



RELICI

O TRANSE DE CAMINHADA: A EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO EM THE RED MAN'S VIEW E O ATALHO¹

Cesar de Siqueira Castanha²

RESUMO

Este artigo procura analisar como o espaço do deserto do Oeste estado-unidense e a experiência com esse espaço são apresentados nos filmes *The red man's view* (dir. D.W. Griffith, 1909) e *O atalho* (dir. Kelly Reichardt, 2010), buscando compreender como esses filmes se contrapõem a algumas construções do faroeste hegemônico. O artigo, assim, pretende observar e discutir o fenômeno do “transe de caminhada” nos filmes e como este dialoga com diversas experiências de pertencimento no espaço do Oeste.

Palavras-chave: Cinema; Espaço; Faroeste; Deserto; Paisagem.

ABSTRACT

This article attempts to analyze how the space of the western desert of the United States and the experience with this space are presented in the films *The Red Man's View* (DW Griffith, 1909) and *The Shortcut* (Kelly Reichardt, 2010), seeking to understand how these films counterpose some constructions of the hegemonic Western. The article thus intends to observe and discuss the phenomenon of the "walk trance" in the films and how this dialogues with diverse experiences of belonging in the space of the West.

Keywords: Cinema; Space; Far west; Desert; Landscape.

“Oh, there's a big lake but it's salt, that's the joke, they drag you on your knees through hell and when you get there the water of course is undrinkable. Salt. It's a Promised land, but what a disappointing promise!” – *Angels in America*, Tony Kushner (2003, p. 196).

A primeira imagem do clássico *Rastros de Ódio* (dir. John Ford, 1956) é uma anúncio do deserto americano. Uma porta se abre para a contemplação da vastidão do espaço. O que vemos quando a porta se abre não é o personagem John

¹ Recebido em 14/09/2017.

² Universidade Federal de Pernambuco. cesars.castanha@gmail.com.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 2, p.20-37, mai-ago, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

21

Wayne se aproximando a cavalo — ele é um detalhe que a contemplação do espaço revelará logo depois —, mas o deserto aberto, simplesmente. A surpresa da mulher que abre a porta ao ver o irmão (Wayne) se aproximando traz a questão do motivo que a levou a abrir a porta em primeiro lugar — afinal, se algum perigo fosse pressentido não seria ela a abrir a porta e menos ainda desarmada. Tomando pela diegese do filme, ela abre a porta então para contemplar o deserto e nele descobre John Wayne.

A imagem cinematográfica do deserto do Oeste estado-unidense é parte do senso-comum que se estabeleceu acerca da região³. Os planos abertos apresentando amplas terras desabitadas, eventualmente cruzadas por um homem a chapéu e cavalo, repetem-se no gênero do filme de faroeste de *A recompensa* (dir. John Ford, 1918) a *Dança com lobos* (dir. Kevin Costner, 1990). O deserto extenso, selvagem, contemplado e enfrentado/disputado se constituiu algo como uma referência pictórica almejada por uma aproximação ao gênero. É a paisagem que Barbara Novak, em seu *Nature and culture: american landscape and painting*, define como “a lembrança da nação de sua benevolência divina e de seu destino escolhido” (2007, p. 14).

O gênero do faroeste, afinal, aparece primeiro como mito de conquista do Oeste, no enfrentamento entre cowboys e povos nativos construído de modo a entender os primeiros como signos de heroísmo e coragem — no livro *O faroeste*, de Dee Brown, o gênero está definido desde o subtítulo como “a história épica do Oeste americano, vivida pelos homens que ajudaram a construir uma nação” (1974). Neil Campbell, autor do livro *Post-westerns: cinema, region, west*, aponta que mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, quando a região cresceu como um centro industrial, o gênero seguia olhando para as fronteiras do século XIX,

³ Na introdução do livro *A companion to the literature and culture of the American West*, Nicolas S. Witschi comenta sobre a força de influência dos clichês para o imaginário que se constitui sobre a região mesmo dentro dos Estados Unidos (2011).



RELICI

22

“utilizando as histórias do Velho Oeste para contar parábolas simbólicas sobre identidade nacional, masculinidade, relações de raça, poder e ansiedade” (2013, p. 11).

Campbell também coloca que mesmo o faroeste revisionista ou post-western, como ele chama — que propõe uma revisão sócio-histórica e moral do gênero frequentemente a partir da inclusão de minorias —, recusa-se a reconhecer as transformações da região, apoiando-se no espectro deixado pelos exemplos mais hegemônicos do gênero. Nesse movimento de revisão, segundo Campbell, “simplesmente se incorpora novos grupos de volta ao quadro existente com os mesmos valores e ideologias primários, mantendo assim uma hegemonia geral” (idem, p. 15). O autor cita Lee Clark Mitchell, para quem “o Oeste é estável, o faroeste lábil” (1996 apud CAMPBELL, 2013, p. 25). Concluindo, então, que a paisagem do Oeste, “a imagem do homem com uma arma, montado a cavalo, mostrado em silhueta contra uma paisagem vazia” (id., ibidem), é constante, enquanto o gênero passa por mudanças.

Neste artigo, busco entender como dois filmes apresentam o espaço do Oeste percebendo neles alguma contraposição a essa imagem hegemônica do deserto aberto para contemplação e conquista. Os filmes são *The red man's view* (dir. D. W. Griffith, 1909) e *O atalho* (dir. Kelly Reichardt, 2010). Não entendo esses dois como os únicos filmes que se contrapõem a essa paisagem emblemática no gênero. Há diversos outros por toda a história do faroeste que se afastam da imagem do grande deserto por motivos variados, de limitações orçamentárias, propostas narrativas mais próximas do texto dramático — como *Consciências mortas* (dir. William A. Wellman, 1943) e *O homem que matou o facinora* (dir. John Ford, 1962) — ou até mesmo por uma proposta estética mais específica — como *Quando os homens são homens* (dir. Robert Altman, 1971) e *Homem morto* (dir. Jim Jarmusch, 1995).



RELICI

23

O que me leva a esses dois filmes especificamente é, porém, o modo como o deserto está sempre em evidência ao mesmo tempo em que o modo como ele é apresentado, enquadrado e se associa aos personagens não atende ao imaginário do Velho Oeste. Em uma entrevista ao *The Guardian*, a cineasta Kelly Reichardt, diretora de *O atalho*, disse estar interessada em “uma visão diferente do Oeste da série usual de encontros masculinos e batalhas de força e apresentar essa ideia de ir para o Oeste como apenas um transe de caminhada” (GILBEY, 2011). E esse “transe de caminhada” a que ela se refere me parece o ponto chave para pensar um modo específico de apresentação do espaço nesses dois filmes.

Em *O atalho*, um pequeno grupo de colonos caminha pelo deserto de Oregon em busca de água e um lugar onde possa se estabelecer. O filme é baseado no diário de mulheres que andaram pela rota de Oregon conduzidas, junto com suas famílias, por Stephen Meek. O peso da viagem é intensificado pela incompetência desse guia, que leva os colonos por um desvio mal-sucedido (daí o título original do filme: *Meek's cutoff*). A indisposição e o conflito que vem sendo construído dentro do grupo são trazidos à tona pelo encontro com um nativo Cayuse, que é aprisionado pelos colonos. A partir daí, surgem divergências sobre o modo como se deve operar uma relação com esse outro-nativo e se ele pode ser confiável para guiar o grupo na direção certa. *The red man's view*, por sua vez, é um curta-metragem de D.W. Griffith em que uma tribo nativa é expulsa de sua terra por homens brancos. O filme acompanha o que ele mesmo se refere como um exodus dos personagens. O transe de caminhada é aqui acentuado pelo aspecto de provação da jornada, que resulta até mesmo na morte do ancião da tribo.

São dois filmes que observam a marcha de um grupo a procura de um novo espaço que possam habitar. E se destacam também entre os exemplos de contraposição da imagem do grande deserto porque os personagens estão quase sempre fora, ou seja, no próprio deserto. Então, mesmo se eventualmente *O atalho*



RELICI

24

recorre a planos mais abertos, é importante observar um modo mais recorrente do filme para apresentar aquele espaço quando ele é feito quase inteiramente a partir de cenas externas.

Este artigo busca analisar o modo como o espaço se apresenta a partir desse transe de caminhada. Para entender como opera essa ideia do transe de caminhada em cada filme e como este age sobre a mise-en-scène, no entanto, trago antes algumas considerações sobre a experiência específica de habitar, de estar no espaço, dos personagens de cada filme. Parto, então, de uma ontologia da relação com o espaço proposta por Martin Heidegger em seu texto *Building dwelling thinking*. O texto de Heidegger me parece imprescindível para pensar filmes em que o espaço se apresenta principalmente a partir de uma busca pelo habitável, que é o primeiro ponto para análise aqui.

A BUSCA POR HABITAR

Em que se constitui o ato de habitar? Ao recuperar a expressão gótica *wunian* como “estar em paz, ser trazido à paz, permanecer em paz” e aproximá-la do sentido de habitar da expressão *bauen*, Heidegger entende que “habitar, ficar em paz, significa permanecer em paz dentro da livre esfera que protege cada coisa em sua natureza” (2013). Essa noção de habitar associada à de pertencer ou, pelo menos, a de “uma unicidade primordial” em que terra, céu, divindades e mortais pertencem juntos (*idem*) pode ser associada à diferenciação proposta por Jean-Luc Nancy, em seu ensaio *Uncanny landscape*, entre o local (*pays*, ou país), aquele que o ocupa (*paysan*, ou camponês) e a representação (*paysage*, ou paisagem).

Nancy escreve que ser de algum país, algum “canto da Terra”, ou pertencer a um povo — o que pode ter o mesmo significado — pressupõe uma minimização do eu diante do *pays*. O *paysan* é, assim, aquele que trabalha com a terra, que cultiva e que se minimiza diante dela. O autor caracteriza o camponês, também, como um



RELICI

25

pagão, “aquele que conhece e adora os deuses do país, os deuses que estão presentes em cada canto do campo” (2005, p. 56). Nancy vai além, afirmando que, quando a terra em questão se torna urbana e industrial, mesmo no campo, o “divino é retirado de presença”, dando lugar a um regime “suspenso entre a pura ausência e o infinito distanciamento” (idem, p. 57). Então, segundo Nancy, “uma alienação ocorre”, em que pagãos e camponeses se encontram inquietos, desviados e perdidos” (id., ibidem).

Trago esses dois autores para perceber como os dois filmes testemunham uma transição do estatuto de um mesmo espaço. Do habitável ao não habitável em *The red man's view*; e do não habitável ao habitável em *O atalho*. E essa transição, embora esteja muito demarcada pela mise-en-scene de Griffith em *The red man's view*, dá-se principalmente por meio de um deslocamento político-existencial dos personagens ou, no caso de *O atalho*, de personagem, quando a atenção da cena se volta para a experiência do personagem Cayuse.



Figura 1 - Plano de abertura de *The red man's view*

Em *The red man's view* todo esse movimento de transição entre o habitar e o não habitar dos personagens pode ser observado em um único quadro. No plano de abertura, os personagens estão distribuídos pelo espaço e seu pertencimento é sugerido pela paz da contemplação e pela disposição ociosa dos corpos. Na continuação dessa cena, a garota da imagem (figura 1) segue para recolher água do



RELICI

26

riacho em um espaço totalmente diferente deste, mas ainda um em que “a terra é o portador, florescente e frutífera, espalhando-se em rocha e água, subindo em planta e animal” (HEIDEGGER, 2013). Ela volta para o mesmo quadro da primeira imagem acompanhada de um homem com quem parece compartilhar de um interesse romântico.

Parece haver uma construção ritualística da relação dos dois a partir de sua inserção naquela comunidade, mas os detalhes dessa relação ou desse ritual não são esclarecidos, talvez porque tudo isso parta da representação de estereótipos da cultura nativa mais do que de um interesse genuíno no modo como as relações são estabelecidas nessa comunidade. E talvez porque, no momento do retorno a esse espaço, a comunidade é rapidamente confrontada com a presença dos homens brancos, a quem o filme se refere como “conquistadores”. No momento em que esse outro invade o quadro, a relação com o espaço que vemos na abertura do filme é rompida.



Figura 2 - Cena da expulsão da comunidade nativa pelos colonos em *The red man's view*

O quadro é o mesmo, mas o espaço que apresenta mudou totalmente com a invasão dos colonos. Enquanto, no primeiro momento, a profundidade da imagem dava uma noção da abrangência do espaço que essa comunidade habita, a partir da invasão esse espaço é enfaticamente reduzido pela presença intimidadora dos invasores. Então, o mesmo quadro que apresenta a tribo em sua extensão espacial e mostra cada membro absorto em seu próprio ato de habitar, reduz-se agora a uma



RELICI

27

única ação: a de expulsão dos indígenas, o que resulta na desconstrução daquela comunidade — denunciada já na própria imagem, pela reorganização do quadro. A garota que vimos recolher água no riacho é mantida à força pelos colonos. E a última imagem desse plano mostra os invasores comemorando o seu sucesso enquanto a empurram de um lado para o outro. Ela é agora prisioneira do espaço que antes habitava.

Na cartela que introduz o plano seguinte se lê: “Oh, sol nascente, ilumine-nos em direção a uma terra melhor”. E então vemos os indígenas caminhando em fila, cruzando a paisagem do deserto. O plano não é muito profundo, a perspectiva do quadro é a de mais um andarilho, apenas poucos metros adiante do resto do grupo. Nesse sentido, a *mise-en-scène* é até um pouco semelhante a das cenas de caminhada em *O atalho*. Tudo o que vemos são os personagens cruzando um trecho muito pequeno de espaço. Mas isso, talvez, porque também é tudo o que eles veem. Diferentemente dos cowboys que contemplam a imensidão do incontestado e, nela, suas futuras aventuras e empreitadas, tudo o que esses personagens têm diante de si são pequenos trechos de terra em que cada novo trecho se assemelha ao anterior, perpetuando o martírio da caminhada.



Figura 3 - Caminhada em *The red man's view*

O modo como *The red man's view* apresenta os indígenas em sua relação com o espaço contradiz a narrativa literária produzida a partir de expedições ao Oeste entre o final do século XVIII e início do XIX. No texto *Exploration, trading,*



RELICI

28

trapping, travel, and early fiction, 1780-1850, Edward Watts cita Nicholas Biddle, responsável por um dos relatos oficiais acerca das expedições. Watts percebe como, no relato de Biddle, qualquer oposição à colonização anglo-americana do Oeste — o que inclui não apenas os povos indígenas, mas também os colonos franceses — era vista como parte de uma pré-história da região. As tribos indígenas, segundo Biddle, “vagam e caçam” e “nunca se rendem em batalha; nunca poupam seus inimigos; e a retaliação dessa barbárie quase extinguiu a nação” (1814 apud WATTS, 2011, p. 16).

A ideia de que os povos indígenas vivem como nômades e a de sua suposta disposição para a guerra são diretamente levadas a uma conclusão sobre a relação que estabelecem com o espaço. Quando não são simplesmente parte da selvageria a ser conquistada da paisagem, seus hábitos são mesmo um risco à terra que ocupam. De qualquer maneira, “eles são apenas nômades e caçadores, nunca possuindo a terra” (WATTS, 2011, p. 16). Essa é a perspectiva reproduzida pelo faroeste hegemônico quando este se consolidou como gênero cinematográfico. Em outro filme de Griffith, por exemplo, *The battle of Elderbush Gulch* (1913), temos uma cena de batalha em que os indígenas cavalgam impositivamente e atiram flechas pelo ar, curiosamente sozinhos no espaço. Eles cercam um abrigo dos colonos em busca de vingança enquanto estes esperam um auxílio de fora. O espaço ao redor do abrigo está coberto de cadáveres e flechas, e os guerreiros indígenas seguem presentes, celebrando a contínua destruição. Se há tamanha impossibilidade de pertencimento na relação entre o indígena e o espaço, a invasão ao Oeste e o subsequente genocídio dos povos indígenas é apresentado como um caminho para se proteger esse espaço. Mais uma vez, como é ressaltado por Watts, “a história da expedição se torna uma história de como o Oeste está simplesmente esperando o Leste vir e tomar justa posse dele” (idem, p. 17).



RELICI

29

O que o movimento, o êxodo, dos personagens de *The red man's view* revela de forma mais dura sobre o espaço que apresenta é a impossibilidade de ter aquele espaço simplesmente como Oeste. No texto, *The making of the first American west and the unmaking of other realms*, Stephen Aron afirma ser “impossível entender a criação das terras ao oeste [...] tratando-as apenas por Oeste” (2004, p. 5). Diz o autor:

Então, como agora, o Oeste não era oeste para muitas das pessoas que lá viviam ou que para lá se moveram. No século XVIII, essas terras ao oeste, grande parte da América do Norte, na verdade, era o lugar para movimentos populacionais de várias direções. Era também o foco de intensas rivalidades entre impérios europeus (id., ibidem).

Não estou afirmando aqui que *The red man's view*, e seu indigenismo idealizado, não se reconhece como uma história do Oeste, mas o espaço que ele apresenta recusa essa posição. Quando a porta se abre para que a personagem contemple a paisagem na primeira cena de *Rastros de ódio*, aquele espaço está claramente delimitado como Oeste, ele é acessado dessa forma pela própria mise-en-scène, que transforma a tela de cinema em uma janela em direção à vastidão natural do deserto a ser desbravado. Em *The red man's view*, a relação dos personagens com o espaço afasta a noção de um Oeste. E, principalmente, no que a ideia de Oeste é construída a partir de um movimento imperialista anglo-americano, a apresentação do movimento de êxodo, o movimento daqueles expulsos de suas terras, sem rumo certo, em busca de um novo espaço que possam habitar, implica em uma radical destituição dessa ideia.

Já em *O atalho*, embora o filme apresente esse movimento dos colonos anglo-americanos ao Oeste, o local, diferente do faroeste hegemônico e do imaginário das expedições do século XIX, não se apresenta como disponível à conquista. Ora, o filme está às voltas de uma impossibilidade de pertencimento ao espaço por parte dos colonos. Nele, os personagens são confrontados com a



RELICI

30

indiferença do espaço aos planos de habitá-lo. O transe de caminhada, um trecho de terra que recusa o habitar desses personagens após o outro, a semelhança entre os espaços pelos quais se movimentam, a conseqüente sensação de uma expedição sem propósito e o desapontamento diante da promessa: são por esses caminhos que Reichardt apresenta a jornada ao Oeste.

TRANSE DE CAMINHADA E ESPAÇO DELIQUESCENTE



Figura 4 - O limitado campo de visão de O atalho

Quando Kelly Reichardt afirma que busca apresentar a jornada ao Oeste como um transe de caminhada, ela se refere à monotonia e ao trabalho repetitivo e cotidiano que ela apresenta em O atalho. Essa ideia da viagem ao Oeste como um transe de caminhada apresenta-se como um contradiscurso às promessas de um espaço divino preparado para a conquista de homens aventureiros. Essa contraposição já se apresenta mesmo em relatos de viajantes do deserto americano do século XIX. Em um relatório de 1855, o tenente E. G. Beckwith assim descreve o trabalho de um topógrafo:

Procedendo na trilha por duas, três ou quatro milhas, a distância, é claro, variando com a formação da terra, o topógrafo novamente assume a posição mais favorável nas proximidades para seus propósitos e repete os trabalhos da hora anterior. Além desse trabalho constante ao longo da trilha, frequentemente, quase diariamente, torna-se necessário abandoná-lo e fazer viagens distantes à parte, subindo picos de montanha e cumes para obter



RELICI

31

visões corretas e distantes do país (1855 apud NOVAK, 2007, p. 122).

Mas como essa experiência com o espaço se apresenta na imagem cinematográfica? Em entrevista, Reichardt justifica a escolha por uma janela de 1.33:1 para *O atalho* como um modo de replicar a perspectiva limitada das personagens e a experiência de imediatismo com o espaço proporcionada pelos grandes gorros que levam na cabeça, “você não vê o amanhã ou o ontem no plano” (LONGWORTH, 2011). No filme, nossa visão do deserto está sempre ao nível do chão, o mesmo da dos personagens, principalmente das personagens femininas: um campo de visão limitado por grandes chapéus, pedras altas e falta de luz.

A experiência de um faroeste claustrofóbico, além das implicações feministas de se apresentar a expedição a partir do olhar das mulheres — Reichardt afirma sempre ter se perguntado “o que John Wayne em *Rastros de ódio* teria parecido para a mulher que cozinhava sua comida” (GILBEY, 2011) —, serve talvez como reconstrução de um comentário sobre a América que foi muitas vezes confiado ao gênero.

Se as imagens do deserto aberto podem ser lidas a partir da conclusão de W. J. T. Mitchell de que a paisagem é “o trabalho do sonho do imperialismo”, “dobrando-se para revelar fantasias utópicas da perspectiva imperial aperfeiçoada” (1994, p. 10 apud NOVAK, 2007, p. XVII) — e o faroeste hegemônico insistiu o bastante em uma ideia de conquista e construção do individualismo na América para admitir essa leitura —, as imagens de um deserto pequeno, restrito e fechado sendo apresentadas por uma cineasta contemporânea num contexto do cinema independente em que recorrer a um gênero tão consolidado do cinema americano é quase sempre revisar esse gênero, parecem fazer uma reivindicação anti-imperialista desse espaço.



RELICI

32

Campbell entende o prefixo “post”, em post-western, como “um processo de desengajamento a um sistema com que se está em tensão” (2013, p. 9). E essa reconfiguração do faroeste por Reichardt se dá pela aproximação a “qualidades de austeridade, deriva e um fascínio por afeições de exaustão e processos de trabalho incorporado” (GORFINKEL, 2016, p. 123). Reconhecendo O atalho como parte de uma estética da lentidão, ou slow cinema, no texto Exhausted drift: austerity, dispossession and the politics of slow in Kelly Reichardt’s Meek’s Cutoff, a autora Elena Gorfinkel assim descreve a obra de Reichardt:

Os trabalhos de Reichardt se concentram na observação de processos cotidianos e laboriosos; seu uso de diálogo discreto e escasso e som ambiente, sua preferência por paisagens despojadas, evacuadas, personagens solitários ou situações de distanciamento e por atuações reticentes a posicionam entre o contínuo de tendências dos filmes de lentidão globais. No entanto, Reichardt aborda essas menores temporalidades e texturas cotidianas de expressões cinematográficas especificamente americanas e através de uma persistente utilização de uma sensação americana de lugar (idem, p. 124).

Gorfinkel observa essas características formais, a repetição de processos cotidianos e o transe de caminhada, que a autora também reconhece e discute, como parte da construção de uma política de temporalidade do filme. A arduidade da viagem, em sua leitura, assim como a “obstinação do espaço como um meio de rastrear o tempo”, desafiam, no filme, “o ethos da liberdade e velocidade” (idem, p. 130). Sua interpretação é perfeitamente adequada para a discussão sobre slow cinema que interessa ao texto. Mas o que me chama atenção na austeridade e obstinação do espaço, assim como na recorrência de atividades laboriosas, é a dura manutenção da caminhada e a repetida frustração diante do espaço que ela encontra.

Assim, mesmo quando o espaço não se repete, o aspecto de provação da jornada é sempre reiterado. Isso pode ser percebido no momento em que os colonos se deparam com água e descobrem que ela é alcalina. No plano, o grande trecho



RELICI

33

azul que agora é parte da paisagem é, como cada pedaço de terra por onde andam, como a escuridão da noite e o sol mais forte, indiferente à busca dos personagens e às intenções da colonização anglo-americana.



Figura 5 - Os colonos encontram água alcalina em O atalho

A paisagem apresentada pelo transe de caminhada é esse espaço de indiferença. Ela não “endossa desejos de assentamento contra as probabilidades”, como faz o faroeste hegemônico, “transformando a terra de região selvagem a jardim” (CAMPBELL, 2013, p. 11). Afastando o espaço de uma relação com o sujeito, o transe de caminhada explora a alienação e desorientação dos personagens. Nesse sentido, ele se aproxima esteticamente de algumas expressões cinematográficas da década de 1960, como a obra de Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini. Mais especificamente, o deserto do transe de caminhada dialoga com o que Matthew Gandy, em sua análise de *Deserto rosso* (dir. Antonioni, 1964), reconhece como uma “paisagem da deliquescência” no cenário industrial da Itália, em que “fragmentos desvalorizados da paisagem adquirem um novo significado como foco de devaneio e contemplação” (GANDY, 2003).

Não é de se surpreender que Reichardt siga por esse caminho para se opor a um modo hegemônico de apresentação do deserto americano. Já discutimos aqui algumas das motivações políticas da cineasta e um desengajamento do faroeste revisionista em sua relação com o hegemônico. Mas podemos realmente perceber essa contraposição tão claramente em um filme de D. W. Griffith? No artigo *Toward*



RELICI

34

a genealogy of American landscape: notes on landscapes in D. W. Griffith (1908-1912), Jean Mottet expõe a construção de um espaço de domesticidade ou a conquista desse espaço na obra de Griffith. Mottet fala do interesse de Griffith por, no lugar de vastos espaços abertos, “explorar seus arredores imediatos, o que está próximo, estabelecendo novos limites espaciais e enfatizando fragmentos específicos da paisagem” (2006, p. 63).

A cerca, o rio, o portão ao fundo do quadro caracterizam o espaço como habitação. E realmente percebemos como isso é construído nos primeiros planos de *The red man's view*, em que a distribuição do espaço e de seus limites enfatizam o local de uma tribo. A partir da expulsão da tribo e o início de seu êxodo, perdem-se as referências de domesticidade em que se reconhecia uma habitação ao espaço, e o quadro fechado enfatiza agora uma experiência de claustrofobia. O aspecto de deliquescência da paisagem do deserto se destaca no momento em que um personagem decide retornar ao local invadido para resgatar sua amada. Os limites do espaço e as construções de habitação agora se apresentam dentro do regime de alienação e desorientação do transe de caminhada, não pertence mais aos nativos ou aos colonizadores.



Figura 6 - Retorno ao local da tribo em *The red man's view*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, discute-se como uma experiência com o espaço se apresenta em dois filmes, *The red man's view* e *O atalho*, contrapondo-se à paisagem



RELICI

35

hegemônica do faroeste, pensando também, mais especificamente, o modo como esses filmes apresentam um “transe de caminhada”, expressão utilizada pela cineasta Kelly Reichardt ao se referir à jornada dos personagens de *O atalho*.

Levando em consideração não apenas a mise-en-scène desses dois filmes, mas também como estes se relacionam à posição hegemônica do gênero para “refocar a atenção”, “refletir criticamente” e “expor seus pressupostos” (CAMPBELL, 2013, p. 37), buscou-se perceber como essa experiência é apresentada pela linguagem cinematográfica. Sustento aqui um posicionamento de que o transe de caminhada, por si só, apresenta-se como um desengajamento de construções identitárias e discursos do faroeste hegemônico. Isso é muito claro em algumas imagens dos dois filmes, como, em *O atalho*, a imagem do vagão destruído em primeiro plano, à frente da expedição que então segue liderada pelo indígena Cayuse — uma impossibilidade de conquista daquele espaço que o transe de caminhada deixa muito clara.



Figura 7 - A expedição segue liderada pelo indígena Cayuse em *O atalho*

Uma vez que o espaço não é apresentado como um convite à conquista do colono anglo-americano para a criação do seu jardim, destinado a ser por ele habitado, torna-se possível uma reconfiguração da ideia de nação ou, como Campbell apresenta como consequência do post-western, “uma revisão da natureza da nação (ou região, o Oeste) para que não seja mais vista como uma formulação unívoca e coerente, mas como algo sempre problemático, evolutivo” (2013, p. 49).



RELICI

36

Essa revisão se apresenta, nos filmes, não apenas pela indiferença do espaço do transe de caminhada, mas pela inclusão de um olhar minoritário e de um habitar no deserto que não depende da colonização.

Mais uma vez, é esperado que, pelo contexto histórico e político de seus filmes, Kelly Reichardt busque essa oposição. Mas insisto que ela também está presente em parte do cinema de D. W. Griffith quando o espaço que ele apresenta reconhece uma construção do habitar desviante de uma promessa nacional hegemônica. Ao final dos dois filmes — com a resistência do pertencimento da tribo nas proximidades do local onde o ancião foi enterrado em *The red man's view*; e com a persistência de uma desorientação no espaço e a consequente renúncia de liderança de Meek em favor do nativo Cayuse e da Sra. Tetherow em *O atalho* — o que se revela da apresentação do espaço a partir de uma certa experiência no espaço (minoritária e contra-hegemônica) é uma reconsideração do Oeste e das promessas utópicas de habitação na América.

REFERÊNCIAS

ARON, Stephen. The making of the first American west and the unmaking of other realms. In: DEVERELL, William (Ed.). **A companion to the American west**. Oxford: Blackwell, 2004. p 5-24.

BROWN, Dee. **O faroeste**. Rio de Janeiro: Record, 1974. 286 p.

CAMPBELL, Neil. **Post-westerns: cinema, region, west**. Nebraska: University of Nebraska Press, 2013. 416 p.

GANDY, Matthew. **Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert**. Londres: University College London, 2003.

GILBEY, Ryan. Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then returned to teaching. **The Guardian**. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> >. Acesso em: 08 de julho de 2017.



RELICI

37

GORFINKEL, Elena. Exhausted drift: austerity, dispossession and the politics of slow in Kelly Reichardt's *Meek's Cutoff*. In: DE LUCA, T. (Ed.); JORGE, N. B. (Ed.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p 123-136.

HEIDEGGER, Martin. **Poetry, language, thought**. Nova York: Harper Perennial, 2013. E-book.

KUSHNER, Tony. **Angels in america**. Nova York: TCG, 2003. 289 p.

LONGWORTH, Karina. Kelly Reichardt explains "Meek's Cutoff", her latest road movie. **SFWeekly**. Disponível em: < <https://archives.sfweekly.com/sanfrancisco/kelly-reichardt-explains-meeks-cutoff-her-latest-road-movie/Content?oid=2181363> >. Acesso em: 08 de julho de 2017.

Meek's cutoff. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produção de Elizabeth Cuthrell, Neil Kopp, Anish Savjani, David Urrutia. EUA, 2010. 102 min. color. son.

MOTTET, Jean. Toward a genealogy of American landscape: notes on landscapes in D. W. Griffith (1908-1912). In: LEFEBRVE, Martin. **Landscape and film**. Nova York: Routledge, 2006. p 61-90.

NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. In: _____. **The ground of the image**. Nova York: Fordham University Press, 2005. p 51-62.

NOVAK, Barbara. **Nature and culture: American landscape and painting, 1825-1875**. 3. ed. Nova York: Oxford University Press, 2007. 296 p.

The red man's view. [Filme]. Direção de D.W. Griffith. EUA, 1909. 14 min. p e b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QaBGnCHzmgY> >. Acesso em: 08 de julho de 2017.

WATTS, Edward. Exploration, trading, trapping, travel, and early fiction, 1780-1850. In: WITSCH, N. S (Ed.). **A companion to the literature and culture of the American west**. West Sussex: Blackwell, 2011. p 13-27.

WITSCHI, Nicolas S. Imagining the west. In: _____(Ed.). **A companion to the literature and culture of the American west**. West Sussex: Blackwell, 2011. p 3-10.