



RELICI

## TEMPO-ESPAÇO DA FRONTEIRA E AS GEOGRAFIAS DOS (DES)ENCONTROS<sup>1</sup>

Ana Letícia Peixe Euzébio<sup>2</sup>

### RESUMO

A proposta desse ensaio é dialogar imagens do documentário *Do outro lado* (2002) com algumas reflexões sobre os sentidos tempoespaciais da linguagem geográfica. Cineasta, artista, professora, Akerman escreveu livros, ministrou cursos, pululou a arte e o cinema pela diferença na imagem, uma nômade. Essa era Chantal, que recusava as fronteiras entre ficção e documentário. Seguimos a perspectiva cotidiana de fronteira, aquela que não está delimitada por linhas e limites, mas que se negocia a cada encontro, na produção imanente à vida. Tecer encontros entre imagens e leituras para ampliar os sentidos dos conceitos geográficos por meio de elementos fílmicos.

**Palavras-chave:** Espaço; Cinema; Fronteira; Chantal Akerman.

### ABSTRACT

The purpose of this essay is to discuss images from the documentary *From the Other Side* (2002) with some reflections on the meanings of the geographical language. Filmmaker, artist, teacher, Akerman wrote books, taught courses, swarmed art and film with the *differance* in the image, a nomad. This was Chantal, who refused the borders between fiction and documentary. We followed a daily perspective of the border, one that is not limited by its lines and limits, but which is negotiated in every encounter, in the production immanent to life. To weave encounters between the images and the readings to extend the meaning of the geographical concepts through filmic elements.

**Keywords:** Space; Cinema; Border; Chantal Akerman.

As reflexões aqui apresentadas surgem do encontro com um filme. Nesse encontro, temos a chance de *viajar com* as trajetórias e conversas trazidas por cada corpo, cada vida presente para compartilhar de suas passagens e vivências.

---

<sup>1</sup> Recebido em 17/06/2019.

<sup>2</sup> Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). xaleuze@gmail.com  
Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 1, p. 56-73, jan-abr, 2020  
ISSN: 2357-8807



RELICI

Chantal Akerman (1950-2015) foi a cineasta escolhida para interceder esse texto e, anteriormente, a pesquisa de mestrado. Depois de nosso encontro, foi possível (re)conhecer as ressonâncias perenes entre vida e arte que tanto a atravessava e que, de maneira singular, ela conseguia expressar em suas obras. Seus filmes têm um estilo diferente em examinar a vida, a morte, o existir no mundo em todas suas margens. Interessava-lhe certas questões: a identidade judaica, as histórias de sua família sobrevivente do holocausto e os espessos resquícios na sociedade do pós-guerra, o racismo, a imigração, entre outros temas. Sua maneira de abordar esses temas específicos era por meio de um olhar minucioso, planos frontais, longa duração. Um olhar político e, ao mesmo tempo, poético (MARGULIES, 2016). Seus filmes, tanto quanto suas instalações, evocam imaginações para além de uma história com H maiúsculo. Filmes/documentários que subvertem a noção de linearidade histórica, já que através do enfoque em minúcias, oferece outros olhares para as situações aparentemente mundanas. Akerman oblitera qualquer sentido totalizante para mostrar diferentes perspectivas, olhares ainda não lançados, um cinema que “opera na fronteira do clichê”, pois insiste no banal e assim invoca um novo conteúdo (MARGULIES, 2016, p. 66).

*Do outro lado* (2002)<sup>3</sup> inicia-se com uma imagem frontal de um rapaz contando a história de seu irmão desaparecido enquanto tentava atravessar a fronteira. Há uma música de fundo, uma camada sonora de sons ambientes. A voz de Chantal Akerman é lenta, ela fala em espanhol, com sotaque. Ela faz perguntas a Francisco Santillán García, o primeiro rosto a ser colocado em cena. O irmão de Francisco foi para os Estados Unidos em busca de dinheiro, de outra vida, conta. O grupo em que estava foi abandonado pelo “coiote”, como são chamados os que ajudam os imigrantes a atravessarem para o outro lado. A água tinha acabado e eles

---

<sup>3</sup> Título original: *De l'autre côté* (2002, vídeo e 16mm, 102 min).



RELICI

58

estavam em pleno deserto. Mesmo com o abandono do coite, o grupo decidiu continuar. Foram adentrando cada vez mais no deserto e acabaram se perdendo.

Para além da fronteira óbvia entre México e Estados Unidos que está em questão no filme, há uma outra, diferente, que se revela pelo caminho: a fronteira entre quem filma e quem é filmado. O outro lado é, também, o outro lado da câmera, como escreveu Carla Maia: são dois lados da câmera como são dois os lados do muro (2010, p. 117). Akerman oferece outras dimensões à experiência fílmica, deixando aberta e pulsante a pergunta: quais encontros são possíveis, que relações entram em jogo, no exercício de compor um filme? (MAIA, 2010).

Fragmentos do filme transformaram-se em uma videoinstalação disposta em três salas com monitores. A primeira sala com um monitor, uma segunda sala com dezoito monitores e a terceira cuja projeção se intitula Uma voz no deserto (LEANDRO, 2010). Em inglês e espanhol, a voz de Chantal Akerman conta a história de David e sua mãe, uma mulher que fez a travessia, conseguindo alugar um quarto e conquistando um emprego, mas desapareceu logo depois. David tentou ir ao seu encontro. Na fronteira do Arizona, ao ar livre, Uma voz no deserto foi projetada por oito dias e oito noites em uma tela de dez metros de largura, fazendo-se ouvir essa história dos dois lados da fronteira, nas duas línguas (LEANDRO, 2010). Aqui, Chantal ratifica seu método: filme, instalação em museus, um espaço deserto. Esse é seu trabalho, insistente em “fazer da matéria do cinema - o espaço, o tempo - matéria de memória” (MAIA, 2008, p. 100).

A composição dos planos é cadenciada por entrevistas - algo incomum nas obras denotadas como documentário da cineasta - ora por planos fixos, ora com travellings. O ritmo é marcado por variações, falas e silêncios, permanências e deslocamentos. Os lados estão povoados de histórias, trajetórias, todos os lados. Mexicanos buscando outra chance de vida, arriscando-se nas travessias, por um



RELICI

lado. De outro, norte-americanos querendo se proteger do estrangeiro, daqueles que chegam, defendendo a terra e a propriedade.<sup>4</sup>

Por conta dessas interrelações, desse espaço, o acontecer dos corpos, fenômenos, histórias, encontros registrados em imagem, que somos conduzidas a pensar no que se constrói entre corpo e câmera, a filmar e a ser filmado, o que se passa pelos poros de vida que pulsam naquelas trajetórias. Uma obra assim que configurou uma experiência, demandou escolhas, negociações. Entre tantas opções, tantos filmes possíveis, foi o encontro com esse que proporcionou outros olhares, outras imaginações. Encontro este que é espaço-temporal e que deixa uma marca, uma violência em imagem-som capaz de nos perturbar e deslocar algumas noções e sentidos habituais daquilo que vemos e vivemos com os filmes.

Potência do documentário: abrir espaço para aquilo que, do real, se nega a seguir as previsões, aquilo que não resulta da atividade racional de uma consciência individual plena de certezas, mas do encontro entre o olhar e o que dele escapa e que a ele atinge [...] (MAIA, 2008, p. 53).

O reconhecimento desse espaço, do ínfimo espaço habitado e produzido pelo encontro de outras trajetórias, é o que propõe Doreen Massey (2008). A autora constrói sua análise partindo do discurso da modernidade, onde há uma única história. Ou melhor, a História. Os povos, culturas e países considerados “avançados” estariam na frente, “adiantados” na linha do tempo (2008, p. 111). Tal proposição “envolve (poderia envolver) o reconhecimento da coetaneidade”, ou seja, o reconhecimento da existência de trajetórias autônomas, uma outra maneira de pensar para além do alinhamento à uma história linear.

A verdadeira importância da espacialidade, a possibilidade de múltiplas narrativas fora perdida. A regulação do mundo em uma trajetória única, via a concepção temporal do espaço, era, e ainda frequentemente é, um meio

---

<sup>4</sup> O Center for Migration Studies (CMS) publicou uma pesquisa mostrando que a maior parte dos “desdocumentados” dos EUA são imigrantes que esticaram seus vistos, número maior que de atravessantes ilegais. Para mais detalhes ver: <https://cmsny.org/publications/essay-2017-undocumented-and-overstays/> (Acesso em 01/02/2019).



RELICI

60

de recusar-se a tratar a multiplicidade essencial do espacial. Trata-se da imposição de um único universal (MASSEY, 2008, p.111).

Essa é uma estratégia antiga de separar e rotular as gentes do mundo. A própria noção de fronteira implica uma demarcação de lugares e posições. Pensando nisso, muito mais que configurar como um fato geográfico ou social, esses limites nos colocam diante de uma dimensão “espaço-temporal [...] também bio-social: ela delimita um ‘para cá’ e outro ‘para lá’, um ‘antes’ e um ‘depois’, com limite demarcado e uma área de segurança” (RAFFESTIN, 2005, p. 11).

A fronteira, na condição de invariável estrutural ubíqua, é grande reveladora da necessidade que as sociedades têm de serem inventoras dos modos de diferenciação no contexto espaço-temporal, modos que condicionam a seguir toda uma ordem vivente, definida tanto biologicamente quanto culturalmente. (RAFFESTIN, 2005, p. 12).

São essas questões espaçotemporais que nos levam a pensar os filmes e as geografias errantes presentes e espalhadas pelo mundo. Daí, percebemos a potencialidade de falar de filmes dialogando com os conceitos da linguagem geográfica, pois esta não está pronta, finalizada.

Até o encontro com o pensamento de Massey, as leituras e reflexões suscitadas pelos conteúdos estabelecidos como “geográficos” deixavam a sensação de que antes dos “clássicos” pensadores da Geografia definirem os conceitos e métodos dessa ciência, nada havia a se pensar dos fenômenos e acontecimentos, ninguém realmente se orientava para o acontecer da vida. A leitura do mundo pelas estruturas e sistemas constitutivos obedeceria a uma evolução linear, passível de descrição, calculável, com ponto de partida e ponto de chegada, e a criação de uma identidade conceitual seria, portanto, uma instrumentalização das categorias de entendimento do espaço (SANTOS, 2007).

A problematização possível que aqui se apresenta é a de questionar os sentidos espaciais e temporais que a cineasta e, posteriormente, outras



RELICI

61

interlocutoras fizeram em suas análises do filme enquanto obra e experiência, agora trazendo para uma perspectiva que se aproxima dos problemas geográficos.

Compreendendo que a leitura desse texto pode não conformar um sentido para aqueles e aquelas *estranhas-os* à Geografia, podendo, inclusive, ser *estranho* mesmo no âmbito dessa ciência. O objetivo aqui é ampliar as possibilidades de pensar os sentidos dos elementos espaciais e dos conceitos como paisagem, território, lugar etc, que no encontro com outros pensamentos, acabam por formar um conjunto de referenciais outros a quem aborda os estudos artísticos.

Como maneira de tentar desestabilizar concepções e ruminar pelos conceitos, o que se pauta nesse ensaio é dialogar sobre as *imaginações geográficas* que atuam em nossas vidas e relações sociais e que são provocadas a partir da obra de Akerman. É a “imagem” de um plano receptacular que precisamos evitar, assim como a noção de tempo separado da dimensão espacial, sendo este a superfície estática no qual as coisas acontecem *sobre* e o tempo como única dimensão dotada de movimento e mudança. Uma tentativa de construir sentidos que não se restrinjam ao aspecto físico e extensivo, passível de mensuração. Nas palavras de Massey:

Uma das implicações do “levar o espaço (ou a geografia) a sério” é o pleno reconhecimento da coexistência simultânea de diferentes outros (para uma pausa, um pouco de filosofia, por um instante: se o tempo é a dimensão da sequência e da mudança, o espaço é a dimensão da coexistência e da multiplicidade). (MASSEY, 2017, p. 39).

Akerman e suas errâncias em *Do outro lado*, nos lançou justamente nessa direção ao agarrar-se nas imagens do muro, enfatizando em *travellings* as grandes estruturas que circunscrevem os territórios. Em certo momento do filme, o *travelling* faz uma volta e mostra o quão perto as casas estão da fronteira, apontando para essa proximidade cartográfica embora tal aspecto redimensiona, ao mesmo modo, as distâncias intensivas quando abordadas as questões de identidade e pertencimento, a questão do *meu lado* e do *outro lado*. Afinal, nossas imaginações



RELICI

geográficas exercem efeitos que podem alterar os meios e mediações das relações/interações sociais, desdobrando em inúmeras formas de viver e existir.

Nessa “pausa filosófica” que enxergamos uma brecha para expressar algumas rumações a partir do documentário. Seguindo o que disse Chantal Akerman, rasurando as fronteiras que separam filmes de documentários, chamaremos de filme ou documentário, podendo, também, chamar a obra de *experiência* fílmica (MAIA, 2008, 2010).

A palavra “experiência” remete ao sentido etimológico – do latim, *ex-periri*, uma travessia arriscada. A palavra remete ao mesmo sentido também em alemão, *Eh-fahrung*, que contém os semas de travessia – *fahren* – e de perigo – *Gehfar*. Trata-se, sem dúvida, de uma travessia arriscada, esta proposta pelo filme: sem pesquisa prévia, ir ao encontro das pessoas dos dois lados da fronteira, filmá-las, entrevistá-las. (MAIA, 2010, p. 116).

A diretora conta em entrevista que tomou a decisão de viajar para a fronteira do México com os Estados Unidos após ler uma matéria sobre a “caça” de imigrantes ilegais por fazendeiros americanos e essa matéria dava ênfase em uma palavra: *dirt* (sujeira). “Eles diziam: 'eles trazem sujeira' e ao ler a palavra 'sujeira' pensei em 'dirty, dirty, dirty jews'” (AKERMAN, 2002, citada em MAIA, 2010, p. 122).

Pelas aberturas suscitadas pelo filme, optamos por adentrar a discussão com as imagens do documentário *Do outro lado* (2002) e assim construir reflexões que possam dialogar com algumas autoras, em especial com Juanita Sundberg (2017) e Perla Zusman (2017). Outro ponto de convergência encontramos em Raffestin (2005), que coloca a questão assim: *a cinemática das fronteiras não estaria atraindo nossa atenção sobre as dimensões não econômicas de existência que temos uma vergonhosa tendência de negligenciar e esquecer?* (p. 15).

Diante dessas colocações, poderíamos proceder e tentar questionar: quais são os sentidos provocados pelo documentário, a pensar sobre esses espaços-tempos das imagens e *fora* delas, tal enquanto nossas experiências do aqui-agora?



RELICI

63

Interessada nessas trajetórias e travessias, Juanita Sundberg escreveu um artigo que se preocupava em discutir os encontros entre objetos e pessoas, em todas suas bordas e dimensões que se desenhavam nas zonas fronteiriças dos EUA-México. Materiais comuns, banais à primeira vista, mas que no momento do encontro dessas diversas estórias, eram colocados sob condição subalterna pelo olhar do cidadão estadunidense. Entre esses objetos havia recordações pessoais, garrafas de água, remédios, sapatos, mochilas, até documentos de identificação pessoal, que segundo a autora são a “evidencia material de los migrantes indocumentados y sus movimientos fronterizos (no autorizados)” (SUNDBERG, 2017, p. 10).

Tais objetos, ao passo que são menosprezados por alguns discursos e práticas, são materiais de trabalho para muitos artistas<sup>5</sup> (SUNDBERG, 2017). A autora constrói em seu trabalho uma análise das fronteiras íntimas na configuração geopolítica do cotidiano presentes nas práticas e narrativas de grupos distintos na zona de fronteira. Esses movimentos fronteiriços criam paisagens específicas, ao espacializarem possibilidades através dos objetos perdidos e desconstruídos (SUNDBERG, 2017), o que conduz esses encontros com o *outro* e vai produzindo imaginações geopolíticas cotidianas, qual seja, a negociação imanente à vida e às trajetórias relacionais.

A fronteira, nesse caso, se inscreve sob o signo da extinção. Muitos que tentaram atravessar, partiram, ultrapassaram a linha tênue da vida-morte. As decisões governamentais regulavam a imigração clandestina e, mesmo com algumas travessias bloqueadas durante a gestão de Bill Clinton, as porosidades se

---

<sup>5</sup> Um dos artistas citados por Sundberg é Pancho, que se recusa a denominar os objetos deixados pelo caminho de lixo, chamando-os de “pertences pessoais”. Sua maneira de situar tais objetos é um convite para abandonar certas representações do que comumente chamamos de “lixo”. O artista conta que começou a trabalhar com objetos abandonados na migração depois de uma viagem a Sasabe, cidade fronteiriça em Sonora, México. Essa viagem foi inspiração para montar um altar para o Dia dos Mortos em 2001, como homenagem àquelas cujas travessias terminaram em morte.





RELICI

64

encontravam numa região árida, quente, o deserto do Arizona. Anita Leandro (2010) pontuou a questão das pessoas que se perdiam no deserto e por consequência das situações adversas, os imigrantes eram aniquilados “naturalmente”. Ao colocar a questão, acrescenta que isso poderia tratar-se de uma estratégia bem calculada, forma de completar o trabalho da patrulha de vigilância das fronteiras, um refinamento no sistema neocolonial dos Estados Unidos sob o México.



Figura 1 – AKERMAN, Chantal. *Do outro lado*. 2002.

Na figura acima, aparece imponente a viatura que patrulha a fronteira. A forte luz que se lança para o deserto e assim *dar a ver melhor*. Poderia ser uma luz para atravessantes, um ponto de energia para aquelas pessoas que dela precisam. Uma chance de encontrar o que se perdeu – assim como encontrar quem “se perde” pela fronteira. No filme, parece indicar um perigo, uma zona de morte, área sem permissão de passagem livre. Passagem monitorada.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> O problema da crise, ou a crise como um grande problema, existe muito mais nas imaginações tempoespaciais que guiam os discursos nacionalistas. O medo de Donald Trump e tantas outras figuras públicas em relação ao *estrangeiro* é o medo da multiplicidade, dos modos de viver que



RELICI

65

Entram as sequencias de imagens em preto e branco, registradas por uma câmara de infravermelho, geralmente utilizada pela vigilância fronteira para identificar movimentações na escuridão do deserto (Figura 2). Frio na espinha. Algo aconteceu ali. Vozes de rádio parecem exultar pelo “achado”, corpos em plena travessia, mantidos no alvo, em filas, em marcha, talvez, na fronteira entre morte e vida. São imagens de arquivo, provavelmente filmadas de dentro de algum helicóptero ou avião, cedidas pelo Departamento de Mídia do Serviço Nacional de Imigração americana. Tal informação nos coloca a pensar no tipo de tratamento relegado ao *outro*, na relação complexa que permeia o encontro com a diferença, muitas vezes intensificando o conflito por conta do medo da presença do *outro* e a insegurança que esse *outro* coloca frente às certezas hegemônicas, realçando o indizível insuportável, a *diferença*.



Figura 2 – AKERMAN, Chantal. *Do outro lado*. 2002.

---

rasuram a fixidez que essas figuras tentam engendrar como legítimo, como se existisse uma maneira única de produzir vida e movimento. Ver mais em: <https://www.nbcnews.com/politics/politics-news/fact-check-trump-claims-southern-border-crisis-n956421> (Acesso em 01/06/2019).

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 1, p. 56-73, jan-abr, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

66

Os silêncios e vozes dessa obra são elementos intensos o suficiente para deixar uma ruga, um desconforto na pele e no corpo de quem o assiste. Estamos diante de uma singularização do discurso e da montagem que guarda a autonomia das imagens, que dá espaço para a duração, para a ruminância. A experiência fílmica aqui incitada é a do encontro, encontro de imagens, as trajetórias da tela e a as trajetórias da câmera, percursos dos corpos, tantos mundos, tantas vidas.

Se, em território mexicano, o filme encontra as personagens que não conseguiram fugir ou tiveram seus parentes perdidos na tentativa de travessia; se, em território americano, não há mais rastro desses imigrantes, mas apenas testemunhos daqueles que tem de lidar com o problema, seja a serviço da lei ou em defesa de seus direitos individuais; agora, no instável território da fronteira, no espaço *entre* os dois lados, restam apenas vestígios de vidas, silhuetas tênues, “existências clarão”, em vias de desaparecimento. (MAIA, 2010, p. 135).

Entendemos que as imagens do filme evocam registros fronteiraços, de corte, de um (im)possível alcançável, seja pelo desejo de busca pelas imagens com câmeras de celulares ou por um tipo de experiência marcada pela mediação da técnica, como no caso das tecnologias de controle e vigilância biométrica, tornando o corpo um território (ZUSMAN, 2017).

A autora argumenta que o avanço das tecnologias de mapeamento, topografia e biometria possam estar atuando em direção à dominação dos corpos do que em sua emancipação, além de um exercício de fixação de uma identidade, de classe, de raça e também espacial, na medida em que o grau de ameaça é calculado pelo local de origem dentro de um sistema mundial (ZUSMAN, 2017). Pelo viés da globalização, a noção de segurança nacional é colocada como imprescindível para o avanço das políticas de codificação e rastreamento, o que relega aos corpos “sujos” do sistema o apagamento, negação. A natureza é domesticada e a técnica é pensada a favor do poder e da homogeneização, “definida desde la política de seguridad, silenciando las historias, geografías,



RELICI

67

memorias y experiencias del sujeto que se desplaza”, completa Zusman (2017, p. 56). Em suas palavras:

El análisis del papel de la técnica en la configuración de las fronteras latinoamericanas nos permite comprender que ella ha tenido un papel más dominador que emancipador. Asociada a procedimientos astronómicos y topográficos en el marco de los procesos de formación de los Estados Nacionales, ella ha participado en la domesticación de la naturaleza. En el marco de la globalización y de auge de las políticas de seguridad, la técnica se orienta a dominar cuerpos a partir de su codificación. (ZUSMAN, 2017, p. 56).



Figura 3 – AKERMAN, Chantal. *Do outro lado*. 2002.

Esses objetos íntimos receberam atenção dos meios de comunicação ao serem categorizados como *basura*, lixo, impureza, resto, descarte. Além disso, essa conotação torna-se muito mais perversa quando confrontada com a construção do imaginário colonialista que insiste em hierarquizar vidas e lugares para sacramentar as divisões desses mundos. Nesse sentido, o argumento que sustenta o texto de Juanita Sundberg é o de que “la práctica de rotular a los objetos abandonados como basura genera formas de imaginar la geopolítica cotidiana y de crear una identidad en términos de “nosotros” y “ellos” (2017, p. 14).



RELICI

68

Em outros momentos, Akerman percorre os lados e bordas e consegue arrancar passagens tragicamente sinceras de algumas pessoas (ou seria um outro tipo de sinceridade frente ao *meio* câmera que está filmando?). A manutenção do poderio biocolonialista é exercida pelos discursos proferidos em entrevistas para o registro documental.

Um casal de fazendeiros estadunidense é entrevistado e o aviso é claro e objetivo: “qualquer um que passar pela minha propriedade é invasor”. “Tenho que proteger minha vida e a de minha família [...] Há um cartaz, não é obrigatório que ele esteja em espanhol, estamos nos EUA. Se leem ‘não passe’ então não devem passar”. Aqui, percebemos como os resquícios da dominação imperialista permanecem nas práticas e imaginários como também na linguagem do discurso que demarca e classifica essas trajetórias, tornando-se um instrumento útil para a manutenção dessas configurações de poder.

A última entrevista do filme é do xerife norte-americano que, apoiado na constituição estadunidense, reitera o direito à propriedade e à privacidade justificando que as políticas de controle fronteiriço podem e devem atuar com toda força e a todo custo. Ainda assim, ele indaga se a estratégia federal de alterar para regiões de mais difícil acesso o movimento migratório foi calculada para aumentar a taxa de mortalidade entre imigrantes. A placa captada pela câmera poderia ser um aviso, um recado, uma pista? (Figura4).



RELICI



Figura 4 – AKERMAN, Chantal. *Do outro lado*. 2002.

O filme nos aterroriza pois expõe o que há de mais pernicioso, os limites que dispomos, construídos a duras penas, de afectação. O quanto a visibilidade da diferença, que se faz cada vez mais latente, é capaz de nos afectar e não somente para nos tirar opiniões, mas nos perturbar e nos fazer pensar na coexistência de outras gentes, outras formas de habitar e produzir vida, outros tempos e outros espaços.

Estamos no vídeo, na tela, observando e sendo observada, sendo e produzindo imagem. Acontece assim com os objetos tecnológicos que utilizamos cotidianamente. Os celulares com suas inúmeras funções, como GPS, câmera fotográfica, o acesso às redes (anti)sociais. Até que ponto essas técnicas são usadas em prol de nossa construção emancipatória? Nos orientamos pelos sistemas de geolocalização ou nos perdemos cada vez mais entre linhas e algoritmos? As câmeras são para olhar, registrar ou codificar perspectivas? Quais os limites e



RELICI

70

possibilidades do registro fotográfico enquanto transcrição corporal dos sentidos espaço-temporais?

Estaria Juanita Sundberg, com os trabalhos de Pancho, Chantal com seus filmes e obras e, então, nós e os vídeos experimentais, indicando trajetórias em múltiplas direções, povoadas de encontros, ruminações, travessias e medos, estudando, criando e coletando *geografias portáteis*? (MARQUEZ, 2009). Se assim as entendemos enquanto investigação política impregnada de *alteridades do espaço*, ou seja, aquilo que foge ou é negligenciado como experiência de conhecimento pela objetividade científica?

A proposta, portanto, baseia-se em uma imersão nas culturas, nos modos de viver e criar espaços-tempos, modos de *olhar o mundo*, não tão somente os espaços-mundo da arte, do cinema, das relações de poder e fluxos migratórios ou dos movimentos extensivos, mas em toda e qualquer produção cotidiana, cuja investigação cabe a nós, de indagar e criar novos conhecimentos espaciais.

[...] as alteridades do espaço não são exclusividade dos espaços produzidos pela arte e encontram-se livremente nos contextos cotidianos, apenas em dependência de um observador que lhes desenhe a cartografia apropriada, geografias portáteis que são. (MARQUEZ, 2009, p. 21).

Doreen Massey, no encontro com Chantal Akerman, faz derivar a linguagem que permeia a ciência geográfica, deslocando os conceitos e categorias estruturantes. Ao conceber o espaço enquanto eventualidade, marcado por descontinuidades, imprevistos e inseparável ao tempo, Massey concede ao pensamento geográfico o contingente existencial, propondo que os processos e encontros imanentes à vida sejam os propulsores para pensar a construção de uma epistemologia geográfica que não fique tão somente na superfície conceitual, mas que se desdobre em acasos e acontecimentos ao pensamento. Diríamos, nesse caso, que ao trazer as imagens e o cinema para a conversa com a geografia, para



RELICI

71

poder desdobrar em outra coisa, evoca-se um pensamento da diferença, do impensado até então.

A mente geográfica, quando disposta a reconhecer a potencialidade da *diferença*, compreende que nossas imaginações não cessam em criar, transformar, produzir espaços e tempos, a criação imanente de imagens, de imaginações, fabulações geográficas, pequenos filmes, documentos de passagens que estão abertas e em relação (MASSEY, 2017).

As sensações em blocos de movimento e duração propostas pelo cinema (DELEUZE, 2005), manifestações estéticas da produção imanente de espaços e tempos, apresentam-se de forma a nos atrair para outros mundos: seja nas salas escuras ou nas telas dos computadores e celulares, nos olhares que trocamos, na forma de nos posicionarmos na relação com *outro*, na fala, no gesto ou no silêncio. Acreditamos que o cinema tem a potência de tornar *sensíveis* ou *visíveis*, sentidos e referenciais de orientação espacial que até então a Geografia não percebe ou ignora.

Chantal Akerman possibilitou o pensar sobre cinema fazendo cinema. Certamente esse tipo de provocação não começou com ela, ganhou força a partir de sua arte. Não exatamente os temas *apresentados* na obra que chamam nossa atenção para discutir cinema, mas a materialidade de uma mulher criando esses espaços – *filmeespaço?* – decupando suas imagens e geografias ao seu modo, em seus desejos e pensamentos, fazendo cinema por viver cinema, sobrevivendo a ele. Essa virtualidade que emerge da produção imagética nos atinge, já que fazer filmes é tão necessário quanto a luz ou a água, pois assim podemos arranhar saber algo do mundo. É a força da experiência fílmica, da criação ao ato. Com a prática de filmar *por aí*, abrem-se um sem-fim de possibilidades, tanto para a reflexão e criação artística quanto para a atualização do que se pensa e se pratica enquanto geografia, meio de sobrevivência.





RELICI

72

Voltamos a Maia e às suas perguntas que agora acompanha todo o trajeto sensível e reflexivo: “que memória o mundo guarda de suas fronteiras, de seus muros? [...] que futuro elas anunciam?” (2008, p. 85). São, ao seu modo, uma outra forma de perguntar aquilo que Akerman também questiona, e assim, também ensina: a iminência de ler o mundo sob outros ângulos, por diferentes óticas, contando que se disponha a estar aberta às sensações, ainda que seja necessário persistir na duração dos planos, pois seus filmes geram um desconforto, nos exige muito, a todo momento. Assim podemos ver os filmes, um espaço, e espaço como ato político, algo que se faz e que se vive, que se desenha, negocia, que rasura a superfície conceitual e lhe dá potência, fazendo-se acontecimento, acasos mil.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

LEANDRO, Anita. Cartografias do êxodo. **Devires: cinema e humanidades**, v.7, n.1, p. 94-111, 2010.

MAIA, Carla. **Lá, do outro lado: subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman**. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2008.

MAIA, Carla. De encontros e fronteiras. **Devires: cinema e humanidades**, v. 7, n. 1, 2010.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: O Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman**. (Trad. Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial**. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.



RELICI

73

MASSEY, Doreen. A mente geográfica. **GEOgraphia**, Niterói, Universidade Federal Fluminense, Vol.19, N 40, 2017: mai./ago, p. 37-40.

RAFFESTIN, Claude. A ordem e a desordem ou os paradoxos da fronteira. In: OLIVEIRA, Tito C. M. de (Org.). **Território sem limites – estudos sobre fronteiras**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2005, p.09-15.

SANTOS, Douglas. **O que é Geografia?** Inédito, 2007.

SUNDBERG, Juanita. Fronteras íntimas y geopolítica cotidiana em la zona fronteriza entre Estados Unidos-Mexico. **Revista de Geografía Norte Grande**, Santiago, n. 66, 2017, p. 9-32.

ZUSMAN, Perla. La tecnica y la definicion de las fronteras. **Revista de Geografía Norte Grande**, Santiago, n. 66, 2017, p. 49-60.