

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO COMUM NOS FILMES *CONTA COMIGO E ANTIGA ALEGRIA*

THE CONSTRUCTION OF THE COMMON SPACE IN THE FILMS STAND BY ME AND OLD JOY

Cesar de Siqueira Castanha 1

Resumo: O presente artigo analisa a construção de um espaço comum na apresentação da paisagem estadunidense pelos filmes *Conta comigo* (dir. Rob Reiner, 1986) e *Antiga alegria* (dir. Kelly Reichardt, 2006). Para alcançar essa análise, é resgatada uma genealogia da representação da paisagem americana na pintura, no cinema e na literatura, tomando em consideração sua ambivalência entre espaço privado e espaço natural e reconhecendo o caminho como um modo de habitar o país e de construir uma visão de uma comunidade. O artigo também se aproxima da obra literária de Henry David Thoreau para observar as permanências nessa imagem do espaço comum.

Palavras-Chave: Cinema. Espaço. Paisagem.

Abstract: The present article analyzes the construction of a common space in the presentation of the U.S. West by the films *Stand by me* (dir. Rob Reiner, 1986) and *Old joy* (dir. Kelly Reichardt, 2006). To attain this analysis, we look back into a genealogy of the representation of the American landscape, taking into account its ambivalence between private and natural space and recognizing the path as a way to inhabit the country and to build a vision of a community. The article also approaches the literary work of Henry David Thoreau to observe what remains in this image of the common space.

Keywords: Cinema. Space. Landscape.

Introdução

O deserto do faroeste americano — extenso, contemplado, enfrentado e disputado —, a imagem que surge quando uma porta se abre no primeiro momento de *Rastros de ódio* (dir. John Ford, 1956), o espaço que o herói quase mitológico de *A recompensa* (dir. John Ford, 1918) cruza a cavalo, a terra “conquistada” em batalhas contra os nativos, como a de *The Massacre* (D. W. Griffith, 1914), é uma das paisagens fundamentais do gênero. O Oeste estado-unidense, apresentado a partir do deserto aberto e “selvagem”, é uma terra disponível à conquista e um desafio que, uma vez vencido, é base para a construção de uma nação. É a diligência de *No tempo das diligências* (dir. John Ford, 1939), que corta o deserto hostil abrindo a diversidade da América branca.

O deserto amplo geralmente associado a John Ford — mas que permanece mesmo em algumas posturas mais revisionistas em relação ao gênero, como *Dança com Lobos* (dir. Kevin Costner, 1990) — tem uma continuidade na imagem do campo domesticado, da fazenda habitada e da propriedade americana dos filmes de D. W. Griffith e, mais tarde, George Stevens. Dos espaços quase pastoris de Griffith — marcados pela cerca, pelo rio, pelo portão ao fundo — ao deserto selvagem à espera da dominação dos homens bravos de Ford, a *mise-en-scène* da colonização guarda sua diversidade.

A minha preferida usa um pouco de ambos: a casa que resiste em meio aos tornados de *Vento e areia* (dir. Victor Seastrom, 1928). Fora dela, o espaço é inabitável ou perigoso, mas ela está ali, ela permanece como uma construção naquele espaço. Embora o vento quebre as janelas e lance areia casa adentro, ele é incapaz de derrubar essa construção. Os moradores dessa casa são um jovem casal incerto do afeto que sentem um pelo outro. Ao final do filme, quando a protagonista (Lillian Gish) mata um agressor e o corpo do homem é engolido pela areia e pelo vento, poupando-a de qualquer consequência, o casal é reunido. Em uma das últimas imagens do filme eles se abraçam diante do vento, agradecidos de algum modo, em comunhão com aquele espaço antes tão hostil.

Resgato essa imagem porque ela revela talvez uma construção do espaço colonial que não passa totalmente pela viabilidade de uma ação militar e nem pela completa privatização do espaço natural. O casal está junto, compartilha desse lugar que é tanto habitação doméstica quanto natureza hostil. E o espaço responde com cumplicidade à união dos dois, reafirmando o seu matrimônio.

Neste artigo, interesse-me pela construção do espaço no cinema estado-unidense como a promessa, ou a expectativa, de um espaço comum. Para isso, escolhi dois filmes ambientados no estado do Oregon, no Oeste dos Estados Unidos. Os filmes são *Conta comigo* (dir. Rob Reiner, 1986) e *Antiga alegria* (dir. Kelly Reichardt, 2006). Escolho esses filmes porque interessa-me pensar a continuidade do Oeste no cinema estado-unidense como a continuidade dessa promessa de construção de uma comunidade. Os dois filmes relacionam o espaço com a amizade entre os personagens, que se lançam a caminhadas e viagens curtas.

Conta comigo é um filme *coming-of-age* adaptado da novela *The Body*, que faz parte da coletânea *Different Seasons*, de Stephen King. Trata-se da história de quatro amigos adolescentes que, em 1960, pretendem ser os primeiros a encontrar o corpo de um garoto que desapareceu nas proximidades da cidade onde moram. Tanto a novela quanto o texto do filme são narrados em primeira pessoa por um desses garotos (Gordie, interpretado Wil Wheaton) já adulto, depois que ele recebe a notícia que um de seus antigos amigos dessa aventura (Chris Chambers, interpretado por River Phoenix) morreu em uma briga de bar.

O outro filme, *Antiga alegria*, apresenta a história de dois amigos adultos que 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 2004 a 2010.

O que esses filmes sustentam ou o que neles permanece da promessa de construção de uma comunidade? Como o espaço apresentado nesses filmes se relaciona à paisagem de Ford e à propriedade de Griffith? Como a amizade dos personagens, o seu estar junto e a sua caminhada

participam da construção desse espaço? Este artigo busca nos próprios filmes e na tradição cinematográfica e literária estado-unidense uma continuidade para essas questões.

A natureza e a propriedade

Figura 1 – Pintura *Kindred spirits* (1849), de Asher Brown Durand (1796-1886)



Fonte – Wikipedia ¹.

Barbara Novak (2007, p. 12), em seu *Nature and culture: American landscape and painting*, identifica na pintura *Kindred Spirits* (FIG. 1), de Asher Brown Durand (1796-1886), uma “evidência não apenas de uma contemplação singular a partir de um modelo transcendental, mas de um compartilhamento através da comunhão, de uma comunidade potencial”. No quadro, dois homens, lado a lado, trocam olhares cercados por uma paisagem exuberante. Para Novak, há nesse momento uma identificação do destino da América com a sua paisagem, e os pintores de paisagem do século XIX cumpriam um papel de liderança espiritual nesse sentido, envolvendo-se com a “iconografia do nacionalismo”. Segundo a autora:

Através dessa ideia de *comunidade* nós podemos nos aproximar de um firme entendimento do papel da paisagem não apenas na arte americana, mas na vida americana, especialmente antes da Guerra Civil. A ideia dessa comunidade pela natureza corre claramente por todos os aspectos da vida social americana da primeira metade do século XIX, e sua durabilidade ainda é evidenciada por sua sobrevivência parcial como o mito da América rural (NOVAK, 2007, p. 12. Tradução nossa).

Novak resgata um trecho do livro *The United States as a missionary field* (Os Estados Unidos como um campo missionário), escrito em 1848 por James Batchelder (1965, p. 57 apud 2007, p. 13), em que o autor destaca as “sublimes cordilheiras de montanhas”, os “vales espaçosos”, “rios majestosos”, “mares interiores”, a “produtividade do solo”, os “imensos recursos minerais” e a “salubridade do clima” como “merecedores do destino divino” desse espaço. A paisagem participava da promessa do destino americano de “uma nação, unida sob Deus e a natureza (ou sob Deus *como* natureza)”, e a representação da paisagem na pintura era “a lembrança da nação de sua benevolência divina e de seu destino escolhido” (NOVAK, 2007, p. 13-14).

No artigo *Toward a genealogy of American landscape: notes on landscapes in D. W. Griffith (1908-1912)*, Jean Mottet (2006, p. 62), analisando um modo de apresentação da paisagem na obra do cineasta D. W. Griffith, opõe a noção de “belo” para o europeu da virada do século XIX

¹ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9e/Asher_Durand_Kindred_Spirits.jpg/1200px-Asher_Durand_Kindred_Spirits.jpg >. Data de acesso: 09 de fevereiro de 2018.

para o XX com a ideia de “habitável” para o americano da mesma época, indicando uma atitude particular na relação que se estabelece com o espaço. Para o autor, “o que caracteriza essa atitude é a maneira como ela atende o cotidiano, o lugar comum, o próximo — principalmente em torno da propriedade” (MOTTET, 2006, p. 62).

Antes de chegar ao trabalho de D.W. Griffith, Mottet (2006, p. 62) lista Henry David Thoreau, Thomas Cole e Walt Whitman como artistas americanos que colocaram a propriedade no centro espacial e simbólico da paisagem. O que o cinema faz pela continuidade dessa tradição é possibilitar a emergência de novos modos de interpretar o espaço, pensar sobre ele e fazê-lo visível (MOTTET, 2006, p. 62) — e é essa especificidade formal no modo de apresentação do espaço que interessa Mottet nos filmes de Griffith. Referindo-se à atenção de Griffith às locações para filmagem, o autor destaca como:

Curiosamente, no entanto, ao invés de explorar tantos vastos espaços abertos, Griffith começou a explorar seus arredores imediatos, suas proximidades, estabelecendo novos limites espaciais e enfatizando fragmentos específicos da paisagem; ele forja *loci* no que seria de outro modo vasto e indiferenciado *spatium*. Como Martin Heidegger nos ensinou, não se esculpe espaço em locais, lugares ou pedaços da paisagem específicos; mas “é o lugar que estabelece progressivamente um finito, limitado e habitável espaço, permitindo-nos responder a questão: Onde estamos?” Como resultado, o caminho mais certo para criar a sensação de pertencer a um lugar, de definir uma paisagem — entendida como uma parte da natureza extraída da continuidade do mundo natural — é representar concretamente limites espaciais como um portão, uma cerca, um rio ou muro baixo, todos esses são portanto o oposto de meros adereços (MOTTET, 2006, p. 63. Tradução nossa).

Partindo dessas considerações, Mottet analisa a formação do espaço no primeiro curta-metragem de D.W. Griffith, *As aventuras de Dolly* (1908), sobre uma pequena garota sequestrada por um grupo de ciganos que escapa por acidente quando o barril onde foi colocada cai em um rio. Para o autor, Griffith apresenta um espaço de domesticidade que se relaciona com os elementos da natureza (a árvore firmemente enraizada ao lado da estrada, o muro baixo e a casa ao fundo) e funciona como uma afirmação de intimidade estável, que se opõe à “aventura” no rio e aos ciganos.

No seu texto, Mottet se recusa a ler o espaço no cinema reduzindo-o a um papel de informar a narrativa ou de funcionar meramente como cenário para a ação de atores, mesmo em representações do espaço tão usuais quanto a imagem da casa delimitada pela cerca. Esses espaços privados fazem parte de um modo de habitar o mundo dos personagens de Griffith, que “nos permite ver as várias idas e vindas enquanto eles exploram o tecido de lugares específicos; corremos pelas divisas, passamos pelas barreiras, cruzamos as entradas” (MOTTET, 2006, p. 64). Mottet (2006, p. 65) aponta também como essa atenção aos detalhes do lugar não sugerem uma retirada da paisagem, mas sim um movimento que leva do habitat até ela.

Nos filmes de D.W. Griffith e na leitura que Mottet oferece para esses filmes, os espaços privados têm uma continuidade nos seus arredores — uma continuidade que é reivindicada na proximidade do muro baixo com a árvore, no caminho entre a casa e o jardim. E essa paisagem próxima se apresenta ao mesmo tempo como propriedade e natureza. A dupla ontologia desse espaço não é precisamente uma ambiguidade, porque no modo como ele é apresentado propriedade e natureza não se diferenciam. Quando o *habitável* americano responde ao *belo* europeu — para voltar a contraposição proposta por Mottet —, a paisagem, a natureza e o espaço comum são abordados já a partir da domesticidade.

Esse duplo estado para o espaço natural se repete, ainda que em outra configuração, na leitura de Novak para as pinturas de paisagem do século XIX, em que o espaço comum é ao mesmo tempo espaço nacional, a ideia de uma comunidade está sempre atrelada a ideia de uma nação, e a riqueza natural do espaço opera como evidência de um destino nacional manifesto. Gostaria de chamar atenção para esse entrelaçamento entre os modos de habitação do espaço, que se

apresentam não em uma única maneira de representação da paisagem americana, mas em uma variedade mesma dessas representações, para introduzir uma terceira categoria de abordagem para a representação da paisagem americana.

O caminho

Interessa-me abordar o caminho, como categoria estética de representação do espaço, a partir da ambivalência da paisagem entre natureza (como espaço natural ou espaço comum) e propriedade (como espaço nacional, doméstico, íntimo). Para isso, recorro a Francesco Careri, que, no livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, reconhece uma ambivalência similar no modo como apresenta o ofício da arquitetura. Careri (2013, p. 36) utiliza-se da parábola bíblica de Caim e Abel para reconhecer a 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).

Temos então o lugar como resultado de uma construção simbólica do espaço, em que o percurso opera como arquitetura. Careri está se referindo aqui a um período de transição ao neolítico e, assim, a uma genealogia que antecede as primeiras construções artificiais na materialidade do

espaço. Mas o papel da caminhada no mapeamento do espaço e na produção de lugares persiste para além desse contexto.

O trabalho topográfico que fez parte do processo de colonização e expansão dos Estados Unidos, por exemplo, é um trabalho de caminhada. Em um relatório de 1855, o tenente E. G. Beckwith (apud NOVAK, 2007, p. 122) descreve o exercício da topografia como uma caminhada de duas, três ou quatro milhas na trilha para cada posição favorável que se assume para o registro do trabalho, além da frequência quase diária com que se torna necessário abandonar a trilha e realizar “viagens distantes à parte, subindo picos e montanhas e cumes para obter visões corretas e distantes do país”.

Referindo-me a esse relatório em um artigo anterior, entendi o trabalho de caminhada da viagem ao Oeste e do projeto de expansão dos EUA — principalmente pelo reconhecimento da monotonia e do trabalho repetitivo e cotidiano — como um “contradiscurso às promessas de um espaço divino preparado para a conquista de homens aventureiros” (CASTANHA, 2017, p. 9). Percebo agora como o exercício da caminhada, por outro lado, participa das ambivalências pelas quais podemos ler a representação do espaço americano, ao mesmo tempo comum e nacional, natural e privado.

Acredito que o espaço estado-unidense, principalmente o espaço que resulta das expansões ao Oeste, continua a ser apresentado a partir dessa ambivalência, e que o ato de caminhar permanece como uma afirmação dessa dupla natureza e um reconhecimento das contradições que surgem a partir dela (como funciona essa ambivalência em um espaço colonizado — quando, por exemplo, um grupo entende que ele precisa ser “recuperado” como uma habitação branca e cristã, e outro se apegava a imaginá-lo “puro”, anterior às diversas intervenções tecnológicas?). Como parte da construção simbólica do espaço e em face da historicidade desse “novo” espaço, a caminhada, portanto, vincula-se também à expressão de ansiedades políticas diante da promessa de uma comunidade nacional.

Antes de me dedicar às operações dessa ansiedade política na apresentação do espaço nos filmes *Conta comigo* e *Antiga alegria*, quero resgatar aqui, por fim, mais um autor que se dirige ao espaço dos EUA para a constituição ideológica do país como comunidade, e o faz frequentemente a partir de relatos de viagem: 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. Mas o seu texto também funciona como um tipo de educação para uma relação afetiva com o espaço, o que talvez seja também um reflexo da companhia de seu filho, levando-o a apresentar a paisagem também como uma experiência pedagógica.

Já havia mencionado Thoreau neste artigo como um dos artistas que, para Mottet, colocam a propriedade no centro da paisagem americana. Mas, diferente do cinema de Griffith — em que a propriedade opera a partir de uma cultura doméstica muito específica, em que a casa é o centro, o jardim, uma continuação da casa, a cerca, uma continuação do jardim, e assim por diante —, o texto de Thoreau encontra o habitável na diversidade mesmo do espaço estado-unidense. A casa já não é o centro, mas uma evidência como qualquer outra da domesticidade que perpassa toda a paisagem. O que faz com que um viajante como ele possa habitar todo esse espaço, diferentemente dos ciganos de Griffith.

O realizar-se da domesticidade de todo o espaço, o perceber-se habitando cada elemento da natureza, ou, pelo menos, o perceber cada elemento da natureza como parte de um sistema de habitação, estão envolvidos no tom pedagógico de seu texto. Se o rio, em Griffith, é uma oposição selvagem e nômade à propriedade estável, em Thoreau ele é o caminho que liga a diversidade natural e humana do país como uma comunidade. Uma distinção ideológica talvez se dê numa abordagem do espaço natural americano como uma promessa de comunidade. Em Griffith, o espaço comum é lido como habitável, e o habitável é lido como propriedade. Em Thoreau, o espaço natural é lido como comunidade e, portanto, também como habitável.

A promessa de uma comunidade atrelada ao espaço natural, no entanto, é apresentada por ambos. No caso dos textos de Thoreau, a habitação nesse espaço passa por uma repetição histórica

ou uma continuidade literária/mitológica. O autor confronta a cultura protestante americana (da qual a paisagem americana de Griffith talvez esteja mais próxima) com citações bíblicas, com a literatura europeia e com experiências religiosas e sociais distintas. Ele lamenta que “um homem saudável, com emprego fixo como cortador de lenha a cinquenta centavos o cordão e um acampamento na floresta, não será um bom sujeito para o cristianismo” (THOREAU, 2004).

É interessante perceber como, ao mesmo tempo que o habitar o espaço natural americano, em Thoreau, é como reivindicar a participação em uma comunidade, essa habitação também envolve uma recusa ao Estado ou à religião institucional. A comunidade prometida, neste caso, não segue unida por instinto nacional em direção a um mesmo destino manifesto. Do mesmo modo, seu interesse pela história não se traduz na ideia de um contínuo progresso humano. Thoreau é cauteloso, nesse sentido, por não edificar o espaço comum nem pela grandeza nacional, nem pela histórica, nem pela cristã, mas por uma noção de diversidade de habitações, de uma assimilação ao espaço que recusa uma assimilação ao projeto nacional.

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. Se uma última comparação com Griffith for pertinente: não se trata do rio visto próximo, à cerca da casa; mas da cerca vista ao 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 propriedade vista do caminho, o espaço nacional experimentado como percurso. A crítica de Thoreau, mesmo a crítica construída como experiência de viagem, não se dá sem contradições, mas é importante perceber como ela opera a partir da centralidade do espaço para uma leitura da experiência de comunidade. Para desenvolver isso, recorro aos filmes *Conta comigo* e *Antiga alegria*, dois trabalhos que partem de contextos distintos, mas que apresentam o espaço do Oeste americano (ambos foram filmados no estado de Oregon, embora os personagens de *Conta comigo* sejam de Castle Rock, em Colorado) a partir dessa centralidade e o percurso como uma experiência de estar junto. Como se configura, em cada um desses filmes, o espaço comum — *espaço comum* tanto como espaço compartilhado, simplesmente, quanto como promessa de uma comunidade?

O enquadramento do espaço próximo

Tanto *Conta comigo* quanto *Antiga alegria* dão atenção especial ao percurso dos personagens, com o trajeto percorrido por eles ocupando a maior parte de cada filme. Ainda assim, o foco no caminho 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 personagens de *Conta comigo* fazem dos trilhos de trem a sua própria estrada, seguindo-os confiantes de terem neles uma rota para seu destino. E os amigos que se reencontram em *Antiga alegria* viajam um bom trecho de carro antes de abandonarem

a estrada pela caminhada e acampamento. Mas a estrada já não funciona, como no *road movie* mais costumeiro — penso aqui em filmes 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 —, como a única habitação possível para os personagens, o único espaço onde pertencem.

A experiência do percurso em *Conta comigo* e *Antiga alegria* não se resume ao espaço da estrada. Antes de tudo, porque esses filmes muito logo nos apresentam à casa, ao bairro doméstico e à cidade como habitações de seus personagens. Na novela que inspirou *Conta comigo*, o narrador — Gordon adulto, revisitando sua aventura de adolescência como escritor — mostra ao leitor um conto que escrevera na universidade que ele hesitou em expor por “ter Castle Rock demais” (KING, 2010). A passagem funciona algo como um aviso sobre o texto da novela antes que sigamos adiante, enfim, para a viagem dos personagens. Antes disso, o narrador nos descreve a casa da sua infância e a experiência de entrar para pegar um boné no quarto do irmão, quando este morreria seis meses antes. Cidade e um espaço natural próximo à cidade são frequentemente enquadrados em um mesmo plano, participando de um mesmo campo de visão do que está adiante.

A cidade de Castle Rock está muito presente porque a estrada não é uma recusa àquele espaço, mas um caminho traçado por dentro dele. A cidade continua pelos trilhos do trem. Os personagens não estão fugindo de casa, isso é pouco cogitado por qualquer um deles, mas sim andando apenas um pouco além da cerca, fazendo uma viagem com absoluta certeza de retorno. Não os preocupa que Ray Brower, o garoto de quem buscam o cadáver, perdeu-se em um caminho muito similar ao deles, e que provavelmente fora atropelado pelo trem enquanto passava fome. Para montarem sua aventura, cada um dos garotos diz para os pais que acamparão no quintal de um dos outros e, como não se afligem com a ideia de que sua mentira será logo revelada com o sucesso do seu próprio plano (de terem suas fotos publicadas no jornal por encontrarem o corpo do garoto), talvez não vejam tanta diferença assim entre o trajeto e o quintal.

Em *Antiga alegria*, quando Mark 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. O plano de uma viagem, em Reichardt, não exclui os seus personagens do mundo comum, mas os apresenta atravessando — ou dando voltas — por ele.

O conflito entre Mark e Kurt se volta para essa concepção do espaço. Kurt está incomodado com a assimilação de Mark à vida familiar doméstica de classe média, com que Mark parece estar bastante confortável. A viagem, a princípio, apresenta-se mais como uma tarefa, um incômodo, o cumprimento de sua responsabilidade como amigo, do seu compromisso de estar junto. Da mesma forma que os personagens de *Conta comigo* não fazem grandes distinções entre o trilho do trem e os seus quintais, a casa de Mark está sempre presente em *Antiga alegria*. 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.

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.

Já me dirigi neste artigo a uma genealogia própria da construção dessa proximidade a partir do cinema de D. W. Griffith e da análise de Jean Mottet. O que acho curioso nesses cineastas do Oeste próximo — todos, evidentemente, posteriores a Griffith, e nem todos americanos — é a continuidade do gesto de proferir a construção de uma comunidade pelo enquadramento do espaço contíguo. Lógico, o conjunto de comunidades construídas não repete, simplesmente, o ideal bucólico de Griffith em seu *The adventures of Dolly*. A imersão da vida doméstica no espaço comum não se dá, nesses outros cinemas, por uma oposição entre pertencimento e não pertencimento aos espaços (em que proprietários pertencem e invasores/nômades não pertencem), mas mais

frequentemente pela aceitação do conflito no plano do espaço comum.

No esboço do Oeste estado-unidense pelos cineastas mencionados, há uma manutenção do conflito num espaço em que propriedade e natureza não se harmonizam em uma mesma paisagem uniforme. 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 (FIG. 6 e 7) —, mas o espaço ainda é continuamente o de uma comunidade em construção. E essa construção do comum se dá pelo compartilhamento dos espaços próximos.

Figuras 6 e 7 – À esquerda, imagem do filme *Antiga alegria* (2006); à direita, imagem do filme *Conta comigo* (1986)



Fonte – Print Screens dos Filmes.

Na sua configuração como filmes de viagem ou *road movies*, *Conta comigo* e *Antiga alegria* são, ao mesmo tempo, filmes que chamam atenção para uma habitação do Oeste. Uma que dá-se pelo encontro, mas também pelo conflito, pois habitar o Oeste é, nos dois casos, habitar a incompletude do processo colonial e de expansão dos EUA. Talvez eu tenha evocado um conjunto de cineastas que se dirigem mais diretamente ao desdobramento da colonização: Jim Jarmusch e seu encontro entre um nativo-americano e (um) William Blake em *Homem morto* (1995); Gus Van Sant e sua encenação de *Henrique IV* por adolescentes de Portland em *Garotos de programa* (1991); George Stevens e as disputas de classe nas extensões da casa grande em *Assim caminha a humanidade* (1956). Mas *Conta comigo* e *Antiga alegria* não atuam, de modo algum, por uma minimização ou desconsideração do curso colonial. A execução desse reconhecimento, nos dois filmes, é o que discutiremos a seguir.

A comunidade vista pelo caminho

Mencionei neste artigo como a observação do espaço estado-unidense e conseqüentemente 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 *Conta comigo* e *Antiga alegria*, se dá também pela centralidade do caminho — afetivo, livre e prazeroso. E a observação da comunidade estado-unidense apresentada a partir desse caminho é, como a vista de dentro de um rio, fragmentada, instável e limitada. Em *Conta comigo*, que funciona, de modo geral, como um relato nostálgico da adolescência do personagem, deparamo-nos, por exemplo, com vestígios da continuidade de um pós-guerra. Gerações diferentes de homens se mostram ausentes daquele espaço, e os que restam ali estão marcados por essa ausência. Refiro-me a Gordon e a perda do seu irmão; a Teddy e seu pai, um veterano de guerra que fora internado em uma instituição psiquiátrica; a Chris e sua resistência a um pai violento. Essa ausência, no entanto, não se dá apenas por indicações de texto e personagem. Ela é apresentada no espaço mesmo do filme, na cidade esvaziada, pelas escassas figuras que ocupam a paisagem e pelas lacunas entre as gerações que aparecem no quadro.

Se o relato de Gordon funciona como uma lembrança do espaço de sua adolescência, que se abre para o aparecimento dessas ausências como algo que afeta tanto a paisagem de Castle Rock quanto a continuidade da comunidade estado-unidense, em *Antiga alegria* há um esforço mais direto (ainda que menos grandiloquente) por encontrar na perspectiva fragmentada do caminho vestígios de uma experiência de comunidade. Talvez a evidência mais óbvia para isso seja a inserção de trechos de debates da emissora *Air America*, uma iniciativa de mídia liberal veiculada por todo o segundo mandato do governo de George W. Bush até os primeiros anos da presidência de Barack Obama.

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. Reichardt dá alguma continuidade, nesse sentido, aos espaços da Flórida de seu primeiro longa-metragem, *River of grass* (1994), que inspiram um dos personagens a questionar: “Where are all those highways heading?”². Se defendo que há uma centralidade do caminho em *Antiga alegria* (como também em *Conta comigo*), 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. Seria argumentável, talvez, que nesse aspecto elas não se diferenciam das cidades esquecidas no interior do país, encantadas pela nostalgia dolorosa com que são representadas em filmes desde *A última sessão de cinema* (dir. Peter Bogdanovich, 1971) até a fictícia Radiator Springs³, da animação *Carros* (dir. John Lasseter, Joe Ranft, 2006). Talvez não se diferencie, tampouco, da *pleasant dreariness* (a agradável qualidade do monótono), como Thoreau (2004) descreve a vizinhança Conantum, em Concord, Massachusetts: “a velha casa na fazenda abandonada, o pasto deserto com sua falésia sem vida [...] — lugares onde pode se ter muitos pensamentos sem se decidir nada”.

Mas os espaços nos filmes de Reichardt não são apresentados por um encanto do que está perdido. Pelo contrário, os filmes parecem estar tratando da continuidade dessa paisagem na comunidade estado-unidense. Até mesmo *Conta comigo*, que a princípio dá seguimento a uma

² Algo como “Para onde conduzem todas essas rodovias?”.

³ Uma pequena cidade — como o resto do filme, habitada apenas por carros — que foi esquecida depois da construção de uma rodovia expressa alternativa à estrada que cruza por ela.

tradição mais nostálgica, como espaço relatado da infância, apresenta, pela direção de Rob Reiner, a ideia de uma persistência desses espaços de agradável monotonia na cultura americana.

A apresentação desses espaços como contemporâneos, habitações americanas continuamente presentes, relaciona-se com um senso de cansaço político que perpassa o cinema de Reichardt e também especificamente a relação entre os personagens de *Antiga alegria*. A possibilidade de se estabelecer naquele espaço — na casa que é ponto de partida e destino da viagem dos dois amigos — não se distingue do peso de se estar assimilado à comunidade americana.

É possível que o estado da paisagem de *Conta comigo*, como uma representação do espaço de infância rememorado a partir da nostalgia, poupe Castle Rock e seus arredores de uma participação nos EUA contemporâneo. Mas enquanto a novela tende a tratar esse espaço como irrecuperável, o filme mais frequentemente lida com um aspecto do comum nessa paisagem. Entre um ferro-velho e um pequeno mercado, há certa indiferença na composição dos espaços por Reiner e seu diretor de fotografia, Thomas del Ruth.

A banalidade do quadro é eventualmente comprometida pelo destaque dado à trilha sonora ou à narração em off, que se colocam sobre o espaço do filme e o resgatam como uma paisagem rememorada por um escritor saudoso⁴. Por outro lado, a novela de King também cede, às vezes, a reconhecer uma falta de encanto nesse espaço. Em um trecho de *The body*, assim é descrita a vida natural com que os personagens se deparam no depósito de lixo:

não era do tipo que você via nos filmes de natureza da Walt Disney ou naqueles zoológicos em que você pode acariciar animais domados. Ratos gordos e marmotas pesadas crescidos por um cardápio tão rico quanto hamburgers apodrecidos e vegetais bichados, gaivotas às milhares [...] Era também o lugar onde os cães vira-latas da cidade vinham para uma refeição quando não podiam encontrar nenhuma lata de lixo para derrubar ou cervo para caçar. Eles eram um bando mestiço, temperamental e miserável [...], atacariam uns aos outros por um pedaço sujo de bolonha ou uma pilha de entranhas de galinha defumando sob o sol (KING, 2010. Tradução nossa).

No filme, a sequência do depósito de lixo é deslocada para um ferro-velho. Essa mudança de cenário, no entanto, é também uma mudança em direção à paisagem indiferente. Não há nada de especialmente exótico ou repulsivo no modo como o espaço do ferro-velho se apresenta visualmente — há até uma falta de distinção de época nesse lugar. Esse tipo de composição visual é possibilitada pela autonomia do filme em relação à narração de Gordon, intermitente na novela. O espaço já não aparece mais como experimentado por um único personagem, mas como compartilhado por um conjunto deles. O espaço da infância se torna espaço comum.

O vazio dos espaços, a sua austeridade, seu contexto sócio-político são, tanto em *Conta comigo* quanto em *Antiga alegria*, 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. Penso na cena de *Conta comigo* em que os personagens sentam-se ao trilho do trem para contarem suas moedas, na disposição dos quatro (todos presentes no quadro em primeiro plano) e na paisagem que não está simplesmente além deles, mas que os cerca — um espaço de que, juntos, participam (FIG. 8). Penso, 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 (FIG. 9).

⁴ É curioso, porém, que no filme a trilha sonora seja utilizada também como uma maneira de marcar os flashbacks do personagem Gordon com o irmão (John Cusack) ainda vivo. Com um referente no passado (os flashbacks) e no futuro (as cenas de Gordon adulto), a aventura, apesar de funcionar narrativamente como rememoração do personagem adulto, opera diegeticamente como o presente.

Figuras 8, 9, 10 e 11 – À esquerda, imagens do filme *Conta comigo* (1986); à direita, imagens do filme *Antiga alegria* (2006)



Fonte – Print Screens dos Filmes.

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 (FIG. 10 e 11). 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.

Além do mais, esse espaço comum é uma oposição política. Do mesmo modo que os personagens de *Antiga alegria* são confrontados por ele em suas certezas sobre a maneira como habitam a comunidade, é a ele que, em *Conta comigo*, Gordon se apega durante a vida adulta. É para lá que direciona seus pensamentos quando ele mesmo se torna um dos homens ausentes de

Castle Rock, um militar na Guerra do Vietnã. É um espaço com que, segundo ele, “cinco milhões de chineses vermelhos não se importariam” (KING, 2010). É a esse espaço que todos esses personagens confiam suas ansiedades políticas, e é por um entendimento da comunidade que o habita ou que deveria habitá-lo que ele é disputado. Sobre ele descansam, portanto, as diversas expectativas de um paraíso ideológico, que Solnit, referindo-se ao espaço natural estado-unidense, assim descreve:

Há o paraíso do puro lugar semi-ficcional visto em fotografias de natureza e escutado em sermões ambientalistas, o paraíso da solidariedade na ação política, o paraíso da memória e identificação transfiguradas. E então há as ruínas, as prisões, os campos radioativos, as batalhas sem fim entre as múltiplas facções deste país, cada um dos quais está, de um modo ou de outro, assaltando os portões do paraíso, tentando entrar nessas visões de um mundo melhor. A crença em um paraíso atingível dá combustível ao idealismo inquieto que mantém este país agitado (2007, p. 10. Tradução nossa).

Se o caminho percorrido nos dois 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. A não distinção entre o espaço natural e o privado não tem aqui a propriedade como centro, como no cinema de Griffith, mas o caminho como indicativo.

No filme *General* (dir. Clyde Bruckman, Buster Keaton, 1926), filmado em Cottage Grove, também no estado de Oregon, a paisagem natural americana é apresentada quase que exclusivamente a partir de um trajeto de trem, geralmente em planos médios externos. Isso não significa que a apresentável casa com jardim e cerca que vemos no início do filme ou os diversos acampamentos militares onde o protagonista se estabelece — um engenheiro sulista, interpretado por Keaton, que se vê envolvido na Guerra Civil quando sua locomotiva é roubada — não sejam, na mesma medida, parte daquele percurso e da paisagem apresentada. Assim, o espaço disputado militarmente no contexto do filme é o da casa de família tanto quanto o que cerca o trajeto ferroviário.

Menciono o filme de Keaton como uma lembrança de que a centralidade do caminho não ilumina apenas o trajeto em si, mas recorre também ao que está próximo — como habitação ou comunidade —, que participa do percurso ainda que funcione como espaços de estabilidade. Em Keaton, Thoreau, King, Reiner e Reichardt, 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 nos filmes e livros mencionados. Dito de outro modo: nem a imagem do trem que se aproxima (FIG. 13), em *Conta comigo*, nem a da passagem dos vagões vistos pela lateral dos trilhos (FIG. 12), em *General*, trazem, por si mesmas, uma disposição visual específica do que tenho me referido como a centralidade do caminho. Mas a participação dessas imagens no percurso dos personagens, principalmente a partir de um interesse pelo que está próximo na experiência do caminho, acarreta na construção de um ponto de vista sobre a comunidade.

Figuras 12 e 13 – À esquerda, imagem do filme *General* (1926); à direita, imagem do filme *Conta comigo* (1986).



Fonte – Print Screens dos Filmes.

Considerações finais

É possível apontar como resultado habitual desse interesse pelo que está próximo a mencionada não distinção (ou pouca distinção) entre o privado e o comum ou o humano e o natural, apesar de cada um desses aspectos serem separadamente reconhecidos e reivindicados pelos filmes/livros. Precisamos, no entanto, entender essa ambivalência para além da representação de uma suposta harmonia entre esses polos e vê-la também como parte de uma complexidade ideológica na abordagem à comunidade americana.

Um dos motivos porque a centralidade do caminho não tem como consequência um modo uniforme de apresentação do espaço é porque ela não resulta de uma mesma unidade ideológica. Entre os autores mencionados, Thoreau é provavelmente aquele que habita de forma mais direta a política dessa ambivalência. É dele certo esforço, como é claramente demonstrado em seu texto *Desobediência civil* (2012), pela resistência à integridade individual do cidadão americano e, ao mesmo tempo, pela reivindicação de sua responsabilidade com o comum e o nacional. Sobre o isolamento de Thoreau, Rebecca Solnit escreve:

Seu período de dois anos na pequena cabana que ele mesmo construiu é frequentemente representado como uma retirada monástica do mundo das questões humanas para o mundo da natureza, embora ele voltasse à cidade para comer e conversar com seus amigos e família e para coletar dinheiro fazendo estranhos trabalhos [...] Ele foi para a prisão tanto porque o carcereiro da cidade o encontrou enquanto ele ia consertar seu sapato quanto porque ele se sentia envolvido o bastante nos negócios nacionais para se recusar a pagar seus impostos. Estar na floresta não era estar fora da sociedade ou da política (2007, p. 4. Tradução nossa).

A própria noção de *propriedade* aparece para Thoreau de forma problemática. Embora o autor reconheça a acumulação de propriedade como um direito e parte do que configura a liberdade individual do homem, ele entende que ela é colocada em risco uma vez que o proprietário assume a sua responsabilidade com os assuntos nacionais. Isso, para Thoreau, significava, por exemplo, recusar-se a pagar impostos como protesto à escravidão e à guerra ao México. A propriedade, desse modo, ainda que privada, nunca se mostra fora da comunidade nacional. E esta, portanto, apresenta-se diferenciada do Estado, com que Thoreau recusa qualquer fidelidade.

Em *The body*, a adolescência de um escritor nostálgico deve ser restaurada segundo uma experiência comum com seus amigos. O que assusta Gordon na morte de Ray Brower, de quem busca o corpo, é o desamparo e a solidão sofridas pelo garoto, é a ideia de que “ele estava morto e ele estava completamente sozinho, lançado dos trilhos do trem e em direção à vala” (KING, 2010). A história mesma, afinal, parece ser relatada por um Gordon mais velho, desamparado e solitário. Aspectos de sua individualidade (sua identidade como homem americano adulto e a sua especificidade autoral como escritor) precisam ser recuperados a partir de uma lembrança de Castle Rock e da sua participação em uma comunidade de garotos que se afirma como uma comunidade masculina. Já discutimos que *Conta comigo*, como uma adaptação da novela para o cinema, está mais propenso a apresentar o espaço como uma experiência compartilhada, mais do que uma lembrança exclusiva a um único personagem-narrador. Mas mesmo o filme precisa lidar com o aspecto de nostalgia (ainda que apresentada como uma experiência coletiva) diante do espaço comum — a restauração da adolescência, afinal, depende da restauração de Castle Rock, espaço do qual os personagens desejaram escapar, mas para onde agora se retorna saudosamente.

Reichardt, por sua vez, cruza a sua apresentação do espaço comum estado-unidense com as ansiedades políticas de seus personagens (e os movimentos, caminhadas e errâncias por onde elas os conduzem). Nessa perspectiva, ela não é tão diferente de Thoreau: também diferenciando a comunidade do estado e observando uma relação entre o comum e a propriedade em que um não pode simplesmente se desfazer do outro. A cineasta, porém, lida com um momento em que uma recusa ao Estado e um isolamento das operações da economia capitalista neoliberal são especialmente dificultados. Assim, separar a comunidade do Estado não significa uma escolha entre habitar um ou outro, mas sim o reconhecimento de uma tensão entre resistência e assimilação, o que é mais evidente em *Antiga alegria*, mas está presente em todos os seus filmes desde então.

Todos esses autores, no entanto, encontram na paisagem americana vestígios da construção de uma sociedade. Suponho que o mesmo pode ser dito, afinal, do deserto do John Ford e do bosque de Griffith. A diferença entre esses espaços — uma que busquei observar neste artigo — é facilitada, acredito, pela centralidade da perspectiva do caminho, que mais facilmente os representa como espaço comum: diverso, fragmentado, incompleto e inconstante.

Dentro da operação do percurso, a propriedade não é simplesmente o lugar de onde se viaja, assim como a totalidade da viagem não se dá na natureza, como um destino de feriado que se opõe aos dias de trabalho. Quando se refere à intercessão entre política e paisagem em Thoreau, Solnit (2007, p. 5) lembra que muito dos espaços ditos selvagens “foram ou são habitações indígenas, um espaço bastante social e político de fato, antes e agora”. Para a autora (2007, p. 6), “imaginar a floresta como um escape é já ter escapado da consciência dos fatores políticos que pesam sobre seu destino e sua importância”.

O Oeste estado-unidense contemporâneo (no sentido em que é tão contemporâneo para Thoreau quanto para Reichardt) é um espaço, talvez, em que a visualização de uma política da paisagem natural americana traga em maior evidência a continuidade do processo de colonização. Representar as habitações nesse espaço implica em uma recusa de tê-lo meramente como um “lado de fora” e, conseqüentemente, também em um reconhecimento da diversidade social e histórica do país.

Referências

- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013. 188 p.
- CASTANHA, Cesar. O transe de caminhada: a experiência do espaço em *The red man's view* e O atalho. In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 40., 2017. Curitiba. **Anais**. São Paulo: Intercom, 2017. Disponível em: < <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0232-1.pdf> >. Data de acesso: 08 de fevereiro de 2018.
- KING, Stephen. **Different seasons** (E-book). Londres: Hodder & Stoughton, 2010.
- MOTTET, Jean. Toward a genealogy of American landscape: notes on landscapes in D.W. Griffith (1908-1912). In: LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. Nova York: Routledge, 2006. p. 61-90.

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

Stand by me. [Filme]. Direção de Rob Reiner, produção de Bruce A. Evans, Raynold Gideon e Andrew Scheinman. EUA, 1986. 89 min. color. son.

The general. [Filme]. Direção de Clyde Bruckman e Buster Keaton. EUA, 1926. 67 min. p. e b.
THOREAU, Henry David. **A week on the Concord and Merrimack rivers** (E-book). Overland Park: Digireads, 2004.

_____. **Civil disobedience** (E-book). Nova York: Dover, 2012.

_____. **Life without principle** (E-book). Publicação independente, 2013.

Recebido em 29 de novembro de 2018.
Aceito em 4 de junho de 2019.