preceitos do que é fazer ciência moderna, por isto, ela é uma subdivisão bem delimitada da geografia, que possui temas que

envolvem cultura e arte e certa abertura para se conectar a outras ciências sociais. Estas duas últimas características da geografia cultural são, na verdade, o ponto de partida da ciência que buscamos praticar com este trabalho. É uma necessidade que os saberes científicos se conectem, que extrapolem os limites das ciências e fujam em busca da estética, da arte. Para a ciência de tradição metafísica<sup>5</sup>, a prática artística não faz parte do campo científico, pelo contrário, a arte seria seu antônimo. Barbosa (2000) traz uma retrospectiva da relação ciência e arte:

Na Enciclopédia de Diderot e D'Alembert, percebemos que estes entendem a representação como a arte do verossímil e, por consequência, separam a apropriação sensível do mundo da possibilidade de sua cognição científica. Desse modo, a prática artística é tomada como um puro exercício da imaginação, enquanto a elaboração e experimentação consistiriam a essência do conhecimento. O procedimento da tradição iluminista impõe à representação a mera condição de um ato de rerepresentar o real já percebido, sem nada retirar ou colocar neste. Aqui podemos observar postulações que corroboraram a formação dicotômica do nosso imaginário cultural, que ainda insiste em separar a arte e a ciência em instâncias ou campos distintos (BARBOSA, 2000, p. 73).

Para Barbosa (2000) a arte é instrumento válido para reconhecer a realidade na qual vivemos. Por este motivo é um tema importante para a geografia discorrer. Ferraz (2007) diz que os elementos culturais vêm ganhando importância cada vez maior tanto como produto da indústria cultural como fator de propagação cultural que impacta nas relações sociais e individuais. Estes elementos atrelados ao papel das mídias, das novas tecnologias de comunicação e informação estão cada vez mais presentes nos referenciais espaciais construídos pelos indivíduos e sociedades.

Para o geógrafo:

A Cultura, entendida aqui em seu sentido mais amplo possível, desenvolveu contemporaneamente formas diversas de manifestações, assim como dinamizou as relações de disputa pelo poder e as de construção de identidades sócio-individuais, tanto em nível local quanto global. Perante esses fatos, cobra-se da Geografia a elaboração de parâmetros que permitam uma melhor leitura dessa nova ordem espacial, permitindo estabelecer sentidos de orientação e localização mais próximos das condições de existência do ser humano no interior desse processo (FERRAZ, 2007, p. 31).

---

<sup>5</sup> Metafísica é um ramo da filosofia preocupado em estudar a essência do mundo. Ela busca uma essência, uma verdade última e absoluta de algo, que se encontro no mundo “além da física” dos corpos, que transcende a este, no mundo das ideias perfeitas e imutáveis. (WAINWRIGHT, 2010).

O papel da arte e das mercadorias culturais se mostram cada vez mais fortes como instrumentos de reconhecimento e criação do mundo e construção de identidades, constituindo fatores importantes de nosso relacionamento e estabelecimento de marcos para orientação e localização da realidade. Alexandre Aldo Neves (2010), geógrafo que fez contribuições para o estabelecimento de uma base teórica para a relação cinema e geografia, aponta a importância do cinema para lermos o mundo em que vivemos:

Desta forma, ler e interpretar o mundo de hoje para buscar elementos que nos oriente e localize espacialmente, passa necessariamente pela análise do papel do cinema na contribuição das nossas leituras e percepções do “real” (NEVES, 2010, p. 137-8).

Para apreendermos estas leituras geográficas do cinema não precisamos necessariamente fazer geografia cultural, pois, como coloca Ferraz (2007) não há um objeto de estudo específico da geografia cultural, assim como não há um objeto exclusivo da geografia física ou humana. O que há é a imanência do acontecer do mundo, e os recortes que as ciências fazem do caos a partir de uma organização linguística.

Portanto, as manifestações e práticas culturais podem ser estudadas por diversos ramos do saber, incluindo-se aí a Geografia, mas isso não significa que exista uma coisa, uma entidade ou expressão da realidade que seja a “Geografia Cultural”. Essa denominação visa mais atender uma necessidade de especialização e burocratização institucional da pesquisa científica do que delimitar a existência de um fato em si (FERRAZ, 2007, p. 31).

Entendemos aqui que os fenômenos não têm uma essência geográfica a priori e que só poderiam ser estudados e analisados à luz dos compartimentos já estabelecidos da geografia. Qualquer acontecimento pode ser trabalhado sob uma ótica espacial, estendendo o leque de análise geográfica por uma infinidade de assuntos, não somente aqueles já consagrados pela academia.

A arte, vem abrindo caminho nas discussões geográficas por terem grande importância em nosso estabelecimento de referenciais de orientação e localização. Ela acaba por “(...) abrir um novo pensamento a respeito de como a vida se conecta” (NOVA CRUZ; MOSTAFA, 2010, p. 10), de como a vida acontece espacialmente, pois, como nos aponta o pensamento deleuzeano sobre o cinema:

Os corpos são pensados como imagens. Imagens são movimentos. Essas ligações entre as partes do corpo que formam o organismo humano e sua relação com o mundo são as percepções ou imagens. Portanto, pensar a

vida é pensar a relação entre as imagens (NOVA CRUZ; MOSTAFA, 2010, p. 8).

Grande parte de nossa percepção sobre a vida e o mundo se dá pelo que eles nos afetam de maneira imagética, através, principalmente, do olhar. É através das imagens que reconhecemos o mundo e o que nos cerca. Os autores que utilizaremos para discutir a interface entre cinema e geografia fazem referência à produção cinematográfica como uma nova realidade que influencia nosso entendimento do mundo, destacando a importância das imagens na criação de nossos referenciais. É deste modo que entendemos que “(...) pensar a vida é pensar a relação entre as imagens” (NOVA CRUZ; MOSTAFA, 2010, p. 8).

As imagens que utilizaremos para pensar o conceito de fronteira e as relações que ele estabelece com o nosso viver foram produzidas em forma de filmes pela indústria cinematográfica brasileira. Analisaremos o filme “Amélia”<sup>6</sup> (Direção: Ana Carolina, 2000) e “Fronteira” (Direção: Rafael Conde, 2008). Ambos provêm de produtoras independentes, não alcançaram grandes bilheterias, nem tiveram sua distribuição feita por empresas internacionais que vem atuando no mercado audiovisual brasileiro. São filmes voltados para o circuito de festivais, tendo, até mesmo, ganhado alguns prêmios<sup>7</sup>.

É certo existir um considerável número de títulos que também se enquadram nas mesmas características dos dois filmes escolhidos para trabalhar aqui. Filmes que não são produzidos por grandes empresas audiovisuais e possuem certa independência narrativa e estética, como “Fronteira” e “Amélia”. A escolha de “Fronteira” deu-se pela indicação do então orientador desta pesquisa, Prof. Dr. Cláudio Benito Oliveira Ferraz, por oferecer pistas instigantes sobre o conceito de fronteira, enquanto “Amélia” foi escolha da autora por apresentar a relação conturbada e fronteiriça dos encontros culturais que muitas vezes encontramos em nosso dia-a-dia.

---

<sup>6</sup> Quando nos referimos, neste trabalho, ao filme “Amélia”, ele sempre aparecerá entre aspas, já a personagem aparecerá sem aspas: Amélia.

<sup>7</sup> “Amélia” foi exibido em 6 salas de cinema pelo Brasil, arrecadou R\$ 140.283,00 e juntou 24.431 espectadores. Em comparação, no mesmo ano, outro filme feito por uma reconhecida produtora nacional, “O auto da compadecida” foi exibido em 199 salas, arrecadou R\$ 11.496.994,00 e teve um público de 2.157.166 espectadores. Já “Fronteira” foi exibido em 2 salas de cinema, arrecadou R\$ 11.685,90 e teve um público de 1.475 espectadores distribuídos principalmente no circuito de festivais, tendo participado do 3º CINEOP (Mostra de Cinema de Ouro Preto), do 3º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro Latino e da Mostra Novos Diretores da 32ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e conquistado os prêmios de melhor fotografia (Luís Abramo) e melhor atriz (Débora Gomez) no 3º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro Latino (os dados dos filmes foram retirados do relatório do OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL – OCA, *online*)

Ambas as produções, não se passam nos limites de um Estado Nacional, pelo contrário, ambos se desenrolam em território brasileiro. Mas por que então escolhemos estes dois filmes? Diversas fronteiras são erguidas<sup>8</sup> em “Amélia”. Veremos muitas delas no desenvolvimento deste trabalho, mas podemos antecipar que o filme traz principalmente, fronteiras culturais, de diferença cultural. Já “Fronteira” aparentemente não possui nada de fronteiriço em sua narrativa. Apesar de o título parecer entregar os pontos de uma possível reflexão sobre o tema, esta é a película que mais necessita de reflexão.

O pensamento é o tema principal da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em *O que é filosofia?* (1992), os autores discutem o que é fazer filosofia, como pensar filosoficamente. Para eles, o papel da filosofia é criar conceitos, instaurando, para isto, um pensamento novo. Dizem sobre isso, Deleuze e Guattari (1992):

Os conceitos, neste sentido, pertencem de pleno direito a filosofia, porque e ela que os cria, e não cessa de cria-los. (...) Erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos... (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 46).

Os pensadores franceses retomam para si a tarefa de (re)pensar o papel do filósofo e da filosofia, pois acreditavam que esta estava perdendo seu caráter de criação conceitual, emendando-se a outras áreas do saber e deixando de lado seu campo de atuação, por isto, em *O que é filosofia?*, eles vêm lembrar aos filósofos qual função a filosofia deve desempenhar. Porém, para ambos é muito importante a relação da filosofia com a ciência e a arte, que são campos diferentes mas podem e devem se relacionar com o pensamento filosófico, pois eles potencializam o pensamento, a criação do novo, dos conceitos: “Para falar a verdade, as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete apenas a filosofia criar conceitos no sentido estrito” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 13).

O pensamento, para eles, não é a contemplação de um objeto por um sujeito (pesquisador) como na filosofia clássica. Segundo eles, o pensamento é uma relação entre um território e a terra. A terra seria uma zona árida de pensamento, onde todos os elementos que podem ser pensados, ou seja, o território (não o objeto) coexistiriam. Pensar seria desterritorializar – ir do território à terra – e reterritorializar – ir da terra ao território -, sendo

---

<sup>8</sup> Erguidas pois se aproximam de um fechamento, um muro, uma barreira, uma diferença quase intransponível.

estes dois movimentos inseparáveis, um sempre a supor o outro (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem sobre um alhures, e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que restitui territórios. São dois componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território a terra) e a reterritorialização (da terra ao território). Não se pode dizer qual é primeiro (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 113).

Podemos dizer que a terra é aquilo que ainda não foi pensado, uma desorganização caótica que ao sofrer um corte o qual a organiza e sistematiza, torna-se território (é reterritorializada). O movimento contrário, do território ao caos (terra) chamamos de desterritorialização.

Percebemos, de antemão, como os conceitos criados pelos filósofos franceses aproveitam-se de uma linguagem geográfica para exporem o que seria o correlato à relação sujeito-objeto para outros autores. Este linguajar “geográfico” aparece novamente quando ambos falam sobre a geofilosofia.

A geofilosofia, para Deleuze e Guattari (1992), é a construção de um espaço onde é possível relacionar e conectar diferentes ideias e conceitos para criar um novo pensamento, um novo conceito (MACHADO, *online*, p. 1). Ambos deixam esta relação clara ao elucidarem a potência de se pensar numa geografia do pensamento ao invés de uma história do pensamento:

A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente física e humana, mas mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irreduzibilidade da contingência. Ela a arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um "meio" (o que a filosofia encontra entre os gregos, dizia Nietzsche, não é uma origem, mas um meio, um ambiente, uma atmosfera ambiente: o filósofo deixa de ser um cometa...) (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 125).

Pensar “geofilosoficamente” é criar um meio propício para o pensamento múltiplo e contingencial, desbancando o pensamento linear. Estes dois tipos de pensamento – o linear e o contingencial - correspondem ao que, na filosofia de Deleuze e Guattari, eles chamam de imagem do pensamento<sup>9</sup>. Ambos propõem um pensamento sem imagem, livre

---

<sup>9</sup> Deleuze distingue duas imagens do pensamento: uma moral, representativa e dogmática e outra denominada como nova imagem do pensamento ou pensamento sem imagem. A primeira delas, a imagem dogmática diz

de representações que fixam identidades. Para eles as singularidades e as particularidades de um todo extremamente paradoxal são mais importantes (POUGY, 2006), ou seja, para eles é mais importante a diferença do que as semelhanças, por isto Deleuze e Guattari estão entre os chamados filósofos da diferença. É no contexto das ideias geofilosóficas propostas por Deleuze e Guattari que vamos trilhar esta pesquisa.

Não temos aqui um método ensaiado, um passo-a-passo de como se desenrolará este trabalho. Ele atuará através de linhas rizomáticas<sup>10</sup>, apanhando um pouco de cada referência com as quais a autora se encontrou. Entre estes encontros destacam-se as disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFGD e as discussões do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas. Esperamos que deste trabalho surjam novas conexões, outras interpretações. Que elas sejam múltiplas!

O que podemos afirmar é que este trabalho foi atualizado a partir das leituras feitas pela autora, ou seja, quase todo o trabalho é uma discussão bibliográfica, onde podemos incluir os filmes, que são considerados parte desta bibliografia, pois participaram como potencializadores do debate estabelecido nesta pesquisa. Ele é dividido em três capítulos:

- O primeiro capítulo, que corresponde ao item 2 deste trabalho, traz para a discussão sobre fronteira e cinema as principais contribuições teóricas que utilizaremos no decorrer desta pesquisa. Utilizando os filósofos Deleuze e Guattari, propomos experimentar olhar de outra maneira para a geografia, de uma forma mais íntima e conectada com outras ciências, não tão enrijecida em seu campo científico. Nos embrenhamos no rizoma proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Entregamo-nos às diversas linguagens que compõem o mundo, principalmente à cinematográfica, tornando-a um intercessor importante com a linguagem científica ao atualizar virtualidades para potencializarmos os sentidos de fronteira que podem ser utilizados pela geografia. Traremos para o debate um pouco sobre o cinema enquanto linguagem que, pela imagem, permite a criação de pensamento a partir do encontro entre a imagem e a sensação, fazendo que o mundo aconteça na singularidade do lugar, independente do lugar representado no filme e do lugar em que o encontro se localiza – o

---

que o pensador procura a verdade sendo necessário um método para atingi-la, mas que a busca pela verdade pode ser desviada pela subjetividade, pelas paixões. Esta imagem parte do princípio de que o ser humano pensa por si próprio, só necessitando seguir um caminho até a verdade. A nova imagem do pensamento necessita de provocações, pensar é sair da passividade, interpretando, decifrando e explicando signos. (VASCONCELLOS, 2006).

<sup>10</sup> Sobre o pensamento rizomático proposto por Deleuze e Guattari veja o item 2, subitem 2.1 deste trabalho.



encontro do espectador com a obra cinematográfica – fazendo com que o mundo aconteça enquanto lugar no próprio buscar de sentidos que o espectador elabora a partir do que o filme e suas experiências imagéticas instigam a pensar. Para chegar a tal utilizaremos conceitos provindos da filosofia de Deleuze e Guattari e textos de geógrafos que trabalham o tema podemos estabelecer uma argumentação bastante útil para a geografia;

- O segundo capítulo, item 3, traz nossas discussões sobre o conceito de fronteira a partir das análises do filme “Amélia”. Os elementos apontados nos capítulos anteriores são agenciados, qualificados, fundamentados, possibilitando a interação entre os filmes na abertura de novos sentidos para o termo fronteira. A partir dos encontros entre as irmãs de Cambuquira com a atriz francesa Sarah Bernhardt, nosso encontro com a obra e com a bibliografia a respeito do conceito de fronteira podemos agenciar entendimentos das relações fronteiriças que acontecem na narrativa fílmica. Utilizaremos teóricos como Albuquerque (2010), Hissa (2002), Martins (1997) e Raffestin (2005) para discutir o conceito de fronteira que nestes encontros, ora apresenta-se silenciosa e fixa, ora escandalosa e conturbada, não estabelecendo marcos rígidos entre as personagens principais do filme

- O terceiro capítulo – item 4 – também se propõe a discutir a fronteira, porém, desta vez, utilizando o filme “Fronteira” e seus personagens que perdidos em suas dúvidas estabelecem relações fronteiriças entre si e com suas próprias identidades. Sandra Pesavento (2002), Douglas Santos (2007), Doreen Massey (2012) nos ajudam a pensar a fronteira fragmentar que o filme nos apresenta, fazendo-nos embrenhar em meio às névoas do interior mineiro para de lá sair com um entendimento não menos enevado do que é a situação lindeira.

Cabe destacar também que a primeira pessoa do plural é utilizada neste trabalho, pois a autora entende que ao lê-lo, o leitor constrói sentidos outros que fogem às expectativas de quem o escreveu. Além disso, esta pesquisa não foi feita sozinha. Entendemos que a participação do orientador e dos pesquisadores que serviram de base para a discussão feita aqui, nos permitem utilizar esta flexão verbal, pois a construção é entendida como coletiva. Gostaríamos de ressaltar ainda que este trabalho é apenas um ponto de vista sobre os filmes analisados. Seria muito interessante que cada um, ao ler estas páginas também assista aos filmes para melhor dialogar com as observações apontadas, podendo ampliar ou edificar novos pontos de vista, com perspectivas e abordagens diferentes.

## 2 CAPÍTULO 1: SOBRE GEOGRAFIA E CINEMA

### 2.1 Como entendemos a ciência

Uma das proposições que fazemos com este trabalho é ampliar as possibilidades de análise da geografia a partir de seu contato com a arte. Utilizamos aqui o cinema, que vem estimulando pesquisadores a trabalharem o tema na ciência geográfica. Para isto precisamos apontar alguns caminhos que escolhemos para exercitar esta geografia. O primeiro deles é o que podemos chamar de pensamento rizomático.

Rizoma é um conceito proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Neste livro, os pensadores apresentam alguns princípios deste pensamento. Antes de enumerá-los é importante ressaltar que o rizoma não aceita unidade, hierarquia. O “único” precisa ser subtraído dele, então podemos escrever que rizoma é  $n - 1$ , ou seja, é  $n$  menos uma unidade, menos o único (pensamento único).  $N$  pode assumir qualquer valor, qualquer forma. Ele representa uma ideia, objeto a ser explorado, revirado, transgredido a partir de múltiplas forças, conexões e intensidades.

Vamos aos princípios do rizoma propostos por Deleuze e Guattari (1995):

- 1º e 2º princípios: são os princípios de conexão e heterogeneidade. Todos e qualquer ponto de um rizoma podem e devem se conectar. A heterogeneidade diz respeito aos pontos nos quais estas conexões se interligam, formando bulbos, tubérculos, que são diferentes entre si, heterogêneos, pois foram formados por ligações diversas;
- 3º princípio: da multiplicidade. O múltiplo não possui objeto nem sujeito. Não se submete à uma unidade. É rizomático, fazendo-se por linhas, nunca por pontos em uma raiz ou árvore. É formado “(...) por determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995). A multiplicidade se dá por agenciamentos destas conexões que mudam de natureza ao aumentar suas ligações;
- 4º princípio: ruptura a-significante. O rizoma pode ser rompido, quebrado e desfeito, mas retoma suas conexões em qualquer outra de suas linhas, as

rupturas se dão quando explodem em linhas de fuga, mas as linhas de fuga também constituem o rizoma;

- 5º e 6º princípios: da cartografia e da decalcomania. Um rizoma não é gerado nem possui um modelo estrutural. Ele é estranho a qualquer eixo ou estrutura. Qualquer composição que se assemelhe à estrutura arbórea é um decalque, uma representação, que sempre volta ao mesmo lugar. Rizoma é mapa, com dimensões que se conectam. Ele possui múltiplas entradas, podendo ser revertido, refeito, transformado por indivíduos ou grupos de pessoas (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Para Deleuze e Guattari (1995), a ciência moderna tem uma estrutura arborescente, que se dá em dicotomias, ramificações e hierarquias, como citamos anteriormente. Os próprios podem nos explicar melhor como esta estrutura acontece:

Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas. Acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Podemos perceber que os sistemas árvore-raiz são dependentes de uma unidade superior e se conectam através de tramas já dadas. Na ciência moderna, as áreas do saber são galhos independentes desta estrutura arbórea; possuem objetos preestabelecidos que são estudados a partir de modelos e teorias. O que foge deste sistema não é considerado ciência. Entretanto, se pensarmos de forma rizomática, onde as conexões são múltiplas e até mesmo as linhas rompidas fazem parte destas ligações, podemos concordar com Deleuze e Guattari (1995) quando eles dizem que

Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas *penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos*. Estamos cansados da árvore. Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito. Toda a cultura arborescente é fundada sobre elas, da biologia à lingüística. Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político a não ser que sejam arbustos subterrâneos e as raízes aéreas, o adventício e o rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995, grifo nosso).

Pensar de forma rizomática é perverter os usos tradicionais do sistema arbóreo. Ou seja, fazer ciência, fazer geografia, de forma rizomática é apoderar-se de elementos

pertencentes à ciência moderna e espalhá-los em conexões rizomáticas, estabelecendo *novas conexões*. A ciência-galho-de-árvore vem se distanciando muito da terra; tem crescido muito para elevar verticalmente seu fruto (seu objeto de estudo), florescendo ao redor dele e somente dele, sem se preocupar com a terra, com o cotidiano. Propor uma geografia-rizoma é espalhar-se horizontalmente pela terra, pelo cotidiano, conectando-se com as geografias do dia-a-dia, mas fazendo isso através da linguagem geográfica, científica.

Neste contexto, podemos exemplificar o exposto a partir do conceito de fronteira usualmente utilizado na ciência geográfica arborescente, no qual ele divide-se em duas concepções opostas já vistas na introdução deste trabalho. Temos a fronteira como *boundary* e como *frontier* (MAX; OLIVEIRA, 2009), ou seja, como separação e como encontro. Estas duas definições estão de algum modo presentes em ambos os filmes estudados aqui. “Amélia”, promove o encontro das diferenças entre as protagonistas, o que acentua suas fronteiras; já em “Fronteira”, o encontro se dá por ocuparem o mesmo espaço, exaltando tanto diferenças quanto entendimentos<sup>11</sup>. Entretanto, estes filmes ainda nos instigam a pensar outras possibilidades de fronteira que não se encaixam nem na concepção de *boundary* nem de *frontier*, o que torna a concepção de ciência e análise rizomática destas obras bastante interessantes para os propósitos estabelecidos neste trabalho.

A geografia rizomática, que estabelece novas conexões além daquelas usualmente vistas na ciência arborescente e procura entender as relações espaciais estabelecidas no dia-a-dia, pode ser chamada de menor. Ela não possui os mesmos padrões de organização da ciência maior, arborescente – onde se encaixa a geografia cultural -, que procura estabelecer um discurso generalizante que visa explicar o mundo, negando outras formas de conhecimento que não sejam aquelas que se encaixam em suas metodologias e teorias totalizantes (DUARTE; TASCETTO, 2013). Desta maneira, este trabalho não se associa à geografia cultural, com seus temas, objetos e métodos definidos pela ciência arborescente moderna que dita aquilo que é científico ou não.

Ela não se desenvolve de maneira linear como a ciência maior, portanto, seu desenrolar é mais difícil de ser apreendido, já que ela institui linhas de fuga com as ciências estabelecidas. As ciências menores:

Ficam à margem porque não têm nenhuma pretensão de obter o mesmo estatuto conferido a esta ciência, sobretudo porque se trata de uma “ciência” que diverge profundamente da lógica de organização e

---

<sup>11</sup> Os filmes serão melhor explorados nos itens 3 e 4 deste trabalho, analisando “Amélia” e “Fronteira”, respectivamente.

funcionamento das ciências maiores. Assim, as ciências menores não têm qualquer pretensão de totalidade, de vida eterna, convivendo pacificamente com a contradição. Têm vocação solidária, dispensam a necessidade de atribuir para si uma autoria do conhecimento; este é nômade, desterritorializado, ou seja, pertence a um “espaço sem fronteira, não cercado” (DUARTE; TASCETTO, 2013, p. 113).

As ciências menores, podemos dizer, são as ciências dos anônimos, assim como as geografias menores. São as ciências e geografias operadas pelos indivíduos, pelos corpos. Não querem ser condecoradas por terem encontrado a suposta verdade do mundo, elas não se fecham em disciplinas. São abertas, múltiplas, rizomáticas.

O elo entre a geografia e este cotidiano ao qual nos referimos será feita através do exercício de análise do cinema. Nos espalharemos rizomaticamente entre geografia, arte e filosofia para construir uma ideia de fronteira a partir dos filmes estudados aqui. Atuando de forma rizomática nos três planos de conhecimento – ciência, arte e filosofia – exploraremos ideias úteis em cada uma destas esferas, agenciando entendimentos para construir um entendimento sobre o conceito de fronteira que trabalhamos aqui. Os filmes serão utilizados como intercessores entre o conhecimento geográfico, a arte e o mundo no qual vivemos.

## 2.2 Estabelecendo intercessores entre cinema, geografia e filosofia

Deleuze, em suas obras *Cinema 1 A imagem-movimento* (1983) e *Cinema 2 A imagem-tempo* (2005), desenvolve uma taxionomia que classifica as imagens e os signos cinematográficos, permitindo uma criação conceitual acerca do cinema. Para o filósofo francês este é o papel da filosofia: criar conceitos<sup>12</sup>. É através, portanto, de um deslizamento de planos (NOVA CRUZ; MOSTAFA, 2010), como veremos a seguir, no qual nos apoderamos de alguns conceitos filosóficos que Deleuze estabelece a partir do cinema para pensar a geografia de um jeito novo, ou o novo na geografia, estabelecendo novas interpretações para o conceito<sup>13</sup> de fronteira através de uma virtualidade, o cinema.

---

<sup>12</sup> Em *O que é filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992) discorrem sobre qual o papel da filosofia e afirmam que é a criação de conceitos. Para eles, criar conceitos é intervir no mundo, transformá-lo ou mesmo conservá-lo. O conceito brota da realidade, fazendo-a compreensível. (GALLO, 2008).

<sup>13</sup> Expusemos o que é conceito para a filosofia deleuziana, porém, na linguagem científica usual, conceito é uma noção ou representação geral de um fenômeno da realidade, como a fronteira é para a geografia, portanto,

Para Deleuze e Guattari (1992), a arte, a ciência e a filosofia são planos diferentes com funções diferentes, entretanto, eles são intercambiáveis e potencializam pensamentos quando se cruzam. Cada um destes planos tem suas especificidades. A filosofia cria conceitos, a ciência é prospectiva e a arte produz “afectos” e “perceptos”. O que ocorre ao entrecruzarmos estas áreas é um deslizamento de planos, como colocam os filósofos franceses:

O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro. Em cada caso, com efeito, o plano e o que o ocupa são como duas partes relativamente distintas, relativamente heterogêneas. Um pensador pode portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 89).

Estamos fazendo um plano escorregar sobre o outro para povoar o plano de referência da ciência com novas figuras estéticas e entidades imagéticas, sem deixar de lado o constructo da linguagem científica da geografia. Atuaremos nas bordas do plano de referência científico.

Estas três grandes áreas do conhecimento propiciadoras da criação de pensamentos, a filosofia, a ciência e a arte, na elaboração de suas linguagens próprias, tentam estabelecer certa ordenação territorial em meio ao caos da vida. Nesse processo, segundo Deleuze e Guattari (1992), elas podem estabelecer intercessores entre si, permitindo que um conceito filosófico possa derivar perceptos artísticos, assim como afectos na arte provoquem proposições científicas, ou seja, o cinema proporciona sensações que potencializam pensamentos, outros entendimentos do mundo.

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 88).

Esta possibilidade estabelece um plano de ação possível para os nossos objetivos, de maneira que possamos elaborar referenciais científicos, no caso geográficos,

---

quando utilizarmos o termo “conceito” para nos referirmos à fronteira será no sentido que as ciências em geral utilizam e não no sentido deleuziano.

em decorrência do que a linguagem artística do cinema pode nos afetar com suas figuras estéticas, para assim melhor nos orientarmos em meio à multiplicidade espacial da vida.

Em “Amélia” temos na própria personagem Amélia uma figura estética que agencia o encontro de suas irmãs, “caipiras” do interior de Minas Gerais, com a grande atriz francesa Sarah Bernhardt, instigando-nos a reconhecer as relações fronteiriças que acontecem entre as protagonistas. Em “Fronteira” é Maria Santa a figura quem nos proporciona pensar nossos referenciais de orientação e localização a partir de suas dúvidas e tentativas de reconhecer seu lugar no mundo.

O cinema traz sentido às nossas relações e a partir dele podemos derivar sentidos geográficos. Podemos entender o cinema da seguinte maneira:

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, afectos e perceptos que nos localizam e nos orientam em relação ao caos infinito da vida (FERRAZ, 2013, p. 113, grifo do autor).

A arte, para Deleuze e Guattari, afeta nossos sentidos e faz com que possamos explorar sensações que derivam em pensamentos e reflexões importantes para entendermos o mundo, para nos localizarmos.

“Amélia” e, principalmente, “Fronteira” são estes blocos de sensações que nos afetam ao pensarmos e refletirmos sobre a fronteira. “Fronteira” tem esta característica de sensibilizar nossos sentidos pela linguagem cinematográfica que utiliza, como a sonoridade, a montagem dos quadros e a narrativa truncada que expõe os sentimentos das personagens.

Para o Deleuze, utilizar intercessores é criar. Enriquecer e criar novas proposições no discurso científico para incluir em seu campo de estudos temas diversos para debatermos a realidade de maneira mais abrangente. Sobre este conceito, o filósofo assim se posiciona:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda (DELEUZE, 1992, p. 156 apud Gallo, 2008, p. 19).

Gallo (2008) esclarece melhor o sentido dessas linguagens criadoras de pensamento como processos que afirmam a multiplicidade da vida frente a crença do

pensamento uniformizador, o qual visa instaurar a ditadura da identidade entre a representação e o representado, ou seja, cada uma dessas áreas do saber...

(...) 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 (...) (GALLO, 2008, 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 tudo explicam, pois revelam uma suposta essência do mundo. Gianni Vattimo (2006) discute a ideia da metafísica como imposição autoritária da verdade e discorda dela:

A metafísica, que é a identificação do “ser” com algum dado estável de uma vez por todas, também, sempre foi, na tradição, a base de todo e qualquer autoritarismo. Não existe. O autoritarismo é quando alguém quer lhes impor algo em nome de algum grande princípio (VATTIMO, 2006, p. 79).

O filósofo acrescenta que a razão para alguém conhecer a essência verdadeira das coisas é para querer impô-las (VATTIMO, 2006). Vattimo utiliza como exemplo a expressão utilizada para se referir aos rapazes: “Seja homem!”, porém esta frase não faz sentido algum para ele, pois se o rapaz já é homem porque reafirmá-lo? Ele responde que esta é uma expressão utilizada para convencerem os meninos a irem à guerra (VATTIMO, 2006). Então, a verdade de ser homem é ser o homem mais bravo, corajoso e destemido que se possa ser, ou seja, o homem só é verdadeiramente homem quando se mostra valente o bastante para ir à guerra, mesmo que já se tenha nascido homem. Seguindo este pensamento, o mesmo se passa com as mulheres, que só são completamente mulheres após darem à luz.

Concordando com Vattimo (2006), entendemos que a vida, não possui uma verdade absoluta, ela é múltipla e acontece contingencialmente, sem essências, definições fechadas e identidades puras. Para Deleuze e Guattari, o mundo é caos, o mundo é imanência e nossas experiências tentam dar sentido a este caos. O plano de imanência

(...) *não precede* o que vem povoá-lo ou preenchê-lo, mas é construído e remanejado na experiência, de tal modo que faz mais sentido falar de formas *a priori* da experiência, de uma experiência em geral, para todos os lugares e todos os tempos (do mesmo modo que não podemos mais nos contentar com o conceito de um espaço-tempo universal e invariável) (ZOURABICHVILLI, 2004, p. 46).



Neste trecho encontramos duas afirmações importantes para entendermos o caráter contingencial do mundo. A primeira é que o plano de imanência não existe anteriormente à experiência e a segunda proposição é que a ideia de realidade única e imutável já não atende mais às questões e fenômenos que acontecem atualmente.

Wainwright (2010) explora a concepção de mundo de Nietzsche:

O mundo foi, e é, e deverá ser um fogo sempre aceso: (...) Ele não está gravado nas rochas, mas se materializa como processo energético, fogo, puro devir, a constante conversação entre matéria e energia. Fogo que destrói e cria (WAINWRIGHT, 2010).

A ideia de mundo como fogo nos dá a percepção de que o mundo é pura energia e acontecimento, acontece sem controle. “Ele não está gravado nas rochas” (WAINWRIGHT, 2010), ou seja, não é imóvel e fechado, ele é puro devir, está sempre se movendo e se modificando. A “(...) constante conversação entre matéria e energia” (WAINWRIGHT, 2010) pode ser entendida por nós como a própria experiência do mundo, a interação e o acontecimento dos corpos no mundo.

Os três campos de linguagem apontados por Deleuze e Guattari como criadores, no caso, não servem para representar o mundo, fixar identidades, pelo contrário, são máquina de expressão de sentidos, de materialização de pensamentos outros para melhor compreendermos a imanência da vida. Contudo, perante seus próprios limites enunciativos, uma linguagem científica, por exemplo, precisa estabelecer intercessores com as linguagens artísticas de maneira a agenciar enunciados coletivos mais propiciadores da instauração de novos territórios de ação e pensamento.

Desta maneira, 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 é mais significativo do que fecharmos todas as fronteiras em um mesmo conceito, impondo uma verdade única, que não será útil para muitos entenderem a fronteiridade que vivenciam.

Com estas questões em mente, analisar a fronteira por meio de filmes constitui uma das formas de se estudar a complexidade da realidade, utilizando a linguagem geográfica para abordar uma linguagem artística. Pretendemos 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.

### 2.3 Nossas geografias

As ciências modernas se estruturam a partir de uma linguagem específica que tenta ordenar a caoticidade do mundo através de teorias, metodologias, modelos e categorias. Temos o mesmo com a geografia, que utiliza categorias de análise como espaço, paisagem, território e região para delimitar sua área de estudo e diferenciar os fenômenos dos quais a ciência geográfica está habilitada a falar dos fenômenos estudados por outras ciências (FERRAZ, 2007).

Esta compartimentalização das ciências possui diversos críticos, entre eles está Deleuze. Para o filósofo o mundo acontece, o mundo se dá. Ele acontece através de multiplicidades, ou seja, de várias maneiras, de múltiplas formas, em acontecimentos e intensidades, sem hierarquia, organização, caminhos que levam a um fim. Ele acontece sem controle. O que as instituições tentam fazer é ordenar estes acontecimentos e intensidades, colocar regras, leis, hierarquias, organizar o caos. A ciência é uma destas instituições. Para ordenar o mundo ela utiliza uma linguagem específica, a linguagem científica que procura classificar o mundo através de metodologias, teorias, categorias de análise e modelos para chegar às respostas de como a realidade é de fato.

Alguns pensadores, entretanto, não concordam com esta concepção em sua inteireza. Nietzsche, por exemplo, nos dá um chacoalhão. Para o filósofo alemão devemos romper com a ideia de que existe um mundo real<sup>14</sup>. Ele desestrutura as bases do pensamento científico geográfico, desestabilizando a ideia de que o mundo foi organizado geograficamente mesmo antes de existir a ciência geográfica, ou seja, não existe um mundo a priori geográfico. Entendemos que o que existe é a utilização da linguagem geográfica para analisar e entender fenômenos. Por exemplo, as montanhas só são montanhas porque dissemos isto delas, do contrário elas estariam lá, em seus lugares, ainda ignorantes de sua condição de montanha (WAINWRIGHT, 2010).

---

<sup>14</sup> Para Nietzsche o mundo real, o mundo verdadeiro é um mundo forjado, uma mentira adicionada ao mundo aparente, este sim, o mundo experienciado pelos homens. O mundo real seria um mundo de aparências, onde se busca a verdade a partir de um ideal de mundo que se encontra somente no reino da razão e não no mundo vivido. (WAINWRIGHT, 2010).

O filósofo alemão também entende que a ciência é feita pelos homens e, portanto, impregnada de subjetividades. Deste modo, para Nietzsche, a ciência não pode, sozinha, apreender uma verdade absoluta sobre os acontecimentos do mundo. Ela não é neutra e imparcial, é preta de sentidos, valores e interpretações puramente humanas (WAINWRIGHT, 2010).

Renata Moreira Marquez (2006) em seu artigo *Arte e geografia* concorda com a visão de que a ciência é parcial, fruto de nossas experiências:

Mas o corpo insere-se nos lugares, esquadrinha os territórios, compara paisagens, tece a realidade vivida. A análise geográfica é contaminada pelo estar-no-mundo. (...) A ciência geográfica é também uma geografia do corpo: o corpo produz conhecimento espacial. (MARQUEZ, 2006).

As categorias de análise da geografia (espaço, paisagem, território, região e lugar) não devem ser entendidas como entidades transcendentais, que estão acima da vontade humana, pois como aponta Renata Marquez, o corpo é o agente de transformação da realidade, é ele quem "(...) esquadrinha os territórios, compara paisagens (...)” (MARQUEZ, 2006) e produz conhecimento geográfico.

Em ambos os filmes, “Amélia” e “Fronteira”, o estar junto dos corpos é quem produz sentidos espaciais. É no encontro deles, que quando juntos, nos instigam a pensar a espacialidade que eles constroem em suas relações. Vemos isto, por exemplo, quando as mulheres de Cambuquira e Sarah, em “Amélia”, ceiam juntas sentadas no chão, cada uma, cada corpo, a operar sua própria territorialização do que é correto fazer ao comer. As atitudes das mineiras desterritorializam o que Sarah dá como certo, tentando territorializá-las nos costumes europeus de boas maneiras à mesa. Em “Fronteira” o corpo da Tia acredita que Maria é Santa e o viajante refuta esta ideia, cada um a processar seu próprio entendimento sobre o corpo e as vontades de Maria Santa.

Ao entendermos que a ciência não atinge verdades universais e que ela não é neutra, optamos experimentar, nesta pesquisa, esta ideia de geografia mais intimista. Utilizaremos como escala para o pensar geográfico o corpo, o indivíduo, cada um processando suas próprias geografias ao experimentarem o mundo, como o caso das protagonistas de “Amélia” ou os personagens de “Fronteira”.

Gianni Vattimo (2006) cita Kant para discorrer sobre o “ser”. Para ele o “ser” não é objeto, mas acontecimento e é a partir do acontecimento do ser que o mundo se dá:

Kant dizia que o mundo se constitui na nossa percepção espaço-temporal dos objetos. Não é que nós criemos as coisas, mas o mundo não tem uma ordem a não ser porque é visto por um sujeito racional maduro que funciona segundo as prioridades de espaço e de tempo e depois as categorias de causa, de substância, etc. Ou seja, o mundo, fora das nossas percepções, não sabemos como é (VATTIMO, 2006, p. 74).

Concordamos com Vattimo que o sujeito, em seu acontecimento no mundo, o ordena para melhor entendê-lo. O ser, na perspectiva dada por Vattimo (2006), a partir de suas percepções constrói seus parâmetros da realidade e seus pontos de orientação e localização, ou seja, constrói um pensamento geográfico próprio.

Douglas Santos (2007), em *O que é geografia?*, nos aponta um caminho para trilharmos esta maneira de se entender a geografia. Para Santos, a ciência geográfica não nasce em um concílio de sábios ou de suas obras, mas a partir da necessidade de orientação e localização das pessoas e das sociedades:

(...) para sobreviverem e constituírem-se como seres humanos, as civilizações que nos precederam tiveram que reconhecer os objetos do entorno e construir caminhos unindo os lugares propícios à caça àqueles onde a coleta de frutas era mais farta e simples e, no mesmo processo, caminhos de acesso à água e algum tipo de abrigo (SANTOS, 2007).

De certa forma, todas as civilizações possuíam suas próprias geografias, mesmo que elas não estivessem sistematizadas, nem tivessem um método para serem realizadas ou possuíssem um nome que assim as identificassem. Estas geografias desenvolveram-se diretamente em associação à necessidade de sobrevivência dos grupos, para dar suporte e facilitar as atividades de caça, coleta, busca de água e abrigo (SANTOS, 2007). O geógrafo aponta também que na geografia escolar se dá um processo semelhante, em que o aluno já possui um aprendizado relacionado à sua orientação e localização mesmo antes de ingressar no ensino formal e que o aprendizado deve levar em conta estes saberes e desenvolvê-los com base na geografia institucionalizada (SANTOS, 2007).

Desta maneira, entendemos que a geografia acontece, para cada um de nós, a partir do momento em que começamos a explorar o espaço e a construir relações de orientação e localização, baseados em nossas percepções, nas sensações e reflexões que construímos a respeito deste espaço no encontro com nossos corpos.

## 2.4 Criando mundos: a linguagem cinematográfica

Assim como as ciências, o cinema também apresenta uma linguagem própria. Diz Christian Metz (1965 apud MARTIN, 2005):

Se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objetos, não com os objetos em si. A duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se elementos de um enunciado (METZ, 1965 apud MARTIN, 2005, p. 24)

É esta característica dupla do cinema – real/não-real – que para Martin (2005) torna a cinematografia uma linguagem. A linguagem cinematográfica é constituída por todos os processos que dão vida à um filme.

O roteiro; a produção; a trilha sonora; o enquadramento da câmera; a luminosidade; os cortes; a mobilidade e agilidade das cenas; o enredo; variedade das lentes. Em suma, o dinamismo natural da expressão cinematográfica. Essa nova linguagem visual, essa nova gramática da imagem, foi o primeiro fundamento estético do cinema. Um conjunto de procedimentos que dão forma ao filme. Importante lembrar que a linguagem não é a simples soma de todos esses elementos, mas a interação harmônica entre os mesmos (NEVES; FERRAZ, 2006, p. 8).

Esta linguagem só é possível dentro do contexto cinematográfico e para entendê-la precisamos conhecer seu sistema de significações, assim como necessitamos aprender as normas de um instrumento musical ou de um espetáculo de dança se quisermos compreendê-los. Os signos utilizados no cinema são próprios desta expressão artística e impossíveis fora dele. Eles são o resultado de um encadeamento particular de imagens. A base para essa linguagem é a percepção visual do mundo. (LOTMAN, 1978). Deste modo, quando vemos a imagem, em primeiro plano, de uma estátua de homem com braços abertos e em seguida este plano se expande e podemos ver esta estátua sobre um morro que tem a seus pés milhares de construções e a vista para um litoral recortado por praias apinhadas de gente, sabemos que aquele é<sup>15</sup> o Cristo Redentor sobre o Corcovado, na cidade do Rio de Janeiro. Só é

---

<sup>15</sup> Façamos aqui uma ressalva à utilização do verbo “ser”. Se entendermos que as imagens não são a realidade, por que nos referimos a ela com status de coisa real? Oliveira Jr. (2009) coloca de forma interessante esta questão: “Ao assumir que a imagem presente numa fotografia, num mapa ou num filme é a realidade daquilo que ali se apresenta é que os verbos ‘fotografar’, ‘mapear’ e ‘filmar’ se deslocam de seu universo técnico-cultural de produção para assumir um caráter mais objetivo existente nos verbos ‘capturar’ e ‘mostrar’; um caráter mais evocativo existente no verbo ‘aludir’; um caráter mais persuasivo existente no verbo ‘representar’;

possível fazermos esta assimilação porque conhecemos – presencialmente ou por imagens – a cidade do Rio de Janeiro e seu símbolo máximo. Para quem não sabe que no Rio de Janeiro, sobre uma elevação existe uma estátua de braços abertos que representa o Cristo Redentor, não entenderá esta composição de imagens. Estas imagens, a princípio sem sentido algum para aqueles que a assistem, assumem uma significação após desvendarmos os signos que a constituem e agenciando referenciais que nos localizem quanto a estes signos: antes, a imagem era apenas parte de um recorte espacial, agora possui uma significação, tornando-se um lugar, parte de nossos referenciais de orientação e localização.

Porém, as imagens mostradas pelo cinema não são a realidade e elas, tampouco a representam. Para Neves e Ferraz (2006), o cinema *representifica* a realidade:

Na verdade o cinema não representa a realidade, mas a “*representifica*” por meio de uma interação entre o *real* (contato com as imagens difundidas), com a *fantasia* (suposta representação do real – o que está sendo mostrado-), mais as *experiências individuais* de cada espectador da obra, o desfecho dessa soma resultaria na *construção imagética da realidade* (uma interface entre o real, o representado e o vivido) (NEVES; FERRAZ, 2006, p. 11, grifos dos autores)

Esta representificação da realidade que o cinema nos traz apresenta sua própria paisagem, seu próprio território e espaço, ou seja, mais uma vez podemos correlacionar as categorias de análise da geografia à arte cinematográfica.

Muitas vezes, hoje, mesmo nas ciências, o cinema é utilizado 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 não é trilhar este caminho. Não queremos ilustrar o conceito de fronteira, sintetizá-lo em uma imagem ou em um filme, pelo contrário, queremos, a partir das imagens articuladas nas obras eleitas, exercitar a possibilidade de elaborar outros pensamentos quanto ao sentido de fronteira.

Ana Carolina, a diretora de “Amélia” deixa claro, por exemplo, seu intuito de não fazer um filme biográfico nem histórico, ou seja, de não representar uma realidade para corroborar com imagens e sons um evento passado:

(...) 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

---

ou mesmo, no limite, um caráter de substituição da coisa pela sua aparição imagética, quando usamos o verbo ‘ser’: olhe como Campinas é, diz o professor, enquanto mostra aos seus alunos uma série de fotos, alguns mapas, um trecho de filme, uma imagem de satélite, uma pintura...” (OLIVEIRA JR., 2009, p. 04).

fazer um filme sobre a vinda da Sarah Bernhardt em 1905. Isso daí não está me interessando absolutamente, quer dizer, 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, Ana Carolina, 1994).

Para Deleuze, o cinema é isto mesmo, a criação do novo, de um mundo, de uma realidade nova, não uma representação dos fenômenos que achata a profundidade discursiva do cinema. Ambos os filmes estudados aqui – “Amélia” e “Fronteira” - não são um reflexo, uma representação, um espelho do mundo real. Os elementos cinematográficos combinados têm força própria, falam por si mesmos.

É a partir das técnicas e da linguagem cinematográficas que este novo espaço é criado na película fílmica. Lotman (1978) aponta que estas ações, aliadas à percepção de profundidade que a tela achatada e limitada do cinema nos dá:

[...] constroem um mundo cinematográfico que quebra a superfície plana, “natural” do “écran” e cria um sistema de isomorfias muito mais subtil: o mundo a três dimensões, infinito e plurifactorial da realidade é considerado isomorfo do mundo plano e limitado do “écran” (LOTMAN, 1978, p. 143).

As técnicas cinematográficas aliadas ao plano em profundidade nos dão a sensação de que o objeto a se mover sai da tela em direção ao público, como acontece no filme “A chegada de um trem à estação” (Auguste Lumière e Louis Lumière, 1885), um dos primeiros filmes exibidos no mundo. Ele causou grande impressão na plateia que pensava que o trem estava realmente vindo em direção a eles, que transporia os limites da tela.

Para Lotman (1978) este espaço limitado que é isomorfo do espaço ilimitado do mundo é comum às artes figurativas, mas o cinema vai além: “[...] em nenhuma arte figurativa, as imagens que preenchem o perímetro do espaço artístico se empenham tão activamente em fazer estalar esse perímetro e em se libertar dos seus limites.” (LOTMAN, 1978, p. 145). Esta é a própria essência do cinema, diz o autor.

A evolução e o refinamento da linguagem cinematográfica nos traz novas experiências das situações imagéticas. Algumas estruturas narrativas e movimentos de câmera foram e são importantes para percebermos a representificação da realidade que o cinema nos proporciona e a consequente construção de paisagens, territórios e espaços próprios.

Temos, por exemplo, a montagem de quadros que antes só passavam linearmente, em um tempo retilíneo, como quando alguém dentro de uma sala é acompanhado pela câmera e vai até a porta após ouvir a campainha e abre-a, deixando a pessoa de fora entrar. Em momento algum vimos a pessoa que tocou a campainha antes da pessoa que abriu a porta, já que a câmera a acompanhava. Com a evolução das técnicas cinematográficas, o cinema começa a mostrar o que acontece “enquanto” outro evento se dá<sup>16</sup>. Seria como, ao ouvirmos a campainha, junto com a personagem que se encontra na sala, outra imagem nos mostrasse quem bate à porta, e em seguida mostrasse-a se abrindo e então nossa “visão” mudaria. Veríamos de fora para dentro a pessoa que estava na sala abrindo a porta (BERNARDET, 1980).

O aprimoramento das técnicas e da linguagem do discurso cinematográfico torna a experiência do espectador cada vez mais realista. Cada vez mais a imagem mostrada na tela torna-se mimese da realidade. Beatriz Jaguaribe (2007) diz que “*o paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidade*” (JAGUARIBE, 2007, p. 16, grifos da autora). O realismo estético, não só no cinema, mas também em outras esferas artísticas, pretendia retratar com a maior fidelidade possível a realidade. Há um “efeito do real” nas obras do realismo que se sobressaem a cada novo advento tecnológico:

(...) o impacto documental da imagem fotográfica debilitou os códigos de verossimilhança da pintura (...). (...) a fotografia irá produzir um “efeito do real” de outra ordem e categoria. Afinal, toda imagem fotográfica possui o índice de que tal paisagem, objeto ou pessoa efetivamente esteve, durante um tempo pretérito, imobilizado diante da câmera (JAGUARIBE, 2007, p. 30).

Para a autora, estes “efeitos do real” nos séculos XX e XXI são diferentes dos processados pela literatura realista do século XIX, pois a fotografia e o cinema potencializam a impressão de realidade proporcionada pelas expressões artísticas. A utilização de ambas as técnicas de captação visual foram incorporadas às narrativas midiáticas e pretendem-se mais realistas que a própria realidade (JAGUARIBE, 2007). As mídias de comunicação visual possuem, além da impressão de realidade apresentada pelas imagens, um discurso construído sobre a veracidade e impessoalidade dos fatos que apresentam. Desta maneira, ao tecer

(...) imagens e narrativas da realidade, os enredos e imagens dos meios midiáticos serão absorvidos no cotidiano de milhares de pessoas e se

---

<sup>16</sup> A visão do “enquanto isso” no cinema só é possível depois do advento da montagem dos planos cinematográficos, um evento importante para a construção de narrativas na Sétima Arte.



transformarão nos códigos interpretativos com os quais elas abalizam o mundo e tecem suas próprias narrativas pessoais (JAGUARIBE, 2007, p. 30).

Quanto ao cinema, a linguagem cinematográfica, principalmente nas narrativas clássicas, dilui-se para fazê-las parecer o mais realista possível, mergulhando o espectador em uma experiência imersiva.

A diluição da presença narradora criou uma linguagem que podemos chamar de “transparente” porque não retém a atenção do espectador, não é vista por ele; só a percebe se se resolver deter nela. Como se nada se interpusesse entre o espectador e a estória narrada, o que possibilita sustentar a impressão de que cinema é como a vida, que se possa comentar, não os filmes propriamente ditos, mas as situações e os personagens como se fossem acontecimentos e pessoas reais. (BERNARDET, 1980, p. 44).

Tanto as imagens jornalísticas quanto as artísticas apresentam-se tão fortemente em nossas construções de referenciais, pois há uma enfática “(...) porosidade entre o vivido e o imaginado; entre a experiência e a produção da realidade pelos meios de comunicação; entre a memória pessoal, histórica e coletiva e a memória imaginada dos meios de comunicação” (JAGUARIBE, 2007, p. 38). Nossa experiência da “(...) realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade” (JAGUARIBE, 2007, p. 30).

A experiência imagética do espectador que transpõe os limites entre realidade e imagem potencializam a criação de marcos referenciais para nossa vivência. As imagens – não somente as midiáticas, mas as artísticas também - e seu “efeito do real” nos ajudam a construir nossos referenciais de ordenação e localização do mundo. Deste modo, podemos acrescentar as imagens como dispositivos que potencializam nosso entendimento da realidade e a constituição de nossas fronteiras.

## **2.5 Analisando imagens: dobrando o fora**

Um dos conceitos fundamentais da filosofia de Deleuze e Guattari é o de plano de imanência. Ele evoca uma univocidade, ou seja, ele contém todos os planos e todas as multiplicidades em um único plano, não havendo separação entre o mundo e um plano

suprassensível. Se entendemos que o plano de imanência é único, pois todos os planos coexistem nele, podemos afirmar também que existem vários e diferentes planos de imanência estratificados que podem tocar-se e comunicar-se (LEVY, 2011). Em distintas épocas históricas, “o plano de imanência é a própria imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento” (LEVY, 2011, p. 103).

O plano de imanência é povoado por acontecimentos, singularidades que lhe conferem virtualidade. A imanência, por sua vez, confere a estes, realidade. O virtual, para Deleuze, não se opõe ao real, mas sim, ao atual. Todo virtual tem uma face atual e vice-versa, ambas são indiscerníveis, porém distintas (LEVY, 2011). O atual é uma “individualidade já constituída”, um “estado de coisas e vivido” (LEVY, 2011, p. 112). Já o virtual é a parte do atual que não é dado (ZOURABICHVILLI, 2004). Quando o virtual é atualizado, dizemos que ele se diferenciou. Para Deleuze, o processo de diferenciação é sempre um processo de criação.

A criação da vida, de “uma vida...”, só se dá pela diferenciação do virtual. Diferenciar é criar, é fazer surgir o novo, outras possibilidades de vida (LEVY, 2011, p. 113).

O virtual, porém, não é a possibilidade de algo vir a acontecer, pois ele já é real. O que espera para acontecer é o possível: “dizer que algo é possível é o mesmo que dizer que ele pode existir, faltando-lhe apenas a existência” (LEVY, 2011, p. 112). O possível não cria nada novo como o processo de diferenciação, só o semelhante, um falso movimento de realização limitado (LEVY, 2011). Quando Deleuze fala da arte, do cinema ele se refere ao processo de criação, do novo, o virtual atualizando-se e não um possível sendo realizado. O artista faz “(...) surgir mundos de virtualidades, planos de imanência nos quais a vida se encontra em sua máxima potência” (LEVY, 2011, p. 114).

A atualização de virtualidades também pode ser compreendida como dobrar o que está fora. O fora é o virtual e dobrar este fora é atualizá-lo. Gregory Flaxman (2011) em seu artigo *Fora do campo: o futuro dos estudos de cinema* propõe que o *fora* é este futuro que os estudos de cinema podem seguir. Ele critica o “mito do cinema total”, onde há uma prolongação da realidade, uma imersão do público no filme, um espetáculo totalizante que substitui a experiência de se assistir um filme pelo realismo absoluto e diz que estes efeitos se tornam um problema para o pensamento, expressão que se aproxima do “efeito do real”

ou da *transparência* do “dispositivo”<sup>17</sup>. O autor propõe que todo enquadramento cinematográfico supõe um campo *off-screen* – que está fora da tela, um foradecampo. É este foradecampo relativo ao enquadramento cinematográfico que se dobra sobre a imagem e a torna uma potência para o pensamento (FLAXMAN, 2011). O foradecampo absoluto é o próprio *fora* de que trata Deleuze. O fora é constituído por tudo aquilo que ainda não foi pensado, ou seja, é um deserto povoado por virtualidades, pensamentos não pensados, que tornam-se inteligíveis ao dobrarem-se, atualizarem-se. (LEVY, 2011). Dobrar o fora é pensar, é criar o novo. Os filmes trabalhados aqui são a potência que nos levam a pensar, no caso, forçam-nos a pensar sobre o conceito de fronteira.

Em “Amélia”, a personagem de Amélia é o fora que se atualiza como possibilidade de entendimentos sobre o conceito de fronteira ao tensionar os encontros dos corpos das protagonistas, pois muitas das situações do filme acontecem por causa daquilo que se encontra ausente, como virtualidade, neste caso, o corpo e as ordens de Amélia. As falas conturbadas, os silêncios e as línguas que não se entendem das mulheres mineiras e de Sarah fazem surgir daí novas formas de imaginar a espacialidade fronteira.

O fora das imagens de cinema, para Deleuze, encontram-se no *entre*, que

(...) Deleuze denominou de “método do ENTRE”. Estamos no “entre duas imagens”. Com esse método o cinema liberta-se de uma concepção totalizante e redutora, dialética mesmo, buscando ultrapassar um cinema do Ser e indo em direção a um “cinema do devir” (VASCONCELLOS, 2006, p. 168).

O *entre* configura um cinema do E e não do É (Ser). Ele se opõe ao cinema do Um, do todo, para estabelecer o “entre duas imagens”, o E (VASCONCELLOS, 2006).

Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira (VASCONCELLOS, 2006, p. 168).

O fora configura uma nova fronteira da percepção cinematográfica. Entrevemos o tempo nas imagens-tempo e precisamos traçar linhas que trazem o extracampo para o enquadramento, potencializando outros entendimentos das películas que assistimos e analisamos. Estas linhas foram traçadas em ambos os filmes. O exercício de se fazer uma análise fílmica é sempre um exercício de dobrar um fora. Dobramos nossas percepções,

---

<sup>17</sup> “(...) aparato tecnológico e econômico do cinema (...)” (XAVIER, 2005, p. 5).

nossos entendimentos e conhecimentos que antes estavam fora da tela, para dentro dela, para a narrativa do filme. Deste modo, a própria ação de analisar um filme é operar uma dobra.

Na teoria cinematográfica deleuziana, o fora conforma uma “(...) desconstrução do espaço filmico (...)” (VASCONCELOS, 2006, p. XXI):

Nesse novo espaço filmico, o extracampo, quer dizer, o que está fora do quadro, passa a fazer parte do plano e da cena dramática da sequência cinematográfica. Os acontecimentos narrados deixam de ser contados a partir das referências claramente espaciais, passando a ser descritos no tempo (VASCONCELLOS, 2006, p. XXI).

Podemos perceber que, para Deleuze, o cinema e sua linguagem discutem o tempo em detrimento do espaço, pois o espaço do filme abrigaria a imagem-movimento, que para o filósofo, exporia a verdade dos fatos, esclarecendo toda a trama “(...) segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo” (VASCONCELLOS, 2006, p. 149). Desta maneira, Deleuze coloca o espaço filmico em segundo plano em sua taxonomia do cinema.

Xavier (2005), entretanto, acredita que

Para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento (BURCH, 1969 apud XAVIER, 2005, p. 19).

Assim, neste trabalho, entendemos que mesmo no cinema moderno estudar o espaço de um filme nos auxilia a realmente “(...) libertar o ser humano para potências inumanas, ampliando suas capacidades humanas pelo poder da câmera” (NOVA CRUZ; MOSTAFA, 2010, p. 10), pois sem o espaço não há realmente uma multiplicidade da vida que Deleuze defende, não há como criar vida sem a composição espaço-tempo.

Doreen Massey reforça esta ideia:

Sem espaço não há multiplicidade; sem multiplicidade não há espaço. Se o espaço é indiscutivelmente produto de inter-relações, então isto deve implicar na existência da pluralidade: Multiplicidade e espaço são co-constitutivos (MASSEY, 2004, p. 8).

O espaço é multiplicidade de histórias e trajetórias. Podemos dizer que ele é formado por ligações rizomáticas vindas de diferentes direções e compostas por diferentes pessoas. Em “Amélia” e “Fronteira” as relações fronteiriças só acontecem por causa deste

caráter rizomático e múltiplo do espaço, pois as personagens só começam a se questionar sobre suas ações ao serem colocadas todas em um mesmo espaço plural. O espaço, nestes filmes, é o agente potencializador dos pensamentos e entendimentos de si mesmo e do outro. É em um espaço fronteiro que ambas as tramas se desenvolvem, cada uma a dobrar o fora e atualizar novos sentidos que lhes era desconhecido, fazendo suas vidas se revirem e remexerem para constituir outros referenciais espaciais.

### 3 CAPÍTULO 2: “AMÉLIA”

#### 3.1 A imagem-movimento

Deleuze (1983; 2005) em sua produção teórica acerca do cinema estabelece dois regimes de imagem: a imagem-movimento e a imagem-tempo. Ambos os regimes nos auxiliam a potencializar os desdobramentos científicos advindos das películas utilizadas neste trabalho. Sua tese sobre a imagem-movimento é elaborada pensando o cinema clássico, porém, “Amélia”, mesmo sendo um filme produzido mais recentemente, aproxima-se deste regime de imagens por possuir uma narrativa com começo, meio e fim e situações que são respostas às ações das personagens na tela. Em “Amélia” as personagens realmente são protagonistas da história. Esta é outra característica da imagem-movimento: “o meio determina a situação do personagem, onde ele responde com uma ação” (OLIVEIRA, 2011, p. 10).

A imagem-movimento corresponde à tradição do cinema clássico. Esta tradição tem como uma de suas principais características a transparência da narrativa citada por Bernardet (1980) em linhas anteriores. Ismail Xavier (2005) diz que o “dispositivo” cinematográfico “(...) é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de *transparência*” (XAVIER, 2005, p. 6, grifo do autor).

A transparência da narrativa cinematográfica se dá pela utilização da linguagem cinematográfica, pela sintonia fina entre a montagem, o enquadramento, a utilização dos planos e movimentos de câmera. Este é o regime da imagem-movimento que é criado pela sobreposição do movimento em detrimento do tempo.

Oliveira (2011) faz uma releitura da primeira obra sobre o cinema escrita por Gilles Deleuze que trata sobre a imagem-movimento. Este regime de imagem, como já dissemos, alia-se à uma linearidade narrativa, à uma transparência da linguagem cinematográfica que detém maior verossimilhança com a realidade. O encadeamento de imagens proporcionado pela montagem nos remete à um esquema sensório-motor, pois “(...) o movimento executado responde ao movimento percebido” (OLIVEIRA, 2011, p. 10-1).

Ao analisarmos “Amélia” percebemos como as personagens respondem às situações nas quais se encontram, geralmente de forma ruidosa e a narrativa desenrola-se em

torno de uma história linear. O filme narra a história da atriz francesa Sarah Bernhardt<sup>18</sup> em sua última visita ao Brasil, em 1905. A trama coloca na mesma tela a atriz europeia e três mulheres de Cambuquira, pequena cidade do sudeste de Minas Gerais, localizada no que atualmente denomina-se circuito das águas. Francisca, Osvalda e Maria Luísa vivem em um sítio no interior mineiro, quando recebem de Amélia, camareira de Sarah Bernhardt e irmã de Francisca e Osvalda, 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. As irmãs, inconformadas por perderem as terras, viajam para a então capital brasileira para tentar manterem a propriedade e trabalharem temporariamente para a atriz. Quando chegam à cidade do Rio de Janeiro, cerca de 330 quilômetros de distância, 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, que não fala português, e elas não sabem falar outro idioma que não o português daquela região de Minas Gerais; os desentendimentos e desencontros daí se desdobram num fluxo de tensões, estranhamentos e territorialização de diferenças constantes.

### 3.2 “Amélia”: a fronteira

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. O mundo, a realidade, portanto, não seria 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 transformarem e moverem, num constante movimentar de forças, fenômenos e corpos, de afirmação da vida.

---

<sup>18</sup> Sarah Bernhardt (1844-1923) foi uma atriz francesa de muito sucesso em todo mundo. Ficou muito conhecida por seu papel em “A Dama das Camélias” de Alexandre Dumas. Visitou o Brasil quatro vezes. Na última sofreu um acidente na última cena de “Tosca” que gerou complicações em sua perna e, em 1915, precisou ser amputada, entretanto, Sarah continuou a atuar. Morreu em 1923 (O PORTAL DA HISTÓRIA, *online*).

(...) 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).

Desta 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. Hissa (2002), em seu livro *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*, aponta que “na natureza, o limite é um elemento intruso, idealizado” (HISSA, 2002, p. 20). Para o autor, os limites<sup>19</sup>, em especial os “naturais”, 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 por exemplo, 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.

José de Souza Martins (1997) em *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano* analisa as **frentes de expansão**<sup>20</sup> dos brancos<sup>21</sup> sobre grupos indígenas. Estas **frentes** constituem-se como fronteiras de expansão de elementos do modo de produção capitalista, do modo de vida autodenominado civilizado por aqueles que se entendem como pertencentes a essa ideia de civilização, mas Martins 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*. (MARTINS, 1997, p. 13).

---

<sup>19</sup> Cássio Hissa 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 passa o limite.” (HISSA, 2002, 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.” (HISSA, 2002, p. 34).

<sup>20</sup> As **frentes de expansão** segundo Martins (1997) são definidas como: “(...) deslocamento da população civilizada e das atividades econômicas de algum modo reguladas pelo mercado (...)” (MARTINS, 1997, p. 152).

<sup>21</sup> Martins (1997) chama de “brancos” todos aqueles que não são indígenas e que participam das frentes de expansão, constituindo o “civilizado”, o pioneiro capitalista.



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 Martins 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**.” (MARTINS, 1997, p. 12, grifo do autor).

Perante as observações desses dois intelectuais que buscam e apontam outras possibilidades de sentidos 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, buscando outros sentidos por meio de outras áreas do conhecimento. Entre um e o outro, 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, mas a geografia também pode ser entendida como um conhecimento, uma forma de pensar o mundo em sua dinâmica espacial, apresentando 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 administrativa, mas provoca 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 político 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 a todos os problemas, pois tudo seria uma questão de identidade territorial já dada por cada um dos corpos que se encontram no Brasil. Este filme, como já apontado anteriormente, não visa uma representação de fatos de uma realidade já entendida como dada, mas instiga para o acontecimento de outras realidades a partir dos sentidos de fronteira que vão se desdobrando em diferentes linhas de fuga. Em 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.

Fredrik Barth (1998) em *Grupos étnicos e suas fronteiras* entende que as trocas culturais entre grupos e a consequente sobreposição ou substituição de traços identitários não acontece porque simplesmente estes 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 estas 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 que 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 (BARTH, 1998, 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” é expressa pelas ironias e críticas a ignorância da artista europeia, assim fixada como o “outro” devido o estranhamento em relação as práticas culturais locais.

Sodré (2006) discursa sobre diversidade e diferença cultural e aponta que esta 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 (SODRÉ, 2006, p. 53).

Esta comparação, diz o antropólogo, é descabida, pois “a pura e simples comparação não nos diz nada de essencial sobre um e outro” (SODRÉ, 2006, p. 53).

Entretanto, seguimos fazendo comparações, taxando alguns como iguais e outros como diferentes. Sodré (2006) diz que fazemos isso para “(...) exercer poder, para dominar” (SODRÉ, 2006, 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 numa 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 num 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 reconhecerem na tensão dos encontros.

Este encontro fronteiriço para José de Souza Martins (1997) é o próprio local da afirmação das diferenças, “(...) *o lugar da alteridade*” (MARTINS, 1997, p. 150, grifo do autor). Esse espaço define uma **situação de fronteira**, que é, fundamentalmente, uma situação de conflito, “mas o conflito faz com que a fronteira seja essencialmente, a um só tempo, um lugar de descoberta do outro e do desencontro” (MARTINS, 1997, p. 150). Este desencontro, para o autor “(...) é o desencontro de temporalidades históricas, pois cada um desses grupos está situado diversamente no tempo da História.” (MARTINS, 1997, 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).

Estas 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 desta concepção. Para agenciarmos o sentido espacial nessa direção, Doreen Massey (2012) propõe uma forma alternativa de abordagem da categoria de espaço, numa 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, a autora 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. (MASSEY, 2012, p. 32).

Deste modo, nega-se outras histórias que não a “(...) do macho branco, heterossexual (...)” (MASSEY, 2012, 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” (MASSEY, 2012, p. 31). Nega-se a “(...) simultaneidade de estórias-até-agora” (MASSEY, 2012, 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 conhece-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 (SODRÉ, 2006, 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-os submetidos ao julgo daquele que se entende superior.

Estas histórias negadas pelo destino único imposto pelo pensamento maior, hegemônico, o qual tende a uniformizar e padronizar a multiplicidade para se 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, a histórias das três mulheres mineiras que tentam entender e fazer-se entender por Sarah, porém a atriz francesa às 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”<sup>22</sup>. Ficarem 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 (SODRÉ, 2006, 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, pois, apesar de ser um personagem que não toma uma forma corporal orgânica, ou seja, não aparece continuamente nas imagens apresentadas, mas, apesar de fora do enquadramento imagético, é inerente ao

---

<sup>22</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 18min30s.

desdobrar da narrativa, permeando seu silêncio ensurdecedor durante todo o filme. É o grande vetor espacial das histórias que na obra são agenciadas. As mulheres se deslocam até ela, Sarah Bernhardt a tem como a referência de civilização nos trópicos selvagens. Ela é a figura 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 esta narrativa um terceiro elemento: a fronteira como aquilo que está fora, aquilo que é silenciado, não pensado, não percebido, mas que se colocam, 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. Mas 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 a 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 aqui apontado por Doreen Massey (2012), evolução que se pauta na ideia de uma essência da verdade única, a qual separa os “outros” e isola o “nós” num 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 (de si mesma), 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!”<sup>23</sup>, 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!”<sup>24</sup>. 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 (Figura 2). 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, a se localizarem e se orientarem no mundo que agora se apresenta sem o território de segurança e identidade fixa que Amélia significava. Elas estão vivendo uma situação fronteiriça, seus próprios corpos são esses novos territórios a se construírem, frutos de múltiplas histórias que elas mesmas terão que agenciar e articular.

---

<sup>23</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h14min58s.

<sup>24</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h15min21s.



**Figura 2:** Francisca e Sarah travando um duelo <sup>25</sup>

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 buscam-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 destas estratégias seria:

2. [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 (BARTH, 1998, p. 220).

---

<sup>25</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h15min55s.



Foi este mecanismo que Amélia, aparentemente adotou: incorporou e repetiu os gestos e posturas dos europeus para ser aceita por Sarah e ela espera e dá o mesmo conselho às irmãs, porém elas não pretendem acatar a ordem não entendendo a si mesmas como “minorias” 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 ele é superior aos que elas estão acostumadas 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 ao calar-se. Mas por ser exatamente o modelo de como sobreviver por submissão, Amélia, quando deixa de ser um corpo orgânico, estabelece a grande força que catapultou outras formas de resistências territoriais frente ao poder econômico e cultural do corpo estrangeiro.

### **3.3 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 construírem 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 bio-social que assume uma função reguladora” (RAFFESTIN, 2005, p. 13).

Sobre isto, Terenciani (2011) comenta:

Entendemos que a concepção de fronteira como *um elemento de comunicação bio-social*, 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 (TERENCIANI, 2011, p. 17).

Para Homi Bhabha (1998) é exatamente este o *local da cultura* ao qual seu livro faz referência. É o “nem um nem outro” (BHABHA, 1998, 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 destas identidades, ora conflituosas e ora pacíficas. A própria diretora fala sobre o interesse de expor estas diferenças, chamando isto 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, Ana Carolina, 1994).

As três mulheres de Cambuquira, durante todo o filme, após serem comunicadas 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, Osvolda e Maria Luísa confrontam Sarah para pedir o dinheiro da irmã falecida. Nesta 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 sua ideia de superioridade de Sarah em relação às mulheres mineiras. Aí a fronteira se instaura como expressão visível de suas forças antagônicas. Francisca diz à 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?”<sup>26</sup>, 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, para a narrativa, o que estava fora: o dinheiro de Amélia, que causa uma tensão entre os corpos e uma situação fronteiriça.

Neste 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!”<sup>27</sup>. Aceitar a diferença entre Sarah e as irmãs de Amélia, entre a mulher com “pedigree” e as

---

<sup>26</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h45min59s.

<sup>27</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h47min40s.

“brucutus” é melhor do que apaga-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 vozes que não se reconheciam.

Sarah substitui a ideia de “belas selvagens” por porcas imundas, chamando as mulheres mineiras desta maneira. Deste modo, ela estabelece que as três mulheres de Cambuquira não são humanas se comparadas à ela. Podemos aqui 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-se a si mesmo (MARTINS, 1997).

Ao estudar a relação ente 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 às qualidades do grupo estabelecido. Podemos perceber semelhanças nas relações dos grupos desta cidade com aquelas que se passam entre as mulheres de nosso 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 (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 24).

Em “Amélia”, Sarah se considera pertencente à 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 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 que isto 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 às sentença ao lugar que imagina ser o delas originalmente: o porão, 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 que 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 quê tudo isso?”<sup>28</sup>, deixando claro que os aparatos para se viver, ou sobreviver, na concepção de ambas é bem distinto. Para Sarah, as mulheres vivem em meio à sujeira e com o mínimo para a sobrevivência; já as mineiras não entendem para que tamanha suntuosidade.

Ao fim de sua fala, Sarah diz: “olhem para mim. E olhem para vocês! Vocês são inação, preguiça e destruição!”<sup>29</sup>. 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. Estas generalizações e a consequente tentativa de desconstruí-la, contrapondo a fala de Sarah às ações das mulheres, reduz 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 nesta situação. Aqueles a quem chamamos preguiçosos ou vemos como preguiçosos nem sempre atendem às condições que impomos como o que é trabalho.

Elias e Scotson (2000) perceberam nos grupos que estudaram constataram que a atribuição de qualidades ou defeitos àquele que é diferente não responde à 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 auto-imagem 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” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 23).

---

<sup>28</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h45min35s.

<sup>29</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h49min57s. 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.

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 calam 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” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 27).

No fim da cena deste 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 (Figura 3).

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 assumir-se como “filho das selvas”, de origem indígena, mas heroica, corajosa e trabalhadora, Francisca afirma um 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 com um trecho de *Navio Negreiro* de Castro Alves:

Colombo! fecha a porta dos teus mares!<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h50min15s.



**Figura 3:** Francisca confrontando Sarah<sup>31</sup>

Se Sarah vangloria-se de sua educação europeia, Francisca vangloria-se 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 misturar-se 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 numa capacidade lógica de expressão que os civilizados conseguem entender, pois a comunicação se dá em conformidade com seus parâmetros lógicos de pensar e falar.

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, juntamente com Osvalda e Maria Luísa podem ser vistas no palco com fantasias de índio, encenando *I – Juca Pirama* nos palcos parisienses

---

<sup>31</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h51min09s.

(Figura 4). 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 extinguiram? Que Francisca e Osvalda desistiram de reaver suas terras<sup>32</sup> (que provavelmente foram vendidas pelo homem que Amélia deixou encarregado de cuidar da transação)? As três mulheres deixaram-se devorar pela cultura e civilidade europeia de Sarah, ou estão junto a 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 instruiu-se bem nas lições europeias, e faz isso reforçando a tropicalidade, exuberância e exotismo das terras do “novo mundo”?



Figura 4: *I-Juca Pirama* nos palcos de Paris<sup>33</sup>

As indagações em torno do que aconteceu após as mulheres de Cambuquira se encontrarem com Sarah podem ser associadas ao que Bhabha (2003) chama de hibridismo

---

<sup>32</sup> 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 lá levavam.

<sup>33</sup> Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 2h01min00s.

ou tradução cultural. Ao estudar a sociedade indiana colonizada pelos ingleses, Homi K. Bhabha (2003) tece considerações acerca dos conceitos de identidade e cultura que, para o autor, 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 canhestra 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*:

(...) 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 (BHABHA, 2003, 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” (BHABHA, 2003, p. 69). É o *nem um, nem outro* (BHABHA, 2003) – 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 este *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 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.” (BHABHA, 2003, 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 com 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.

## 4 CAPÍTULO 3: “FRONTEIRA”

### 4.1 A imagem-tempo

No capítulo anterior expusemos as características que Deleuze credits ao cinema clássico, ao regime da imagem-movimento, que possui narrativa linear e um esquema sensório-motor.

Porém, algumas destas características sofrem um rearranjo quando à uma evolução da linguagem cinematográfica que não se importa mais em contar uma história linear e nos dar a ilusão de movimento semelhante à realidade. Entra em cena outro regime de imagens: a imagem-tempo. Leonardo Oliveira (2011) coloca a crise da imagem-movimento da seguinte maneira:

Existe um intervalo entre o movimento percebido e o movimento executado. O mental pode preencher esse espaço, no entanto, ao preencher, pode desregulá-lo. É nesta medida em que (...) surge todo um questionamento da imagem-movimento: a quebra do esquema sensório-motor. (OLIVEIRA, 2011, p. 11)

O intervalo entre o movimento percebido e o movimento executado rompe com a sensação de que o movimento executado na tela é o mesmo movimento que executamos na vida real. A verossimilhança entre imagem e realidade é quebrado, há um estranhamento. Para Ismail Xavier (2005) este é o momento no qual “(...) o “dispositivo” é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica (...)” (XAVIER, 2005, p. 6), tornando a operação *opaca*, opondo-se à anterior, de *transparência*.

Beatriz Jaguaribe (2007) coloca esta questão em outros termos:

A arte de vanguarda do final dos séculos XIX e XX buscou, justamente, desmontar a naturalização da realidade e do real apoiada nos códigos estéticos do realismo da verossimilhança, insistindo no caráter construído da realidade e na possibilidade de se vislumbrar outro real no estranhamento artístico experimental (JAGUARIBE, 2007, p. 31).

A imagem-tempo opõe-se à imagem-movimento do cinema clássico e caracteriza o cinema moderno, experimental e de vanguarda, que expõe as técnicas e a

linguagem do cinema para questionar a realidade e o próprio papel da arte (JAGUARIBE, 2007).

Bernardet (1980) diz que um dos maiores temores do cinema realista é aquilo que quebra a aproximação que este detém com o real: o erro de continuidade. Quando vemos um homem em uma cena usar uma gravata listrada e na seguinte esta gravata aparecer com bolinhas, sabemos que houve algum erro na produção do filme e que aquelas imagens foram montadas. Se estivéssemos em um lugar com alguém com uma gravata listrada em um tempo contínuo, a gravata continuaria listrada.

O erro de continuidade e a utilização de outras técnicas de caráter metalinguístico que denunciam a falsidade da realidade do cinema, são os chamados movimentos aberrantes por Deleuze (OLIVEIRA, 2011). Se o movimento normal, aquele que é percebido tal como acontece subordina o tempo ao movimento, o movimento aberrante “(...) permitiria a entrada direta do tempo, revertendo a sua subordinação ao movimento normal” (OLIVEIRA, 2006, p. 6). Por isto, a imagem-tempo possui este nome, ao libertar-se do movimento que o sobrepunha, o tempo transparece nas imagens.

Se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros (...) das próprias imagens (DELEUZE, 2009, p. 51 apud OLIVEIRA, 2011, p. 6).

No cinema moderno, o aparecimento do tempo e a quebra do esquema sensório-motor vai fazer surgir no cinema o que Deleuze chama de situações óticas e sonoras puras (OLIVEIRA, 2006). São elas que configuram a imagem-tempo direta:

É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento [...]. É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. [...]. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação *situação sensório-motora/imagem indireta do tempo* é substituída por uma relação não-localizável *situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta* (DELEUZE, 2009, p. 55, grifos do autor apud OLIVEIRA, 2006, p. 12).

No regime da imagem-movimento temos uma imagem indireta do tempo que só aparece quando o movimento é aberrante. No regime da imagem-tempo temos o aparecimento direto do tempo por meio das situações óticas e sonoras puras que colocam os personagens do filme não mais em uma posição de protagonistas de suas próprias histórias, pelo contrário, temos personagens videntes, que observam suas próprias narrativas desenrolarem-se sem tomarem atitude alguma (VASCONCELLOS, 2006).

É uma narrativa que, ao romper com o princípio de realidade, faz dos acontecimentos narrados, acontecimentos casuais, embriagados pelo jogo do acaso. Não obstante, este é um jogo que independe da vontade e do desejo dos personagens. Os personagens são *voyeurs*, observadores das situações. Suas relações com os acontecimentos são de visibilidade, tornando-os videntes, visionários (VASCONCELLOS, 2006, p. 147, grifos do autor).

“Fronteira” possui características deste regime de imagens. Tanto Maria Santa, como o viajante e Tia Emiliana são meros videntes de seus destinos. Observam os acontecimentos e sentem-se perplexos com o desenrolar de suas próprias histórias. Lutam para controlar suas vidas, principalmente Maria Santa, mas falham repetidas vezes. São *voyeurs* dos acontecimentos à sua volta.

Neste novo cinema de “mostragem” (imagem-tempo) e não de montagem (imagem-movimento) (VASCONCELLOS, 2006):

Os filmes deixam de apresentar uma história para desenvolver problemas, invadindo definitivamente a seara do pensamento: há o encontro do pensamento com a imagem, ou, como diz Deleuze: um filme deixa de ser uma mera associação de imagens, o pensamento torna-se imanente à imagem (VASCONCELLOS, 2006, p. 166).

Para Deleuze o pensamento não é inerente ao ser humano, precisamos ser forçados a pensar (VASCONCELLOS, 2006), por isto o cinema da imagem-tempo, um cinema que não é apenas um prolongamento da realidade, nos força a movimentar o pensamento. As imagens do cinema moderno tornam nossa paisagem em território, atualizando virtualidades e fazendo com que elas participem do nosso pensar.

No cinema moderno o encadeamento de imagens por meio da montagem não é mais prioridade. A experiência de assistir um filme que possui, nele mesmo, os elementos pra desvendá-lo já não satisfaz, como no cinema da imagem-movimento (VASCONCELLOS, 2006):

O todo passa a ser o que lhe é exterior, o que vem de outro lugar, que não é propriamente o cinema. Com o cinema moderno, o todo é o “de-fora” (VASCONCELLOS, 2006, p. 167).

Desta maneira, entendemos que tudo que está no filme encontra-se articulado com o que está de *fora*, estabelecendo linhas de forças capazes de afetar o pensamento a criar novos sentidos de realidade a partir do encontro da linguagem cinematográfica conosco, os espectadores (OLIVEIRA JR., 2005).

#### 4.2 Categorias geográficas e fronteira

“Fronteira” começa com um grande plano das montanhas de Minas Gerais, onde a história se passa. A narrativa, logo percebemos, não é linear. Assim como o desenrolar do livro que deu origem à película, as cenas são truncadas, parecem não ter correspondência alguma umas com as outras. Nos apercebemos do conteúdo aos poucos, aos solavancos; precisamos traçar linhas diversas para conectarmos os pontos; precisamos exercitar o pensamento para que o filme faça sentido. Ele nos força a pensar.

O filme, é baseado no romance “Fronteira” de Cornélio Penna, escritor fluminense que publica quatro romances, sendo o título estudado aqui, o primeiro deles, publicado em 1935<sup>34</sup>. A película narra a história de Maria Santa, menina que vive em um casarão cercado por mistérios entre as montanhas do interior de Minas Gerais. Sua vida muda quando dois forasteiros chegam para dividir a mansão que habita: um jovem por quem se apaixona e sua Tia Emiliana que está a preparar o milagre que cessará os boatos de suposta santidade e consagrará sua sobrinha como santa. Dividida entre o amor e a religião, Maria Santa trava conflitos internos que reverberam em todos à sua volta e principalmente nela mesma.

A incongruência das imagens e do discurso acentua uma característica bem evidente no filme: o mistério insolúvel que envolve Maria Santa, seu casarão, sua família e

---

<sup>34</sup> O livro de Cornélio Penna é classificado como um romance brasileiro da década de 1930 do século XX, que para alguns pesquisadores subdivide-se em *intimistas* e *regionalistas*, sendo “(...) o autor de *Fronteira* (...) classificado entre os escritores ditos intimistas, ou de ‘sondagem psicológica’ (...)” (RAMOS, 2012, p. 103, grifo da autora).

sua história. Não é insolúvel apenas de forma figurada, é literalmente algo não solucionável, pois se encontra num ambiente solúvel, ou seja, em que seus elementos se dissolvem entre corpos, pensamentos e fenômenos que perdem suas formas limites e se imiscuem numa liquefação a estabelecer inúmeras possibilidades, caminhos em aberto num espaço que passa a não ser mais o externo, mas imanente a própria tensão dos corpos individualizáveis.

Em muitas das críticas que encontramos sobre o filme, a recorrência das imagens truncadas é apontada. A narrativa não-linear também:

A história de Fronteira é a não-história, é o não-racionalismo. A cronologia se esvai, o fluxo narrativo age como uma recordação, nem escondendo nem revelando. Sabe-se apenas que existe a jovem Maria Santa, sua tia e um viajante. Em comum, apenas a ocupação de um mesmo espaço, dúvidas existenciais e um grande problema moral. As relações entre os três personagens é confusa, implícita e vaga (MALAFAYA, 2008).

Temos uma película que preza pelas sensações. A sensação de solidão, de desespero, de que nada sabemos sobre o que se passa, nem mesmo as personagens. Temos poucos esclarecimentos sobre as personagens e parece que a fotografia do filme reflete isso ao envolver o casarão de névoa e no interior resguardar o máximo de luz, deixando transparecer somente a iluminação das lamparinas e das frestas das janelas e portas fechadas.

O livro homônimo também traz esse ambiente, bastante denso e enevoadado. O diretor, Rafael Conde, em entrevista fala exatamente sobre a atmosfera do romance:

A descrição e o relato são muito cinematográficos: a criação de climas, a atmosfera sombria. Eu não conhecia na literatura brasileira uma abordagem parecida, em que a relação dos personagens não é resolvida, fica no ar o mistério de cada personagem. A narrativa é extremamente pictórica, bem descritiva, contada por imagens. Achei isso muito cinematográfico (MASINI, 2008).

A sensação de que algo terrível vai acontecer, um suspense pesado e aparente é constante, ainda mais porque não conhecemos bem as personagens, além de todo o clima estabelecido, tanto no filme, quanto no romance. No livro, a utilização de adjetivos é constante, provavelmente por esta razão, Rafael Conde diz que “a narrativa é extremamente pictórica, bem descritiva, contada por imagens” (MASINI, 2008).

Não somos agraciados com todos os pormenores da narrativa e as lacunas se dão aos montes e não temos recursos para preenchê-las além de nossas próprias divagações e sensações. Todo este clima nos deixa imensamente perdidos por entre as montanhas

mineiras. Provavelmente é esta mesma sensação que toma Maria Santa. Em alguns momentos podemos perceber como a protagonista sente-se vazia e também perdida no meio do desencaixe de sua história. Em uma das passagens do romance, estão Maria Santa e o viajante lendo um livro e divertindo-se, quando Maria muda seu tom e sua postura:

- Mas agora, prosseguiu a rir, de novo, em um fluxo de riso abafado –mas agora quem vai traduzir sou eu, e tenho a certeza de que não repetirei a todo instante: isto é, isto é!...

E ficou de repente séria, retomou o seu aspecto distante de sempre, e mergulhou em sua tristeza invasora (PENNA, 1935, p. 82).

Diversas vezes, Maria está a aproveitar seu tempo com o viajante de maneira alegre e descontraída, mas de súbito suas ações e atitudes mudam sem termos uma explicação clara do que aconteceu, do que a perturbou. A sensação que temos é que ela traça muitas linhas para fugir de sua tristeza e solidão, mas que falham em se ligarem, interrompendo-se nas fronteiras estabelecidas pela própria protagonista, detendo-se na inconstância dos desejos que anseia e das atitudes beatificantes que é obrigada e obriga-se a tomar.

Sandra Pesavento (2002) nos traz uma visão interessante sobre a fronteira. Para ela, as fronteiras antes de serem físicas ou naturais são marcos simbólicos que guiam nossa percepção da realidade. Elas são fruto da capacidade humana de representar o mundo através de signos que são, por sua vez, decodificados e conferem atributos à sociedade, ao espaço e ao tempo.

Sabemos todos que as fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são sobretudo simbólicas. São marcos, sim, mas sobretudo de referência mental que guiam a percepção da realidade. Nesse sentido, são produtos desta capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais por meio do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo (PESAVENTO, 2002, p. 35).

Desta maneira, compreendemos que a fronteira faz parte do jogo de representações que a sociedade estabelece para guiar e orientar seu julgamento sobre o mundo. Em suma, “(...) as fronteiras são, sobretudo, culturais (...)” (PESAVENTO, 2002, p. 35).

Comentando um texto de Jacques Leenhardt, a historiadora acrescenta que as fronteiras culturais estão atreladas “(...) à vivência, às socialidades, às formas de pensar

intercambiáveis, ao *ethos*, valores, significados contidos nas coisas, palavras, gestos, ritos, comportamentos e ideias” (PESAVENTO, 2002, p. 36). Isto é, a fronteira liga-se profundamente ao modo com o qual os homens (e mulheres) atribuem sentidos de reconhecimento do mundo.

Vattimo (2006) explora a ideia de que o ser acontece dentro de seus próprios horizontes históricos e que não há um meta-horizonte que ligue a todos. Para ele, nossas verdades<sup>35</sup> são construídas com base em uma experiência de comunidade:

Quando passo por outras coisas, experimento-as. O meu horizonte de pressupostos nunca está assim rigidamente colocado como se fosse um objeto, é um comportamento que compartilho com outros, (...), isto é, existe todo um mecanismo pelo qual efetivamente a experiência da verdade – acredito nisso no nosso mundo, em outros mundos seria difícil reconhecer que fosse assim – se torna, antes de qualquer coisa, uma experiência de comunidade (VATTIMO, 2006, p. 84).

Podemos correlacionar a ideia de fronteiras culturais de Pesavento e os horizontes históricos de Vattimo para pensarmos que no interior de nossas fronteiras, isto é, em nosso círculo de experiência cotidiana, edificamos conhecimentos e valores que guiam nossas ações possibilitadas por essa experiência de comunidade que vai dar sentido às nossas fronteiras, aos nossos horizontes.

Assim como nossos horizontes não estão rigidamente colocados, isto é, eles não nos determinam, são mutáveis, assim também o são nossas fronteiras. Pesavento (2002) diz que ela estabelece limites sem limites, ela é:

(...) trânsito e passagem, que ultrapassa os próprios limites que fixa, ela proporciona o surgimento de algo novo e diferente, possibilitado pela situação exemplar do contato, da mistura, da troca, do hibridismo, da mestiçagem cultural e étnica (PESAVENTO, 2002, p. 37).

Pesavento, sabemos, discursa sobre as fronteiras entre países, mas suas colocações podem expressar fronteiras que estão distantes dos confins nacionais, se entendermos que é a partir das fronteiras que estabelecemos sentidos para nos localizarmos em meio à multiplicidade da vida. É nas bordas de nosso conhecimento, de nossa percepção, de nossos preconceitos que, ao entrarem em contato com a diferença, com o desconhecido, ou com sentimentos que não entendemos, somos forçados a pensar e sacar novas atitudes,

---

<sup>35</sup> Entendemos que estas verdades sugeridas por Vattimo (2006), não são verdades absolutas e que se impõe, mas verdades como pressupostos e entendimentos que construímos ao longo da vida pelo compartilhamento de experiências.



buscar novos conhecimentos para nos orientarmos neste encontro que até então não havia se efetivado, originando novos pensamentos e ações, produzindo algo novo, como coloca a historiadora.

Para nós, em acordo com o dito por Douglas Santos (2007), a geografia e suas categorias de análise, tentam dar respostas aos questionamentos relativos ao nosso ser e estar no mundo. Para Santos (2007):

Na Geografia estamos frente ao discurso que construímos para *saber onde estamos*. Reconhecer o significado de estar em um lugar e, portanto de alguma maneira a ele pertencer, é a possibilidade que temos de organizar nossas vidas, identificando que ações podem e devem ser realizadas para que possamos continuar sobrevivendo (tanto como indivíduos como sociedade) (SANTOS, 2007, grifo do autor).

Deste modo, todo nosso discurso geográfico é construído para embasar nossa vivência, para nos orientarmos e localizarmos em relação ao mundo. Ao empregarmos categorias de análise geográficas, estamos focando a dimensão espacial intrínseca a todos os fenômenos. Quando estes fenômenos mudam de lugar, ou são perturbados por forças externas ou internas, eles mudam de significado para si mesmos e para os outros – sua geograficidade transparece (SANTOS, 2007).

Esta ideia de geografia conecta-se com a visão de fronteira apresentada por Sandra Pesavento (2002) em linhas anteriores. Se a fronteira é o espaço do encontro que cria novas atitudes e pensamentos e constroem nossas referências de relacionamento com o mundo, podemos dizer que esta relação é construída a partir de ações que configuram categorias de análise geográficas, como a paisagem, o território, a região, o espaço e o lugar. Podemos entender, deste modo, que a fronteira faz parte da constelação de categorias que fazem parte do discurso geográfico. Se pensarmos que a geografia nos ajuda a construirmos nosso discurso de referências espaciais, a fronteira englobaria, então, as categorias de análise da ciência geográfica ao pensarmos nela como os limites que balizam nossa experiência social, cultural e espacial.

Exploraremos, assim, as categorias analíticas da geografia segundo o olhar dispensado a elas por Douglas Santos (2007). Para discutirmos melhor estas categorias, utilizaremos o filme para acioná-las.

### 4.3 “Fronteira”: orientando-nos e localizando-nos no mundo

Maria Santa é a grande potencializadora de múltiplos entendimentos sobre as categorias que iremos discutir. Ela tenta, muitas vezes sem sucesso, orientar-se e dar sentido às suas ações e seus desejos. Toda sua vida ela viveu no casarão de sua família, coberta por valores religiosos e pela santidade que diziam possuir. Sua situação muda quando entra em cena o viajante. Ele questiona as regras religiosas impostas à Maria e também seu passado. Para ela, o terreno conhecido no qual pisava, revolta-se. O conhecido dá lugar a algo que não reconhece, está perdida em uma **paisagem** nova. Para Douglas Santos (2007)

*Paisagem é a expressão que usamos para identificar o primeiro contato que um sujeito tem com um ambiente, isto é, com as maneiras pelas quais seus sentidos se apropriam das sensações, mas, ainda, elas não possuem um sentido próprio (SANTOS, 2007, grifo do autor).*

Podemos dizer que a **paisagem** é o primeiro contato com arredores desconhecidos. A primeira visão de um lugar totalmente novo, no qual as referências que possuíamos não são úteis. Encontramo-nos perdidos. Maria Santa encontra-se neste lugar totalmente novo. Suas referências passadas são deixadas de lado e questionadas pelo viajante. Ela não sabe no que acreditar ou seguir.

Em seguida chega ao casarão sua Tia Emiliana, que ao contrário do viajante não está ali para questionar, mas sim para concretizar a fama de santa de sua sobrinha. É ela quem prepara o milagre que consagrará Maria Santa. A moça agora se encontra entre duas visões de mundo diferentes, cada uma a puxá-la para si. Ela se envolve bastante com o viajante, dando voz às indagações quanto ao seu papel, sua utilidade, a pertinência de suas ações. Ela se afasta de suas obrigações religiosas para tentar responder a essas questões, traçando linhas de significado entre os elementos ao seu redor. Ao começar a significar suas atitudes, Maria Santa está se **territorializando**.

Em uma das cenas que podemos tentar significar as ações e o que fervilha no interior de Maria Santa, a personagem conversa com o viajante sobre um quadro de insetos feito pela Marquesa de Pantanal que o deu à sua avó há tempos atrás. Maria parece bastante animada, entretanto o viajante questiona a finalidade e as motivações da Marquesa em fazer tal enfeite, que ele julga horrível, por estar só e melancólica em uma região distante após a morte do marido. Maria Santa fica surpresa e retruca:

- Não acredito nessa tristeza sem remédio, que me parece também sem causa<sup>36</sup>.

Em seguida se passa um monólogo em que Maria Santa muda de tom. Ela debate sua própria tristeza e solidão:

- Não sei se eu já lhe contei que, quando pequena, me desesperava e andava pela casa toda como uma onça na jaula e perguntava pra mim mesma: que é que eu faço? Que é que eu faço?... Pois olhe, ainda hoje sou assim e nunca encontrei quem me compreendesse, quem entendesse minha loucura, que se tornou para mim uma prisão onde me debato sozinha, cada vez mais sozinha e tenho medo de mim mesma. Todas as mulheres que conheci nunca se aborreceram por falta de finalidade, por essa falta geral, que me faz pensar e dizer coisas que me espantam e me parecem ditas por outra pessoa. Eu via esse mesmo espanto no rosto daquelas a quem tentava explicar que ainda não encontrei uma significação, uma definição, uma utilidade para mim própria<sup>37</sup>.

Esta fala em relação à anterior demonstra como Maria está perdida em seus pensamentos, eles são até mesmo antagônicos. Maria se sente sozinha e presa dentro dela mesma, e não tem ninguém que a compreenda. Em sua casa todos que conhecia já morreram, como ela mesma diz em certo ponto do filme e tudo que está lá não é dela, pertenceu a alguém. Ela mesma se espanta com suas atitudes, pois ela não se reconhece de nenhuma maneira. Sua fronteira e seu horizonte não são seus, parecem criados por outros. A territorialização dos sentidos fronteirços de Maria não se completa, ela está fechada em uma prisão, em uma fronteira, com o alheio, o outro, o que está de fora a lhe afetar, mas esta situação não a ajuda a compreender a si mesma, a se entender ou a sair de sua solidão e tristeza crônicas. Maria, aparentemente, não tem nenhum controle sobre sua vida, seu destino, nem sobre sua espacialidade. Gianni Vattimo (2006) diz que fazer algo por imposição nos torna escravos:

(...) quer que vocês façam alguma coisa em nome de uma natureza de vocês, que vocês tranquilamente possuem. Fazer com que façam alguma coisa em nome de uma natureza de vocês como se fosse uma lei moral, ou seja, torna vocês escravos e vocês devem respeitar o padrão (VATTIMO, 2006, p. 78).

Maria é escrava de sua condição de santa. É prisioneira de uma fronteira santa construída para ela. Tudo em sua vida, naquele momento, girava em torno disso. Não

---

<sup>36</sup> Fronteira: Rafael Conde, Brasil: 2008. 26min52s.

<sup>37</sup> Fronteira: Rafael Conde, Brasil: 2008. 26min59s.

sabemos muito de seu passado, apenas que existem acontecimentos não explicados e tumultuados. Com a chegada do viajante, a própria Maria afirma, ainda em seu monólogo as mudanças que ocorreram em seu interior:

- Depois que conheci você, compreendo melhor o que me aflige, e parece que nossos olhos descem dentro de mim e procuram juntos a verdade. E eu me sinto, em vez de consolada, mais afastada de minha consciência. Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha preocupação de me estudar, de procurar explicações para as minhas maluquices, (...) <sup>38</sup>

Voltamos à verdade. A verdade que para Gianni Vattimo (2006) é a verdade que construímos em nossa experiência de comunidade. Mas como Maria construiria sua verdade se sua experiência de comunidade foi ínfima? Se vive reclusa à espera de seu milagre? Para ela, sua verdade começa a ser desvelada com a chegada do viajante, que traz perspectivas diferentes das que antes conhecia, traz contribuições de fora para o autoconhecimento da Santa, mas a verdade que outrora foi imposta à ela ainda se debate dentro de seu ser: “Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana minha preocupação de me estudar (...)”. Esta montanha russa, a virtualidade (se conhecer) que não se atualiza (continuar pensando o que Tia Emiliana diria) é o processo de territorialização da protagonista.

**Território**, no entendimento de Santos (2007) “(...) só pode ser o resultado da observação, da vivência, da sistematização de um conjunto de experiências que se torne algo ordenado em nossa cabeça (...)” (SANTOS, 2007). Ao atribuir sentido aos acontecimentos à sua volta, Maria Santa cria um território, porém, e este é o enlace do filme, a garota nunca consegue territorializar-se completamente, ou melhor, para se territorializar ela teria que entender-se na força do movimento de desterritorialização. Mas ela não reconhece os elementos de desterritorialização, ela não consegue sair da terra e formar seu território de referenciais, ela acaba por voltar à terra, ao caos, ao não entendimento de sua posição ou de sua utilidade. Ela não consegue perceber a força virtual dessa realidade de fora de seu ambiente físico imediato, os quais chegam com o viajante e com Tia Emiliana. Não consegue atualizar essas forças em uma forma de expressão capaz de melhor se localizar no mundo ali, onde ele acontece.

As fronteiras que ela estabelece a colocam numa territorialidade fixa que está sendo violentada por pensamentos e corpos que ali acontecem, mas ao invés de criar linhas de fuga e romper fronteiras, saltando para a afirmação da vida em sua multiplicidade, ela se

---

<sup>38</sup> Fronteira: Rafael Conde, Brasil: 2008. 28min06s.

refugia cada vez mais em sua desorientação, isolando o lugar e tornando-o frágil, um lugar que é seu corpo a se despedaçar no vazio do desconhecido. As significações esbarram em suas fronteiras, não se completam pois ela (Maria Santa), não se desafia a agenciar essas virtualidades potencializadoras de desterritorialização, ela assim se fecha cada vez mais num território que é a desterritorialização não do corpo singular, mas da vida, e segue caminhando em uma agonia cambaleante.

Ela está sempre em uma fronteira, ela é a fronteira, um eterno *entre*: entre o viajante e seus questionamentos e Tia Emiliana e suas aceitações. Entre duas **regiões**, que para Douglas Santos (2007) configuram territorialidades específicas, onde “*cada atividade ou interesse possui sua própria territorialidade e esse tipo de recorte é o que denominamos de região.*” (SANTOS, 2007, grifo do autor). É recorrente na película Maria aparecer entre as personagens que disputam sua convicção, entre suas duas regiões de sentidos, ora alegre e conhecendo-se com o viajante e esquecendo da imposição de ser uma figura santa, ora repreendendo-se por desobedecer as ordens da Tia (Figura 5).



**Figura 5:** Maria entre Tia Emiliana e o viajante<sup>39</sup>

Os corpos das personagens delimitam suas regiões de influência sobre Maria, cada um de fora, a puxá-la para si, impondo-lhe atitudes que deveria tomar. A santa está sempre neste limiar, neste entre, entre os corpos e vontades da Tia e do viajante, sendo seu próprio corpo um território desconhecido, um caos que não se territorializa e não consegue entender suas regiões de sentidos.

---

<sup>39</sup> Fronteira: Rafael Conde, Brasil: 2008. 22min16s.

As tentativas de Maria Santa de territorializar-se, de dar sentido à sua existência, parecem falhar porque, além de outros motivos, ela sente sua vida vazia, ela não possui referências externas, que extrapolem os limites de seu casarão. Um dos personagens do filme conta que todos conhecem Maria Santa pelo nome e pela fama, mas nunca a viram, pois ela não sai de casa. Ela não consegue, talvez, dar significado à sua existência por não possuir outras referências que não as religiosas ou aquelas que foram impostas à ela. Seu **lugar** não possui conexão com o mundo, pois a escala maior da vida, ou seja, o mundo, o pedaço que conhecemos dele, acontece enquanto **lugar**.

Para Douglas Santos (2007) o **lugar** representa “(...) *um fenômeno qualquer que tenha forma e posição que possam ser identificados e que, tal forma ou posição possuam uma identidade relacionada a algum processo específico que lhe dê significado*” (SANTOS, 2007, grifo do autor). O lugar de Maria Santa é muito limitado. Ele se abre quando o viajante chega, mas é constantemente forçado a fechar-se novamente por Tia Emiliana. Todas estas ações configuram o **espaço** da protagonista. Ele é “(...) a forma resultante dos processos constitutivos de qualquer fenômeno” (SANTOS, 2007, grifo do autor). Isto é, a maneira como se dá a vivência e a experiência naquele casarão em Minas Gerais constitui seu espaço. As ações e atitudes que Maria Santa toma para se orientar e localizar em meio à sua tormenta, configuram seu **espaço**.

Em uma das críticas feitas ao filme por Rafael Ciccarini (*online*) ele aponta que o espaço é o principal personagem de “Fronteira”. Ciccarini comenta que em outros filmes de Rafael Conde o espaço também é importante, porém, somente em “Fronteira” ele se sobrepõe às histórias das personagens:

Um dos vários e marcantes planos do filme sintetiza: a câmera espreita, em *travelling*, Maria Santa e o Viajante andando pelo mato até que em determinado momento ambos saem do enquadramento, mas a câmera continua sua espreita, agora num espaço vazio, habitado apenas pelas árvores e, quem sabe, por seus fantasmas: é ele o protagonista – e tudo o que carrega consigo (CICCARINI, *online*).

O espaço do assombro é o protagonista do filme, não Maria e sua confusão. Quando pensamos que as tentativas de Maria em se territorializar são em vão, suas tentativas de se entender em seu lugar não se atualizam, temos a sensação mais nítida que ela está à mercê da espacialidade em que vive. Doreen Massey (2012) diz que o espaço é uma “(...)

simultaneidade de estórias-até-agora<sup>40</sup>” (MASSEY, 2012, p. 33). A história contada por “Fronteira” é exatamente esta simultaneidade de estórias-até-agora. É a história de Maria, a história de Tia Emiliana e a história do viajante encontrando-se em um aqui e agora que nós, espectadores (e leitores do romance) temos a oportunidade de espiar.

As personagens acabam por apenas presenciar e observar o destino que lhes cabe<sup>41</sup>, como se esperassem pela redenção divina no final de seu martírio, entendimento que se aproxima das personagens *voyeurs* do cinema do regime da imagem-tempo. Ciccarini comenta este aspecto do filme:

*Fronteira* não é um mergulho ao interior da alma humana; é, pelo contrário, a paradoxal expressão visual de um lugar e um tempo onde o que temos são espectros, fragmentos. Ainda que a religiosidade esteja o tempo inteiro presente, ainda que o que mova a ação seja a espera pela realização de milagre, a sensação é a de que, se Deus passou por ali, o que temos é resto fragmentário e decadente dessa passagem (CICCARINI, *online*).

Maria Santa tenta territorializar-se, tenta estabelecer sentidos para seu lugar, para sua história, mas não consegue. Isto não a deixa inteira, a fragmenta em pedaços, seu corpo não é completo, é esvaçado, fragmentado pelas incertezas, pelas regiões de interesses impostos tanto do viajante como de Tia Emiliana. Os fragmentos de histórias que se encontram deixam transparecer também uma religiosidade que não parece ser espontânea, mas forçada, interesseira. O viajante deixa implícito que a mais interessada na santidade de Maria é Tia Emiliana. Diz ele:

- Mas quem pretende enganá-la? Eu não posso enganar a ninguém, e Maria, é Santa, como a senhora faz crer a seus amigos e clientes<sup>42</sup>.

Em entrevista, o diretor, Rafael Conde, pontua essa religiosidade obstinada e que, ao nosso ver, não redimi ninguém.

É isso mesmo. A principal característica da obra é a religiosidade como instrumento de dominação. A única vontade do povo é acreditar e ver Deus, caso contrário, nada na vida faz sentido. Um estudioso da obra do Cornélio faz uma análise de que os personagens seriam operados como marionetes por Deus, num mundo em que Deus não existe, mas as pessoas esperam ser guiadas (MASINI, 2008).

---

<sup>40</sup> Para a autora: “‘Estória’ traz consigo conotações de alguma coisa relatada, ou de uma história interpretada; mas eu me refiro, simplesmente, à história, mudança, movimento, das próprias coisas.” (MASSEY, 2012, p. 33).

<sup>41</sup> Veremos, no próximo capítulo, que a vidência dos personagens é uma característica da imagem-tempo no cinema para Deleuze e Guattari.

<sup>42</sup> Fronteira: Rafael Conde, Brasil: 2008. 42min19s.

Parece que a religião e a espera de uma santa na família apagarão o passado misterioso de todos, mas ao praticarem a fé em Deus, nenhuma das personagens se sentem salvas, todas tem seus pecados e eles não serão expiados por Maria quando ela for santa. Não conseguimos descobrir também se o milagre acontece ou não. O casarão se enche de devotos e ladainhas, todos recolhendo um pingote de sangue de Maria, uma relíquia que os salvará, caso ela seja milagreira mesmo. Não vemos o milagre acontecer, mas vemos a devoção de marionetes que acreditam em Deus e em um milagre que não sabem qual é, configurando uma devoção fragmentária, decadente e cheia de interesses.

Rafael Conde (MASINI, 2008) e Ciccarini (*online*) apontam que o romance e o filme que esta religiosidade decadente faz parte de um contexto histórico maior de decadência das famílias tradicionais mineiras.

Em “Fronteira” [livro], ele [Cornélio Penna] trata muito da decadência das estruturas da época: da escravidão, dos senhores donos de casarões, da degeneração dessas famílias, e da religião perversa (MASINI, 2008).

Nos parece que estas famílias, principalmente a de Maria Santa que está sob a tutela de Tia Emiliana, vivem em casarões antigos e mal cuidados, já tiveram seus dias de glória e agora apegam-se à religião para confortarem-se, mas o fazem cinicamente, esperando receber as gratificações, ou terem seus antigos privilégios de volta por meio de suas rezas vazias, que na verdade não pedem redenção, ou almejam uma salvação divina de suas almas, apenas se interessam em recompor-se social e economicamente, mantendo as aparências de famílias de respeito.

Mesmo o viajante que não acredita na santidade de Maria e é o maior incentivador para que ela desista desta história, tem seus momentos de indagação religiosa. O romance é um diário, o diário do viajante, portanto contado em primeira pessoa. As dúvidas, as fronteiras entre racionalidade e loucura, entre religiosidade e incredulidade pertencem à ele. Mas na película nos parece que a personagem principal é Maria Santa. Rafael Conde, em sua entrevista comenta este aspecto do viajante:

É engraçado porque o livro é narrado em primeira pessoa e na teoria era para o leitor entender melhor o protagonista, o que não acontece. Ele não dá pista; uma hora é profano e fala de pecado, em outra se comporta como seminarista. É algo muito confuso (MASINI, 2008).



O diretor do filme diz também que preferiu eliminar a primeira pessoa para tornar a narrativa mais solta, porém acabamos por nos distanciar do viajante e nos aproximar de Maria. No final da película, o viajante conversa com um dos devotos que vai ao casarão rezar com Tia Emiliana. Neste momento a câmera mais uma vez passeia pela locação. No filme a câmera perscruta os espaços e acaba por encontrar as personagens. É mais uma vez a sensação de que o espaço é o personagem principal e que estamos somente a espiar (nós e os personagens, mais uma vez, *voyeurs*). No navegar da câmera podemos ver as pessoas rezarem junto à Tia Emiliana, a povoarem o quintal do casarão. Lá está o viajante a dizer a seu amigo:

- Porque esta é uma terra sem alegria. Por toda parte o homem conseguiu colocar a nu as suas pedras de ferro. E sobre elas construiu suas casas, onde suas famílias se degeneram lentamente. Em cada uma delas a loucura está à espreita de novas vítimas. Ande por aí à noite, por essas ruas vazias, com seus postes de luz fraca. Você vai ouvir gemidos, tosses, uivos, gritos alucinantes, vai ouvir tudo isso como se estivesse caminhando pelos corredores de um hospício. Já observou os mendigos? E os ricos? Conhece, com certeza, Sinhá Coura. Sinhá Coura “porque canta no couro” como explicam esses caipiras. E a mulher do Seu Júlio, que tem um cancro enorme aberto na perna, “porque uma mulher de xale preto verteu água atrás da porta de seu quarto”? e Maria Alvim, coitada, que não pode costurar, porque a roda de sua máquina de costura se põe a gemer com a voz de seu marido? E a porta da câmara, do lado esquerdo, que não se abre porque foi fechada por um fantasma? É toda essa hipocrisia que me aterroriza! Será que o senhor não percebe que não podemos nunca caminhar juntos com as coisas que nos cercam aqui, que caminhamos para fins absurdamente diferentes? Não ouve a maldição que vem das montanhas? É assim que temos que viver? Como prisioneiros, como sitiados a espera de uma desgraça sem perdão? É assim? Quem é que vai nos defender? Quem é que vai apaziguar o nosso medo?<sup>43</sup>

Após as divagações do viajante, seu colega responde:

- Parece-me que não está bem, que está doente. Por que não consulta Dona Emiliana, ou não reza para que a Santa lhe dê saúde?<sup>44</sup>

O viajante percebe a mesma degeneração das famílias que comentamos em linhas anteriores. O lugar no qual ele se encontra está cheio de devotos rezando, mas a vivência destas famílias em decadência é contraditória. Elas não vivem a paz que a religiosidade prega para aqueles que tem fé. Eles vivem como loucos a gemer, tossir e uivar, presos em suas casas. Inventam e espalham histórias baseadas em crendices e superstições

---

<sup>43</sup> Fronteira: Rafael Conde, Brasil: 2008. 1h13min58s.

<sup>44</sup> Fronteira: Rafael Conde, Brasil: 2008. 1h16min46s.

que estão longe de serem sagradas. A história de Maria Santa é mais uma destas credíces. A história da menina (ou menino) milagreira (o) que está presente em várias partes do interior do Brasil e possuem devotos até os dias atuais. O viajante se pergunta: quem é que vai nos defender? Quem é que vai apaziguar nosso medo? A cidade é uma terra sem alegria, enevoada e misteriosa, agarrando-se à santidade de Maria para perdoar seus pecados e afastar seus medos, porém, o viajante, que teve sua história cruzada com a de Maria, sabe muito bem que não é ela quem salvará a todos. Não é só a santa que tem dificuldade em territorializar-se, toda a cidade agarra-se em falsas esperanças que levam-na à loucura, traçando linhas de fugas ocultas que acabam por cair no vazio, no desconhecimento, na hipocrisia de seus discursos, atitudes e rezas.

A resposta do colega pode ser lida com ironia: após o viajante dizer que a cidade parece um hospício e que não há ninguém ali para defendê-los, o amigo, negando tudo o que ouviu e julgando que o viajante está doente, ele o aconselha a procurar Tia Emília ou rezar à Santa. O viajante conhece a capacidade de ajuda ou salvação que ambas as mulheres podem proporcionar, mas nos parece que o colega está imerso na loucura da cidade ao negar o que o viajante diz e propor-lhe que procure ajuda em Tia Emília ou Maria Santa.

Maria Santa, é quem, a priori, nos faz pensar nas categorias de análise da geografia. É ela quem traça as linhas para tentar descobrir seu território, sair de sua paisagem e construir seu espaço. Ela, na verdade, está a se debater em seu próprio espaço, egoísta e singular (Figura 6). Ela não está preocupada em redimir um rebanho amedrontado, ela só está tentando, como ela mesma diz: se estudar.

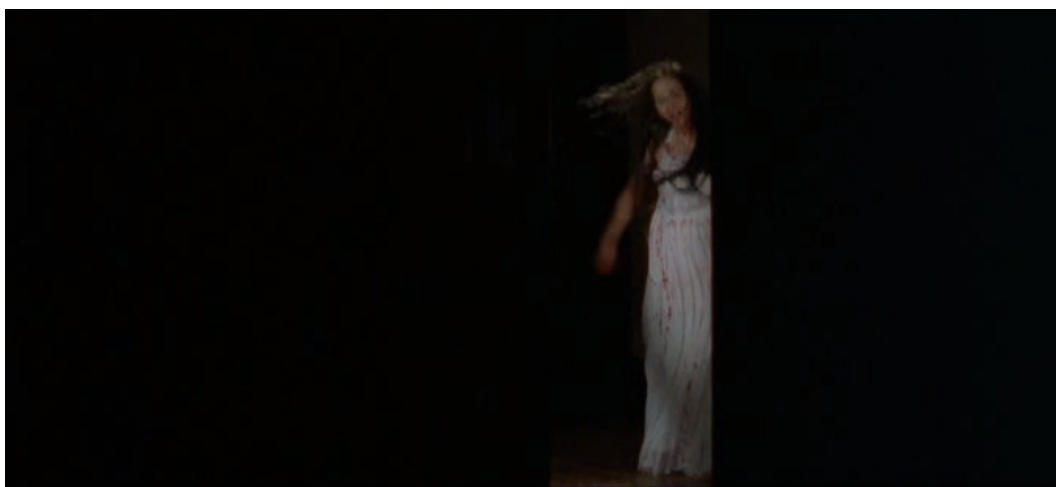


Figura 6: Maria a se debater<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Fronteira: Rafael Conde, Brasil: 2008. 52min38s.

Nesta cena podemos perceber o corpo fragmentado e flagelado de Maria. Ela se debate em sua prisão, entre suas regiões de sentidos (Tia Emiliana/viajante). Os devotos estão apinhando o casarão, Tia Emiliana está a rezar com eles. E Maria? O que faz? Tudo aquilo que está de fora, mais uma vez tenta forçá-la a tomar uma posição, mas tudo o que ela tem a oferecer são suas partes, seus estilhaços, nenhuma decisão, nenhum conselho, nenhum perdão. Em certo ponto, depois que Tia Emiliana anuncia que Maria Santa recebeu Nossa Senhora, porque até mesmo isto Tia Emiliana impõe a Maria, seu momento de santidade, o viajante se encontra com a moça:

- Viajante: talvez isso seja para me salvar, Maria Santa, e eu a bendigo por essa intenção de misericórdia...

- Maria: Talvez? Talvez eu queira salvar-me! Ou talvez eu queira perder-me<sup>46</sup>.

Esta cena acontece antes da cena em que o viajante conversa com o colega rodeado de devotos. Ele já havia pensado na possibilidade de que Maria o estava tentando salvar, ao que ela responde bem aquilo que nos parece no filme: ela está tentando salvar a si própria, salvar-se de sua confusão e até mesmo daqueles que a cercam e a tentam manipular como Tia Emiliana e o próprio viajante. A necessidade de Maria territorializar-se é maior do que a possibilidade dela de ser milagrosa. As posições novas nas quais ela se encontra estabelecem suas fronteiras.

As categorias de análise geográfica nos permitem entender melhor o processo de construção de significados que construímos ao entrarmos em contato com estas diferenças, ao esbarrarmos em uma fronteira, ponto a partir do qual estabelecemos nossos posicionamentos em relação ao mundo, como o fez Maria Santa. Apesar de a fronteira estabelecer limites, as ações dos indivíduos cruzam estes limites, confundindo-os. Para nós, a riqueza da fronteira – qualquer que seja ela – está no entre, no entremeio que ela deixa transparecer quando impõe um limite que não é respeitado, é transgredido, pois é no entre que estamos diante de uma paisagem. Um local, uma situação totalmente nova e é a partir dela que precisamos nos forçar a pensar para começarmos a conferir significados para os acontecimentos que nos cercam.

---

<sup>46</sup> Fronteira: Rafael Conde, Brasil: 2008. 49min17s.

## 5 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 fílmica de “Amélia” e “Fronteira”. 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 artística, do cinema.

O cinema, vimos também, 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 e ZONN, 2009; COSTA, 2009b, 2010; HOPKINS, 2009; NEVES e 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 fílmica* (COSTA, 2009b) 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*, Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (2012) nos dá uma perspectiva interessante sobre a geografia dos filmes:

Mas também podemos pensar os tempos e lugares que compõe 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? (OLIVEIRA JR., 2012, 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 construções espaciais outras 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 – os 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 separar dois Estados Nações, separa também 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 em “Amélia”.

Em nosso encontro cotidiano com a diferença, também nos orientamos e negociamos para lidar com ela. Estas ações transparecem na espacialidade e territorialidades que operamos a partir destas 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 mudam seus pensamentos e ações em relação à outra no final do filme. Nossas experiências assemelham-se à das personagens. Ao nos 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”, o filme, aponta-nos 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 “Fronteira”, a fronteira se apresenta como parte constituinte da constelação de categorias geográficas que utilizamos para operacionalizar leituras espaciais na geografia. Neste filme, a fronteira engloba categorias como espaço, paisagem, lugar, território e região para nos ajudar a construir referências de orientação e localização no espaço em que vivemos. Na obra de Rafael Conde (2008) o espaço torna-se o protagonista por colocar diferentes histórias no mesmo tempo e lugar destacando a concepção espacial que nos traz Doreen Massey (2012), ressaltando a multiplicidade desta categoria, formada pela simultaneidade de estórias-até-agora, seja na película ou em nosso cotidiano. A coetaneidade das histórias em “Fronteira” faz borbulhar as tentativas das personagens de estabelecerem referenciais de orientação e localização em meio aos seus anseios, desejos e dúvidas.

A partir de um filme onde a sensação de estar perdido é a regra, tentamos discutir conceitos que nos orientam. Nem todas estas categorias são potencializadas pelo filme, pois ele não foi feito com este intuito. Somos nós quem construímos significações de valor geográfico com o que nos é apresentado pela obra. Não há, originariamente, uma fronteira, um território ou um lugar representado no filme. Podemos, porém, interpretar a película de diversas maneiras. Escolhemos uma delas, mas sempre é possível ampliar as interpretações, conectar outras ou mais linhas, assistir ao filme de uma maneira diferente.

Ao considerarmos as categorias de análise geográfica como uma forma de nos orientarmos e localizarmos, estamos construindo um discurso geográfico bastante intimista, utilizando a escala do indivíduo, do corpo, para falarmos sobre a geografia. Desde o conceito de fronteira até o de espaço focamos no sujeito, na geograficidade que todos nós produzimos, pois estes conceitos devem nos ajudar a nos orientarmos em nossos questionamentos, para aprendermos a lidar com as fronteiridades que se apresentam cotidianamente. Não queremos esvaziar o conceito de fronteira ao considerá-lo somente com a linha que divide dois países, pois ele é mais profundo que isto.

A fronteira é o local que situamos como marco para, a partir daí, estabelecermos os sentidos para nossas ações, construindo, deste modo, nossa identidade, o modo como lidamos com as situações que se apresentam para nós. Maria Santa, tem dificuldades para estabelecer estes sentidos, ao não obter sucesso em entender a si própria é levada por sua tia a fazer aquilo que ela deseja para sua sobrinha, isto é, ao falharmos em entender e construirmos nossas próprias significações podemos ficar mais vulneráveis a abraçarmos o discurso e atitudes de outros. A fronteira, a paisagem, o território, a região, o lugar e o espaço, nos auxiliam a perceber que estas questões apresentam-se a todos e é necessário

certo discernimento para lidarmos com estas situações. Situações estas que constroem nossas identidades.

Enquanto em “Fronteira”, o conceito analisado se dá pelo desdobrar intimista dos corpos enquanto lugar, “Amélia” é o redobrar dos lugares nos corpos. De um lado as pessoas que não se conhecem forçam um sentido espacial a partir do corpo de Maria Santa, que se desdobra no desconhecimento do viajante e no da Tia. Em “Amélia” é a Metrópole europeia civilizada que se coloca no corpo de Sarah e o interior caipira e sertanejo brasileiro a se colocar nos corpos das irmãs, que forçam o corpo ausente de Amélia a se redobrar no sentido de Brasil. Aqui, podemos entender rizomaticamente os filmes, pois não cabe pensá-los linearmente, buscando causa e efeito, mas abrir-se para o múltiplo que eles tensionam.

“Amélia” reforça os entendimentos de fronteira comumente discutidos na geografia quando discursa sobre o encontro e a divisão das mulheres (*boundary/frontier*), mas vai além destes entendimentos quando apontamos que a fronteira que se estabelece aqui é o fora, são as culturas redobrando-se sobre as personagens, é a personagem morta de Amélia, impondo suas vontades às irmãs, ou estas a cobrar atitudes de Sarah pelo que Amélia deixou para trás. Já “Fronteira” apresenta uma fronteira fragmentada, onde o entre-lugar não juntou nem separou, apenas deixou os cacos das identidades fragmentadas para trás, a sussurrar como fantasmas, sem completarem-se, deixando o corpo de Maria Santa estilhaçado, sem torná-lo um, com uma única identidade, um único território.

Por fim, é importante ressaltar que vivemos. Vivemos na fronteira, no meio, ou no meio da fronteira. Este trabalho também foi construído deste modo, nos entremeios da ciência, da geografia, da filosofia e da arte, não sendo nem um nem outro, mas um híbrido de considerações que buscaram contribuir para nossa orientação e localização espaciais. 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, como 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/>>. Acessado em: 08 jul. 2013.

AITKEN, S. C. e ZONN, L. E. Re-Apresentando o Lugar Pastiche. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (Org.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: Ed Uerj, 2009, p. 14-58.

ALBUQUERQUE, J. L. **A dinâmica das fronteiras**: os brasiguaios na fronteira entre o Brasil e o Paraguai. São Paulo: Annablume, 2010.

BARBOSA, J. L. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **GEographia**, Niterói, vol. 2, n. 4, 2000, p. 69-88. Disponível em:

<<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/30/28>>. Acesso em: 24 jun. 2010.

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 de Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação editora da Unesp, 1998. 2ª reimp.

BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 31-92.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. 2ª reimpressão, 2003.

BLOG DO WIL. **Cinema Novo e Cinema Marginal na ditadura militar**. Publicado por Wilhelm Rodrigues em 02 dez. 2012. Disponível em:

<<http://wilheimrod.wordpress.com/2012/12/02/cinema-novo-e-cinema-marginal-na-ditadura-militar/>>. Acessado em: 26 jul. 2014.

BRASIL. Lei nº 6.634 de 2 de maio de 1979. Dispõe sobre a Faixa de Fronteira, altera o Decreto-lei nº 1.135, de 3 de dezembro de 1970, e dá outras providências. **Portal da legislação**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L6634.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6634.htm)>. Acessado em: 28 mai. 2014.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. **Portal da legislação**. Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm)>. Acessado em: 12 jul. 2014.

BRASIL. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. **Portal da legislação**. Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8685.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm)>. Acessado em: 12 jul. 2014.

CICCARINI, R. Fronteira, de Rafael Conde. **Revista Polvo**. Disponível em:

<<http://www.filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/248>>. Acessado em 12 jan. 2015.

CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

COMRIE, A. C. Desafio Nietzsche à geografia física. **ACME: An international e-journal for critical geographies**. 2010, 9 (1), p. 34-46. Creative Commons License: Attribution Noncomercial-No Derivative Works.

COSTA, M. H. B. V. Construções culturais – representações fílmicas do espaço e da identidade. **Entre-Lugar**, Dourados/MS, ano 1, n. 2, 2º semestre de 2010, p. 17-32.



- COSTA, M. H. B. V. Dogville: um estudo do espaço filmico/cênico pós-moderno. **Repertório: Teatro & Dança**. Salvador, ano 12, n. 13, 2009.2, p. 98-102. (a)
- COSTA, M. H. B. V. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. **Pro-Posições**. Campinas, v. 20, n. 3 (60), set./dez, 2009, p. 109-119. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a08.pdf>>. Acesso em: 03 out. 2012. (b)
- COSTA, M. H. B. V. Geografia cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Geografia: temas sobre cultura e espaço**. Rio de Janeiro: Ed Uerj, 2005, p. 43-78.
- COSTA, M. H. B. V. Teatro e cinema - uma possibilidade de articulação via o espaço de representação. **Anais eletrônicos do V Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Maria%20Helena%20Braga%200e%20Vaz%20da%20Costa%20-%20Teatro%20e%20Cinema%20Uma%20Possibilidade%20de%20Articulacao%20Via%200o%20>>. Acesso em: 03 out. 2012.
- CRONÓPIOS. **O que é diferença, afinal?** Publicado em 22 jun. 2006 por Eliana Pougy. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1484>>. Acessado em: 16 jul. 2014.
- DELEUZE, G. **Cinema 1 A imagem-movimento**. Tradução: Stella Senra. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, G. **Cinema 2 A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34ª ed., 1995. (Coleção TRANS).
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Traduzido por Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DUARTE, C. G.; TASCETTO, L. R. Ciência Maior e Ciência Menor: ressonâncias da filosofia de Deleuze e Guattari na etnomatemática. **ALEXANDRIA Revista de Educação em Ciência e Tecnologia**, v.6, n.1, p. 105-118, abr. 2013.
- 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 Ed., 2000.
- FERRAZ, C. B. O. Algumas considerações sobre conceitos pertinentes à geografia a partir de um diálogo com a história. **Revista Espaço Plural**. Marechal Cândido Rondon, ano VII, n.º especial, 2º semestre, 2006, p. 17-19.
- FERRAZ, C. B. O. **Cinema e Geografia: a imagem e a paisagem na construção de uma mitologia moderna: a literatura, a pintura e o filme de western**. Texto inédito. Presidente Prudente, FCT/UNESP, 2006.
- FERRAZ, C. B. O. Entre-lugar: apresentação. **Entre-lugar**. Dourados, MS, ano 1, n. 1, p. 15-31, 1º semestre 2010.
- FERRAZ, C. B. O. Geografia: o olhar e a imagem pictórica. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), set./dez. 2009, p. 29-41.

- FERRAZ, C. B. O. Imagem e geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. **Espaço & Geografia**, Brasília, vol.15, n. 2, 2012, p. 357-384.
- FERRAZ, C. B. O. Linguagem, ciência e arte: considerações a partir do “drama barroco” de Walter Benjamin. **RA'E GA**, Curitiba: Editora UFPR, n. 16, p. 9-22, 2008.
- FERRAZ, C. B. O. O Capital no Cinema: As diferenças entre linguagens e as possibilidades geográficas, cap. 5. In: CAZETTA, V e OLIVEIRA JR., W. M. (orgs.) **Grafias do Espaço**: imagens da educação geográfica contemporânea. Campinas: Alínea, 2013, p. 109-142.
- FERRAZ, C. B. O. O estudo geográfico dos elementos culturais – considerações para além da Geografia Cultural. **Terra Livre**, n. 23, São Paulo: AGB, 2007, p. 29-50.
- FERRAZ, C.B .O. Entre-Lugar. In: **Entre-Lugar**. Dourados, MS. Ano 1, n. 1, 1º semestre de 2010, p. 15-30.
- FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4ª ed. Curitiba: Positivo, 2009.
- FLAXMAN, G. Fora do campo: o futuro dos estudos de cinema. Tradução de Mara Verônica Suassuna Lopes. Revisão Técnica: Antonio Carlos Amorim. In: AMORIM, A. C.; GALLO, S.; OLIVEIRA JR., W. M. (orgs.) **Conexões**: Deleuze e imagem e pensamento e... Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq, 2011.
- GALLO, S. **Deleuze & Educação**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GÖETTERT, J. D. XXI ENSUL/V EREGEO. Colóquios Temáticos. **Fronteiras na fronteira**: espaços híbridos e escalas (considerações breves). 26 a 28 jun. 2013, Dourado/MS. Disponível em: <<http://www.xxensul.com.br/?pag=pg/baixar&arquivo=download/5d7c4d917ff668e914c0cc6479f6cdb0.pdf>>. Acessado em 20 ago. 2013.
- HISSA, C. E. V. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da Geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- HOPKINS, J. Um Mapeamento de Lugares Cinemáticos: Ícones, Ideologia e o Poder da Representação Enganosa. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (Org.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: Ed Uerj, 2009, p. 59-94.
- JAGUARIBE. B. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KOZEL, S. As representações no geográfico. In: MENDONÇA, F.; KOZEL, S. **Elementos de epistemologia da Geografia contemporânea**. Curitiba: Ed. UFPR, 2002, p. 215-232.
- LEITE, S. F. **O cinema brasileiro**: das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LEVY, T. S. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LIMA, P. S. Fronteira, de Rafael Conde (Brasil, 2008). **Cinética**, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/fronteira.htm>>. Acessado em 12 jan. 2015.
- LOTMAN, Y. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa, 1978, cap. 5, p. 75-79.
- MALAFAYA, A. Fronteira. **Cineplayers**, 03 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/critica/fronteira/1483>>. Acessado em 12 jan. 2015.

- MARQUEZ, R. M. Arte e geografia. In: FREIRE-MEDEIROS, B.; COSTA, M. H. B. V. (Org.). **Imagens Marginais**. Natal: EdUFRN, 2006, p.11-22. Disponível em: <<http://www.geografiaportatil.org/files/arte-e-geografia.pdf>>. Acessado em: 08 jan. 2015.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MARTINS, J. S. **Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- MASINI, F. Marionetes de Deus: o filme "Fronteira", de Rafael Conde, enfrenta a obra maldita do escritor Cornélio Penna. **Trópico**. Publicado em 28 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3041,1.shl>>. Acessado em 12 jan. 2015.
- MASSEY, D. **Pelo espaço: por uma nova política da espacialidade**. Tradução: Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- MASSEY, D.; KEYNES, M. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. **GEOgraphia**. Ano 6, n. 12, 2004.
- 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.
- METZ, C. **Communications**, n.5, abril 1965.
- MIKESELL, M. W.; WAGNER, P. L. Os temas da geografia cultural. 1962. Em: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (Org.). **Introdução à geografia cultural**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 27-61.
- MIKESELL, M. W.; WAGNER, P. L. (Orgs). **Readings in Cultural Geography**. Chicago: The University of Chicago Press, 1962. Traduzido por Olívia de Barros Lima da Silva. Revisão de Roberto Lobato Corrêa, 2010.
- MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Departamento Cultural. **História do Cinema Brasileiro**. Disponível em < <http://www.dc.mre.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 15 ago. 2012.
- NEVES, A. A. Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. **Entre-Lugar**. Dourados, MS, ano 1, n. 1, 1º semestre de 2010, p. 133-156.
- NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O. Cinema e geografia: a construção da paisagem. **Anais do 1º Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações**. Curitiba, 2006.
- NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O. Cinema e geografia: em busca de aproximações. **Espaço Plural**. Marechal Rondon/PR, ano VIII, n. 16, 1º Semestre 2007, p. 75-78.
- NOVA CRUZ, D. V.; MOSTAFA, S. P. Imagem-tempo: o livro-cristal de Gilles Deleuze. In: NOVA CRUZ, D. V.; MOSTAFA, S. P (orgs.). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2010.
- OLIVEIRA JR., W. M. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. **Pro-Posições**. Campinas, v. 20, n. 3 (60), set./dez, 2009, p. 01-07. Disponível em: <[www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072009000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072009000300002&script=sci_arttext)>. Acesso em: 03 out. 2012.
- OLIVEIRA JR., W. M. O que seriam as geografias de cinema? **Txt – leituras transdisciplinares de telas e textos**. Belo Horizonte, n. 2, 14 dez. 2005. Disponível em:

<<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>>. Acesso em: 04 out. 2012.

OLIVEIRA JR., W. M. 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): Editora da UFGD, 2012.

OLIVEIRA, B. J. Cinema e imaginário científico. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. 13 (suplemento), p. 133-50, outubro 2006.

OLIVEIRA, L. A. Filosofia e cinema em Deleuze: da imagem-movimento às condições de sua superação. **Pandora Brasil**, n. 34, set. 2011, p. 1-13.

O PORTAL DA HISTÓRIA. **Biografias**: Sarah Bernhardt. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/portal/biografias/bernhardt.html>>. Acessado em: 21 fev. 2015.

PESAVENTO, S. J. Além das fronteiras. *In*: MARTINS, M. H. (org.). **Fronteiras culturais**: Brasil – Uruguai - Argentina. Porto Alegre, RS: Ateliê, 2002.

PREFEITURA DE DOURADOS. **Dourados em números**: população – população indígena de Dourados. Disponível em <<http://www.dourados.ms.gov.br/LinkClick.aspx?fileticket=dHZ3fBI1gpQ%3d&tabid=1075&mid=1737&language=pt-BR>>. Acessado em: 21 jul. 2014.

QUEIROZ FILHO, A. C. Sobre política e território no espaço da narrativa filmica. **Terra Livre**, São Paulo/SP, ano 25, vol. 1, n. 32, jan.-jun./2009, p. 47-61.

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. UFMS, 2005.

RAMOS, J. O. A modernidade em *Fronteira*, primeiro livro do escritor Cornélio Penna. **Literatura e Autoritarismo**, Dossiê Imagem e memória, jan. 2012. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie06/RevLitAut\\_art07.pdf](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie06/RevLitAut_art07.pdf)>. Acessado em: 17 mar. 2015.

RAZÃO INADEQUADA. **Deleuze**: Corpo sem órgãos. Publicado em 14 abr. 2013 por Rafael Trindade. Disponível em: <<http://arazoainadequada.wordpress.com/2013/04/14/deleuze-corpo-sem-orgaos/>>. Acessado em: 01 jun. 2014.

RAZÃO INADEQUADA. **Deleuze**: Rizoma. Publicado em 21 set. 2013 por Rafael Trindade. Disponível em: <<http://arazoainadequada.wordpress.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>>. Acessado em: 01 jun. 2014.

REVISTA CULT. **Uma geografia da diferença**. Publicado por Roberto Machado. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-geografia-da-diferenca/>>. Acessado em: 16 jul. 2014.

RODA VIVA. **Ana Carolina**. 1994. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/332/Ana%20Carolina/entrevistados/ana\\_carolina\\_1994.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/332/Ana%20Carolina/entrevistados/ana_carolina_1994.htm)>. Acessado em: 08 jul. 2013.

SANTOS, D. **O que é geografia?** Inédito, 2007.

SOARES, L. F. Fratura cultural: *Amélia*, de Ana Carolina. **Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)**, vol. 10, n. 2, dezembro de 2012. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5583>>. Acessado em: 08 jul. 2013.

- SODRÉ, M. Diferença e diversidade. In: SCHULER, F.; SILVA, J. M. (orgs.). **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Editora Sulina: Porto Alegre/RS, 2006.
- TERENCIANI, C. **Interculturalidade e ensino de geografia em escolas na fronteira Brasil-Paraguai em Mato Grosso do Sul**. 01 jun. 2011. Dissertação de mestrado – Universidade da Federal da Grande Dourados, Dourados/MS, 2011.
- VASCONCELLOS, J. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.
- VATTIMO, G. Adeus à verdade. In: SCHULER, F.; SILVA, J. M. **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2006.
- WAINWRIGHT, J. Nietzsche contra o mundo real. **ACME: An international e-journal for critical geographies**. 2010, 9 (1), p. 21-33. Creative Commons License: Attribution Noncomercial-No Derivative Works.
- WEBCINE. **Amélia**. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/filmessi/amelia.htm>>. Acessado em: 08 jul. 2013.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra. 3 ed. 2005.
- ZOURABICHVILLI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Digitalizado e disponibilizado por Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação. Traduzido por André Telles. Rio de Janeiro, 2004.

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- A CHEGADA DE UM TREM À ESTAÇÃO. L'arrivée d'un train à La Ciotat. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. Empresa produtora: Lumière. França: Lumière, 1895. Filme 35 mm, formato: 1.31:1, preto e branco, mudo, 1min.
- AMÉLIA. Direção: Ana Carolina. Produzido por: Tuinho Schwartz. Distribuído por: Riofilme. Brasil: 2000, colorido, 130 min.
- FRONTEIRA. Direção: Rafael Conde. Produzido por: Filmegraph; Camisa Listrada. Distribuído por: Usina Digital. Brasil: 2008, colorido, 85 min.

## REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

- PENNA, C. **Fronteira**. Curitiba: RM Editores. 1935.