
Paisagem, Movimento e Caminho no Cinema de Kelly Reichardt¹

Cesar de Siqueira CASTANHA²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Este artigo investiga a paisagem estadunidense nos filmes *Antiga alegria* (2006) e *Certas mulheres* (2015), de Kelly Reichardt, reconhecendo, no cinema da diretora, uma forma do caminho como um modo de apresentação do espaço à construção de cena. Entendendo que os filmes de Reichardt trazem os seus personagens a uma experiência de deslocamento, buscamos compreender, a partir de autores como Giuliana Bruno, Francesco Careri e Henry David Thoreau, uma constituição estética e política desse deslocamento, da viagem às proximidades, do enquadramento do espaço comum.

PALAVRAS-CHAVE: linguagem e estética cinematográfica; espaço; paisagem; caminho; Kelly Reichardt.

Introdução

“Where are all these highways heading?”³, pergunta um personagem ao contemplar o conjunto de estradas no estado da Flórida, em *River of Grass* (1994), primeiro longa-metragem dirigido por Kelly Reichardt. Apesar de que raramente vemos, em outro de seus filmes, uma reflexão tão verbalizada quanto essa acerca desses espaços comuns, a questão permanece. Talvez possamos dizer que, no cinema de Reichardt, não encontramos uma resposta, mas a inquieta insistência da pergunta, repetidamente formulada.

A relação entre os personagens e o espaço nos filmes de Kelly Reichardt é quase sempre uma de deslocamento. Em uma leitura mais pragmática, o deslocamento se dá no próprio movimento dos personagens sobre o espaço. Em *O atalho*, esse movimento é o da Rota de Oregon, itinerário histórico utilizado pelos colonos para a ocupação do Oeste americano no século XIX. Em *Antiga alegria*, dois amigos que não se encontram há algum tempo partem em uma *road trip* em direção aos Bagby Hot Springs, no estado do Oregon, e tentam ali se reconectar de alguma maneira. E, em *Certas mulheres*, uma

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do CAC-UFPE, e-mail: cesars.castanha@gmail.com

³ “Para onde conduzem todas essas rodovias?”

trabalhadora da fazenda dirige de Belfry a Livingston, no estado de Montana, à procura de uma professora com quem estabeleceu uma relação amigável.

O cenário político-geográfico do cinema de Reichardt pode ser apresentado, nesse sentido, tanto como uma referência contextual socioeconômica — como a noção de desemprego e de falta de habitação — ou, também, como parte da paisagem atravessada pelos personagens. Mas todas as questões políticas que podem surgir no cinema de Reichardt, mesmo em abordagens mais diretas, emergem sem serem realmente pronunciadas pelas figuras que habitam aquela paisagem. A resposta delas é articulada por outro caminho, ou melhor, pelo caminho em si, no sentido literal da palavra, no movimento sobre o espaço e no olhar lançado a ele.

Neste artigo, buscarei uma análise dos filmes *Antiga alegria* e *Certas mulheres*, tentando compreender como uma experiência formal do caminho se apresenta nos dois filmes e agenciam um posicionamento estético-político. Para isso, recorreremos ao reconhecimento da travessia como forma em Francesco Careri, Giuliana Bruno e Henry David Thoreau. Antes, no entanto, é preciso que o artigo se dedique, ainda que brevemente, a uma noção problemática e diversa do conceito de paisagem.

Paisagem: do Fenômeno à Leitura

Tim Ingold (1993, p. 152), no texto “Temporality of the landscape” adota, para sua consideração ao conceito de paisagem, uma “perspectiva de habitação”, em que ela seria constituída “como um registro duradouro de — e testemunho para — as vidas e os trabalhos de gerações passadas que a habitaram e, ao fazê-lo, deixaram ali algo de si mesmos”, ou seja, de uma temporalidade definida pelo autor como uma *tarefa*. Ingold (1993, p. 152) também acentua que, para se adotar uma perspectiva desse tipo, é necessário “privilegiar os entendimentos de que pessoas derivam de seu envolvimento cotidiano e vivido no mundo”. O autor parece entender a paisagem ainda como uma continuidade das operações de trabalho ou habitação na terra — embora seja preciso considerar que o autor trabalha a paisagem como um gênero da antropologia, arqueologia, geografia e ecologia, mais do que como gênero pictórico ou de produção visual.

Em um texto mais recente, Ingold (2015, p. 180), menciona o entendimento de James Gibson, para quem “o ser vivo está posicionado não na superfície exterior de um globo sólido, como Immanuel Kant havia imaginado, mas sim no centro de um campo

esférico, compreendendo os dois hemisférios do céu e da Terra”. Com Ingold, então, estamos lidando com uma ontologia da habitação, da participação no mundo, tanto quanto da paisagem — ou melhor, estamos lidando com a paisagem como esse resultado de uma integração ao mundo.

Considerando a paisagem já especificamente como um gênero pictórico de produções visuais, Martin Lefebvre (2006, p. 24) reconhece o trabalho de Joachim Patinir (1483-1524), na pintura, como um dos fundamentos do gênero. Se este se define por uma autonomia da paisagem como espaço livre de eventos — uma noção que Lefebvre toma da historiadora da arte Anne Cauquelin (1989 apud LEFEBVRE, 2006, p. 20) —, o que surge do trabalho de Patinir é, na verdade, uma indistinção entre motivo principal e motivo secundário, em que a representação da paisagem não pode ser reduzida a um cenário para a narrativa, embora funcione também dessa forma. Para Lefebvre, a paisagem se apresenta, nesse caso, a partir de uma investida interpretativa:

Com efeito, no entanto, essa ambiguidade acaba por se resolver em uma investida interpretativa, isto é, um uso — seja o uso de Patinir, aquele de seus contemporâneos ou de críticos mais modernos cujo olhar tem sido definitivamente influenciado pela existência de paisagens autônomas desde o século XVII. Nesse sentido, o nascimento da paisagem deveria ser realmente compreendido como o nascimento de uma maneira de ver, o nascimento de um olhar (o do pintor, do colecionador ou do crítico) pelo qual o que uma vez foi margem veio agora tomar o seu lugar no centro (LEFEBVRE, 2006, p. 27. Tradução nossa).

Gostaria de considerar aqui, no entanto, não a paisagem como um gênero dessa dada autonomia, mas uma que surge — no cinema, por exemplo — da própria reivindicação por reconhecimento do espaço em uma construção de cena; da ambiguidade mesma entre motivo principal e secundário. Esta é a paisagem que surge (não totalmente autônoma, não totalmente vinculada à narrativa) nas filmografias de Yasujiro Ozu, Pier Paolo Pasolini, Chantal Akerman, Souleymane Cissé e Kelly Reichardt, por exemplo.

Algo da paisagem antropológica de Ingold, produzida em uma vivência de habitação, também escapa à investida interpretativa de Lefebvre — à sua concepção hermenêutica da paisagem que surge por meio de um olhar leitor —, algo essencial à experiência do espaço apresentada por esses cinemas mencionados. O trabalho de Giuliana Bruno (2002), e especificamente sua proposta por uma noção geográfica da

sensibilidade háptica⁴, é aqui interessante no que contempla a paisagem para além do olhar hermenêutico de Lefebvre e pode nos ajudar a recuperar, para uma leitura do gênero pictórico, a “perspectiva de habitação” a partir da qual Ingold considera o fenômeno. Ao trazermos as considerações de Bruno, estamos nos permitindo uma relação com o espaço fílmico que não se dê apenas pela atenção autônoma do olhar, mas pelo movimento desse olhar como parte de um corpo sensível — percebendo o cinema como arquitetura, e a nossa espectralidade como um percurso.

Bruno se utiliza do ensaio “Montagem e arquitetura”, de Sergei Eisenstein (1989, p. 116), e da centralidade dada pelo autor à palavra *caminho*⁵, referindo-se a um então contemporâneo “caminho imaginário seguido pelos olhos e por uma variedade de percepções de um objeto que dependem de como ele aparece ao olhar” e, da mesma maneira, a um “caminho seguido pela mente através de uma multiplicidade de fenômenos, distanciados no tempo e no espaço, arranjados em uma certa sequência de singular significado conceitual”. Nos dois caminhos descritos por Eisenstein (1989, p. 116), a experiência de imobilidade do espectador se relaciona a de um movimento anterior, por entre “fenômenos cuidadosamente dispostos, que ele observa sequencialmente com seu sentido visual”. Reconhecendo a associação do *caminho* de Eisenstein entre a experiência do espectador diante do cinema e a do transeunte diante da arquitetura urbana, Bruno coloca que:

Seguir o caminho de Eisenstein é revisitar uma dinâmica e território encarnados. Aqui, a posição mutável de um corpo no espaço cria solo tanto arquitetônico quanto cinematográfico. Essa relação entre conjunto fílmico e arquitetônico envolve uma personificação, pois é baseada na inscrição de uma observadora no campo. Tal observadora não é um contemplador estático, um olhar fixo, um “eu” ou um par de olhos desencarnados. Ela é uma entidade física, uma espectadora móvel, um corpo em jornada no espaço (BRUNO, 2002, p. 56. Tradução nossa).

Este é o corpo — e, conseqüentemente, a experiência sensível — que escapa a Lefebvre. É dessa relação espectral que o autor, em sua exigência hermenêutica, não dá conta. O entendimento de Eisenstein e Bruno é um em que já não há lugar para se lançar diagnósticos ao espaço fílmico, entre cenário e paisagem. A experiência do

⁴ A autora discute essa questão mais especificamente no texto “Architecture and the Moving Image: a Haptic Journey from Pre- to Post- Cinema”, publicado no site da revista *La furia umana*. Na ocasião, ela afirma que é em um espaço háptico “que a imagem em movimento foi implantada, com a sua própria noção psicogeográfica de transporte e espaço vivido”. Disponível em: < <http://www.lafuriaumana.it/index.php/67-lfu-34/781-giuliana-bruno-architecture-and-the-moving-image-a-haptic-journey-from-pre-to-post-cinema> >. Data de acesso: 27 de junho de 2018.

⁵ Traduzida do russo para o inglês como *path* tanto no texto de Bruno (2007, p. 55) quanto na tradução de Michael Glenny (1989) do texto original.

espectador se torna, portanto, sempre uma experiência de espacialidade, em que a cidade cinematográfica e o conjunto arquitetônico “compartilham de uma formação do espaço e de uma sucessão de visões organizadas como planos de diferentes pontos de vista” (BRUNO, 2002, p. 56).

Dessa maneira, tratar por paisagem o espaço fílmico não precisa, necessariamente, passar por um crivo interpretativo. A espacialidade, como parte constituinte da materialidade cinematográfica, não habita a metafísica da imagem, mas o movimento do gesto do espectador. Por isso, neste artigo, as paisagens dos filmes de Reichardt não serão tratadas como fenômenos autônomos que surgem de um exercício interpretativo, e sim como espaços dispostos ao movimento do olhar e às considerações de um percurso sensível.

Se, na experiência fílmica, a espacialidade se apresenta já por esse percurso, que leituras podemos propor para uma apresentação do espaço que se vincule não ao entendimento de uma distinção entre espaço e paisagem, mas ao reconhecimento dessa experiência háptica? No cinema de Reichardt podemos perceber que, para ainda além da experiência sensível do espectador, o caminho se apresenta como uma ferramenta para a construção formal desse espaço em cena. Diante de uma forma do caminho, tanto o espaço como cenário narrativo ou a paisagem como uma autonomia que se desliga desse espaço se tornam um conjunto insuficiente de ferramentas para a leitura do espaço no cinema. É a operação dessa forma do caminho que tentaremos apresentar a seguir, a partir de uma definição ontológica de Francesco Careri e de um reconhecimento da obra de Henry David Thoreau.

O Caminho como Forma

Para uma abordagem do caminho, recorro a Francesco Careri, que, no livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, reconhece-o em uma ambivalência no modo como apresenta o ofício da arquitetura. Careri (2013, p. 36) utiliza-se da parábola bíblica de Caim e Abel para tratar da diferenciação entre *homo faber*, aquele que “trabalha e que sujeita a natureza para construir materialmente um novo universo artificial”, e *homo ludens*, aquele “que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida”. Mas a totalidade dessa oposição — uma entre irmãos inconciliáveis, entre trabalho e exercício lúdico, entre sedentarismo e nomadismo — não se sustenta, pois, como coloca Careri:

é interessante notar como, após o homicídio, Caim foi punido por Deus com a vagabundagem: o nomadismo de Abel transforma-se de condição privilegiada em punição divina. O *erro* fratricida é punido com a *errância* sem pátria, um eterno perder-se no país de Nod, o deserto infinito onde antes dele Abel andara sem rumo. E é preciso sublinhar que, após a morte de Abel, será a estirpe de Caim que construirá as primeiras cidades: Caim, agricultor forçado à errância, dará início à vida sedentária, e portanto a outro pecado; traz consigo tanto as origens sedentárias do agricultor como as nômades de Abel, ambas vividas como punição e como erro (2013, p. 36-38).

Careri (2013, p. 38-40) recorre à parábola para contestar uma suposta exclusividade da cultura sedentária na construção arquitetônica, rejeitando assim uma “convicção comum” segundo a qual “a arquitetura teria nascido como necessidade de um *espaço do estar* em contraposição ao nomadismo, entendido como *espaço do ir*”. O autor (2013, p. 40) entende que a opção entre “arquitetura ou nomadismo” não atende à complexidade da relação entre os dois, que participam de “duas culturas diferentes, mas não de todo autossuficientes”. Para Careri (2013, p. 44), por exemplo, “a percepção/construção do espaço nasce com as errâncias conduzidas pelo homem na paisagem paleolítica”.

Ele menciona o mapeamento do espaço pelos aborígenes australianos através do *walkabout*, um sistema de percursos em que o espaço é atrelado à história na tradição oral, em que “cada via tem o seu próprio canto e o conjunto das vias dos cantos constitui uma rede de percursos errático-simbólicos que atravessam e descrevem o espaço como uma espécie de guia cantado” (CARERI, 2013, p. 44). A errância que dá origem a esse tipo de mapeamento antecede o percurso nômade, que Careri (2013, p. 50) define como uma arquitetura, “o primeiro sinal atrópico capaz de insinuar uma ordem artificial nos territórios do caos natural”. O autor conclui:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado — e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo — é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares (CARERI, 2013, p. 51).

Um autor que se utiliza da forma do caminho na construção (ontológica, ideológica e material) de um espaço comum ao do cinema de Reichardt é Henry David Thoreau. Em *A week on the Concord & Merrimack rivers*, Thoreau (2004) vincula observações do caminho que percorreu, na companhia de seu filho, pelos rios Concord e

Merrimack a considerações filosóficas, literárias, históricas e sociais sobre a formação de uma comunidade ocidental nos Estados Unidos. O caminho, em Thoreau, é a experiência estética fundamental que permite essas considerações.

A viagem de Thoreau, a sua busca por outras espacialidades da habitação americana, opera como uma resposta crítica à ideologia nacional — um posicionamento que se apresenta mais diretamente em outros textos do autor, como *Apelo em favor do Capitão John Brown* (1859), *Desobediência civil* (1849) e *A escravidão em Massachusetts* (1854), em que se dirige às instituições nacionais para uma crítica abolicionista ou específica ao Estado. Em *A week on the Concord & Merrimack rivers*, a experiência do percurso funciona ela mesma como uma experiência crítica, pautada pelo compartilhamento do espaço natural como comunidade. Trata-se da habitação americana observada pela posição privilegiada de quem é levado, em viagem, pela correnteza do rio, como neste trecho:

A última cidade contém cerca de quinhentos habitantes, dos quais, no entanto, não vimos nenhum, e apenas um bocado de suas habitações. Estando no rio, cujas margens estão sempre altas e geralmente escondem as poucas casas, o campo parecia muito mais selvagem e primitivo que para o viajante das estradas vizinhas [...] Enquanto, sobre o Merrimack, raramente se vê uma vila, mas pela maior parte se alternam florestas e terras de pasto, e às vezes um campo de milho ou batatas, de centeio ou aveia ou grama inglesa, com algumas dispersas macieiras, e, a intervalos ainda mais longos, a casa de um fazendeiro. O solo, exceto pelo melhor dos intervalos, é comumente tão leve e arenoso quanto um patriota poderia desejar (THOREAU, 2004. Tradução nossa).

Busco, neste artigo, a especificidade dessa perspectiva: a forma visual do caminho como ferramenta para a construção da paisagem. Para desenvolver isso, recorro a dois filmes de Kelly Reichardt, à sua apresentação do Noroeste estadunidense a partir de uma leitura dos seus *Antiga alegria* (filmado no estado de Oregon) e *Certas mulheres* (filmado no estado de Montana). Partimos, com os filmes, desse princípio de centralidade do espaço e do percurso como uma experiência construção da paisagem.

Atravessando o Espaço

Um trem corta a paisagem de Montana no estático quadro inicial de *Certas mulheres* — o filme mais recente de Reichardt, que junta três histórias de diferentes personagens que habitam a região: a advogada trabalhista Laura (Laura Dern), presa à insistência e à frustração de um cliente injustiçado; Gina (Michelle Williams), que se

esforça para obter um conjunto de pedras coloniais para a construção da nova casa de sua família; e uma trabalhadora da fazenda em Belfry (Lily Gladstone), que decide, por acaso, acompanhar um curso de direito escolar ministrado para professores de uma escola local. Cada uma dessas personagens, em seus respectivos segmentos do filme, engajam-se em alguma viagem próxima: Laura para uma reunião com seu cliente em outra cidade; Gina, de volta do acampamento com sua família; e a personagem de Gladstone à procura de um encontro.

Se o cinema de Kelly Reichardt dá atenção especial ao percurso dos personagens, o seu foco no caminho, no entanto, não contempla muito um tipo de cena que poderia ser considerada mais usual, por exemplo, no gênero do *road movie*. Primeiro, há uma falta de estradas no sentido mais habitual do termo. Sendo justo, os amigos que se reencontram em *Antiga alegria* viajam um bom trecho de carro antes de abandonarem a estrada pela caminhada e acampamento; e *Certas mulheres* apresenta uma longa passagem em que o trajeto de uma das personagens, a sua visão da estrada, é tudo o que nos é apresentado em cena.

Mas a estrada já não funciona, como no *road movie*⁶ mais costumeiro, como a única habitação possível para os personagens, o único espaço onde pertencem. A presença dela não é absoluta, a paisagem apresentada não se resolve por essa imagem tão ampla e aberta como o deserto do faroeste. Isso se dá porque, antes de tudo, esses filmes muito logo nos apresentam à casa, à cidade e aos lugares onde trabalham como habitações de seus personagens. Tomemos como exemplo, nesse sentido, o uso diegético do *phantom ride* em *Certas mulheres*. O *phantom ride*, ou passeio fantasma, é um gênero que surge no primeiro cinema (aquele que antecede a hegemonia da montagem, geralmente localizado entre 1895 e 1915) e consiste em se colocar uma câmera à frente de algum meio de transporte (geralmente locomotivas ou bondes) para criar um plano-sequência que acompanhe o percurso feito como um condutor-observador, diante de uma paisagem que se transforma na experiência de espetatorialidade. Esse artifício tem uma sobrevivência no cinema mesmo após o período onde se estabeleceu como gênero. Podemos reconhecer, para citar apenas um exemplo, o seu uso no filme *Solaris* (dir. Andrei Tarkovsky, 1972), uma ficção científica, no momento em que um piloto espacial aposentado é conduzido pelas

⁶ Penso aqui em filmes cânones do gênero de filme de viagem ou filme de estrada, como *Sem destino* (dir. Dennis Hopper, 1969), *Thelma & Louise* (dir. Ridley Scott, 1991) e *Pequena Miss Sunshine* (dir. Jonathan Dayton, Valerie Faris, 2006), para citar alguns.

estradas do que parece ser uma Terra futurista. No filme de Tarkovsky, parece que uma sensibilidade específica ao gênero da ficção científica é reivindicada na forma da espetatorialidade da *phantom ride* e no deslocamento diegético que o artifício permite.

Certas mulheres, por sua vez, utiliza a *phantom ride* no momento em que uma das personagens (a *rancher*⁷ interpretada por Lily Gladstone) decide dirigir de Belfry a Livingston, no estado de Montana, depois que sua professora (Elizabeth Travis, interpretada por Kristen Stewart), que é de lá, deixa de comparecer às aulas pela dificuldade dada pela distância — segundo as personagens, cada trecho desse percurso diário duraria 4 horas. No que essa sequência mais se apega à estrutura cênica do *phantom ride*, com a câmera à frente do carro apresentando as repetições da estrada, a cena não é dada a partir de uma romantização desse espaço como um de liberdade ou habitação alternativa, mas como um procedimento de repetição do percurso (FIG. 1 e 2).

Reichardt então apresenta o espaço a partir da limitada visão da personagem. Ele é escuro, iluminado apenas à proximidade do carro e pelos faróis e sinalizações do caminho. Essa também não é a única sequência de viagem no filme, mas é a que mais afasta uma personagem da sua vida comum e a única em que o filme se utiliza de uma construção cênica do espaço para demarcar essa distância — a estrutura do *phantom ride*, a dilatação temporal da sequência e a manutenção de um estranhamento (ou de uma experiência de distância) com a chegada da personagem à cidade. Assim, esse espaço se apresenta, e se faz conhecer, a partir do percurso. Que a *rancher* esteja a pé pela maior parte dele não me parece uma condição para essa experiência do caminho. Pelo modo como Reichardt traz adiante o espaço, o princípio do caminho está na escura e repetitiva estrada, com a caminhada dando apenas continuidade ao percurso.



Figuras 1 e 2 – Imagens do filme *Certas mulheres*. Fonte: *print screens* do filme.

⁷ Deixo sem tradução a expressão utilizada pelos créditos do filme para se referir à personagem de Lily Gladstone por não ter encontrado uma palavra equivalente em português. A personagem é uma cuidadora de cavalos e trabalhadora da fazenda, mas o termo *rancher* designa também algo de um lugar social e do espaço que ela habita que não posso levar adiante apenas por trocar a expressão por uma descrição da sua profissão.

Certas mulheres, como *Solaris*, apoia-se na experiência do *phantom ride* como uma de mobilidade, deslocamento e distância. Mas, enquanto o filme de Tarkovsky aplica o artifício a uma experiência extradiegética (onde se dá essa viagem que dura tanto?), Reichardt o concilia à diegese do filme, à continuidade da presença da personagem de Gladstone — já nomeada por um entendimento da relação que ela estabelece com o espaço (a *rancher*, uma trabalhadora da fazenda) — na paisagem do estado de Montana, em sua travessia pela região.

Esse formato se repete quase na totalidade do filme *Antiga alegria*, em que dois amigos adultos se reúnem e viajam para acampar em uma região próxima. Um desses amigos (Mark, interpretado por Daniel London) foi assimilado à vida familiar de classe média no subúrbio. O outro (Kurt, interpretado por Will Odham) mantém uma vida mais instável e errante, não está casado e nem tem um emprego fixo. O filme se passa nos últimos anos do governo Bush nos EUA, um cenário que Reichardt, a diretora e roteirista do filme (o texto é também de Jonathan Raymond), apresenta mais diretamente pela inserção de trechos dos programas da *Air America*, uma emissora de rádio liberal, focada numa programação de debates, entrevistas e noticiários, que durou de 2004 a 2010.

A inserção dos programas da *Air America* opera como um tipo de paisagem sonora que acompanha Mark no seu percurso de carro saindo de casa. Quando o protagonista recebe o telefonema de seu amigo o convidando para acampar, a responsabilidade para com sua casa e sua esposa grávida o leva a hesitar diante da ideia. A viagem precisa ser curta, e o breve retorno já está antecipado no caminho. A ausência da estrada se dá por uma vinculação desta ao percurso da vida comum. Reichardt está sempre enquadrando um espaço ao redor: podemos, por exemplo, ver a igreja do outro lado do posto de gasolina (FIG. 3 e 4). O plano de uma viagem, em Reichardt, não exclui os seus personagens do mundo comum, mas os apresenta atravessando — ou dando voltas — por ele.



Figuras 3 e 4 – Imagens do filme *Antiga alegria*. Fonte: *print screens* do filme.

Se o *phantom ride* (em sua estrutura formal e na produção de uma sensibilidade de movimento através do espaço) pode ser usado como uma ferramenta de leitura para compreendermos a apresentação do espaço em Reichardt é também porque a cineasta compartilha com o gênero de uma determinada disposição do espaço que, para alguns autores, desafiaria o próprio reconhecimento desses espaços como paisagem. No livro *The garden in the machine*, de Scott MacDonald, Tom Gunning descobre uma nota de rodapé em que o autor comenta sobre o uso do termo *paisagem* como título de alguns dos filmes estadunidenses do primeiro cinema. Para MacDonald (2001, p. 429), isso justifica a ressalva de que “muitos dos filmes são na verdade sobre uma viagem de trilhos pela paisagem e mais completamente focados nos percursos dos trilhos através da paisagem do que na paisagem em si”. Sobre essa nota, Gunning comenta:

MacDonald contrasta “paisagens em si” com filmes “completamente focados nos percursos dos trilhos por dentro das paisagens”. Uma verdadeira paisagem, assim parece, mantém certa distância do espectador, uma barreira invisível à penetração de fato. Os primeiros filmes, filmados por câmeras montadas na frente das locomotivas que trilham por dentro de famosas paisagens, violam a barreira que define a beleza contemplativa (2010, p. 36-37. Tradução nossa).

A inserção da locomotiva e da estrada com trilhos na representação da paisagem estadunidense se daria, então, primeiro pela assimilação da tecnologia à paisagem contemplada e depois por um rompimento da contemplação em direção a um interesse específico pela operação da tecnologia por dentro da paisagem. Na recuperação — a que Gunning se engaja — às formas de visualidade da paisagem estadunidense, a presença da locomotiva encontra um papel central. A partir da pesquisa do historiador Wolfgang Schivelbusch, Gunning (2010, p. 41) defende que a ferrovia cria um outro tipo de paisagem, uma em que “o detalhe era substituído pela variedade e transformação, e os prazeres da velocidade e sucessão rápida se colocavam no lugar da contemplação”.

Parece-me que, ao recusar a mitologia da estrada como uma habitação dos que não pertencem, Reichardt se associa a essa outra concepção do espaço (um em que ele é atravessado, no lugar de contemplado). A figura que, ao cruzar o país, habita a estrada, é capaz de observar a comunidade à distância, tende a se distinguir dela ou de buscar essa distinção de alguma maneira (penso aqui em um romance como *On the road*, de Jack Kerouac, ou novamente filmes como *Thelma e Louise* e *Sem destino*). Podemos constatar uma diferenciação, nesse sentido, até dentro da própria filmografia de Reichardt. Afinal, seu primeiro longa-metragem, *River of grass*, pode funcionar até

mesmo como uma sátira de *Bonnie e Clyde* (dir. Arthur Penn, 1967) ao apresentar um jovem casal que pretende se colocar em fuga ao entenderem (erroneamente) que mataram uma pessoa ao disparar uma arma por acidente. O próprio pôster do filme brinca com esse imaginário, apresentando o slogan “Uma garota, uma arma e nenhum lugar para onde ir”. Mas a sátira entra em operação uma vez que os personagens, na verdade, nunca conseguem sair do estado da Flórida. Esse desejo de habitar a estrada termina, por fim, absolutamente frustrado.

Ao assumir a forma de uma travessia por dentro da paisagem estadunidense, principalmente a partir de *Antiga alegria*, Reichardt se permite confrontar com a permanência de um sentido de habitação, de se estar presente na comunidade que se atravessa, algo que já vimos acontecer na forma literária de Thoreau. Mas, enquanto na obra de Thoreau a diversidade da habitação americana é conhecida pelo caminho, a habitação, em Reichardt, é reconhecida pela proximidade da viagem. Em *Antiga alegria*, por exemplo, a casa de Mark está sempre presente. Ela não é tanto o ponto de partida para o trajeto quanto o seu destino: o futuro do personagem. Ela é, afinal, a habitação de sua ainda jovem família. E *Certas mulheres*, apesar da sequência descrita, é um filme que lida mais frequentemente com a habitação (o destino das casas, o cuidado das fazendas, os escritórios territorializados) do que com a viagem. Sua atenção aos espaços internos é inclusive atípica ao cinema de Reichardt, o que é posto em entrevista pela própria cineasta⁸.

É significativo que a viagem nesses dois filmes não venha acompanhada de uma noção de distância. A proximidade do percurso pode contradizer um estereótipo do *road movie* e da viagem à fronteira (ou à criação de novas fronteiras) do Oeste no faroeste, mas dificilmente eles configuram uma exclusividade nesse sentido. Alexander Payne, Jim Jarmusch, Gus Van Sant e Andrea Arnold são alguns dos diretores que costumam lidar com o passeio próximo, com o ir a perto. E o Oeste de George Stevens e Robert Altman não é o das grandes distâncias, mas do que está vizinho. A continuidade do Oeste é, nesses casos, a continuidade do processo colonial. O aspecto áspero se desloca do deserto e da vegetação local para o asfalto — ou, frequentemente, para uma permanência comum de todos esses elementos —, mas o espaço ainda é continuamente o de uma comunidade em construção. E essa construção do comum se dá pelo enquadramento dos espaços próximos.

⁸ Disponível em < <https://youtu.be/TxUokIUGTU8?t=13m11s> >. Data de acesso: 16 de maio de 2018.

Considerações Finais: a Comunidade Vista pelo Caminho

Mencionei neste artigo como a observação do espaço estadunidense e consequentemente da comunidade americana opera em *A week on the Concord and Merrimack rivers*, de Thoreau, a partir de uma perspectiva específica do caminho, de estar no rio e observar as transformações no espaço pelo que está próximo à margem. O autor justifica a preferência ao caminho do rio — uma observação “privada, ainda que livre e ao nosso prazer” do país — em comparação ao caminho da estrada — empoeirada e barulhenta (2004).

Para Thoreau (2004), “outras estradas violam a natureza e levam o viajante a encará-la, mas o rio rouba do cenário que atravessa sem intrusão, silenciosamente o criando e adornando, e é tão livre para ir e vir quanto a brisa”. No texto *Life without principle* (2013), é observando um conjunto de relações com o espaço que o autor traça críticas à sociedade protestante americana. Isso porque sua crítica é sempre dirigida aos modos de habitação do espaço comum — seja relativo ao trabalho, à acumulação de capital, à moradia ou à religiosidade. Desse modo, o autor percebe sempre sua própria posição de viajante, e também sua desvinculação ao Estado e às instituições religiosas, como uma privilegiada perspectiva do e pertencimento ao espaço.

O enquadramento do que está próximo, em Reichardt, se dá também pela centralidade do caminho — afetivo, livre e prazeroso. E a observação da comunidade estadunidense apresentada a partir desse caminho é, como a vista de dentro de um rio, fragmentada, instável e limitada. O mencionado aspecto de proximidade que se dá na forma do quadro de Reichardt — a perspectiva limitada que mimetiza o olhar dos personagens e o percurso da vida comum posto em lugar da imagem da grande estrada — participam dessa construção cênica de um pequeno plano da comunidade dado pelo caminho.

Se *Certas mulheres* já distribui os fragmentos de uma experiência de comunidade em três personagens distintas, em *Antiga alegria* há um esforço mais direto por encontrar na perspectiva fragmentada do caminho vestígios dessa experiência. Os espaços comuns estão aqui também esvaziados, mas isso se dá mais pelo reconhecimento de uma austeridade neoliberal na formação arquitetônica e paisagística daqueles lugares. Se defendo que há um centralidade do caminho em *Antiga alegria*, o cinema de Reichardt, de modo geral, apresenta-se por uma centralidade política e

ideológica do espaço. Na sua relação com os Estados Unidos contemporâneo, a cineasta se alia a autoras como Rebecca Solnit, para quem:

Lugares importam. Suas regras, sua escala, seu design incluem ou excluem a sociedade civil, pedestres, igualdade, diversidade (econômica ou de outra ordem), entendimentos de onde vem a água e para onde vai o lixo, consumo e conservação (SOLNIT, 2007, p. 9. Tradução nossa).

As cidades de Reichardt (seja em *River of grass*, *Antiga alegria*, *Wendy and Lucy* ou *Certas mulheres*) mantêm uma qualidade de aridez de regiões industriais que se apresenta por um reconhecimento do contexto social, político e econômico dos EUA. O vazio dos espaços, a sua austeridade, seu contexto sócio-político são, no cinema de Reichardt, apresentações do caminho percorrido pelos personagens. O que busco destacar, também, é a apresentação visual desse caminho — e da comunidade americana que surge a partir dele — como espaço comum, compartilhado. Em *Certas mulheres*, o as pedras coloniais se tornam um território disputado em um entendimento do que seria espaço comum (tanto é que, quando questionado se o venderia, Albert, seu proprietário, ainda muito hesitoso em abrir mão das pedras, fala de *dá-las* a Gina e seu marido). Penso aqui, também, nos personagens de *Antiga alegria* e na construção de cena que os coloca ao mesmo tempo no carro e no espaço que cerca o carro. Ou em como eles se acomodam mata adentro, juntos em um sofá abandonado, dividindo o fogo.

A construção desse espaço comum é também uma em que a natureza e a interferência material humana — seja o comércio, o lixo ou a estrada — habitam juntas, e sem grandes distinções, o mesmo quadro. Mesmo em *Antiga alegria*, que se interessa pelo aspecto de aridez das regiões industriais, não há uma oposição entre a natureza “pura” e a arquitetura do capitalismo neoliberal. Elas participam juntas, como um mesmo espaço. Assimilar-se a uma dessas coisas não significa abrir mão da outra — e isso, eu diria, é o que o filme conclui sobre o conflito entre seus personagens, que acreditam ter deixado para trás um desses espaços ao escolher participar de outro. Se o caminho percorrido nesses filmes aponta para a construção de um espaço comum, a habitação que se apresenta nesse espaço se refere ao conjunto da paisagem e comunidade americanas que participam do caminho.

Em Reichardt, como em Thoreau, o movimento não é uma condição para a formação de uma comunidade, mas uma espécie de ponto de vista privilegiado para uma observação (e, eventualmente, participação) da mesma. A centralidade do caminho

implica, portanto, no enquadramento do espaço comum. Não em um único enquadramento específico do espaço, mas na construção de um ponto de vista que, evidentemente, perpassa pelo modo de apresentação do espaço de seus filmes.

REFERÊNCIAS

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. Nova York: Verso Press, 2002. 486 p.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: G. Gili, 2013. 188 p.

Certain women. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produção de Neil Kopp, Vincent Savino e Anish Savjani. EUA, 2016. 107 min. color. son.

EISENSTEIN, Sergei M. Montage and architecture. **Assemblage**, Cambridge, n. 10, p. 110-131, 1989.

GUNNING, Tom. Landscape and the fantasy of moving pictures: early cinema's phantom rides. In: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). **Cinema and landscape**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. p. 31-70.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimentação, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015. 392 p.
_____. The temporality of the landscape. **World Archaeology**, Abingdon-on-Thames, v. 25, n. 2, p. 151-174, 1993.

LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. Nova York: Routledge, 2006. 363 p.

MACDONALD, Scott. **The garden in the machine: a field guide to independent films about place**. Berkeley: University of California Press, 2001. 497 p.

Old joy. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produzido por Lars Knudsen, Neill Kopp, Anish Savjani e Jay Van Hoy. EUA, 2006. 76 min. color. son.

SOLNIT, Rebecca. **Storming the gates of paradise: landscapes for politics**. Berkeley: University of California Press, 2007. 416 p.

THOREAU, Henry David. **A week on the Concord and Merrimack rivers** (E-book). Overland Park: Digireads, 2004.
_____. **Life without principle** (E-book). Publicação independente, 2013.