

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS – EFLCH
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

JANAÍNA SANT’ANA DE ANDRADE

ANTROPOLOGIA EM MOVIMENTO: ESPAÇO E DESLOCAMENTO
FEMININO NO CINEMA PENSADO COMO *LUGAR* ETNOGRÁFICO

Guarulhos
2018

JANAÍNA SANT'ANA DE ANDRADE

ANTROPOLOGIA EM MOVIMENTO: ESPAÇO E DESLOCAMENTO
FEMININO NO CINEMA PENSADO COMO *LUGAR* ETNOGRÁFICO

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de São Paulo
como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em
Ciências Sociais
Orientação: Andréa Claudia Miguel
Marques Barbosa

Guarulhos
2018

Andrade, Janaína Sant'Ana de

Antropologia em Movimento: Espaço e Deslocamento Feminino no Cinema Pensado Como *Lugar* Etnográfico / Janaína Sant'Ana de Andrade – Guarulhos, 2018.

118 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientador: Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa

Título em inglês: Anthropology on the Move: Space and Female Displacement on Cinema Thought as an Ethnographic *Place*

1. Antropologia Visual 2. Espaço 3. Cinema I. Título

JANAÍNA SANT' ANA DE ANDRADE

ANTROPOLOGIA EM MOVIMENTO: ESPAÇO E DESLOCAMENTO
FEMININO NO CINEMA PENSADO COMO *LUGAR* ETNOGRÁFICO

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de São Paulo como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Ciências Sociais
Orientação: Andréa Claudia Miguel
Marques Barbosa

Aprovado em: _____ de 2018

Prof^ª. Dr^ª: Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa
UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

Prof^ª. Dr^ª: Cecília Antakly de Mello
USP – Universidade de São Paulo

Prof^º. Dr^º: Edgar Teodoro da Cunha
UNESP – Universidade Estadual Paulista

Prof^ª. Dr^ª: Valeria Mendonça de Macedo
UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

AGRADECIMENTOS

A Andréa Barbosa me faltam palavras para expressar os sentimentos de compreensão, apoio e inspiração. Agradeço imensamente por seguir junto comigo, mesmo em meio à reserva, a dificuldade com os prazos e as escolhas pouco ortodoxas. Pelo apoio, que faz da relação da orientação uma troca entusiasmada, e que se propõe a desbravar novos espaços em parceria. E, sobretudo, pela inspiração, por me fazer acreditar que a academia ainda pode ser um lugar de transformação.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Unifesp (VISURB), que desde 2013 fizeram parte do percurso que tracei até aqui, e que me fizeram acreditar na possibilidade do conhecimento que se constrói na troca. A Dayane Fernandes, Debora Costa, Denise Ferreira, Erika Paula, Fábio Santos, Felipe Figueiredo, Felipe Souza, Fernandinha, Fernando Camargo, Fernando Filho, Marcel Couto, Marcela Vasco, Rafael Freitas, Rodrigo Baroni e Tamires Rodrigues, agradeço por compartilharem comigo suas ideias e por fazerem parte das minhas.

Aos demais professores que permearam esse caminho desde a graduação, e especialmente aos que, no ingresso no mestrado, acreditaram nesse projeto. Aos funcionários da EFLCH, especialmente a Rafael Ferreira pela imensa solicitude e atenção.

A Lilian Santiago, e a Edgar Teodoro da Cunha, que me deram o imenso prazer de tê-los como leitores e comentadores deste trabalho em diferentes fases da pesquisa.

A Cecília Mello, a quem tive a honra de poder contar em toda a minha trajetória, e que tanto influenciou o caminho que trilhei até aqui. Agradeço pela inspiração, atenção e disposição em dialogar com as Ciências Sociais.

Aos coqueiros, Barbos, Lindolfo, Liz, Pamella e Roberta, pela presença encorajadora, que levo da Unifesp para a vida. A Lindolfo devo um agradecimento ainda maior. Pela parceria intelectual, no encorajamento de ideias, pelas leituras, revisões e na sempre disponível consultoria, agradeço por ter feito parte desse trajeto.

Por fim e especialmente, a meus pais, pelo apoio incondicional e que sempre souberam entender todos os momentos de ausência e de trabalho intenso.

E novamente, a você mesma: Seymour Glass.

“Je voyage pour connaitre ma geographie.”
Aufzeichnung eines Irren.
(Marcel Reja *apud* Walter Benjamin)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo pensar o espaço na antropologia através do cinema. Por meio de uma sensibilização com a imagem e a partir da imagem, buscamos pensar a relação entre espaço e deslocamento no cinema, que aparece como um lugar heterotópico. A análise dos filmes, pensada em moldes etnográficos, se ocupa especialmente desta relação a partir da perspectiva de personagens femininas.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço, Deslocamento, Mulheres, Cinema, Heterotopia, Antropologia Visual.

ABSTRACT

This research aims to reflect on an anthropological take of space through cinema. By means of a sensitization with and from image, we seek to think the relation between space and displacement on cinema, which appears as a heterotopic place. The analysis of the films, thought in ethnographic molds, is especially concerned with this relation from the perspective of female characters.

KEY-WORDS: Space, Displacement, Women, Cinema, Heterotopia, Visual Anthropology.

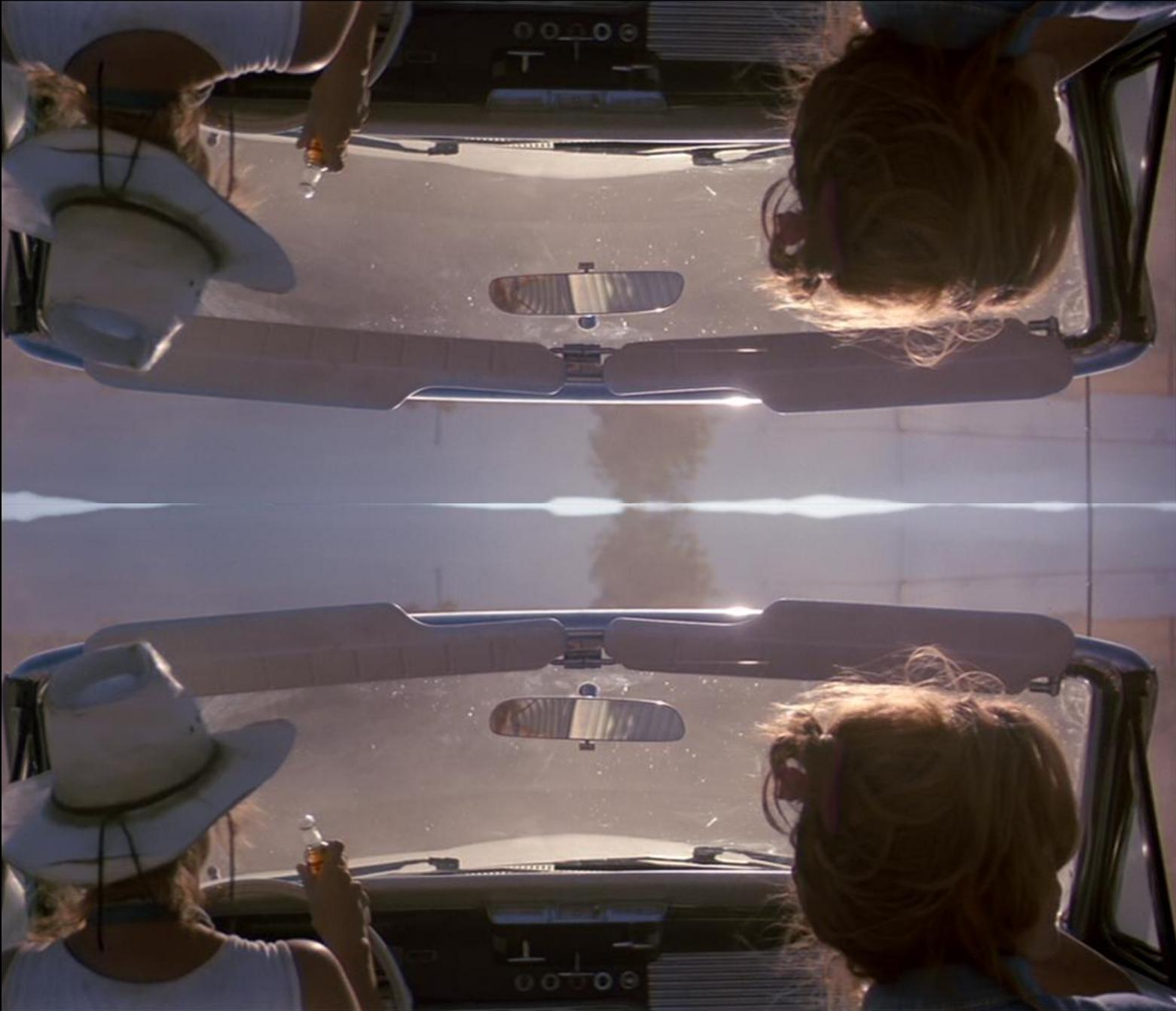
SUMÁRIO

Prólogo Imagético	8
Introdução	18
Capítulo 1 – <i>Cinemaespaço</i>	27
1.1 Mapeamento discursivo	27
1.2 Cinema como um espaço heterotópico	34
1.3 Filmes como mapas em movimento	48
Capítulo 2 – <i>Cinamacorpo</i>	54
2.1 Práticas de espaço	54
2.2 Imagem háptica	75
2.3 Etnografia no e com o filme	84
Capítulo 3 – <i>Rotas ao invés de raízes: mulheres em movimento</i>	89
3.1 <i>Thelma & Louise</i> , Ridley Scott	95
3.2 <i>A Pequena Vendedora de Sol</i> , Djibril Diop Mambety	101
3.3 <i>O Dia Que Me Tornei Mulher</i> , Marzieh Meshkini	106
Considerações Finais	111
Referências Bibliográficas	113
Ficha Técnica dos Filmes Analisados	115
Referências Filmográficas	116
Guia de Imagens	117
Transcrição dos Diálogos	118





















INTRODUÇÃO

O conceito de espaço sempre teve um *lugar* proeminente no campo antropológico. Variando do seminal estudo de Evans Pritchard (1978 [1940]) sobre o conceito de espaço entre os *Nuer*, aos estudos do espaço citadino conduzidos por Louis Wirth e Robert Park (1979 [1938 e 1915]), o espaço sempre pareceu ter um lugar central na elaboração da vida do homem no mundo, e costumava se relacionar mais estreitamente com a noção de delimitação espacial.

É nos anos 1990 que a antropologia renova seu interesse na investigação do espaço de forma mais ampla e, como apontam Low e Lawrence-Zúñiga (2003), onde ocorre uma mudança que traz para primeiro plano dimensões espaciais da cultura, em vez de tratá-las como pano de fundo, de maneira a trazer novo significado as noções de comportamento localizadas e construídas no espaço. Essa mudança possibilita a ascensão de novas abordagens teóricas sob categorias temáticas de espaço, tais como espaços incorporados (Hall, 1966), espaços de gênero (Löfgren, 2003 e Pellow, 2003), espaços inscritos (Rodman, 1992), espaços contestados (McDonogh, 1992 e Gregory, 1998), espaços transnacionais (Appadurai, 1988 e 1996), táticas espaciais (Certeau, 1984), dentre muitos outros, e que cabe ressaltar, não são categorias definitivas ou mutuamente exclusivas, mas que antes de tudo representam direções promissoras a serem exploradas. James Clifford, numa reflexão sobre o trabalho de Michel de Certeau, nos diz que “o espaço nunca está dado ontologicamente. Ele é mapeado discursivamente e praticado corporalmente” (CLIFFORD, 1997, p.54, tradução nossa) ¹. Este é um dos principais motes que conduz a reflexão aqui proposta.

Tanto quanto as nossas vidas no mundo, o trabalho da antropologia é alimentado pelo movimento. É através do movimento que buscamos colocar os pés em cada canto e fresta na face da terra, e é durante este movimento permanente que continuamos criando redes e mundos complexos através dos quais damos sentido à nossas experiências no mundo. James Clifford nos dá a dica de que nossas narrativas podem ser de permanência e deslocamento, afinal “Todo o mundo está em movimento, e tem estado por séculos: habitando-em-viajar” (CLIFFORD, 1997, p.2, tradução nossa) ². Seguindo o palpite que o autor nos dá em seu livro *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, podemos argumentar que deslocamento e contato são essenciais para o entendimento da modernidade. Deslocamento

¹ Space is never ontologically given. It is discursively mapped and corporeally practiced.

² Everyone's on the move, and has been for centuries: dwelling-in-travel.

aparece a partir de uma noção específica que o autor desvenda ao longo do texto – a noção de *viagem*. Em geral, nos concentramos mais, ou primeiramente, no lugar de estase de qualquer objeto antropológico do que em seu deslocamento, e o que Clifford nos sugere é que devemos dar atenção tanto ao deslocamento quanto à estase. Ele prossegue e nos propõe uma reflexão sobre o que aconteceria se deixássemos de ver práticas de deslocamento – como viagens, como um simples suplemento da vida coletiva, e começássemos a vê-las como um complexo e penetrante espectro de experiências humanas. Nesse sentido, a localização emerge aqui muito mais como um itinerário do que como um lugar limitado. Mais adiante, aprofundaremos a noção de viagem como deslocamento entre espaços e lugares, tomando por razão deste deslocamento um ganho – seja material, espiritual ou científico, envolvendo uma obtenção de conhecimento ou de uma experiência. Porém, o que também está atrelado a esta discussão, como bem apontado pelo autor, é uma mancha/impureza/contaminação histórica que associa o termo viagem com gênero, corpos raciais, privilégio de classe, meios de transporte específicos, rotas já conhecidas, agentes, fronteiras, documentos e etc. E é precisamente aqui, na busca pela desconstrução destas associações primárias atreladas a ideia de deslocamento e viagem, onde os primeiros recortes desta reflexão aparecem. Nosso objetivo aqui, portanto, é tratar do deslocamento que ocorre em lugar muito específico – no cinema, ou seja, na imagem em *movimento*.

Penso esta dissertação como um percurso. Deste modo, primeiramente estabelecerei os pontos de parada desse percurso-reflexão, e ainda antes o lugar de onde essa dissertação tem suas raízes. O interesse pela investigação do cinema como espaço caro a antropologia surgiu numa pesquisa de iniciação científica, que mais tarde se desdobrou em uma monografia, e na travessia de duas cidades de Wim Wenders (Lisboa de *O Céu de Lisboa* (Lisbon Story, Wim Wenders, 1994) e Tóquio de *Tokyo-Ga* (Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1985)) busquei compreender a habilidade do cinema em operar como uma plataforma para exploração geográfica, psíquica e social, buscando exaltar no cinema a possibilidade de um *lugar* para se explorar o mundo junto à antropologia. Como lugar de início dessa trajetória escolhi me ocupar de filmes onde suas narrativas também impulsionam o movimento, e de início em algum momento, pegam a estrada. Essa decisão tem muito de um caminho que minha memória imagética percorre quando evoco as ideias de deslocamento e movimento. Sempre que suscito essas ideias, uma das imagens mais fortes que toma lugar no meu fluxo de pensamentos é proveniente de um filme. A imagem é de um ônibus de cor prateada em meio a uma estrada de terra avermelhada e cercada por uma vegetação bem baixa e praticamente

esparso em ambos os lados da pista. Em cima do ônibus, uma figura enigmática segura um tecido prateado, que serpenteia junto ao vento, emoldurado por um céu azul sem nenhuma nuvem. Durante muitos anos tive esta imagem na minha memória imagética atrelada a uma curiosidade sobre sua procedência, sabia que era de um filme que tinha visto na TV, mas não sabia ao certo a que filme ela pertencia, mas o seu apelo a minha realidade era grandioso. Aquele tipo de ônibus era algo que eu já tinha visto inúmeras vezes quando viajava, e a estrada avermelhada me trazia lembranças de lugares que costumava visitar com frequência na infância. Mas o mais especial naquela composição era a figura que segurava o tecido prateado em cima do ônibus. A figura, a princípio incógnita, passou a simbolizar uma espécie de potencial fantástico para o lugar da estrada. Era uma figura que dava uma capacidade mágica de contestação àquele espaço, que mesmo tão real era habitado por uma criatura quase que fantástica. Depois de muitos anos acabei por descobrir que a imagem era de um filme gravado em outro continente, e a figura em cima do ônibus era uma *drag queen* dublando *La Traviata* de Verdi. Mesmo com a distância da minha realidade com a da realidade que tomava lugar na tela, a minha relação com aquele espaço se deu a partir de um conjunto de direções e setas, como as formas pelas quais me volto à tela cinematográfica e o entendo como um lugar, que me permitiram estabelecer uma relação com aquele espaço e que foram capazes de permear a minha experiência de mundo.

Assim, de forma a investigar esse lugar reflexivo, busquei uma série de narrativas fílmicas abarcadas pelo gênero dos *road movies*, e posteriormente alguns outros filmes que lidam com alguma temática de deslocamento. Com este movimento apareceu a necessidade de estabelecer um segundo recorte, esse relacionado ao corpo que percorre o espaço cinematográfico. Assim, as narrativas fílmicas investigadas aqui são protagonizadas por personagens femininas. O deslocamento feminino aparece, em especial, em razão de buscar “seu espaço”. Seja na produção cinematográfica ou em muitos outros campos, o predomínio do masculino é notável³, de modo que as narrativas do feminino acabam muitas vezes subjugadas a sua inserção em categorias pré-definidas da indústria cinematográfica. Assim,

³Não só as narrativas cinematográficas têm, em sua maioria, protagonistas masculinos, como também por trás das câmeras a realidade não é muito diferente. De acordo com o *Research – Center for the Study of Women in Television & Film* sediado na Universidade de San Diego, em 2016 apenas 29% das personagens protagonistas nos 100 filmes e maior bilheteria doméstica (nos Estados Unidos) eram femininas e as mulheres representaram 17% de todos os diretores, escritores, produtores, produtores executivos, editores e cineastas que trabalharam nos 250 filmes de maior bilheteria doméstica, apresentando um declínio de 2% em relação ao ano de 2015 e igualando a porcentagem obtida no ano de 1998. Disponível em: < <http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/02/2016-Its-a-Mans-Celluloid-World-Report.pdf>>, <http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/01/2016_Celluloid_Ceiling_Report.pdf> Acesso em 25/04/2017.

buscamos desdobrar as questões relativas a construção de um discurso de espaço no cinema, e como o experienciamos, guiados por personagens femininas a partir da análise dos seguintes filmes: *Thelma & Louise* (Ridley Scott, EUA, 1991), *A Pequena Vendedora de Sol (La Petit Vendeuse de Solei)*, Djibril Diop Mambety, Senegal, 1999) e *Roozi ke zan shodam (The Day I Became a Woman)*, Marzieh Meshkini, Irã, 2000).

Seguindo a trajetória do nosso percurso-reflexão, o próximo passo é evidenciarmos como estas imagens serão abordadas dentro dele. O primeiro exercício desta investigação é um prólogo imagético. A reflexão proposta aqui tem a imagem – em movimento – como objeto privilegiado, e assim, não poderia deixar de apresentá-la como parte, também privilegiada, do desenvolvimento reflexivo deste trabalho. As montagens apresentadas no prólogo são fonte inspiradora das mobilizações teórico-metodológicas, mas também operam em sua lógica própria buscando mobilizar o leitor para uma sensibilização primária somente *com e pela* imagem. Uma das maiores dificuldades que se apresentaram durante a concepção do projeto e o desenvolvimento da pesquisa foi sobre como superar a estase das imagens sobre o papel. Esta dificuldade, uma vez admitida e incorporada ao processo de pesquisa como um desafio, se transformou em um viabilizador de campo para o desenvolvimento de certos aspectos da discussão aqui apresentada. Portanto, as escolhas de montagem são reflexo de uma ponderação intrínseca a própria pesquisa, qual seja: a do movimento em relação à estase, e de como exercitamos as nossas capacidades de *bricoleur*⁴ com estas imagens buscando a ideia que mobiliza a pesquisa, que é o movimento e o deslocamento – das imagens e nas imagens.

É a partir deste processo reflexivo de como lidar com as imagens em movimento, e o movimento nas imagens, no sentido de praticá-las e percorrê-las, que passo a desenvolver as reflexões teóricas que abarcam a concepção de imagem tida neste trabalho e de como a tratamos. Um conceito fundamental para o entendimento das imagens buscado nesta reflexão

⁴O conceito de *bricoleur* é usado aqui como posto por Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem* (1989 [1962]), onde aparece a partir da associação com a capacidade do artesão. Lévi-Strauss se utiliza do conceito para refletir sobre o pensamento mítico, numa analogia onde o concebe como uma espécie de bricolagem intelectual. Para o autor, o pensamento mítico se expressa por meio de um repertório heterogêneo que, mesmo sendo extenso, é, no entanto, limitado. Desse modo, a organização do pensamento mítico só tem como opção fazer uso desse repertório, seja qual for a tarefa em mãos, pois não tem mais nada a seu dispor. Pensamos aqui do mesmo modo a relação com os filmes, sendo eles o repertório a partir do qual devemos organizar a nossa reflexão. De forma que num primeiro momento, o trabalho com as imagens, é semelhante ao trabalho do artesão no momento da criação. Assim como Lévi-Strauss ressalta a respeito do repertório do *bricoleur*, que "se dirige a uma coleção de retalhos que sobraram de empreendimentos humanos", os filmes aqui analisados se apresentam não como uma colcha de retalhos na qual é possível distinguir um caminho já costurado, mas sim como retalhos que se mostram disponíveis para que nós, a partir da nossa capacidade de *bricoleur*, pensemos esse repertório em relação a nossa reflexão.

é o de *háptico*. Para Bruno (2003), as imagens mentais são construídas hapticamente. Háptico, de acordo com a etimologia grega, significa “possível de se entrar em contato”. Sendo uma função da pele, então, háptico – sentido do tato – é constituído do contato recíproco entre nós e o ambiente. Esta função também está relacionada à cinestesia, ou a habilidade dos nossos corpos em sentir o seu próprio movimento no espaço. Desenvolvendo essa lógica relacional, se considera o elemento háptico como um agente na formação do espaço – tanto geográfico como cultural – e, por extensão, na articulação das próprias artes espaciais como a arquitetura, e também o cinema. Enfatizando o papel cultural do elemento háptico, Bruno desenvolve uma teoria que conecta os sentidos à ideia de lugar. Aqui, a esfera háptica é exibida desempenhando um papel tangível, tátil, em nosso senso de comunicação de espaço e mobilidade, assim dando forma a textura do espaço habitável e, finalmente, mapeando nossas maneiras de estar em contato com o ambiente. Nesse sentido, faz-se necessária a distinção de que cinema tratamos e como o tratamos. Assim, o ponto de intersecção entre imagem, cinema e espaço que construímos aqui aparece apoiado no conceito de heterotopia de Foucault (2013 [1968]).

Tão fundamental quanto o conceito de háptico, a reflexão em torno do cinema como uma heterotopia também é central para o desenvolvimento das ideias aqui propostas. Foucault nos diz que muitas cidades, países, continentes, planetas e universos possuem vestígios impossíveis de rastrear em qualquer mapa ou qualquer céu. No entanto, essas cidades, esses continentes, e esses planetas “nasceram, como se costuma dizer, na cabeça dos homens, ou na verdade, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas” (Foucault, 2013, p.19), e alguns deles têm um lugar preciso e real, um lugar que pode ser situado no real. Estes espaços são o que Foucault chama de heterotopias, e são descritos pelo autor como lugares não-hegemônicos. Estes *outros lugares*, em geral, buscam justapor, em um lugar real, espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis, e que também não são necessariamente reais de antemão, mas se tornam a partir da sua transformação nesses lugares. Desta forma, permite que um espaço tenha múltiplas camadas de significação, passíveis de uma complexidade não imediata, de modo a nos conceder um espaço através do qual, por meio de suas lacunas, podemos demarcá-los, ressignificá-los e habitá-los, e dessa forma torná-los experiência. Estes espaços, “essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos”, diferentemente das utopias, que verdadeiramente não tem lugar, são para Foucault espaços absolutamente outros e que podem ser precisamente delineados.

Não há sociedade que não constitua suas heterotopias, e é possível, provavelmente, classificá-las pelas heterotopias que produzem. Há a possibilidade de que uma sociedade dilua suas heterotopias, ou ainda organize outras novas; elas podem ser ligadas a recortes singulares do tempo, eternitárias ou crônicas; podem se ligar a passagem e a transformação; podem ser abertas ou fechadas, entre muitas outras coisas. Porém, o que há de mais essencial nas heterotopias é que elas são a contestação de todos os outros espaços. E dentre as várias formas que as heterotopias assumem, a que nos interessa aqui é a que tem lugar através do cinema. O cinema, heterotopia por excelência para Foucault, por justapor num lugar real vários espaços, surge como lugar privilegiado para contestação, uma vez que é capaz de criar uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou ainda pela criação de um espaço real tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado e desarranjado.

Partindo assim da ideia do cinema como espaço heterotópico e possuidor de uma qualidade háptica, orbitarei⁵ em torno de dois eixos principais que conduzem a discussão: *cinemaespaço* e *cinemacorpo*. O primeiro eixo – *cinemaespaço* – é mobilizado no capítulo 1, onde percorremos algumas concepções de espaço na antropologia buscando elaborar a compreensão do nosso entendimento do espaço como um mapeamento discursivo. A partir de exemplos clássicos da compreensão de espaço no campo antropológico, seguiremos junto dos apontamentos de Henri Lefebvre, em *The Production of Space* (1991), buscando traçar alguns dos principais desdobramentos provenientes da configuração hegemônica de espaço vigente nas sociedades ocidentais modernas. Assim, junto das elaborações sobre discurso na obra de Foucault, buscamos alicerce no terreno propenso a mudanças da antropologia pós-estruturalista para galgar a colocação da compreensão heterotópica de espaço como uma possibilidade bastante frutífera para o campo antropológico. Durante esta delimitação espacial, incorporamos também algumas setas e direções vetoriais na compreensão de corpo que mobilizaremos no segundo eixo desta discussão. Assim, a partir da demarcação do discurso de espaço que mobilizamos aqui, trazemos à tona um cinema que é potencializado pela sua capacidade de *vir-a-ser*. Tratamos aqui da sua constituição ontológica imersa na tomada deste como um espaço de contestação, que se desdobra como uma matéria que pode ser moldada e manipulada através da experiência, na medida em que se constitui através do movimento.

⁵O uso da palavra *orbitar* aparece no sentido de evocar certas qualidades para o movimento com o qual me dirijo tanto para compreensão do cinema a partir destes dois eixos, como depois para o próprio movimento de experiência do cinema. Movimento que pressupõe uma trajetória em torno de eixo, e que ao mesmo tempo em que influencia, é influenciada.

O movimento, acima de qualquer outra capacidade apontada aqui, é a noção mais vital para nos levar à compreensão de espaço, corpo e cinema que buscamos. É a noção que salta da imagem cinematográfica e nos conecta à tomada hegemônica desses conceitos e nos ajuda a navegar em direção àqueles que estamos buscando. Giuliana Bruno (2002) busca inspiração em Gertrud Stein para pensar uma geografia do habitar/deslocar os/nos espaços, e afirma que a geografia que propõe “é um terreno de “embarcações””: isto é, um lugar que tanto contém quanto move.” (BRUNO, 2002, p. 207, tradução nossa) ⁶. A partir dessa ideia, somos capazes de perceber a importância do nosso reconhecimento como um corpo em relação ao espaço que nos cerca, e que está todo o tempo em relação a este espaço.

Thelma e Louise (1991) faz uso de uma série de tomadas através das quais podemos entrar em contato com o espaço cinematográfico a partir de um carro em movimento, num ângulo que nos coloca sentados junto de Thelma e Louise. Mas ao mesmo tempo, imagens que não possuem a mesma compreensão de realização de uma perspectiva física também conseguem nos providenciar espaços para habitação. Essas imagens podem nos proporcionar uma sensibilização para a compreensão da capacidade de corpo da qual tratamos aqui, e pela qual podemos experimentar espaços no mundo. É partindo dessas experiências sensoriais, somente e junto do espaço que buscamos habitar, que somos capazes de dimensionar e tornar palpável a nossa própria experiência de corpo. Assim, pensamos o corpo como um recipiente de fluxos que se coloca em um sistema de rotas. E é desta forma que propomos o adensamento da discussão da relação corpo-espaço no capítulo 2, *cinemacorpo*.

A potencialidade da percepção corporal é assegurada pelo movimento, uma vez que este proporciona um maior contato entre o nosso corpo e o espaço que o cerca. No entanto, podemos elaborar sobre uma série de camadas a partir das quais podemos tomar este movimento. A princípio pensamos na capacidade físico-corporal do movimento, atestada pela materialidade dos corpos e pelas equações que determinam o movimento de um corpo no espaço. No entanto, gostaríamos de tratar de uma capacidade do movimento que talvez seja menos aparente, e ainda não expressa por uma equação que a explique. Sendo que, a partir do aprofundamento da compreensão de corpo em relação ao espaço apontada por Maurice Merleau-Ponty (1962, 1964, 1968), pensaremos na capacidade do cinema em abarcar estas concepções junto das elaborações acerca de práticas de espaço como propostas por Michel de Certeau (1984). Essa elaboração desemboca na discussão da compreensão da capacidade

⁶ This geography is a terrain of "vessels": that is to say, it is place that both holds and moves.

háptica das imagens propostas aqui como impulsionadora desta experiência. Assim, buscamos unir os desenvolvimentos propostos até o momento para desenvolver a hipótese central desta dissertação, a concepção de uma etnografia que toma lugar *no* e *com* o filme.

Desenvolvendo e explicitando, como um preâmbulo ao terceiro capítulo, as noções que corroboram e impelem esta hipótese, também visamos com isto mostrar como esta tomada pode contribuir com os estudos no campo da antropologia visual.

Assim, o terceiro capítulo apresenta os resultados obtidos a partir da aplicação do método proposto na etnografia dos filmes elencados anteriormente, e se ocupa em compreender as noções que reverberam a partir da reflexão sobre deslocamento (movimento), mulheres (corpo) e estrada (espaço) a partir das análises destes filmes.



CAPÍTULO 1 – CINEMAESPAÇO

1.1 MAPEAMENTO DISCURSIVO

Me recordo do choque inicial que tive ao ler o capítulo Tempo e Espaço em *Os Nuer*⁷, ao notar que aquele espaço que tomava *lugar* a partir dos escritos de Evans Pritchard me levavam a questionar a minha própria relação com o espaço a minha volta. Especialmente motivada por um apreço a física, sempre fui compelida pelas abstrações matemáticas que a suportam, assim como suportam a maior parte da nossa experiência no mundo. Estas definições acerca do que compreendemos por tempo e espaço aparecem desde muito cedo em nossas vidas e quase não dão lugar para que experimentemos o mundo de outras formas, afinal possuem esse aval supremo para as sociedades ocidentais modernas, o aval da ciência.

Em *The Production of Space* (1991), Henri Lefebvre discorre sobre a hegemonia das ciências exatas na definição de espaço, com maior expoente numa matemática que se propõe separada de qualquer pensamento filosófico. Assim, iniciamos a nossa reflexão aqui com o peso que torna epítome a palavra espaço, de modo que, quando evocada, tende a levar as pessoas a se apoiar substancialmente em noções da matemática ou da física. Durante as incontáveis vezes nas quais fui perguntada qual era exatamente o tema dos meus estudos, sempre que eu dizia ao meu interlocutor que o que eu estudava estava relacionado com o espaço, mais especificamente um espaço cinematográfico, na maioria das vezes recebi como resposta uma careta de dúvida. É normal supor que o estudo do espaço cinematográfico, quando a palavra espaço vem carregada com toda essa semântica das ciências duras, não se faz muito claro ou pode até mesmo soar como inacessível. Ainda mais considerando que nós, sociedades modernas ocidentais, nos cercamos com um conjunto de medidas pré-ordenadas para experienciar o mundo, solidificadas a partir do nosso treinamento básico escolar, e que são as pedras fundadoras da nossa percepção do meio ambiente. Conjunto de medidas que é constantemente acessado e reafirmado pelas diversas esferas pelas quais organizamos a nossa forma de estar no mundo, não sendo diferente com o cinema.

Este é o momento em que os *Nuer* vêm ao meu resgate e iluminam o meu problema possivelmente inacessível. Os *Nuer*, um grupo étnico Nilota concentrado no sul do Sudão e sudoeste da Etiópia, tiveram seu modo de vida e instituições escrutinados por um extenso

⁷ *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford: Clarendon Press, 1940; e *Kinship and Marriage Among the Nuer*. Oxford: Clarendon Press, 1951.

estudo antropológico realizado por Evans-Pritchard. Neste estudo da década de 1930, Pritchard descreve a noção de espaço para este grupo operando de forma radicalmente distinta as concepções mais bem difundidas pelas sociedades ocidentais modernas. Assim, os *Nuer* desempenham um papel importante aqui porque me levam a pensar sobre quais são os mecanismos que levam diferentes conceitos voltados para um mesmo fenômeno operarem de formas tão distintas. Dessa forma, sempre que penso que a distância para um *Nuer* pode ser definida, não pelas unidades métricas que geralmente utilizamos para definir nossa percepção do espaço, mas, por exemplo, por algumas formigas que podem estar no seu caminho, começamos a tornar o nosso caminho também mais claro. Qualquer que seja a nossa compreensão de espaço, ou a dos *Nuer*, ela é estabelecida a partir de parâmetros compartilhados por um grupo que os reconhecem como ponteiros dessa constituição de espaço.

Parada em meio a uma rua deserta, levemente à direita tenho uma vista cercada por edifícios. Consigo enxergá-los até o segundo ou terceiro andar entre os mais próximos, e mais além minha visão é engolfada pela altura das construções a ponto de enxergar somente uma fresta do céu, vertical, que se espreme mais a frente. À parte de um carro que passou no cruzamento mais próximo, tudo me parece estranhamente deserto, estático. Não por muito tempo. No cruzamento logo a minha frente um outro carro passa. Pouco mais a frente algumas folhas de papel rodopiam na rua e três pessoas despontam na esquina do segundo cruzamento a minha frente carregando o que me parecem ser caixas. Um carro dobra a esquina mais próxima e passa a minha esquerda. Noto um inseto, talvez uma borboleta, voando em minha direção, também à minha esquerda. E é assim, através do movimento, que esse *espaço* passa a ter um *lugar* na minha realidade.

Nota⁸ sobre *News from home*, Chantal Akerman, 1977

O cinema sempre exerceu grande fascínio sobre as sociedades desde seu surgimento. Atuando de modo a encarnar elementos que saem diretamente da nossa realidade, rompe com as noções de tempo e espaço com as quais lidamos, e desafia os limites dela ao se realizar como um lugar onde tudo pode acontecer. Como a noção de espaço dos *Nuer*, pensar o cinema como espaço ressalta algumas características bastante instigantes a respeito de como nos relacionamos com o meio que nos cerca. Sendo assim, me pergunto: o que esperamos do cinema como espaço? Seguindo este impulso investigativo, o primeiro movimento estabelecido aqui trata de apontar que o cinema pode ser definido como um *espaço* para mostrar *outros espaços*. Portanto, defino como ponto de partida a premissa de que nos voltamos para o espaço cinematográfico com o intuito de nos mover.

⁸ As notas que figurarão daqui em diante neste formato são notas que escrevi a partir da experiência do visionamento dos filmes como parte da proposta de etnografar os filmes, e funcionam como um diário de campo.

Como espaço que incita o movimento, que nos desloca para um espaço diferente sem aviso prévio, é bastante comum para um filme tentar nos situar geograficamente sempre que o filme está começando. Nós nos amparamos em linhas e bordas que saem do abstrato para consubstanciar o real, e dessa forma parece uma boa medida dar ao espectador alguns segundos, ou mesmo talvez alguns minutos, para que eles embarquem no espaço cinematográfico e para que de lá naveguem pelo tecido do filme. Mas mesmo que o filme não nos dê um ponto para começar, nós nos apoiamos em nossas experiências para fazer esse salto, tentamos encontrar um ponto seguro que permita conectar-nos a este espaço diferente exibido à nossa frente. E apenas com nossa inserção, pelo situar-nos nesse *outro espaço*, é que nós podemos começar nosso registro de viagem⁹. Obviamente precisamos nos ater aos diferentes tipos de inserção que podemos discutir quando tomamos este caminho, mas anteriormente a este movimento é preciso pensar sobre o estabelecimento do espaço como um discurso. Portanto, o ponto principal é estabelecer que a experiência cinematográfica de espaço como pensada aqui, tanto quanto as outras formas pelas quais experienciamos o meio em que nos encontramos, é estabelecida por uma série de abstrações que versam sobre como o experimentamos e é, fundamentalmente, o produto de um discurso de espaço.

No decorrer de *The Production of Space*, Lefebvre (1991) argumenta a designação do espaço como produto do social e como construção discursiva tão válida e dotada de um conjunto de medidas que é, como afirmei anteriormente, constantemente acessado e reafirmado pelas diversas esferas pelas quais organizamos a nossa forma de estar no mundo como aquelas que nasceram das ciências duras. Ao mesmo tempo em que indica como, em sua opinião, estes discursos vieram a ser, nos dá a posição de vantagem que precisamos para pensar diretamente sobre os desenvolvimentos provenientes desta compreensão do espaço como uma construção discursiva. Lefebvre, quando discorre sobre a produção do espaço, ainda que em moldes diferentes dos que em última análise desenvolveremos aqui, faz algumas observações que utilizaremos como índices para esta reflexão.

Primeiramente, o autor chama atenção de forma crítica para a possibilidade do uso de códigos, como na semiologia, no intuito de decifrar o espaço social, e como isto reduziria este espaço ao status de uma mensagem e o habitá-lo a uma leitura. Da mesma forma, podemos pensar que abordar o cinema a partir de uma concepção menos elaborada, onde ele aparece

⁹ Compreendemos a ideia de “registro de viagem” a partir das reflexões sobre *travelogues* de Giuliana Bruno no livro *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (2002). Um registro de viagem deve ser compreendido aqui como um filme, uma reflexão ou uma exposição ilustrada sobre os lugares visitados e as experiências encontradas por um viajante.

como um mero reflexo da sociedade a espera de uma leitura que identifique e codifique sua produção, é uma abordagem que negligencia parte do seu potencial, e o restringe a camadas mais superficiais da sua constituição. Por outro lado, quando se pensa o cinema a partir de sua construção como lugar de produção e prática do espaço, trazemos à tona a sua capacidade de operar como um veículo de contestação das relações espaciais estabelecidas, e damos a oportunidade de construção de novas relações de interação com o ambiente que nos cerca. Mas de onde surge o impulso de pensar o cinema como lugar de produção e prática do espaço?

Ora, se pensamos o cinema como um espaço de mobilidades, ele se realiza a partir do contato entre o corpo e meio em que esse corpo se encontra, e, portanto, não pode existir passivamente. Não levar em conta o lugar da prática suscitado por um espaço que é dinâmico, e que se realiza no movimento e na percepção, direta ou indireta desse espaço, é fechar os olhos à sua própria capacidade de fabricar o espaço.

No mais, Lefebvre também, ao retomar a discussão prioritariamente teórico-abstrata que se ocupa dos termos que definem a cisão entre espaço físico, mental e social, evitando que estes espaços se sobreponham, enfatiza que é muito mais importante que a discussão se situe na distância entre o espaço *ideal*, que é proveniente das categorias mentais lógico-matemáticas; e o espaço *real*, que é o espaço da prática social. Pois “na realidade, cada um desses dois tipos de espaço envolve, sustenta e pressupõe o outro (LEFEBVRE, 1991, p. 14, tradução nossa) ¹⁰”. Mais adiante, ao inquirir como se deve lidar com qualquer “tentativa teórica de explicar esta situação e transcendê-la no processo (idem, p.14, tradução nossa) ¹¹” sem resultar em uma nova fragmentação, o autor apresenta como possibilidade uma exposição minuciosa dos conceitos com os quais se está lidando e de suas relações, em parte com extrema formalização abstrata do espaço, em parte com o domínio prático-sensorial do espaço social.

Portanto, a proposta de pensar o cinema como lugar de produção e prática do espaço é fruto de tentar localizar, no trânsito entre estas posições, material investigativo que providencie novas abordagens para o modo como compreendemos a nossa relação com espaço cinematográfico, as quais acredito ser de caráter extremamente antropológico.

¹⁰ In actuality each of these two kinds of space involves, underpins and presupposes the other.

¹¹ Theoretical attempt to account for this situation and transcend it in the process.

Assim, passo a lidar com duas posições que orientam este percurso reflexivo. Em direção à proposta de espaço ideal, como posta por Lefebvre, denomino como *espaço* a esfera que lida com a produção de um discurso que resulta das abstrações formais da prática do meio, enquanto *lugar* passa a ser a posição que se ocupa do domínio propriamente prático-sensorial, do espaço enquanto realização, e se aproxima da noção de espaço real proposta por Lefebvre.

Mas anteriormente a qualquer movimento prático ou teórico em direção ao desenvolvimento das noções de espaço e lugar, farei um pequeno retorno aos filmes selecionados para esta reflexão para que nos ocupemos um pouco mais no delineamento da noção e da importância do lugar do discurso¹².

Como explanado anteriormente, os filmes selecionados se unem diante da presença de um deslocamento perpetrado por personagens femininas, mas são, no entanto, filmes com características completamente diferentes. Podemos pensar também a existência de discursos que sustentam o *lugar* de cada um destes filmes. *Thelma & Louise*, por exemplo, é um filme com orçamento de 16.5 milhões de dólares, enquanto *O Dia em que me Tornei Mulher* teve um orçamento quase 92 vezes menor. Os diretores dos três filmes selecionados aqui são de três países diferentes, e se inserem em diferentes esferas da produção cinematográfica mundial. Os lugares a partir dos quais a espacialidade cinematográfica destes filmes é

¹² Para uma melhor compreensão na escolha de enfrentar a espessura discursiva nessa empreitada, é prudente também explorar a tomada que Foucault faz do conceito de episteme. Para o autor é necessário pensar as condições históricas que possibilitam o que é possível dizer e ver em determinadas épocas, e aqui enfatizamos também, lugares. Podemos ponderar que se o pensamento de Foucault trabalha com o processo de constituição das coisas, ele tem na episteme o conjunto de saberes de uma determinada época que, volto a enfatizar, também é possível pensar geograficamente, e se perfaz através e junto de discursos, além de também serem sustentados por uma *a priori* histórica subjacente a qualquer cultura dada. Sublinhamos que a episteme é algo que tem o seu vir-a-ser dentro de um determinado período de tempo e junto dos discursos que a suportam, e sendo desta forma é, como exposto por Foucault, parte de um sistema de poder. Como é sabido no trabalho do autor, existem diferentes mecanismos de poder que produzem diferentes tipos de conhecimento, e esses últimos são fundamentais para reforçar o exercício de seus respectivos poderes, sendo o conceito de episteme, como constrói Foucault (1977), um dispositivo especificamente discursivo. Assim, o conceito de episteme se torna importante e referencial para este trabalho, pois como um dispositivo discursivo caracteriza o que aqui pensamos como discurso, ou a compreensão de uma formalização que dá sustento abstrato a uma forma de experienciar o real, aqui consubstanciado através do espaço. Embora a relação entre conhecimento e poder no trabalho de Foucault seja substancial para seu desenvolvimento posterior, gostaríamos de nos estacionar por aqui junto das contribuições do autor, e a partir delas tomar uma direção diferente. E é desta forma que aqui trabalharemos com a ideia de discurso, inferindo a este a capacidade de uma configuração específica que é capaz de organizar e produzir diferentes formas de conhecimento. Desta forma, podemos extrair desta discussão para a nossa que, quando estamos falando de discursos diferentes que podem ser pensados ao discutir o espaço, estamos propiciando uma ruptura com a episteme hegemônica que está sendo exercida. No entanto, como já estabelecemos anteriormente, o discurso que buscamos aqui se dá entre o espaço real e ideal, e é propellido a partir da prática e tem no transcender o processo a possibilidade de oferecer um leque de novas oportunidades para pensar junto da antropologia.

construída estão separados por uma multitude de distâncias. A lista de discursos mais frequentes a partir dos quais podemos atribuir a inserção destes filmes em determinados lugares é extensa, e repleta de margens bem delineadas. Em geral, muitos estudos comparativos se amparam nessas taxonomias e alocam os estudos desses filmes em diferentes lugares, colocando-os em relação somente a seus “pares”. Esse movimento, por sua vez, opera de modo a caracterizar e reforçar somente certas qualidades desses filmes. Da forma como vejo, a manutenção destes filmes atrelada a discursos que estabelecem uma posição anterior, unicamente delineada pela semelhança, reforçam os mesmos caminhos, e obliteram novos fluxos, novos espaços de trânsito. Portanto, os filmes pensados aqui não só são lançados à prática para que daí se possa tecer discursos que pensem o lugar desses filmes, mas também atuam de modo a reivindicar o mesmo movimento para o discurso que dá noção a compreensão do espaço do cinema. Busco demonstrar aqui, a importância de desenraizar alguns discursos e re-acessá-los a partir de diferentes posições, de novos lugares.

O impulso taxonômico não é desconhecido da antropologia, e assim, trago para a discussão o excerto de *O Idioma Analítico de John Wilkins* de Borges (1952), no intuito de pensar o que o desenraizamento desses discursos, bem como o deslocamento das diretrizes que estabelecem as ordens taxonômicas providencia ao pensamento antropológico. Citado por Foucault no prefácio de *As Palavras e as Coisas*, nele Borges fala de uma enciclopédia chinesa em que os animais se dividem em:

“a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar o vaso, n) que de longe parecem moscas”. (BORGES, 1952, p.708, tradução nossa)¹³

Como ressalta Foucault, somos arrebatados pela taxonomia apresentada por Borges, mas é desse arrebatamento que nos é permitido perceber o que muitas vezes não é tão claro para nós – o limite do nosso próprio pensamento. É no encanto exótico do pensamento outro que, pela impossibilidade manifesta de pensar isso, somos capazes, caso optemos por realizar este esforço, de contornar as fronteiras do nosso próprio pensamento. Ora, se rompermos com as taxonomias que nos constroem a um panteão já estabelecido, nos damos com a possibilidade de pensar lugares diferentes, e ver espaços que até então estavam nas sombras.

¹³ (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

Portanto, é desta forma que os filmes selecionados aparecem aqui, sem respaldo de discursos que os situem em certas posições pré-estabelecidas acerca de sua produção e distribuição, bem como outros discursos que possam inculcar a estes filmes qualidades a partir das quais se firma um ponto de partida único e essencializado para se começar a pensar os mesmos. Pensamos estes filmes aqui horizontalizados, e somente unidos pela tomada dos mesmos como um espaço de deslocamento. O mesmo pano de fundo beneficia a compreensão direcionada ao cinema, que renuncia a concepção do mesmo como um espaço plano a fim de tentar compreendê-lo como um lugar de múltiplas camadas, que permite inúmeros deslocamentos.

1.2 CINEMA COMO UM ESPAÇO HETEROTÓPICO

- Louise: Meu deus.
- Thelma: O que diabos é isso?
- Louise: Eu não sei. Eu acho ... eu acho que é o *Grand Canyon*.
- Thelma: Não é lindo?
- Louise: É. É demais.

Os filmes têm a capacidade de nos levar a lugares, independentemente de quão longe eles estão, instantaneamente. E a partir da sua própria qualidade narrativa, não é modesto em providenciar memórias generativas de lugares. Essas, junto de uma série de outras visualidades pelas quais organizamos o nosso acervo imagético, perpetuam a semântica de lugares demarcados, de espaços de habitação.

Em *Thelma e Louise*, já próximo do fim do filme, *Louise* dirige o icônico *Ford Thunderbird 66* em meio a paisagens deslumbrantes. Momentos antes da realização da personagem, algumas tomadas se estabelecem como “ambientação” para, possivelmente, uma das cenas mais memoráveis no domínio dos *road movies* na cinematografia norte-americana. As personagens, que já estavam cruzando uma paisagem semelhante em momentos anteriores, abandonam o asfalto e se enredam por entre desfiladeiros, levantando um rastro de poeira pelo caminho que percorrem. E é somente no encontro quase mortal a beira de um desfiladeiro que as personagens notam onde se encontram. Após a troca verbal entre as personagens transcrita acima, com uma tomada panorâmica, termina-se por estabelecer nessa construção dentro da espacialidade do tecido cinematográfico o *Grand Canyon*. O verdadeiro *Grand Canyon*, no entanto, pode ser encontrado 500 quilômetros ao sul do *Grand Canyon* que toma lugar em *Thelma e Louise*, já que as gravações do local que se coloca como *Grand Canyon* no filme foram realizadas no *Dead Horse Point State Park*.

Então, onde isso nos deixa no tocante a forma como nos relacionamos com o espaço cinematográfico? Foucault (2013), ao nos introduzir ao conceito de heterotopia, nos fala dos espaços cujos vestígios são impossíveis de rastrear pelo fato de não pertencerem a lugar nenhum. Estes espaços, no entanto, podem ter lugar preciso e real quando nos voltamos para a espessura de suas narrativas. Esses espaços, sob a guisa das heterotopias, são lugares que são capazes de se colocar em relação a outros lugares se opondo a eles, de modo a apagá-los,

neutralizá-los ou purificá-los. São nesses lugares que podemos, como evoca o autor, nos comportar como crianças na grande cama dos pais, onde se pode nadar entre as cobertas e descobrir o oceano, ou ainda descobrir o céu saltando com as molas do colchão. E quanto ao cinema? É possível conceber o cinema a partir desta compreensão de exploração do espaço? Para Foucault (1986 e 2013) o cinema é sem dúvida também um desses lugares, como afirma em seus escritos. Porém, a obra do autor no que tange ao tema é bastante escassa¹⁴ e particularmente tímida nas ponderações a respeito do cinema como um desses lugares. Dessa forma, percorro aqui junto de vários outros espaços apontados pelo autor como heterotopias para pensar o cinema também como tal. Vale ressaltar que, mesmo que a princípio a proposta aqui seja pensar *junto* das elaborações do autor, e não buscar firmar sua colocação dentro do conceito como uma “categoria” que atenda seus requisitos, é interessante, na medida em que se mostra um bom caminho, pensar o cinema a luz destes requisitos ou princípios que para Foucault constituem uma heterotopia.

Contudo, antes de iniciar esta exposição, gostaria de propor uma distinção que é central para o desenvolvimento deste capítulo. Quando pensamos unicamente a partir da palavra “cinema”, podemos nos guiar para diferentes lugares dentro do arcabouço semântico do termo, podendo nos referir à arte de compor e realizar filmes, ao estabelecimento ou ao local onde são projetados esses filmes, seu entendimento a partir do mesmo como um conjunto ordenado, e até mesmo ao próprio espaço do tecido cinematográfico. Isto posto, cabe ressaltar que esta reflexão, de uma forma geral, se dirige para os assuntos que discute incentivando, impulsionando e realizando movimentos plurais, e portanto, com o cinema não seria diferente. Assim, busco o exame do cinema como um espaço de multiplicidades, e dessa forma, comunico uma capacidade também multifacetada na percepção de cinema como um espaço heterotópico, e lido com duas percepções que foram identificadas nesta empreitada. Em uma delas a exploração, tal como a criança na cama dos pais, é voltada para novos horizontes ao navegar *no* e *com* o filme, e a partir dela, é possível pensar de que forma se fazem as relações que lidam com o estabelecimento das espacialidades fílmicas, como a construção cinematográfica do *Grand Canyon* em *Thelma e Louise*. Já a outra percepção trata da possibilidade de dar um passo atrás e pensar sobre a própria cama, ou em nossa hipótese, a edificação do lugar cinematográfico.

¹⁴ Dos 22 livros do autor, apenas um deles discute diretamente o conceito, enquanto a maior parte das reverberações sobre tema é proveniente de uma conferência radiofônica proferida por Foucault em 21 de dezembro de 1966. Desta conferência foram organizadas duas publicações *Des Espace Autres* e *Les Hétérotopies*.

Em primeiro lugar, uma vez que esta é a noção de menor amplitude que vou perseguir nesta reflexão, começo com a premissa que aborda o cinema a partir de sua constituição arquitetônica, e que endereça a edificação do lugar cinematográfico. Com isso, inicio com o que Foucault chama de “uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões” (FOUCAULT, 2013, p. 19), ou ainda um herdeiro dos jardins persas, que tem até mesmo tapetes orientais como subproduto¹⁵ – a tela do filme. A tela cinematográfica é uma heterotopia claramente situada, mas está sempre em relação a outras edificações que aparatam seu entorno. Seja nas tradicionais salas de cinema, que tem sua importância ressaltada por Giuliana Bruno (2002), que, num movimento arqueológico traça a história desses lugares¹⁶, ou ainda, como hoje em dia também se faz pertinente, na tomada da experiência cinematográfica por telas “menos majestosas”, que fizeram o seu caminho do cinema para a televisão, para a tela dos computadores, para até mesmo as telas dos telefones celulares. Para Bruno (2002), no entanto, a edificação arquitetônica é essencial, pois “(...) o filme está sempre abrigado. Precisa de mais do que um aparelho para existir como cinema.” (BRUNO, 2002, p.44, tradução nossa)¹⁷. Contudo, não podemos ignorar as outras formas pelas quais o cinema se realiza nos dias de hoje, pois elas são resultado direto da multiplicidade de formas em que nos encontramos fazendo caminho para criar nossa conexão com a maneira como percebemos o mundo. É, no entanto, absolutamente imperativo que, de antemão, admitamos os diferentes níveis em que essas telas e seu entorno edificado replicam a experiência cinematográfica para nós.

Quando Bruno menciona que o cinema precisa de mais do que um aparelho para existir como tal, esta esfera se relaciona mais diretamente com o que foi discutido anteriormente ao pensar as formas discursivas que sustentam a compreensão de experiência de espaço.

Como espaço arquitetônico, o cinema oferece uma variedade de possíveis experiências cinematográficas e diversos meios de mapear o ato de assistir. Nunca se pode ver o mesmo filme duas vezes. A recepção é alterada pelo espaço do cinema e

¹⁵ Foucault apresenta o jardim como ancestral heterotópico do cinema na medida em que era composto no formato de um retângulo dividido em quatro partes e tinha em sua composição vegetações provenientes de diferentes partes do mundo, como um minimundo, funcionava de modo a conceber a experiência do deslocamento pela e-moção. Bruno (2002) também aponta essa qualidade intrínseca aos jardins de proporcionarem uma geografia de mobilidades.

¹⁶ Bruno desenvolve o tema nos seguintes ensaios: *Streets Turned into a Picture Palace, Housing: an Architecture for Film Theaters, Kiesler's Movie House of Silence, Atmospherics: the Garden in The Palace of Cinema e Picturing the Geography of the Movie House.*

¹⁷ Film is always housed. It needs more than an apparatus in order to exist as cinema.

pelo tipo de habitação física que o lugar anseia, deseja, projeta e fabrica, tanto dentro como fora do cinema. (BRUNO, 2002, p. 45, tradução nossa)¹⁸

Mas pensando estes níveis distintos da experiência cinematográfica replicados por estas telas junto da antropologia clássica, podemos tomar essas diferentes telas como os diferentes materiais disponíveis para o fazer etnográfico. A reflexão da relação constituída a partir das telas menores, desamparadas da experiência arquitetônica, aparece como os escritos de segunda mão com os quais os antropólogos se debruçavam na busca da construção do conhecimento de seus objetos, enquanto a reflexão da relação da experiência a partir da tela cinematográfica junto da constituição arquitetônica do cinema proporciona o mesmo que a inserção do antropólogo diretamente no campo. É precisamente este um dos fatores que contribuem para que essa percepção heterotópica do cinema seja menos explorada nesta reflexão, visto que essa capacidade não é facilmente reproduzida para o antropólogo, logo tornando a quantidade de material disponível para a contemplação desta percepção bastante limitada, pois além de ter uma variedade muito menor de filmes a disposição para o estudo, não seria possível reproduzir a experiência da espectadorialidade de um mesmo filme diversas vezes no cinema no decorrer da pesquisa. Mas isso não significa que não é possível seguir no debate em torno desta compreensão. Uma das características dessa percepção heterotópica do cinema é de que falamos de um espaço heterotópico não eternitário, ainda que seja crônico. Este é um princípio pelo qual se determina uma heterotopia, e se define pela temporalidade efêmera em que a experiência transcorre e pela qual podemos demarcar o espaço de tempo no qual ela se realiza. Como heterotopias que atendem a essa especificidade, Foucault menciona o teatro, seguramente, mas também as feiras, que em sua constituição se povoam, ambas para a experiência daquele espaço e suas ressonâncias. Ora, seguindo essa linha de pensamento, podemos pensar que estes lugares podem ser caracterizados minimamente por sua experiência transitória constrangida a um espaço que propicie como setas e vetores – limitados a uma duração pré-estabelecida –, sua experiência de lugar. Por exemplo, quando pensamos o cinema a partir de uma tela cinematográfica no interior das salas de exibição, pensamos numa experiência próxima a do teatro, que tem sua duração delimitada, além de sua composição como lugar pré-existente e não suscetível a ação do espectador. Quando se vai ao cinema, se tem uma experiência de imersão temporal e espacial que foge ao controle do espectador, a temporalidade da experiência é dada de antemão. Ou ainda que consideremos a experiência

¹⁸ As architectural spaces, film theaters offer a variety of possible cinematic experiences and diverse means of mapping spectatorship. One can never see the same film twice. The reception is changed by the space of the cinema and the type of physical inhabitation the site yearns for, craves, projects, and fabricates, both inside and outside the theater.

das telas desamparadas do tradicional espaço do cinema e mais próxima a das feiras, também falamos de uma experiência que tem sua duração delimitada, ainda que nessa a configuração espacial seja suscetível a ação do espectador, e a duração da experiência possa ser atravessada por interrupções, ela, no entanto, tem um final prescrito. Mas penso estas experiências de lugar, acima de tudo, pelas suas fendas, fissuras e frestas de acesso muito específicas, e que são responsáveis por condicionar a experiência a estes espaços.

Podemos então, a partir daí pensar a porosidade desses espaços. Este outro princípio das heterotopias concernente a sua acessibilidade compreende sua capacidade de operar um sistema de abertura e fechamento que as isolem em relação ao espaço que a cerca. Em algumas heterotopias entra-se por que é obrigado, como ocorre com as prisões, enquanto em outras se entra no intuito de purificação ou de rito, que por sua vez pode ter uma entrada tanto compulsória, quanto voluntária, ligando-se a diferentes valores. Outras delas não estão relacionadas a nenhum tipo de critério em relação a sua entrada, são simplesmente abertas, e permitem a entrada de todos, sendo este o caso do cinema. E é, para Foucault, no adentrar as heterotopias que se encontra o que há de mais essencial nelas – a habilidade de contestar todos os outros espaços. Esta contestação, por sua vez, pode acontecer de duas formas: ou “criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado.” (FOUCAULT, 2013, p. 28). O cinema como discutido até aqui, enquanto lugar edificado em torno da tela cinematográfica, aparece da segunda maneira. Como arquétipo desta forma Foucault traz, com exemplos de maior ou menor sucesso, o projeto colonial a partir do século XVII e principalmente no século XVIII, com ápice nas colônias estabelecidas pelos jesuítas no Paraguai. Para o autor, os jesuítas fundaram uma colônia “onde a vida por inteiro era regulamentada”, desde a distribuição das terras e dos rebanhos, passando pelo planejamento dos vilarejos e até mesmo pelas atividades diárias dos colonos. E também pontua que nas colônias temos uma heterotopia ingênua demais para querer realizar uma ilusão. Ora, não temos então no cinema uma heterotopia semelhante? Não é a sala de cinema um espaço também normatizado que nos dita onde devemos sentar, para onde devemos dirigir nosso olhar e que, com o apagar e acender das luzes, condiciona também o nosso tempo ali? Não é no organizar e restringir um espaço de três dimensões a um espaço de duas dimensões uma forma de normatizar o espaço e a experiência deste? Podemos retornar a Benjamin em *a Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, onde inquirindo em direção à formação do espaço do cinema nos

diz que este foi responsável por “explodir esse universo carcerário [da nossa experiência de espaço diária] com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância” (BENJAMIN, 1985, p. 189). Pois não é no romper com este universo, no contestá-lo, através desse novo espaço, que se permite acessar, como posto por Benjamin, o inconsciente óptico? O que é o inconsciente óptico senão uma configuração específica que é capaz de organizar e produzir diferentes formas de conhecimento e de estar com o espaço ao mesmo tempo em que rompe e contesta a até então vigente forma de compreender as relações de espaço? Essa é sem dúvida uma frutífera possibilidade a ser explorada resultante da tomada desta percepção de cinema como uma heterotopia, porém, o nosso *affair* é com as imagens.

Portanto, a segunda proposta, a qual proponho navegar *no* e *com* o filme, é parte central nesta reflexão. Novamente, retorno à tela cinematográfica, pois ela é, na medida de sua essência, o pilar que constitui a experiência do cinema. Este é o primeiro parâmetro pelo qual se estabelece o lugar onde se dá a experiência. Por sua vez, esse espaço cinematográfico herdeiro dos jardins providência também outros pilares para a constituição desta experiência. Porém dessa vez o foco não é na relação entre forma e conteúdo de maneira geral, mas em relação à forma e o conteúdo específico que nela ganha lugar. O que importa agora é o que a tela nos dá a ver. Nesse momento, quando mobilizo o termo cinema me remeto à experiência imagética do filme. Para isso é necessário desenvolver algumas noções sobre como compreendo a experiência dessa percepção de cinema.

Como Bruno avalia “(...) o caráter peripatético do jardim se desdobra como a promulgação geográfica de uma heterotopia.” (BRUNO, 2002, p. 196, tradução nossa)¹⁹, é no imperativo do deslocamento intrínseco ao jardim que se permite a sua realização como um lugar heterotópico. Como o jardim, o cinema também opera e ordena uma série de deslocamentos, pois justapõe num lugar real diferentes espaços e intervalos temporais. E por sua vez, a geografia fluida desses dois espaços “deriva da sua habilidade em acomodar uma experiência privada, mesmo secreta, enquanto serve plenamente como espaço social.” (BRUNO, 2002, p. 196, tradução nossa)²⁰. No que tange essa experiência proporcionada pela geografia do cinema, me dedicarei com maior vigor no segundo capítulo, e no momento, gostaria de pensar um pouco mais na experiência como predicado do cinema.

¹⁹ (...) the peripatetics of the garden unfolds as the geographic enactment of a heterotopia.

²⁰ (...) derives from its ability to house a private, even secretive experience while serving fully as a social space.

É também preciso elaborar minimamente a tomada da compreensão de corpo, a qual também retomarei com mais centralidade no segundo capítulo. Em primeiro lugar, partilho de uma compreensão do corpo que tem suas raízes no movimento. Em *Routes: Travel and Translation In the Late Twentieth Century* James Clifford indaga: “Como as pessoas formam redes, mundos complexos, que tanto pressupõem quanto excedem culturas e nações?” (CLIFFORD, 1997, p. 10, tradução nossa)²¹. Se nós, como o autor, seguirmos a premissa de que um lugar tem mais a ver com uma localização do que com um espaço limitado, então sabemos que o movimento é, em todos os níveis, sua máxima essência/ pontapé. Então, quando pensamos no lugar que acontece, por meio de uma série de diferentes movimentos, através das imagens *no* e *do* filme, não pensamos que este também é um espaço permeado por essas conjunções complexas, interativas e culturais? E considerando isso, outra questão colocada pelo autor também nos é pertinente: “De que maneira conjunturas complexas, interativas e culturais são temporalmente e espacialmente delimitadas?” (CLIFFORD, 1997, p. 21, tradução nossa).²² Bem, na realidade podemos pensar que não são. Para isso, retomo o que Geertz disse sobre o trabalho dos antropólogos: “[eles] não estudam as aldeias (tribos, cidades, vizinhanças...), eles estudam *nas* aldeias.” (GEERTZ, 2008, p. 16). Dessa forma, me dirijo a uma compreensão de como somente através da experiência nós nos engajamos com a imagem em movimento. Ainda a partir de James Clifford (1997), depreendo que quando pensamos o espaço fílmico, assim como o dos museus e outros locais de cultura, como zonas de contato atravessadas por coisas e pessoas, e não como centros ou destinos, confiamos e incumbimos ao corpo um trabalho importante a fazer: ser capaz de nos levar lá. Para James Clifford “os etnógrafos, tipicamente, são viajantes que preferem ficar e escavar (por um tempo).” (CLIFFORD, 1997, p.22, tradução nossa)²³, e é precisamente esta abordagem que terei para com as imagens do filme. Penso o trabalho do antropólogo como o dos arqueólogos, montamos acampamento pela duração da nossa passagem nesses lugares, procurando vestígios com os nossos sentidos afinados. Para isso, ampliamos o espectro de sentidos com os quais construímos a nossa relação com o espaço do filme, e usamos todos eles como um conjunto de ferramentas disponíveis para iniciar a escavação. Nós geralmente confiamos, principalmente e até mesmo exacerbadamente, em nossa cognição visual, mas aqui nossa audição e, sobretudo, o tato, também serão importantes. E, bem, por que não até mesmo o paladar e o olfato?

²¹ How are people fashioning networks, complex worlds, that both presuppose and exceed cultures and nations?

²² How are complex, interactive, cultural conjunctures temporally and spatially bounded?

²³ Ethnographers, typically, are travelers who prefer to stay and dig in (for a time).



Antes de retomar o trecho de *Thelma e Louise* mencionado anteriormente, trago mais um excerto fílmico para adensar a discussão. Em *O Dia em que me Tornei Mulher*, de Marzieh Meshkini, acompanhamos a história de três mulheres: Hava, que no dia de seu aniversário de nove anos se tornará uma mulher e deseja brincar uma última vez com seu amigo Hassan; Ahoo que participa de uma corrida de bicicletas enquanto, em meio ao movimento, os homens que fazem parte da sua vida tentam dissuadi-la de continuar; e Hoorá, uma senhora que finalmente busca satisfazer seus desejos de consumo. O início do filme já clama para si o primeiro deslocamento antes mesmo de entrarmos em contato com qualquer espaço, um deslocamento através do som. Junto dos créditos de abertura uma música com vocais persas opera de modo a direcionar o caminho do percurso que vamos seguir. O restante da travessia não é diferente, e grande parte do percurso no filme é também orientado pelo som, mas não sozinho. No segundo capítulo, onde acompanhamos Ahoo, somos envolvidos por um cortejo de bicicletas, e quem aparece em primeiro plano é movimento que se desdobra na tela cinematográfica. Nos 25 minutos e 30 segundos das imagens que nos transportam até Ahoo, não mais que 30 segundos são de imagens onde a câmera está parada. Somos instilados pelo movimento constante das imagens na tela, mas também especialmente pelo tilintar das bicicletas. Aqui, som e movimento nos permitem andar em nossas próprias bicicletas, mirando os arredores da estrada pela qual acompanhamos Ahoo, escutando as ondas quebrarem na encosta ao lado, e mesmo forjando, a partir do som da respiração de Ahoo, a nossa própria respiração naquele espaço. Assim, num

primeiro momento, somos engajados pelo espaço que é apresentado na tela cinematográfica a partir de setas, as quais nos direcionam as práticas sociais que estes espaços expressam e constituem. Existe primeiro uma tentativa de nos constringir a um *tempo* e *espaço* ainda que sejamos inseridos em lugares mais ou menos genéricos. Como por exemplo, a introdução ao espaço que percorremos junto de Haava, tem na sua primeira imagem um mar de águas límpidas e uma vela improvisada, que situa a presença do vento que sopra o tecido amarrado. Dali, vemos a figura de uma mulher vestindo um *chador*, que mais tarde saberemos se tratar da mãe de Haava. Podemos vê-la de costas enquanto recolhe algumas roupas de um varal, emoldurada pelo que se presume mesmo mar visto anteriormente. Em seguida, um jovem garoto empurra violentamente uma porta de madeira que se abre em meio ao que parece um pátio interno, com chão de areia. Esse pátio é da casa de Haava, e essa construção, bem como as outras pelas quais ela passa em sua jornada, são construções simples de adobe²⁴. Nesse percurso podemos ver também até mesmo alguns arcos conopiais²⁵ que, junto dos outros elementos, cautelosamente começam a nos propor pistas para localizar aquele espaço. O mesmo acontece no momento que antecede o nosso encontro com Ahoo. Percorremos uma planície extensa de vegetação semi-árida, e junto dos cervos que sorratamente cruzam aquela paisagem, nos oferecem mais um conjunto de dicas sobre a localização daquele espaço. E nos aproximando mais uma vez do mar de cores vivas através da estrada que ajuda a traçar a linha da costa, podemos ver algumas placas de sinalização com escritos em persa, mas também em inglês. No entanto, é somente quando acompanhamos o percurso de Hoorá que podemos verificar o filme discursando de fato a sua inserção na ilha de Kish, no Irã. Depois de uma tomada de um avião pousando, é possível notar uma placa identificando o lugar como o aeroporto internacional de Kish. Entretanto, essas cenas podem ser dissociadas, com maior ou menor sucesso, de um atrelamento intrínseco à cidade exibida na tela. No entanto, buscamos nossa inserção nesse espaço quase que por um viés contrário. Os locais apresentados, apesar de expressivamente carregados de características locais, como os elementos arquitetônicos, a vegetação entre outras idiosincrasias que são capazes de denotar com maior ou menor grau algumas coordenadas de localização, são passíveis de uma conexão mais amórfica – as ruas, o aeroporto, o interior do shopping, a estrada e mesmo a praia –, são todos lugares capazes de despertar um uso do espaço para ressignificação. Ainda que as

²⁴ Material utilizado na construção civil feito de barro e outros materiais orgânicos. Um dos mais antigos materiais de construção foi amplamente utilizado pelas civilizações do Crescente Fértil, mas seu uso pode ser encontrado ao redor do mundo.

²⁵ Arco ondulado composto por pelo menos quatro segmentos de arco que geram duas curvas convexas em baixo e duas curvas côncavas em cima, convergindo num vértice.

imagens acabem por se tornar, de certa forma, datadas e localizadas, existe uma fluidez pertinente a sua configuração, e que nos permite seguir pelo caminho traçado pelo filme, que aparece como um mapa desconhecido a ser explorado.

Bem, dessa forma retornamos à temporalidade desta percepção heterotópica de cinema. Para que possamos ser capazes a de fato “escavar” nestes lugares, não podemos nos apoiar em uma experiência fugaz (na realidade nós poderíamos, mas seria muito mais difícil e também uma experiência muito menos densa), como as do cinema como edificação de um lugar cinematográfico discutida anteriormente, que tem uma duração estabelecida. Quando acessamos o cinema enquanto heterotopia no espaço do filme, estamos lidando com uma heterotopia que segue o princípio eternitário que, “em certo sentido, para o tempo, ou antes, o deixa depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado (...) (FOUCAULT, 2013, p. 25)”. Foucault fala sobre isso quando discute a ideia de acumulação que rege a noção moderna das bibliotecas e museus, que são a seu ver heterotopias próprias à nossa cultura. Ora, não pode ser o cinema pensado como um desses espaços privilegiados que acumulam, não só tempo, mas também espaços? Não é esta uma das capacidades do tecido do filme em motivar a *cinéfilia*? Pensamos aqui que parte da atração do filme está em poder acessar nele uma porção de um tempo e espaço decorrido e infinito.

“Cinema – como o cemitério – é um espaço de morada para imagens de corpos residuais. O filme e o cemitério compartilham essa geografia corpórea singular. São lugares sem uma geografia, ou melhor sem uma geografia fixa, unívoca, noção geométrica de geografia. Eles habitam vários pontos no tempo e colapsam múltiplos lugares em um único lugar. Como lugar, o cinema se relaciona com o lugar de descanso das nossas *cineres* (cinzas) – nossos restos cinerários - pois ambos são “heterotopias”. Como “outros espaços”, são sistemas permeáveis de abertura e fechamento, um tipo de espaço que se refere a todos os outros espaços e, em última análise, a todos os espaços imagináveis. O cinema e o cemitério, como o jardim, são tais heterotopias, pois são capazes de justapor em um único lugar real, segmentos de diversos mundos geográficos e histórias temporais. Na verdade, um espaço heterotópico pode conter tempo acumulado indefinidamente e também aspectos fugazes e transitórios do tempo, que residem na arquitetônica do próprio lugar, bem como na historicidade dos corpos que o habitam. Como a cidade dos mortos, a cidade das imagens é funerária: a sua implacável imobilidade monumentaliza o corpo e, mantendo o vestígio de sua historicidade, dá corpo à memória.” (BRUNO, 2002, p.147, tradução nossa)

²⁶

²⁶ Cinema – like the cemetery – is a space that is home to residual body images. Film and the cemetery share this special, corporeal geography. They are sites without a geography, or rather without a fixed, univocal, geometric notion of geography. They inhabit multiple points in time and collapse multiple places into a single place. As a site, the cinema relates to the resting place of our cineres – our cinerary remains – for they are both “heterotopias”. As “other spaces”, they are permeable systems of opening and closing, a type of space that refers to all other spaces and, ultimately, to every space imaginable. Cinema and the cemetery, like the garden, are such heterotopias, for they are capable of juxtaposing in a single real place segments of diverse geographic worlds and

Bruno, ao pensar a morada das imagens, junto do cinema e do cemitério como heterotopias eternitárias, nos remete a memória. A autora ainda nos diz que a *arte da memória*²⁷ sempre foi uma questão de mapear espaços, mas além disso, nós vamos pensá-la aqui como uma *memória canibalizada*. Essa expressão é utilizada por Andréa Barbosa ao refletir sobre o uso da memória em seu livro *São Paulo Cidade Azul*, e dá vida para a noção de memória elucidada pela autora. Barbosa (2012) nos fala de uma memória que habita o presente e o passado, que é atravessada pelo imaginário de uma sociedade, mas também pelo do indivíduo, e se constrói através da experiência. E busca com esta expressão sintetizar “[...] o movimento circular entre imagem, imaginário, memória e experiência vivida. (BARBOSA, 2012, p.223)”, e ainda ressalta que este movimento, pela sua circularidade, “[...] não deixa que percebamos onde começa e onde se finda, qual é a fonte e quem dela se alimenta. (BARBOSA, 2012, p.223)”. Dessa forma, como a autora, pensamos essa memória junto ao cinema de maneira a pensar *no* cinema imagens de memória que nos permitem criar lugares imagéticos que se tornam reais, e que podem ser reconhecidos. Isto posto, retornamos mais uma vez à Bruno (2002), e tomamos emprestada a reflexão que a autora faz a respeito da relação entre a mobilidade da memória e a narrativa. Recordando a *arte da memória* como outrora uma arquitetônica da rememoração, por colocar a lembrança num lugar e colocá-la numa trajetória arquitetônica, Bruno afirma que houve uma reinvenção desta arte em nosso tempo; considerando que nossas memórias são imagens (em movimento), para a autora como função cultural essa rememoração foi absorvida pelos filmes, e que, nesse sentido, os filmes aparecem como cartografias modernas.

Novamente, retornamos a Foucault quando este afirma serem as heterotopias “contestações míticas e *reais* do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2013, p. 20-21, grifo meu). O que Foucault quer dizer quando pensa estes espaços sob o rótulo de míticos? Estamos pensando estes espaços sob a forma de narrativas, de discursos de ficção que, como todos os outros, são *reais*? Além disso, eles contestam o espaço em que vivemos. Bem, não podemos pensar estes espaços em que vivemos como resultado do processo pelo qual os

temporal histories. In fact, a heterotopic space can hold indefinitely accumulating time and fleeting transitory aspects of time, which reside in the architectonics of the place itself as well as in the historicity of the bodies that inhabit the site. Like the city of the dead, the city of images is funerary: its moving stillness monumentalizes the body and, holding the trace of its historicity, gives body to memory.

²⁷ Ao utilizarmos *arte da memória* nos referimos a uma série de princípios e técnicas de rememoração das lembranças que constituem a memória como explorado por pensadores como Cícero, Quintiliano e Giordano Bruno. Bruno (2002) discute as reflexões destes autores no capítulo “An Atlas of *Emotions*”.

experienciamos junto aos discursos que, por sua vez, são parte de formas hegemônicas que se constituíram dentro das sociedades e se perpetuam a partir da reprodução destes mesmos discursos? Bem, se pensarmos isto junto da tomada que Foucault tem em relação à universalidade, bem como a origem e a dissolução das heterotopias, podemos definir a direção que iremos tomar. Por mais que as heterotopias sejam uma constante nos grupos humanos, elas podem assumir as mais variadas formas, e também podem surgir e se dissolver a qualquer momento. Penso que o surgimento e a dissolução das heterotopias têm muito a ver com a capacidade das sociedades em manipular seus próprios discursos. Ora, se o que há de mais primordial a uma heterotopia é sua capacidade de contestação, logo a tomada dos filmes – um lugar heterotópico surgido no seio da nossa sociedade – como *lugar* onde a memória opera de forma a repensar a nossa relação com o espaço – de forma a contestá-la, tem na ideia de conceber o filme como um mapa em movimento, uma abertura das imagens, a partir da qual podemos acessá-las, contorná-las e ressignificá-las.

É precisamente aqui que retorno a cena de *Thelma e Louise* descrita no início deste percurso reflexivo. Como é que um lugar que simula ser outro lugar tem espaço em tudo isso? Penso que o próprio ato de retratar um espaço na tela já é uma simulação que lida com a ampliação e a redução de escalas e geografias. Mas, em última análise, estes espaços não são pensados como parte de uma geografia canônica, aparecendo como parte de uma geografia não fixa que administra uma pluralidade de lugares, e é precisamente por isso que é um espaço tão poderoso e interessante. Pelo próprio ato de criar um lugar na tela cinematográfica, o cinema exige que seu espectador se envolva com ele para realizar sua parte criativa do processo. É somente da experiência da espectralidade que esse espaço se constitui lugar e passa a ser plural. Desse modo, o cinema como heterotopia não pode existir sem a experiência que insula esse espaço cinematográfico na memória. Mas o que nos faz insular esses espaços na memória não é a sua verossimilhança com o espaço que retrata, mas o contato háptico que mobiliza a fruições que entendem e constituem lugares.

Dessa forma, retorno a partir deste excerto do filme a proposta que mobilizei a partir das reflexões de Henri Lefebvre: busco, a partir da realização do espaço por meio de sua prática, apontamentos de uma prática sensorial junto de quais são os seus pilares e como se dá a sua estrutura. Mesmo neste momento, pensando a realização do espaço somente a partir de uma prática ainda tímida e que se apoia apenas pelas setas que expressam e constituem certos espaços (pois desenvolveremos mais sobre os aspectos da prática de espaço em relação à imagem no segundo capítulo), é possível ver florescer algumas possibilidades. Desta forma,

busco inverter a operação onde um discurso do espaço aparece de antemão à experiência do *lugar*. A proposta é que a nossa inserção nestes *lugares* se faça criando relações de resignificação e permitindo a criação de um novo fluxo narrativo, e o fazemos de tal modo onde a *experiência* do lugar seja capaz de conceber sua realização mental e abstrata. Assim, se pensarmos a relação que podemos criar com os espaços, utilizando das setas provenientes do nosso discurso diário, não somos capazes de ordená-los por si só, somente colocando-os uns em relação aos outros. Com isso, subverte-se qualquer discurso de espaço dentro do filme, e convida-se o espectador a tornar este espaço um *lugar* que está em relação com outros inúmeros lugares, mas de forma a “suspeitar, neutralizar, ou inverter um conjunto de relações que eles acabam por designar, espelhar ou refletir.” (FOUCAULT, 1986, p.24, tradução nossa)²⁸. Assim, é a partir da experiência de localização destes espaços que nos é permitido pensá-los como *lugar* de contestação. E assim, o cinema passa a ser de fato um espaço de contestação, uma heterotopia.

Esta relação, no entanto, não está dada de forma pacífica. Novamente, é preciso não só se desvincular de uma série de definições ontológicas atreladas à concepção espaço, mas também de filme e, especialmente, de narrativa. Os filmes aqui são tratados, como discutirei mais adiante, como “mapas em movimento”, partindo do princípio de que enquanto uma narrativa nos demanda seguir o fluxo pela qual ela se desenvolve (ao menos quando buscamos a coerência proposta pelo autor da mesma), um mapa nos abre o campo da visão para o esquadriharmos em nosso próprio fluxo, traçando a nossa própria narrativa. Portanto, a proposta de encarar o cinema como uma heterotopia é bastante desconcertante, pois demanda uma implosão com a ordem narrativa dos filmes, de modo a encará-los como espaços desconectados de uma possível sintaxe construída a partir da narrativa fílmica.

Heterotopias são perturbadoras, provavelmente porque minam secretamente a linguagem, porque tornam impossível nomear isto e aquilo, porque destroem ou emaranham nomes comuns, porque destroem a “sintaxe” antecipadamente, e não apenas a sintaxe com a qual construímos frases, mas também a sintaxe menos aparente que faz com que as palavras e as coisas “se mantenham juntas”.²⁹ (FOUCAULT, 1994, p. xviii, tradução nossa).

Contudo, é precisamente neste ponto que esta incursão começa a mostrar parte do seu enorme potencial. A partir desta implosão, é possível pensar em uma reconstrução narrativa

²⁸ (...) to suspect, neutralize, or invent the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect.

²⁹ *Heterotopias* are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this *and* that, because they shatter or tangle common names, because they destroy “syntax” in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to “hold together”.

que leva em conta elementos exteriores aos que estavam confinados na narrativa do filme, que passa então a operar como um palimpsesto – onde podemos inscrever novas experiências. De uma digressão alicerçada na concepção do espelho, também uma heterotopia apontada por Foucault (1986) – ainda que essa também seja parte utopia – podemos tornar mais palpável a compreensão do cinema como um espaço heterotópico capaz de permitir a inscrição de novas experiências. De acordo com o autor, ao contemplar a minha imagem num espelho, eu me vejo em um lugar não real, virtual; em troca recebo o meu olhar, por assim dizer, direcionado a mim, que permite que novamente eu volte a dirigir o olhar para mim e me reconstituir lá, do outro lado do vidro (um lugar não existente no real, e, portanto a razão pela qual o espelho também é uma utopia). Giuliana Bruno (2002) coloca essa capacidade do espelho como a de um lugar sem geografia que nos permite localizar por meio de uma série de deslocamentos. A autora aponta que o espelho torna aparente a localização do olho, e por conta desse posicionamento somos apenas capazes de nos ver como nada além de um reflexo. Entretanto, o espelho-tela é acessado de outra forma: hapticamente. *O corpo* torna-se assim um receptáculo, e o ponto de partida para uma exploração espaço-visual, superando o limite imposto pelo reflexo da visão.

1.3 FILMES COMO MAPAS EM MOVIMENTO

O consumo de imagens através do movimento tem suas raízes nas novas formas de construir espacialidades que marcaram a ascensão da modernidade. Como é mostrado por Bruno (2002), partindo das pinturas topográficas e das cartografias, até o desenho de paisagens e visões panorâmicas, construíram-se novas configurações de espaço que possibilitaram as mais variadas formas de seu consumo, como o *flanêur*, as *promenades*, a *veduta* e o *derivé*, entre muitas outras; formas perpetuadas ainda hoje também na forma pela qual consumimos cinema. Da mesma forma como as viagens, as visitas a museus, o estudo de mapas, a contemplação da arquitetura, caminhadas pela cidade, o cinema também é um meio através do qual o observador organiza sua mente e sua memória visual.

O cinema que pensamos aqui, no espaço do filme, atua muito como um mapa onde o próprio filme é pensado mesmo como uma cartografia. É, no entanto, uma cartografia atenta a suas peculiaridades. Quando pensamos em mapas podemos nos remeter a representação de um espaço a partir do qual é possível identificarmos ou escolhermos o ponto de partida, e a partir desses definirmos um rumo. Com o *filme-mapa*, esse processo acontece de uma forma um pouco diferente. Nele, ao contrário da cartografia tradicional, o trajeto já está traçado. Apesar do *filme-mapa* ter uma variedade de ensejo espacial de certa forma limitada, já que seu trajeto é dado de antemão, sua suscetibilidade ao movimento proporciona não só um pouco de espaço dentro dele para que o espectador defina parte do caminho por conta própria, mas o alcance para um domínio em que o mapa estático apenas prospera timidamente: a capacidade de nos mover. Com essa peculiaridade, o *filme-mapa* demanda um engajamento (*e*)*mocional*³⁰ do seu espectador. É necessário um envolvimento cinético com as imagens para que, dessa forma, seja possível traçar, como nos mapas tradicionais, um percurso. Mas mapas, seja lá de que tipos forem, envolvem espaços imaginados e exploração espacial imaginativa na qual se experiencia uma forma de viagem através de espaços mobilizados. A visualização de mapas estimula, recorda e permite a representação de um itinerário praticado, e da mesma forma atuam os filmes: eles são táticas espaciais, nas quais a memória é mobilizada como chave de entendimento, onde se permite ler memória.

³⁰ (E)mocional busca trazer a relação entre emoção e movimento. Não se busca aqui o afastamento da concepção de emoção proveniente da psicologia, diferentemente procura-se trazer também a noção que coloca emoção atrelada a movimento. Traduzido do inglês *emotion*, que de acordo com o *Oxford dictionary*, provém do francês *émotion*, de *émouvoir* “excitar”, baseia-se no latim *emovere*, *e-* (variante de *ex-*)“fora” + *movere* “movimento”. Data do meio do século XVII o sentido de “agitação mental”, e do século XIX a definição mais corrente difundida pela psicologia.

Como um mapa, que é uma superfície que pode conter o conjunto de um mundo, um filme é um texto bidimensional que pode criar a ilusão de outras dimensões espaciais, incluindo a profundidade. Ele colapsa o tempo e o espaço, mapeando diacronias e espacialidades, conhecidos e desconhecidos para o espectador a percorrer virtualmente. (BRUNO, 2002, p. 275, tradução nossa)³¹

Esse espectador atravessa e refaz itinerários de discursos geograficamente localizados que colocam a memória em lugares e leem memórias a partir de lugares. O cinema nos permite operar essa arte arquitetônica da memória.

Para acrescentar a nossa noção de cartografia em movimento, mais uma vez, me detenho no pensamento de Foucault. Ao discutir algumas extensões da geografia em seu trabalho, o autor comenta sobre o engessamento do espaço num arcabouço semântico do conhecimento científico ao pensar no uso de metáforas espaciais como: campo, terreno, espaço, local, situação, posição. Com isso, o autor afirma que “o espaço foi tratado como o morto, o fixo, o não dialético, o imóvel”. O tempo, pelo contrário, era riqueza, fecundidade, vida, dialética. “(FOUCAULT e GORDON, 1980, p. 70)”. Penso que muito disso pode ter contribuído para a imobilização do espaço em todo o seu alcance em diferentes áreas do conhecimento. Então, quando mobilizo a noção do filme como um mapa em movimento, inverte o roteiro e, enquanto o tempo é o que está parado, imobilizado – quando o entendemos dentro de sua colocação como uma heterotopia eternitária, o espaço passa a ser o móvel. Quando penso o tempo a partir das noções de parado e imobilizado, busco apontar a sua duração pré-definida que, mesmo podendo ser entrecortada, não é capaz de se expandir. No entanto, mesmo imobilizado, esse tempo não deixa de se acumular infinitamente, e é precisamente no acúmulo desse tempo que se propicia mobilidades diversas para o espaço.

O filme sempre habita um *lugar*, e sua representação cartográfica através do filme o capacita como um corpus de cultura através do qual as relações complexas de mundo se expressam. Como ressalta James Clifford (1997), em geral privilegiamos as relações de espacialização estática em detrimento das de movimento, e com isso marginalizamos muitas áreas onde as fronteiras não são tão claras. Como assinalamos no início dessa reflexão, a localização emerge aqui muito mais como um itinerário do que como um lugar limitado, uma vez que as relações com as quais construímos o nosso estar no espaço não acontecem somente na estagnação em um ponto específico. Ora, é bem verdade que este trabalho coloca maior ênfase justamente nas relações que tomam lugar no trajeto, no deslocamento até um certo

³¹ Like a map, which is a surface that can hold the assemblage of a world, a film is a two-dimensional text that can create the illusion of other spatial dimensions, including depth. It collapses time and space, mapping out diachronic and spatialities, known and unknown to the viewer to traverse virtually.

espaço que se torna *lugar* por meio desta experiência. Mas se pensarmos, de uma forma geral, a relação dos mapas com o deslocamento que fomenta a sua constituição, e o seu resultado final, onde o deslocamento se confina no esquadrihar os quatro cantos da folha que o contém, não se perde uma grande e importante parte deste processo? Bem, se o espaço do filme é capaz de absorver uma maior miríade de expoentes dessa experiência, não se torna ele então um lugar privilegiado para pensar o deslocamento, e em especial, verificar a sua posição como representação visual do espaço? Pensamos que sim, e é, portanto, dessa forma que compreendemos a relevância do espaço do filme como um mapa que nos permite pensar um *lugar* junto do movimento de deslocamento pelo qual se chega até ele.

É dessa forma também que o cinema aparece nesta reflexão como lugar de consumo de imagens, que por sua vez, é *lugar* de ingestão de espaços vividos. Por ingestão, pensamos aqui junto de uma reflexão feita pelo antropólogo Renzo Taddei (2014). Num texto do autor, pensando junto da microbiologia, pode-se considerar o corpo como um tubo, onde o interior do aparelho digestivo atua como a parte oca deste tubo. Como tal, o que é *ingerido* e, portanto, está dentro do tubo, está ao mesmo tempo fora, enquanto o tubo aparece como uma superfície de contato com o mundo. Portanto, quando pensamos na ingestão destes espaços vividos, evocamos aqui uma zona de contato visceral que demanda um corpo presente e não somente um espectador que é apenas um olhar desencarnado. O espaço passa a ser mobilizado a partir de perspectivas como as de Henri Lefebvre, na qual o espaço é primeiramente o meu corpo, e a sua relação com a mutável intersecção entre aquilo que toca, penetra, ameaça ou beneficia meu corpo de um lado, e todos os outros, por outro lado, ou ainda a partir de Merleau-Ponty, onde o espaço é efeito da própria mobilidade do corpo vivido. Dessa forma, não só se articula uma nova espectralidade do cinema, onde entende-se que o espectador é capaz de mobilizar subjetividades junto ao espaço narrativizado, mas permite ao espectador a experiência da produção de lugares. Assim, ao atravessar, demarcar e imaginar espaços, o espectador torna esses espaços, *lugares*.







CAPÍTULO 2 – CINEMACORPO

2.1 PRÁTICAS DE ESPAÇO

O movimento, como mencionado anteriormente, é acima de qualquer outra capacidade apontada nesta reflexão a noção mais vital para nos levar à compreensão de espaço, corpo e cinema que buscamos. É neste capítulo que inverte, ainda que num primeiro momento, o olhar lançado ao espaço até agora: ao invés de voltá-lo para o exterior, o volto para o interior. Assim, junto do movimento busco compreender o lugar do corpo nessa empreitada.

O compassado do andar de Sili me carrega para a mesma rua que ela atravessa. Não uso muletas e nunca estive no Senegal, mas junto do som e do movimento que embala a dança executada pela minha interlocutora, adentro esse lugar e começo a refletir, junto dessa personagem, o lugar do corpo feminino neste espaço.

Nota sobre *A Pequena Vendedora de Sol*. 15 de Maio de 2017.

Quando digo que a personagem de *Sili*, a protagonista de *A Pequena Vendedora de Sol*, me carrega para a rua que vejo no tecido fílmico, evoco um deslocamento que pressupõe mobilidades múltiplas. Destarte, é preciso conceber o mais simples deslocamento que o cinema demanda: a espectadorialidade. A espectadorialidade existe assentada no pressuposto de que o corpo do espectador está voltado para uma tela e é através dela que sua experiência acontece. Desde os primeiros contatos com o tecido cinematográfico, onde os primeiros relatos de espectadores saindo correndo às pressas e desesperados das salas de cinema ao verem trens se aproximando, até as inovações tecnológicas que hoje proporcionam o consumo destes espaços magnificados por qualidade de som e imagem – além da própria projeção destes espaços, agora não mais em duas dimensões, mas em três ou até quatro dimensões – nos mostra que é possível pensar a potencialidade desse lugar como espaço de experiência da vida coletiva a partir de distintas formas. Assim, penso que o primeiro passo para explorar essa relação é rebater o olhar voltado à tela para quem o exerce, o espectador. De que corpo falamos quando evocamos a corporalidade do espectador no cinema? Se, por exemplo, pensarmos o corpo biologicamente como um constricto margeado por barreiras solidas e pelas quais conseguimos demarcar exatamente onde o corpo começa e termina acabamos deixando de lado uma série de corporalidades. Por exemplo, se pensarmos o aparato da visão como função do aparelho corporal temos uma realidade que extrapola as margens corporais. A visão não existe sem o contato da luz que é refletida pelos objetos que são, por sua vez, exteriores ao corpo. O dimensionamento dessa capacidade corporal se dá em relação a algo que é

exterior. Com a audição o mesmo acontece, só somos capazes de ouvir quando entramos em contato com as ondas sonoras provenientes do exterior. Dessa forma, gostaria de lançar um outro olhar para esse corpo que discuto, esse que contribui para a nossa compreensão de espaço e se faz essencial para a proposta desta reflexão. Como podemos pensar o nosso corpo a partir da sua relação com espaço e deslocamento? Aqui, me utilizo de uma passagem de um dos filmes que permeia esta reflexão para iniciar o trajeto que esclarece minha proposta.

Em *A Pequena Vendedora de Sol*, a cena que nos introduz Sili, a protagonista do filme, começa nas sombras. Do breu, a silhueta de Sili é contornada pelo contraste de seu vestido claro. Seu caminhar, auxiliado por um par de muletas, é sinuoso ainda que ritmado. A claridade toma conta da tomada e nos localizamos melhor. No entanto, antes que eu possa de fato identificar mais elementos na espacialidade da tela com a claridade, uma percepção do espaço entra em ação tanto quanto quando nos aventuramos a caminhar no escuro. De repente minha audição se torna mais acurada e é possível espiar e alcançar alguns pontos e direções da prática desse espaço. Estamos em meio a uma área desurbanizada, com casas bastante simples e chão de terra. Sili para e olha seu entorno, e nós também. Com a claridade, não só podemos contemplar o espaço disposto na tela cinematográfica, mas também podemos começar a compartilhar a visão da personagem.

Quando observamos algo estático, imóvel, há um limite de até onde podemos percorrer. Já quando o que observamos é atravessado pelo movimento vemos florescer uma qualidade cinestésica em nós mesmos, e é como se onde antes olhávamos para uma porta maciça e fechada, agora vemos uma porta aberta que nos revela e nos permite acessar uma nova realidade. Um *frame* estático de Sili no escuro ou atravessando a rua certamente pode me conduzir até algum lugar, pode me dizer algo, mas as margens de até onde podemos ir são bastante visíveis e bem demarcadas. No entanto, quando o movimento me capacita ver seu percurso, seus arredores, o que ela vê, quando o movimento me empresta a capacidade de não só acompanhar Sili pelo espaço, mas também ocupá-lo, uma brecha se abre no espaço cinematográfico e me permite adentrar o tecido fílmico, podendo então habitá-lo.

Essa brecha, que ora atua como rasgo, ora como ruptura, ou ainda como uma fenda, se distingue a partir das diferentes capacidades da imagem em movimento que se desdobram do contato entre o espectador e o lugar cinematográfico, ou mais especificamente o ponto exato onde esta ligação foi criada/originada/instituída. Os rasgos e as rupturas encerram num primeiro momento a continuidade espacial performada pela tessitura do espaço

cinematográfico, mas justamente no abdicar sua presença como lugar comum, eles nos convidam a pular de cabeça na experiência desse espaço. As fendas por sua vez, operam de modo diametralmente oposto, a entrada não acontece de modo a evocar um movimento abrupto no percurso espacial que se desdobra no tecido cinematográfico, mas sim ao tecer um espaço poroso, permitindo um fluxo suave. Mais uma vez retornando a explosão do nosso universo carcerário da experiência diária de espaço pelo cinema, como proposto por Benjamin, o que dá origem a essa ligação é a forma como nos conectamos às ruínas que são arremessadas a distância por essa explosão através do cinema. Como foi discutido brevemente na introdução desta reflexão, o cinema (como obra, conjunto de filmes) é extremamente heterogêneo e, portanto, se constitui de uma infinidade de espaços e lugares múltiplos, de forma que a porosidade destas ruínas está intimamente ligada ao espectro de lugares que se fazem nessa heterogeneidade. Como exemplo, as ruínas do tecido fílmico que chamo de rupturas ou rasgos se dão na medida em que se distanciam num primeiro momento da nossa experiência de espaço diárias, e são por sua vez tão impactantes que o acesso a elas se dá justamente por essa capacidade, de nos desconcertar. No entanto, já as que percebemos como fendas são altamente porosas, pois estão mais próximas da experiência de espaço que temos fora do cinema e são o nosso principal local de acesso a esse espaço. Assim, o habitar destas ruínas, esses fragmentos dispersos, é como o exame de tradução sistemático³².

Portanto, uma vez dentro, como é que alguém habita um espaço cinematográfico? Quando digo que Sili me carrega para a mesma rua que ela atravessa, a primeira mobilidade que evoco aqui, a do espectador a partir do corpo e da prática, é a que me permite habitar este espaço e torná-lo lugar. Merleau-Ponty, pensando a relação entre corpo e espaço, nos dá mais uma pista para refletirmos melhor sobre esta possibilidade. Seguindo o pensamento do autor (1968 e 2002) o espaço não está dado de antemão, presente antes da corporalidade de quem se encontra nele. Dessa forma, para o autor nós não estamos meramente posicionados em um espaço, pois esta relação – entre corpo e espaço – demanda uma profundidade maior, que implica não só a compreensão do espaço como o todo que nos cerca, mas também que acomoda a mobilidade do corpo vivido (enquanto experiência). Isto posto, retomo a definição de espaço proposta no primeiro capítulo para adensá-la um pouco mais. Como colocado

³² Penso a noção de tradução como posta por James Clifford (1997), a partir da qual o autor elenca a importância da localização no processo de tradução. Como trabalhado no decorrer desta reflexão, localização é uma trajetória, um deslocamento ao invés de um lugar limitado, e esse deslocamento por sua vez é permeado pelo que o autor chama de “uma série de encontros e traduções”. Dessa forma, ao conceder um lugar de reconhecimento à localização, as relações de poder que orientam a noção de tradução relaxam e começam a dar lugar um espaço que é engendrado justamente por essas diferentes posições, que permitem o exame e o trabalho criativo com a diferença.

anteriormente, trago a compreensão de espaço a partir de sua configuração como um discurso, enquanto a noção de lugar tem sua origem na experiência. Dessa forma, nossa concepção de espaço já começou a ser trabalhada alicerçada na proposta de pensar o cinema como uma heterotopia que, por sua vez, como lugar (pois o pensamos como experiência) de contestação de outros espaços, permite que haja um retorno ressignificado a partir da experiência. E como entendemos este processo como um caminho de mão dupla, essa noção se transforma também *a partir* dessa experiência. Portanto, é importante definir como é que se dá a experiência desses espaços que se transformam em lugares, e para tal é fundamental que comecemos a entrelaçar isto a forma como pensamos o corpo espectador.

Para identificarmos que tipo de corpo o cinema nos proporciona é preciso pensar na experiência em si, e com quais espaços lidamos no cinema. Afinal, estes não são espaços reais apenas transpostos para a tela cinematográfica. Estes espaços que tomam lugar a partir da tela possuem uma série de singularidades próprias. Uma delas, e uma das principais façanhas do cinema, e bem provavelmente um de seus maiores atrativos, é a chance de experimentar diferentes espaços através de diferentes perspectivas. O espaço cinematográfico permite muitas vezes a experiência de novos lugares, de diferentes densidades que dialogam de formas distintas com a nossa realidade corporal. Esta esfera, portanto, é intimamente ligada também a esse corpo bastante específico que pensaremos daqui por diante.







O icônico *Ford Thunderbird* 66 de Louise faz seu caminho até nós em uma pitoresca tomada oblíqua que nos convida para vagar junto dele no caminho estabelecido na tela cinematográfica. Por hora, parto deste lugar fantástico pensando as tomadas cinematográficas que nos proporcionam um impulso de desejo espacial, como o movimento pitoresco³³ onde a *mise-en-scène* era exibida

através do movimento, incitando o observador a vagar pelo espaço. A possibilidade de aderir à função topográfica proveniente do tecido fílmico permite que o corpo espectador tome caminhos de exploração inesperados. Para pensar estes caminhos retomo a leitura de Michel de Certeau sobre práticas espaciais e a visão de Sergei Eisenstein em mapear o caminho entre arquitetura, montagem e cinema.

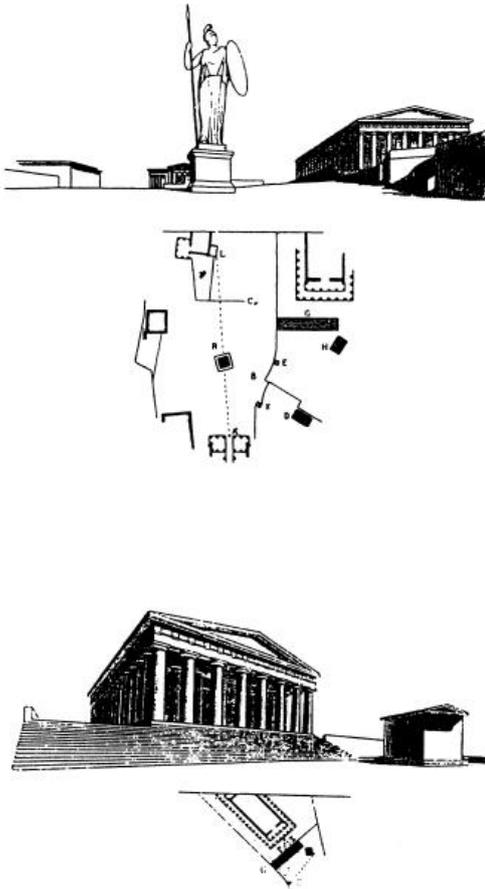
O que chamo de adesão topográfica tem suas raízes na arquitetura e na montagem, e tem a ver com o rearranjo destas junto com a tomada do cinema como um espaço pitoresco. Inspirada pela leitura de Giuliana Bruno, retomo o artigo *Montage And Architecture* de Eisenstein (1989 [1938]), onde o autor discute a passagem de como espaço, antes uma sequência de fenômenos cuidadosamente dispostos consumidas por um espectador em movimento, tem no cinema uma contrapartida no

³³ Por *pitresco* compreendemos o conceito estético introduzido no debate cultural no século XVIII, por William Gilpin. Mesmo que os debates em torno do gênero sejam anteriores a essa data, o termo é definido propriamente por Gilpin em *Essay on Prints*, em 1768. Pensado junto com os ideais de *sublime* e *belo*, é definido a princípio como “um termo que expressa o tipo peculiar de beleza, que é compatível com uma pintura.” (No original: “a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture.”) (p.xii). Posteriormente, o autor desenvolve o conceito em outros ensaios enfatizando que a “composição pitoresca consiste em unir em um todo uma variedade de partes” (No original: picturesque composition consists in uniting in one whole a variety of parts.) (GILPIN, 1792, p. 19). Dedicando um ensaio para tratar sobre o “viajar pitoresco” (*picturesque travel*), Gilpin afirma que “a primeira fonte de entretenimento para o viajante pitoresco é a busca de seu objeto - a expectativa de novas cenas continuamente se abrindo, e se elevando a sua visão.” (No original: The first source of amusement to the picturesque traveler is the *pursuit* of his object - the expectation of new scenes continually opening, and arising to his view.) (*Id. Ibid*; p.47). Tendo influenciado em teoria e prática o entendimento da construção de espaço, o conceito de *pitresco* aparece aqui como um aliado para consolidar a colocação do espaço cinematográfico como um viajar *neo-pitresco*.



espectador imobilizado que acessa uma multiplicidade de fenômenos, distantes no tempo e no espaço. Embora a princípio essas experiências pareçam opostas, acompanhamos em um quase *storyboard* arquitetônico como o cinema tem suas raízes neste impulso arquitetônico. Observando como a Acrópole de Atenas pode ser percorrida num passeio arquitetônico, Eisenstein ressalta a possibilidade de encontrarmos com os gregos perfeitos exemplos de composição, mudança de plano e duração de tomada. Para Eisenstein, a Acrópole tem o direito de ser vista como um dos filmes mais antigos existentes.

Revisitando uma análise do arquiteto Auguste Choisy, Eisenstein transcreve passo a passo como o espectador arquitetônico percorre a Acrópole e sugere que encaremos essa descrição com olhos de um cineasta. Dessa empreitada destaco aqui a vista do *Parthenon*³⁴. Parte de um conjunto magnífico, um dos pontos altos da Acrópole, o *Parthenon* só é revelado aos poucos, chegando a sua plena grandeza depois de uma sucessão de tomadas. Saindo do *Propylaeum*, primeiro os espectadores se deparam com a estátua de *Athene Promakhos* (como mostrado na parte de cima da figura 2.6), objeto central ao conjunto, que acompanhado das edificações do *Parthenon* e o *Erechtheion* cria a impressão de unidade. O *Parthenon* só adquire seu significado quando o visitante perde de vista a gigantesca escultura. Desta primeira vista oblíqua do edifício, Eisenstein aponta que ao contrário do que críticos modernos apontam a respeito do seu posicionamento – de que deveria estar em frente à entrada principal – é precisamente o que lhe confere um toque *pitoresco*. Além de desmembrar outros descolamentos arquitetônicos no interior da Acrópole, Eisenstein elabora esquemas de composições gerais dessas tomadas *pitorescas* antes de reivindicar ao cinema a capacidade



³⁴ Eisenstein transcreve integralmente a análise de Choisy além de estabelecer diálogo com outros diversos outros autores ao analisar outros corpos arquitetônicos.

de fixar representação de um fenômeno em sua multidimensionalidade visual completa, êxito que para o autor que nunca foi realizado pela a pintura. E para esse efeito, "seu antepassado indubitável nesta capacidade é – a arquitetura" (EISENSTEIN, 1989, p.117, tradução nossa)³⁵.

Com isso em mãos, viajamos alguns séculos de Atenas para Nova York diretamente para o topo do antigo *World Trade Center* para pensar com Michel de Certeau como interagimos com o corpo arquitetônico das grandes cidades.

Certeau dedica um capítulo para tratar das práticas espaciais em *A Invenção do Cotidiano* (1984), e pensando a cidade o autor traz à tona as formas específicas pelas quais atuam as operações nessa “outra espacialidade” que toma forma a partir da prática do espaço. A essa “outra espacialidade” Certeau atribui algumas características, como uma qualidade antropológica, poética e mítica da experiência do espaço, que muito me interessa, pois caminha muito próxima da discussão desenvolvida aqui e empresta muitas ideias para esta reflexão. Na Nova York de lugares paroxismais o autor fala dos arranha-céus, mais precisamente do antigo *World Trade Center* – até então a “mais monumental figura do urbanismo ocidental” para Certeau, e como a cidade tem a realização da atopia-utopia do saber ótico nestas edificações. Na elevação mitológica proporcionada por estas edificações, nos retiramos do alcance da cidade, nos desembaraçando das narrativas e trajetórias do labirinto que a constitui, para voar como Ícaro, nos transfigurando em *voyeurs*. Somos intitulados ao domínio da ficção do saber, o desejo de ser um ponto de vista de um panorama, já reivindicado por pintores, e não estranho ao cinema, através do “olho que tudo vê/ olho de deus”, e nada mais. No entanto, essa elevação “icária” não dá conta da experiência, ela nos impõe uma distância em relação à prática do texto urbano. Para alcançá-la é preciso cair, mergulhar diretamente ao chão da cidade. E com o espaço cinematográfico, é absolutamente o mesmo.

Também pensamos aqui uma espectralidade do cinema que nega ao espectador a sua permanência na posição de *voyeur*. Em favor do entendimento da espectralidade sob a luz do modelo háptico, passamos a compreendê-lo como um *voyageur*³⁶. O espaço cinematográfico alça o espectador às alturas, mas somente para fazê-lo mergulhar diretamente no tecido cinematográfico, e fazer desse espaço lugar de prática, no entrelaçamento de fragmentos e trajetórias que ali se compõe.

³⁵ (...) but its undoubted ancestor in this capability is – architecture.

³⁶ Essa capacidade será mais bem explorada mais adiante neste capítulo, nos itens 2.2 e 2.3 – Imagem háptica e Etnografia *no e com* o filme.

Da cidade que se faz no chão, por praticantes ordinários, Certeau (1984) atribui a sua constituição mais elementar passos que são qualitativos. Aqui começamos nossa experiência também com os pés no chão, ainda que não literalmente, mas com o impulso háptico que carrega a nossa corporalidade para o espaço na tela cinematográfica. O nosso caminho, assim como o caminho que Certeau desvenda, pode ser traçado num mapa, mas o que provém dessa ação pode ser encarado de diversas formas. Certeau argumenta que a prática da cidade quando transposta para um mapa bidimensional alinhado com uma cartografia geográfica tradicional perde a reverberação da experiência, pois como ressalta o autor, ao restringir a experiência múltipla da prática a traçados cartográficos, se trata de dar lugar a fixações que constituem procedimentos de esquecimento, onde traços substituem a experiência. Em última instância, o mapa como um lugar de apreensão espacial, como colocado pelo autor, como pode ser encontrado, por exemplo, na propensão arquitetônica e urbanística em elevar a traçados e nomenclaturas bidimensionais a dimensão da realização de um espaço, acaba por privar o usuário de dado espaço a acessar várias de suas multitudes. No entanto, Certeau pensa a relação entre o mapa e a prática apenas por uma via, onde só se pode percorrer o sentido prática-mapa. Mas e o seu inverso? Podem os mapas incitar e permitir práticas espaciais? Até agora, estabelecemos que não só podem como também podem ser pensados como uma forma de romper com discursos hegemônicos do espaço. Contudo, isto seria apenas duas posições diferentes em uma visão que corta diferentes pontos de um assunto, mas o que traz relevância para a proposta não é apenas pensar este outro sentido, mapa-prática, mas permitir um trânsito entre essas posições. A prática espacial que ensejamos através do espaço cinematográfico tem justamente como ponto de partida um conjunto de lugares que pode ser pensado como um mapa, ou mais precisamente, como definido anteriormente, um *mapa em movimento*. E o que isso garante a estes espaços? Destarte é preciso notar que o próprio vir-a-ser desse espaço é pensado de modo a deliberar a sua prática. E é precisamente o que provém dessa experiência o que mais nos interessa, pois é nessa esfera que reside o potencial transformador da realização do espaço, é onde se pode estabelecer o *trânsito*. E dessa forma, retomamos mais uma vez a leitura de James Clifford sobre o trabalho de Certeau. Uma vez estabelecida a ontologia discursiva deste espaço, de onde deriva a prática corporal, a leitura de James Clifford abriu caminho para pensarmos as ideias de Certeau a partir de uma perspectiva diferente. Portanto, é aqui também onde tomamos um caminho diferente de Certeau. Em última instância chegaremos nos mesmos arredores, mas o que tiramos da jornada é substancialmente diferente.

Como para Certeau (1984) lugar é uma configuração instantânea de posições e implica uma indicação de estabilidade, o autor confere a esse conceito o desenlace da experiência. Ainda que seja no conceito de espaço que o autor permita o viés da experiência, onde a partir da prática de um lugar por seus habitantes, um lugar se torna espaço, esse modelo não permite um retorno ressignificado às formas pelas quais constantemente pensamos e acessamos o mundo à nossa volta. Assim, a compreensão de lugar de Certeau aparece anterior à experiência e não leva em conta a capacidade perceptiva de estar no meio que nos cerca e em relação a ele. Portanto, quando o autor propõe uma ideia de lugar e fornece um deslocamento teórico de lugar para espaço, sendo espaço onde o movimento é capaz de provisionar discursos e práticas, ele só nos permite viajar em uma rua de sentido único. No entanto, nós não vivemos em um lugar estático, onde só percorremos de ponto A a ponto B, mas somos atravessados e atravessamos diferentes fluxos. Como eu entendo, somos corpos cercados por um ambiente no qual práticas corporais tomam lugar. E a partir dessas práticas, desenhamos discursos sobre este ambiente, desenhamos discursos de espaços. E como vivemos em um arranjo dinâmico, esses discursos sempre podem ser desenraizados, já que eles são constantemente acessados e reafirmados pelas diversas esferas pelas quais organizamos as nossas formas de estar no mundo, e que podem ser reorganizadas a partir da experiência. Vale ressaltar que ainda que Certeau pense, de certa forma, a possibilidade de uma pluralidade de experiências espaciais ao discutir a noção de *tática*³⁷, é preciso atentar para a pluralidade ontológica dos espaços (ou o que Certeau chama de lugar) que é anterior a suas realizações como discurso. Certeau atribui ao espaço (como é compreendido em sua obra) o domínio da experiência, mas não reconhece o movimento contrário, de um retorno ressignificado da prática para a noção de lugar. No entanto, se pensarmos junto da tríade ambiente, espaço e lugar, onde o ambiente é o domínio praticado e transformado em lugar, e se tem como

³⁷ A noção de *tática* para Certeau aparece a partir da sua contraposição com a noção de *estratégia*. Enquanto as estratégias “são ações que, graças ao estabelecimento de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes) capazes de articular um conjunto de lugares físicos nos quais forças são distribuídas. Eles combinam esses três tipos de lugares e buscam dominar cada um por meio dos outros. Eles, portanto, privilegiam as relações espaciais. As táticas são procedimentos que ganham validade em relação à pertinência que emprestam ao tempo - às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção se transforma em situação favorável, à rapidez dos movimentos que modificam a organização de um espaço, à relações entre momentos sucessivos em uma ação, para as possíveis interseções de durações e ritmos heterogêneos, etc (are actions which, thanks to the establishment of a place of power (the property of a proper), elaborate theoretical places (systems and totalizing discourses) capable of articulating an ensemble of physical places in which forces are distributed. They combine these three types of places and seek to master each by means of the others. They thus privilege spatial relationships. Tactics are procedures that gain validity in relation to the pertinence they lend to time—to the circumstances which the precise instant of an intervention transforms into a favorable situation, to the rapidity of the move-ments that change the organization of a space, to the relations among successive moments in an action, to the possible intersections of durations and heterogeneous rhythms, etc.)

subproduto desta prática o espaço, que se realiza na esfera do discurso, existe um retorno, pois, uma vez consolidados, estes discursos de espaço são capazes de mediar às relações de prática do ambiente. Assim, nos é permitido dar um passo atrás para analisar as ideias de qualquer possível discurso de espaço dado destinado a surgir no domínio ontológico.

Quando proponho a passagem de uma compreensão dual de espaço para uma que é composta por uma tríade conceitual, não se trata apenas de uma substituição, uma mudança do lugar do desenraizamento da ordem vigente de espaço. Esta capacidade já é prevista por Certeau ao pensar a prática do espaço como atividade que rompe com a ordem e atualiza a experiência do lugar. O principal êxito em procurar compreender o espaço desta forma, junto de uma terceira parte, é dar mobilidade para a forma como pensamos a nossa relação com o ambiente no qual nos encontramos, de modo que ao conceber uma terceira parte nesse arranjo despida das pré-definições impostas pelo discurso se permite que a prática aconteça não sobreposta a um discurso, mas em um espectro onde, na medida em que ela aconteça, floresça um discurso. Sobre a prática do espaço na cidade, Certeau retoma Roland Barthes para afirmar que o usuário desse espaço “extraí fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo.” (BARTHES apud. CERTEAU, 1984, p.98, tradução nossa)³⁸. De certo ponto de vista Certeau realmente endossa a habilidade do usuário do espaço para atualizar seus significados, mas o que o autor nega é a capacidade do usuário de *constituir* espaço. Nós vivemos criativamente e engendramos a todo tempo discursos de espaço e os atualizamos não só em segredo, mas também na forma como organizamos a nossa vida no mundo – coletivamente. Esses discursos extrapolam suas configurações como táticas ou estratégias de lidar com o espaço, e desse modo é preciso conferir a estes discursos a mesma envergadura dos discursos formais de espaço.

Novamente, vale lembrar que mesmo navegando por diferentes caminhos miramos o mesmo destino: a prática do espaço. Então quando Certeau se preocupa com as formas pelas quais essa prática se dá, e o que elas mobilizam/movimentam ao longo do caminho, muitas dessas preocupações se fazem pertinentes também junto do caminho que busco traçar.

Assim, como estabelecemos antes, a tecelagem do espaço e a percepção/*sensing* do corpo se juntam. Tanto quanto ver e ouvir, o caminhar pode funcionar como um instrumento/ferramenta de compreensão espacial. E é na analogia com a enunciação que o autor vê um caminho conciso para pensar então a prática do espaço. Evocando o ato da fala

³⁸ The user of a city picks out certain fragments of the statement in order to actualize them in secret.

para refletir sobre a questão, o autor pensa a relação entre como o ato de caminhar está para o espaço da mesma forma que a fala está em relação à linguagem. Dessa proposta, Certeau deriva uma tríplice função “enunciativa do espaço”:

“(…) é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato da fala é uma realização sonora da língua); e implica relações entre posições diferenciadas, isto é, entre "contratos" pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é "alocução", "coloca o outro em face" do locutor e põe em jogo contratos entre interlocutores).” (CERTEAU, 1984, p. 98, tradução nossa³⁹)

Em linhas análogas penso a espetatorialidade no cinema. Tanto quanto o ato de caminhar, a espetatorialidade se coloca em relação ao espaço também como uma forma de apropriação do sistema topográfico pelo espectador. A espetatorialidade, assim como o caminhar, é uma apropriação do espaço, visto que, como uma forma de consumo, implica transformação. Na medida em que o espectador acessa e habita o espaço, também o realiza, uma vez que no concebê-lo através da experiência ele se objetiva como uma heterotopia. Da mesma forma que a realização sonora da língua providencia a ela uma corporalidade – ainda que esta não seja material e visível, a realização do espaço cinematográfico como uma heterotopia também garante a este espaço o corpus necessário para operar como lugar de contestação. E dessa forma, acaba por cumprir também a terceira função elicitada por Certeau, visto que implica troca de significados com os outros habitantes deste espaço, mas também implica troca de significados com outros espaços, e permite ao espectador navegar entre essas diferentes posições.

Mas o que essa tríplice função enunciativa do espaço demonstra? Uma vez em contato com este espaço, e tendo conhecimento de suas operações internas, se torna mais fácil compreender os corpos que compõem estes espaços.

Em uma estrada aberta sob o sol e muita poeira, o *Thunderbird* verde de Louise vem em plena velocidade. Além de algumas montanhas distantes, tudo é absolutamente plano (é quase um convite pra que você se atire na pista). A estrada de duas pistas é cercada por uma vegetação que mais parece um grande tapete verde de bordas alaranjadas. Um avião passa "sobre a minha cabeça" irrigando o campo no lado direito da estrada. Parece quente e com bastante vento. Um avião passa ao fundo da cena. Thelma e Louise cantam dentro do carro. *The Temptations*. Mais uma vez com cabelos esvoaçantes na estrada esburacada. A essa altura do filme já consigo sentir o vento.

Nota sobre *Thelma e Louise*. 26 de Outubro de 2016.

³⁹ (...) it is a process of appropriation of the topographical system on the part of the pedestrian (just as the speaker appropriates and takes on the language); it is a spatial acting-out of the place (just as the speech act is an acoustic acting-out of language); and it implies relations among differentiated positions, that is, among pragmatic "contracts" in the form of movements (just as verbal enunciation is an "allocation," "posits another opposite" the speaker and puts contracts between interlocutors into action).

Como afirmado por Certeau, a prática destes espaços “afirma, suspeita, experimenta, transgredir, respeita etc.; as trajetórias que “fala”” (CERTEAU, 1984, p.99, tradução nossa)⁴⁰. Da corporalidade cinematográfica da estrada pela qual percorrem Thelma e Louise, o espectador mobiliza sua própria corporalidade para realizar o espaço lançado sobre a tela. Percorre cada pedaço do espaço disposto a sua frente com os sentidos afinados, dando espaço para todas as corporalidades com as quais fazemos no mundo. A primeira distensão se dá com o olhar, o inevitável sequestrador de sentidos, que sempre chama para si a liderança, mas os outros sentidos também se elevam a ocasião. E precisamente daí, começa uma intersecção inconstante de detritos que bombardeiam o próprio cerne deste espaço. E esse amontoado de percepções que se aglomeram a vista do espaço exibido na tela, só passam a tomar uma forma definida quando o espectador as organiza. O vento não está soprando desde a tela para os arredores do espectador, mas de dentro do seu próprio acervo de lugares praticados, o impelindo a praticar e *fazer lugar* do espaço colocado na tela. Através desta corporalidade que emerge do encontro com o tecido cinematográfico, o espaço do filme torna-se parte de um conjunto atualizado de vetores e direções que entram em vigor quando o espectador permite que ele tome forma e molde os caminhos pelo quais criamos o mundo. Para o usuário do espaço cinematográfico, esse espectador topográfico do tecido fílmico, a realização daquele espaço como *lugar*, pavimenta sua própria estrada.

Lefebvre mais uma vez nos proporciona uma reflexão que ajuda a pensar essa compreensão de corpo:

“Espaço - meu espaço - não é o contexto do qual eu constituo a "textualidade": ao invés, é antes de tudo meu corpo, e então é a contraparte ou "outro" do meu corpo, sua imagem espelhada ou sombra: é a intersecção inconstante entre o que toca, penetra, ameaça ou beneficia meu corpo, por um lado, e todos os outros corpos do outro. Assim, estamos preocupados, mais uma vez, com lacunas e tensões, contatos e separações. No entanto, através e além desses vários efeitos de significado, o espaço é realmente experimentado, em suas profundidades, como duplicações, ecos e reverberações, redundâncias e reduplicações (...)” (LEFEBVRE, 1991, p. 184, tradução nossa)⁴¹

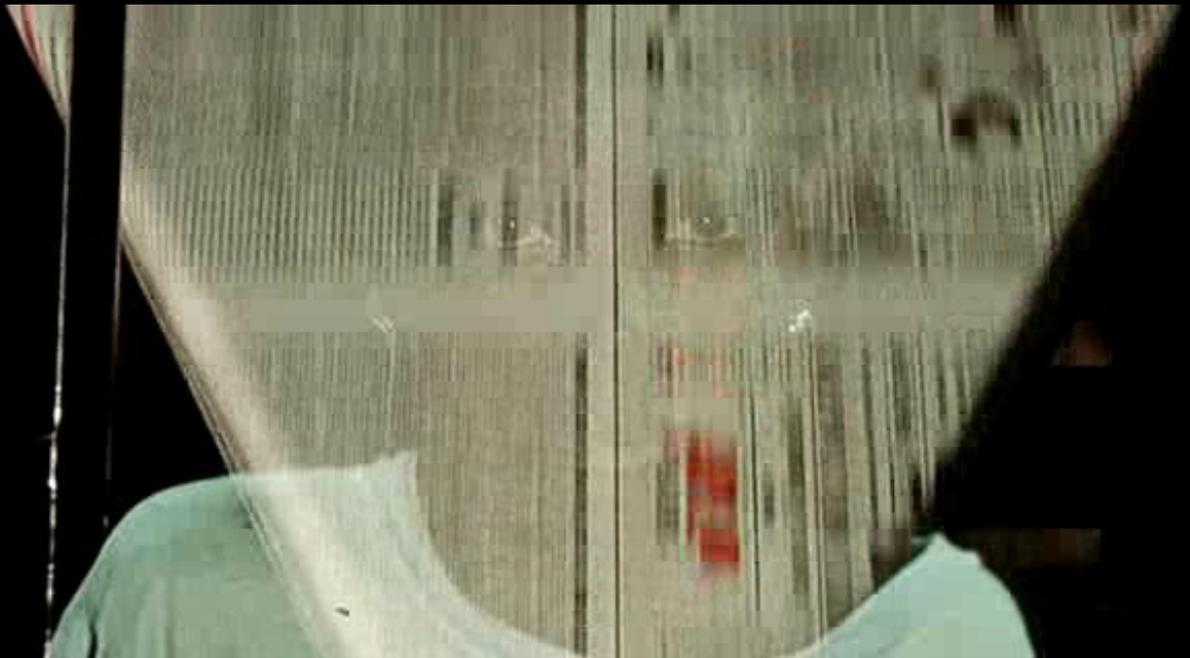
Essas duplicações, ecos e reverberações, redundâncias e reduplicações são sem dúvida o que mais nos interessa aqui. É a partir delas que podemos conceber um corpo que atua como

⁴⁰ (...) affirms, suspects, tries out, transgresses, respects, etc., the trajectories it "speaks".

⁴¹ Space - my space - is not the context of which I constitute the 'textuality': instead, it is first of all my body, and then it is my body's counterpart or 'other', its mirror-image or shadow: it is the shifting intersection between that which touches, penetrates, threatens or benefits my body on the one hand, and all other bodies on the other. Thus we are concerned, once again, with gaps and tensions, contacts and separations. Yet, through and beyond these various effects of meaning, space is actually experienced, in its depths, as duplications, echoes and reverberations, redundancies and doublings-up (...)

um veículo para imaginar e re-imaginar o nosso senso de espaço. Novamente evocando a analogia com a lingüística, o corpo é responsável por estabelecer a função fática entre indivíduos e espaço, que por sua vez, está intimamente ligada com a organicidade do praticar o espaço. A partir da interação com este, da realização dele a partir dos questionamentos acima citados que se desdobram no movimento em meio a topografia estendida ao espectador, o corpo toma forma e se inteira de seu alcance e de suas capacidades, estabelecendo um *corpo viajante*.

Mas para onde precisamente pode esse corpo viajar? Quando evoco a capacidade de praticar e habitar o espaço cinematográfico, onde se estabelece os limites do que constitui lugar nesse espaço?





No primeiro dos dois *frames* exibidos acima, ambos de *A Pequena Vendedora de Sol*, temos uma montagem onde *Sili*, em um *close-up* translúcido, é sobreposta a uma prensa de jornal enquanto narra para sua avó:

Sili - Avó, amanhã de manhã bem cedo, irei procurar trabalho. Não sou homem. O que os homens fazem, as mulheres também podem fazer.

Já no segundo *frame* vemos *Sili* alguns momentos antes, vagando numa feira de rua no centro de Dakar. Se pararmos para pensar sobre estes dois espaços, a princípio eles não parecem muito semelhantes. Para além de ter *Sili* como nossa condutora, eles parecem nos oferecer paisagens completamente diferentes para habitação e formas completamente distintas de acesso. Contudo, em última instância, ambos fazem parte de um mesmo caminho vivido/experenciado (*lived pathway*), afinal estes espaços, como pedaços/fragmentos, se tornam lugares na medida em que se constituem parte de uma trajetória imaginada – de um mapa vivido. Fazem parte de uma topografia que é estendida ao espectador, e que é verdadeiramente heterogênea, matizada e complexa. Construída em camadas e com diferentes densidades, essa topografia é plural e fornece uma infinidade de vicissitudes a serem exploradas. Ao pensar a cena aludida no primeiro *frame* apresentado, me equivoquei da linguagem cinematográfica para estabelecer um contato com aquela geografia. Como precisamente

podemos conceber um *close-up* como um lugar, como uma posição topográfica? Certeau nos diz que os praticantes da cidade muitas vezes fazem uso e lidam com espaços que não podem ser vistos, e da mesma forma penso a prática no espaço cinematográfico. Tratamos de uma compreensão *topofílica* do espaço, na qual nossa habilidade de preenchê-lo tem caráter essencial para essa investida. Dessa forma, é prudente dar um passo de cada vez, e examinar um pedaço/parte por vez. Assim, mais uma vez com o auxílio de analogias elaboradas por Certeau para pensar a prática de espaços na cidade empresto novamente seu brilhantismo para esta reflexão.

Ao pensar a caminhada dos pedestres, Certeau recorre a autores que estão se preocupando com a habitabilidade do espaço urbano, ou mais especificamente com uma “retórica habitante”⁴². Partindo deste contexto, o autor lança então a noção de “retóricas ambulantes”, e discorre sobre como a origem desta, de um caminhar como prática de espaço, está intimamente pareada a uma ordem de espaço construída e estabelecida hegemonicamente. Assim, o lugar da prática é ordenado na medida em que o autor as compreende como “manipulações sobre os elementos de base de uma ordem construída” e “desvios relativos a uma espécie de “sentido próprio” (CERTEAU, 1984, p.100, tradução nossa)⁴³ desses espaços. Como na linguagem, o sentido próprio aparece atrelado a um discurso hegemônico que organiza o espaço dado, e é a partir dele que o usuário passa a configurá-lo, a “desviá-lo” a partir da própria experiência. No cinema, o espaço que provem da tela cinematográfica, antes e independente da forma como é percebido, também tem um “sentido próprio”, que se materializa dentro das coordenadas também de uma linguagem – a linguagem cinematográfica.

A linguagem cinematográfica como “sentido próprio” do espaço cinematográfico nos proporciona dois caminhos reflexivos. Um destes percursos enfatiza o papel fático dessa linguagem, e assim, retorno mais uma vez a proposta de pensar a questão a partir de uma tríade conceitual, na qual ante ao domínio que compreende o discurso hegemônico que será transgredido pela prática, trago a esfera onde discurso e prática se constituem simultaneamente. O intuito é proporcionar novamente um espaço transitável para o desenrolar das práticas que, por sua vez, estimulam novas percepções teóricas e discursivas. Assim, compreendo a linguagem cinematográfica como a enunciação que organiza este espaço,

⁴² Alain Medam, Sylvia Ostrowetsky e Jean-Fraçois Augoyard.

⁴³ (...) “manipulations of the basic elements of a constructed order” e “deviations relative to a sort of “literal meaning””.

estabelecendo o contato primeiro para que possamos nos orientar dentro desse espaço, afirmando, transgredindo, e provando cada pedaço, de modo a preenchê-lo a partir de ecos e reverberações da nossa própria experiência. O uso que fazemos destes espaços atesta a capacidade desta linguagem – cinematográfica – de estabelecer comunicação, em estender a ponte que permite que seja possível a intelecção deste espaço como espaço disposto a prática. Dali em diante, o que provem deste primeiro contato deriva – somente e a partir – da *prática* desse espaço. Já o segundo percurso reflexivo ressalta um segundo papel muito importante desta linguagem: sua qualidade sintática e semântica. Nele, a linguagem cinematográfica aparece aqui muito em semelhança com o espaço geométrico dos urbanistas, também identificado por Certeau operando como o “sentido próprio” da linguagem, e é meramente parte de uma “ficção produzida por um uso (...) particular, o uso metalinguístico da ciência que se singulariza justamente por essa distinção.” (Ib., tradução nossa) ⁴⁴. E como este é um lugar de cientificação, algumas funções estabelecidas pela linguagem se fazem muito esclarecedoras para pensar o que se manifesta na prática do espaço cinematográfico.

Deste modo, tomamos emprestadas da linguagem algumas funções para pensar como essas operações também acontecem no espaço cinematográfico, ainda que, como na linguagem, o uso dessas formulações permaneça aberto para seus interlocutores usuários. Assim, a espectadorialidade como pensada aqui lida diretamente com a linguagem cinematográfica, essa que empresta suas estruturas para orientar o espaço construído no tecido cinematográfico, e permite que ela aconteça de formas distintas, seja na experiência do espaço subjetivo e individual, seja na experiência desse espaço voltada para a ciência. Discutirei mais atentamente esta distinção no decorrer do capítulo, mas no momento enfatizo a capacidade de pensar o espaço cinematográfico a partir destas funções da linguagem.

De volta ao segundo *frame* de *A Pequena Vendedora de Sol*, retorno a cena na qual *Sili* caminha pelas ruas de Dakar. Numa transição entre os arredores e o centro da cidade, a sequência fílmica nos apresenta um trajeto mobilizado inteiramente pelo movimento, evoca um deslocamento e delinea uma estrada. A estrada nessa reflexão se constitui no movimento promulgado pelos personagens e pelo espectador, e em momentos pode ser bastante literal, mas também tem espaço para a subjetividade. Nós habitamos o espaço proclamado a nossa frente na medida em que ele nos é apresentado, e o concebemos como um *lugar* a partir da geografia imaginária traçada na tela. Na geografia delineada em *A Pequena Vendedora de Sol*

⁴⁴ (...) merely the fiction produced by a use that is also particular, the metalinguistic use of science that distinguishes itself by that very distinction

conhecemos pedaços de Dakar, ainda que a cidade não seja nomeada em momento algum, e que essa informação venha de fora das margens deste espaço, mas conhecemos ainda melhor o movimento periferia-centro, realizado por Sili ao sair da *cit  Tomate* rumo ao centro de Dakar em busca de mais oportunidades, movimento esse que ultrapassa as barreiras de qualquer cidade e, que embora imensamente plural, compartilha de premissas inalteráveis. Assim, somos apresentados a um espaço que se mobiliza simultaneamente tanto a partir da sua capacidade em singularizar um espaço quanto da capacidade de torná-lo plural, que se recorta de modo a atuar residualmente em rela o a sua origem, mas também pode ser pensado como cosmog nico. E para pensá-lo melhor, vamos a duas figuras de linguagem que Certeau traz para pensar a prática da cidade: a sinédoque e o ass ndeto. A sinédoque, ou a substitui o de um termo por outro, havendo amplia o ou redu o do sentido usual da palavra,   compreendida pelo autor na elei o de elementos privilegiados que acabam por guiar, demarcar e configurar as trajetórias na prática da cidade. Assim, para Certeau uma colina   tomada por um parque na narra o de uma trajetória. Da mesma forma, compreendo a sinédoque como uma ferramenta de análise substancial para a compreensão do espaço do filme. Podemos entender como sinédoque no espaço cinematográfico o movimento do tecido fílmico em realizar na figura das cidades, por exemplo, a parte pelo todo. A Dakar que conhecemos através de *Sili*   ínfima comparada a Dakar que a origina, e ainda infinitesimalmente menor quando comparada a geografia da qual passa a fazer parte ao se realizar como lugar no cinema como espaço heterotópico. Dentro dessa geografia, Dakar faz fronteira com qualquer que seja o lugar no Arkansas onde *Thelma e Louise* vivem, e reverbera em toda e qualquer cidade que já existiu e pode vir a existir. Já na figura do ass ndeto, ou a supressão de conjun es coordenativas dentro de uma frase ou entre frases, reconheço a cena de onde o primeiro *frame* de *A Pequena Vendedora de Sol* foi retirado. Nela a narrativa a princípio pode parecer um rompimento com a sistematicidade regular da exibi o daquele espaço na tela, mas a linguagem continua estabelecendo a fun o fática com o espectador. Certeau ressalta quando pensando o ass ndeto na prática da cidade sua capacidade de selecionar fragmentos de um espaço atravessado, ignorando partes inteiras e suas liga es, e por elisão abrindo lacunas no contínuo espacial. Na cena mencionada acima, a supressão de espacialidades colide com a anuncia o do que está por vir, e nela podemos perceber estas partes quase como, segundo Certeau, relíquias que, desatando totalidades, comunicam pedaços de espaços a serem habitados. Assim, através destas opera es retóricas, as estruturas dos lugares imbricados a uma geografia cinematográfica são substituídos por partes

fragmentadas, cujas lacunas se encaixam nas práticas sociais que simbolizam. Assim, como ressalta Certeau, são atos desta metamorfose estilística do espaço.

Portanto, os lugares com os quais lidamos aqui possuem fronteiras intercambiáveis, e tem seus limites estabelecidos por uma arqueologia do corpo vivido. Essa arqueologia, de um corpo intimamente ligado a formação do espaço que aqui pensamos, permite que simultaneamente se constitua *lugar*, no cinema como espaço heterotópico, e revela a possibilidade de pensá-lo antropológicamente, buscando compreender o domínio do corpo na esfera que se constitui enquanto lugar de compreensão da maneira como nos fazemos no mundo.

Dessa forma, junto da premissa que catapulta o entendimento da arquitetura como um “espaço de viagem proto-filmico”, como nota Giuliana Bruno, no intuito de prover através da função topográfica uma viagem imaginária ao *corpo viajante*, buscamos traçar as raízes de uma prática de espaço que, como a prática da cidade, tem início na relação entre o entendimento e a percepção do corpo com o entendimento e a percepção do espaço. Portanto, a espectadorialidade do cinema, é pensada como um movimento, um primeiro deslocamento no consumo do cinema como lugar que se faz heterotopicamente. Partindo de uma compreensão do corpo que não é biológica, uníssona e material, mas permeada por uma série de expressões corporais que dão forma a maneira como nos fazemos em relação ao espaço, podemos reivindicar um corpo que é moldado por sua relação com o ambiente que é apresentado ante a ele, e desse espaço constituir um lugar impulsionando assim seu eco para se apropriar/apossar/apoderar do mundo.

2.2 IMAGEM HÁPTICA

Uma vez delimitado esse primeiro deslocamento que mobilizamos aqui, partimos para o segundo, mas não menos importante: o deslocar-se na e com a imagem. Agora que temos estabelecidas as minúcias da prática desse espaço e da possibilidade de averiguar, indagar e explorar estes lugares abarcados na nossa reflexão, damos um passo adentro em direção a tela cinematográfica para discutir essa imagem. Mas e o som?

A imagem aparece aqui em primeiro plano. E este é um recorte pensado na medida em que, mesmo buscando uma compreensão do espaço cinematográfico que extrapola barreiras da sua concepção material, e, portanto abarcaria quaisquer outras qualidades que possam ascender do tecido fílmico, o caráter reflexivo e acadêmico dessa discussão é mais bem contemplado quanto maior for sua superfície de contato. Portanto, a escolha da imagem como principal condutora acontece tendo em vista seu lugar privilegiado na forma como manifestamos nossa vivência, e também pela possibilidade, ainda que muito incompleta, de transpor parte da imagem como realização para o lugar textual. Mas isso não quer dizer que a relação entre imagem e som não seja simbiótica, em especial numa imagem que se propõe hápticamente. O som continuará a aparecer nesta reflexão, no intuito de garantir minimamente que sua amplitude seja considerada e também por tentar, ainda que em segundo plano, auxiliar na compreensão da multiplicidade do material que constitui o tecido cinematográfico.

Tendo essa escolha em vista, retomo alguns vestígios do lugar distinto ocupado pelas imagens na forma como nos fazemos no mundo. Se pensarmos o surgimento do cinema – que ainda quando mudo – foi capaz de demonstrar o quão tamanho é o fascínio proporcionado pelas imagens, garantindo a ele lugar privilegiado para pensar o que Ben Singer (2004)⁴⁵ propõe como uma concepção neurológica da modernidade, temos no constante aumento dos regimes visuais uma das formas de consumo mais impactantes no domínio da experiência. Essa compreensão neurológica da modernidade pensa não só a forma pelas quais as fruições sensíveis captam a realização das diferentes esferas da sociedade na vida dos indivíduos, mas também os usos que são feitos do que é apreendido por esses indivíduos. É no clássico texto de Simmel sobre a vida do espírito nas grandes cidades, de 1903, que junto ao momento de emergência do cinema, o autor propõe, a partir da intensificação da vida emocional, a

⁴⁵ Ver mais em “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” em *O cinema como invenção da vida moderna*, CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(2004)

expansão da compreensão do indivíduo pelos limites físicos do seu corpo ou no espaço em que suas atividades físicas estão circunscritas, mas compreende, ao invés, a totalidade dos efeitos significativos que dele emanam temporal e espacialmente. E a apreensão imagética das experiências que tomam lugar no mundo tem lugar central nessa empreitada. Se o século XVIII foi conhecido como o “século das luzes”, o século XX pode ser pensado como o “século das imagens”. Da quase intangibilidade do olhar a imagem ascendeu a algo próximo do caráter de *commodity* com o uso da tecnologia na forma de materializá-la e multiplicá-la. As imagens passaram a fazer parte cada vez mais das experiências cotidianas, alçando o lugar da visão como sentido primeiro, e por conseguinte, cravando o lugar hegemônico do olhar em detrimento dos outros sentidos, especialmente nas sociedades modernas ocidentais. Com alarmante velocidade, a reprodução das imagens saltou de aparatos gigantescos que reproduziam com imperfeições o que era captado, para aparelhos de captação e reprodução cada vez menores, que quase instantaneamente providenciam imagens de qualidade assombrosa. Nessa imersão da imagem na vida cotidiana, a visão passou a ser cada vez mais requisitada, e elevou as imagens a artigo/objeto de troca. Troca de sentidos, de experiências, de caminhos, e de afetos. Dessa nova posição, as imagens passam a portar um novo status na forma como organizamos o mundo, e alimentada pela sua presença constante ao alcance dos olhos e das mãos, as imagens passaram progressivamente a se ordenar mais e mais profundamente na memória.

As imagens com as quais lidamos aqui podem deter um domínio ainda mais especial em nossa memória, pois elas mesmo, tendo sua gênese em uma imaginação outrem - mas também precisamente por isto, podem genuinamente nos *mover*. Esse movimento é diverso, e aponta para muitas direções, ele abarca tanto o impulso topográfico exercido pela corporalidade do espectador quanto as do influxo que alcança as esquinas da memória. No início deste capítulo a discussão em torno do impulso espacial relegou maior atenção, num primeiro momento, a uma disposição arquitetônica como ancestral ao impulso que nos leva para o tecido cinematográfico, e agora gostaria de me concentrar mais precisamente no material que preenche essas espacialidades. Enquanto a arquitetura é preenchida por construções maciças, e de uma tatilidade sólida, a matéria que preenche as paisagens cinematográficas é muito mais densa, ainda que etérea, e se desdobra em camadas infinitas, ainda que se perfaça somente em duas dimensões. Dessa imagem, ainda ressaltamos um outro movimento, o do próprio vir-a-ser da imagem cinematográfica que se manifesta em profusa vantagem em relação as imagens estáticas, pois prolonga seu território de atuação ao mesmo



tempo em que permite a continuidade dentro dela mesma, além de admitir também que as ações que tomam lugar neste espaço se desdobrem ao infinito ao carregar consigo o movimento. Assim, a imagem cinematográfica, essa imagem que concede constante deslocamento diversas direções, providencia a partir de sua motilidade uma narração que é empreendida num lugar que se faz plural, atemporal, des-espacializado e, sobretudo, criativo. Assim, o cinema ao narrar espaços criativamente, imerge o espectador em imagens fluidas, e delas cria, subverte e reverbera memórias, concedendo lugares através de espessuras em movimento. Portanto, esse segundo deslocamento que tratamos, na e com a imagem, se desdobra a partir das capacidades háptica e de memória das imagens.

Quando falamos da capacidade háptica das imagens evocamos primordialmente a aptidão destas em estender-nos uma superfície de contato, em estabelecer o toque. Pôr-se em contato, tatear, tocar, são capacidades em geral também muito bem delimitadas por empirias das ciências duras. Aqui essas capacidades são pensadas além, na busca por adjacências a essas práticas que podem ter sido ignoradas ou deixadas de lado na busca por estabelecer um discurso uno e hegemônico, ignorando a multiplicidade da nossa sensorialidade. Como lugares heterotópicos, a imagética destes espaços cinematográficos é de capacidade dupla, pois estes como espaço de contestação, identificam a fim de duvidar, e colocam em perspectiva não só o lugar cinematográfico, mas todos os outros quando em relação a ele.

Essa reflexão, contudo, tem início de forma muito mais intuitiva. Quando assistimos a um filme certas características espaciais entoadas na narrativa operam de modo a conceder maior ou menor aptidão para adesão topográfica da imagem na tela. Da mesma forma, operam de modo a estabelecer pontes que nos conectam a partir dali a ilhas da memória. A imagem mencionada no início desta reflexão, responsável por ocasionar a faísca inicial que levou a essa investigação, ocupa o lugar que tem pelos laços estabelecidos com a memória, mas antes desse movimento, realizou um deslocamento bem mais próximo, e bem mais simples. Deslocamento esse que acontece com tanta frequência que muitas vezes a identificação dele como parte do processo cognitivo é ignorada. Ao nos depararmos com uma espacialidade cinematográfica, muitas vezes o primeiro impulso que nos salta é um ato de tradução. Não pensamos aqui a tradução na totalidade de sua complexidade interpretativa, na verdade gostaria de me afastar completamente da noção de interpretação, mas evocamos o primeiro movimento de identificar pares. Esse movimento pode se assemelhar muito ao do antropólogo quando inserido em uma realidade diferente da sua, onde, ainda que sua intenção seja compreender aquela realidade através de suas próprias espirais, é preciso estabelecer

minimamente algumas posições relacionais para que dali em diante se construa essa realidade em si mesma. Esse movimento acontece tão automaticamente no cinema que o eclipsamos da esfera argumentativa. Entretanto, traçá-lo aqui é um processo bastante elucidativo para compreender a capacidade háptica das imagens. Quando vemos uma rua, qualquer rua, constituída através do tecido cinematográfico, nós sabemos instantaneamente como operar a fim de acessar este lugar. Todavia, se o lugar exibido no tecido cinematográfico é oriundo de uma compleição abstrata, nosso primeiro movimento seria o de tomar um pequeno e rápido desvio em busca de uma figura homóloga para aquele espaço tomar lugar. Como um jogo de memória, onde encontramos pares iguais, nós combinamos espaços exteriores com lugares interiores, estes últimos diretamente do nosso acervo de memória, e com esse movimento, transformamos estes espaços exteriores também em lugares interiores. A partir daí, espiralamos em direção a própria constituição destes lugares, colhendo da sua própria montagem elementos hápticos que inflam sua realidade de espaço, e num movimento circular nos permitem construir e acessar esses lugares também pela memória.

Então, como se configuram elementos hápticos nesse espaço? Pensamos a qualidade háptica das imagens cinematográficas a partir da habilidade de recuperar o senso de toque na percepção da nossa corporalidade junto ao espaço. O toque aparece no sentido de recuperar e repensar a sensibilidade corporal em meio ao espaço e propor a capacidade de efetivamente tocar, ainda que num espectro ampliado do sentido. Dessa forma, reivindica-se não só o uso total de outras sensibilidades, mas também um o olho tátil e itinerante. Esse olho deixa de ser exclusivamente ótico, e passa a ampliar seu espectro de ação. Mas toda essa metamorfose corporal derivada de uma imagem garante um espaço que é mais do que somente visual, mas está cheio de predicados que despertam a sensibilidade cinestésica. Assim, a tatilidade do espaço cinematográfico é performance realizada pelo corpo, e depende da experiência atribuída ao acervo de memória, que constantemente desafia e recria nosso senso de espaço. A profundidade desta qualidade háptica é complexa e envolve constantes que são intercambiáveis e invariavelmente móveis, e tem a ver rigorosamente com a natureza do corpo que a atravessa, bem como a textura do espaço na tela. Em relação a esse corpo, discutirei precisamente o que se desdobra dessa posição já que lidarei com três diferentes posições do corpo feminino: o corpo pensado na tela (das personagens que ganham corpo a partir da espacialidade do filme), o corpo da espectadorialidade (os corpos que se colocam em relação aos corpos na tela, sendo que aqui o enfoque é buscar indagações a respeito da relação entre corpos femininos, tanto na tela quanto na espectadorialidade) e, ainda que em menor

escala em relação às duas outras posições, o corpo na extremidade da escrita desta discussão (ou o meu corpo, que ocupa uma posição dupla, a da espectadorialidade e também a de etnógrafa da relação entre esses corpos e espaços. Quanto à textura dos espaços, variamos mais ou menos em um mesmo domínio com os filmes exaltados nesta trajetória, mas é importante enfatizar a oferta de uma variedade de texturas proporcionadas pelo cinema. A variedade de textura na tela cinematográfica é tão extensa quanto a pluralidade temática que entrecorta as paisagens cinematográficas, de modo que existe também uma variação em relação a qualidade háptica destas imagens. Alguns filmes possuem imagens mais hápticas, e assim nos permitem viajar mais longe, enquanto outros são capazes de fornecer apenas o suficiente para estabelecer contato.

Para chegar um pouco mais perto destes elementos, mergulho em direção ao tecido cinematográfico. Em *O Dia em que me Tornei Mulher*, na segunda história, de *Ahoo*, acompanhamos a corrida de bicicletas da qual ela participa e entramos em contato com um elemento háptico da imagem cinematográfica muito mais atentamente. Do som do cavalo galopando por entre a paisagem que se desdobra a minha frente, começo também a escutar ruídos de pequenos animais, pássaros chilreando em uma revoada, um relincho do cavalo, para finalmente escutar o ruído característico das bicicletas percorrendo a estrada que se perfaz a frente delas. Eventualmente, a respiração de *Ahoo* começa a ditar o ritmo pelo qual eu percorro a tela. Estes sons se conectam em maior ou menor grau de afinidade, de proximidade, com as ilhas sonoras de memória do meu acervo imagético, mas, independentemente da proximidade com o núcleo da memória vivida, eles conseguem alcançar o domínio da prática, e atuam como um veículo de transporte, nos colocam em uma rota de fluxos. Assim, podemos notar que um dos elementos hápticos mais interessantes no cinema deriva não estritamente da imagem exclusivamente visual, mas sim de seu parceiro simbiótico⁴⁶: o som. A música lida intimamente com o toque, nós a tocamos, e ela, como um elemento háptico do cinema, nos toca.

Estes elementos que atuam como um transporte háptico também podem ser demarcados por construtos fílmicos, tais como ângulos, composição e duração das tomadas. Mais uma vez em queda livre em direção ao espaço cinematográfico, em *Thelma e Louise* me

⁴⁶ O uso da noção de simbiose para pensar a relação entre imagem e som aparece no intuito de ressaltar o benefício na união de ambos. Entendo a relação entre ambos como uma simbiose mutualística e facultativa, pois tanto o som quanto a imagem existem muito bem sem o outro, mas quando unidos proporcionam uma interação entre diferentes que é harmônica. Essa tomada se coloca em oposição à compreensão de imagem e som sendo complementares, pois esta me sugere a ideia de falta, de que antes não havia uma completude no som sendo só som, e na imagem sendo só imagem.



sento inúmeras vezes no banco traseiro do *Thunderbird* de *Louise*, também verifico o reflexo da paisagem nos retrovisores, e em última instância faço o salto final *com* elas. Mas eu também fico para trás e observo enquanto o carro salta no abismo, e também paio lateralmente observando a trajetória que o carro performa no ar. O espaço do filme nos fornece uma multiplicidade de posições para indagar, e dessa forma eleva seu status a um espaço cultural cinético. Mas, em última instância, todos estes elementos atuam no intuito de proporcionar a qualidade háptica como senso de percepção da espacialidade por meio de uma expansão do tecido cinematográfico, de modo a nos incitar a não só ver a imagem, mas a atacá-la com uma gama de outros sentidos, que não só envolve uma sensibilidade corporal, mas também um processamento dessa prática que, em última análise, diz respeito à memória. A memória sensorial é evocada antes que os outros sentidos, mas avança em direção a memória que toca o corpo.

Sobre a memória e o lugar que ela ocupa nessa reflexão, desdobre a perspectiva que leva em conta as posições de localização e deslocamento relativas à memória, e mais especialmente o trânsito que fabrica entre essas posições. Localização, então, como afirmei anteriormente, emerge aqui muito mais como um itinerário do que como um lugar limitado, é fruto de um deslocamento. Assim, pensamos a memória a partir de posições relativas, pois como nos lembra Certeau, “a memória é uma espécie de anti-museu: não é localizável” (CERTEAU, 1984, p.108, tradução nossa) ⁴⁷. Para o autor e para esta reflexão, a memória permanece sem um lugar determinado até o momento onde se revela de forma a conectar-se com o momento presente, ainda que dessa forma a princípio assinala a contradição da sua habitual ocultação em uma duração temporal. A memória pensada na relação entre o espectador e o cinema como espaço heterotópico através da qualidade háptica da imagem media transformações espaciais. Não apenas até precisamente o ponto de ação, a memória tira o chão da espacialidade construída e ataca a sua formação, contestando o local disposto para o espectador e, dessa forma, produzindo uma fissura, mas uma fissura fundacional que dá lugar para a transformação, culminando assim na elevação dela ao nosso próprio acervo construído de memórias. Como a própria memória é pensada como um anti-museu, o cinema pode ser abordado também como um tipo de museu, mas esse um museu instável. Como afirma Bruno, quando “construindo nosso próprio acervo de imagens em movimento (...) tomamos a narrativa do museu.” (BRUNO, 2002, p. 331, tradução nossa) ⁴⁸. Memória, como tudo mais,

⁴⁷ (...) memory is a sort of anti-museum: it is not localizable.

⁴⁸ (...) building our own archive of moving pictures (...) we take the museum's narrative, cinematic promenade

está em movimento. De forma dinâmica, se constitui elasticamente, permite redimensionamentos, dobras e novas densidades, se molda em direção a experiência. E nós a usamos para agir sobre práticas. Essas práticas funcionam elas mesmas em multiplicidade, e podem ser consideradas como memórias que fazem parte de um grande processo de produção e ressignificação.

O filme então se revela como um lugar de mobilidade fantástica, como dispositivo que nos permite mover em direção ao futuro e ao passado, do mesmo modo nos deixa viajar como em um carrossel, dando voltas em um *looping* infinito revivendo um mesmo espaço. Resgatando o sentido ao qual Certeau atribui a temporalidade da memória, busco pensar a pluralidade que se concede a esses espaços. O autor pensa memória “no sentido antigo do termo, que designa uma presença à pluralidade dos tempos e não se limita, por conseguinte, ao passado.” (CERTEAU, 1984, p.218, tradução nossa)⁴⁹. Dessa forma, cabe refletir como a temporalidade se articula em um espaço organizado. Como afirmado, a memória, ao revelar-se de forma a conectar-se com o momento presente, a princípio assinala a contradição da sua habitual ocultação em uma duração temporal, mas é precisamente na exposição dessa ocultação que se permite rearranjar a memória “em relação ao que acontece – algo inesperado que é inteligente o bastante para se transformar em uma oportunidade.” (CERTEAU, 1984, p.86, tradução nossa)⁵⁰. A memória como prática não tem uma organização própria que a restringe a uma única temporalidade. O autor continua ainda sugerindo que a inserção da memória em espaços encontrados por acaso, é como os pássaros que colocam seus ovos somente em ninhos de outras espécies, pois como eles, a memória produz mesmo em um espaço que não necessariamente a pertence. Desenvolve uma aptidão para transitar entre espaços outros, e se beneficia desta posição sem se destruir através dessa prática.

A memória que mobilizamos aqui se beneficia completamente desta posição. Junto da imagem cinematográfica nos alternamos entre sermos espectadores das personagens que desbravam a tela e nos colocarmos no próprio tecido do filme, em nos movermos com as personagens e com as paisagens. E neste movimento, a memória é mobiliada por uma conjectura que transita junto de diferentes corpos, onde tempos empilhados, histórias fragmentadas, se desdobram em uma presença de ausências. Em última instância, memória é perceber o outro em diálogo consigo mesmo.

⁴⁹ (...) in the ancient sense of the term, which designates a presence to the plurality of times and is thus not limited to the past.

⁵⁰ (...) relative to what happens— something unexpected that it is clever enough to transform into an opportunity.

2.3 ETNOGRAFIA *NO* E *COM* O FILME

Chegamos à hipótese central desta dissertação: a concepção de uma etnografia que toma lugar *no* e *com* o filme. Assim, uma vez definidos os percursos de dois de nossos principais deslocamentos, como eles vêm a ser e para onde eles nos conduzem, me ocuparei de amarrar algumas pontas que demonstram como estas práticas são intrinsecamente antropológicas e desembocam no fazer etnográfico.

Pensando o fazer antropológico e tendo em mente as discussões que afloraram junto do que chamamos de antropologia pós-moderna, é mais do que necessário termos um afã pelo lugar do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo. Sempre é importante situar o modo como nos relacionamos com eles, demonstrando de que maneira esta relação é construída e como chegamos até as estruturas que utilizamos para pensá-los. O processo de localizar de onde provem a fala do pesquisador é de suma importância, mas elencamos como tão importante quanto, ao menos para esta reflexão, a localização também do corpo do pesquisador. A concepção de um olhar desencarnado do pesquisador, seja lá qual for o seu objeto de estudo, eclipsa a reverberação da presença e da ação desse corpo no espaço onde ele está inserido. E se o consumo das imagens cinematográficas, como estabelecido aqui, é háptico, como eximir o corpo do pesquisador no fazer antropológico desta esfera?

Se desde o trabalho de Mauss ([1950] 2003)⁵¹ colocamos uma nova luz – um novo par de lentes – sobre as técnicas corporais e, por conseguinte, às compreensões de corpo e de como esse corpo se relaciona com o espaço a sua volta, não podemos deixar de espelhar essa luz para a forma como pensamos a relação entre corpo e as imagens. Afinal, relegar o lugar do consumo de imagens como um prolífico espaço para a compreensão das sociedades contemporâneas é deixar às sombras parte de como as buscamos entender.

⁵¹ Em *As Técnicas do Corpo* ([1950] 2003) Marcel Mauss pensa o uso do corpo a partir de diferentes forças que condicionam suas técnicas, e como o autor pondera as formas pelas quais os indivíduos “sabem servir-se de seu corpo” fazem parte de um aprendizado que varia de entre diferentes sociedades. O corpo que é pensado pelo autor como o primeiro e o mais natural instrumento do homem, ou, mais exatamente, o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem, aparece de modo a instigar parte da direção pela qual penso o corpo nesta reflexão. Chegando a mencionar, ainda que minimante, o lugar do cinema nesta equação Mauss cita o exemplo da influência do mesmo em disseminar técnicas relativas ao modo de caminhar. Ao notar que reconhecia o modo como caminhavam jovens enfermeiras norte-americanas pelo contato com o cinema norte-americano, e posteriormente notar que este caminhar passou a se difundir entre as jovens francesas, especialmente em Paris, o autor abre espaço para pensarmos mais profundamente as relações que se constroem do contato com o tecido cinematográfico.

Assim, desde o início desta reflexão, não só a abordagem escolhida para acessar a compreensão de espaço, mas também a construção do entendimento do espaço cinematográfico como lugar de prática, atuam de modo a exigir o reposicionamento do corpo do pesquisador. Passa a ser fundamental a sua presença nesse meio para que, em um primeiro momento, se estabeleça junto da aferição corporal uma noção de espaço que não seja resultado de uma abstração anterior e descolada da prática, e em seguida, na relação que leva em conta o entendimento do cinema a partir desse discurso, a prática se constrói em relação à corporalidade do praticante do espaço cinematográfico, permitindo que esse espaço, então, se realize como lugar. A experiência da prática cinematográfica como descrita nesta discussão é oriunda de uma reflexão sobre a maneira pela qual o cinema se perpetua por entre as formas pelas quais damos significado ao mundo. É precisamente no entendimento do cinema como esse espaço que proporciona uma série de mobilidades ao espectador, e permite a reverberação da experiência, que se fundamenta a validade da tomada desse meio como potencial para o entendimento do cinema como lugar de cultura, como lugar a partir do qual as relações complexas de mundo se expressam. Isso demonstra que essa demanda está intrinsecamente atrelada à forma como percebemos e compreendemos o cinema aqui, de modo que não poderia ser de outra forma. O pesquisador deve ocupar o mesmo lugar do espectador. Contudo, essa demanda também nos leva a necessidade de ressaltar o movimento que marca a distinção entre o espectador e o pesquisador-espectador. Assim, como lugar da experiência, a espectadorialidade puramente cultural acontece sem que suas engrenagens sejam expostas, se beneficia da completa imersão no tecido cinematográfico. Porém, quando passamos a pensar esse espaço na proposta de entender como se dá essa relação, o espectador-pesquisador deve estar imerso no tecido cinematográfico, mas ao mesmo tempo indagar e estar atento às propriedades que o constituem como tal, e esta é sua premissa fundadora. Portanto, a espectadorialidade voltada para um entendimento antropológico está assentada na capacidade do pesquisador de não só percorrer o espaço cinematográfico e realizá-lo como lugar, mas também na habilidade de desconstruir e acessar cada parte que o constitui. Desconstruímos esses lugares em sua totalidade para reconstruí-los *etnograficamente*.

Mas por que etnograficamente? Quando James Clifford e outros autores tratam da autoridade etnográfica em *Writing Culture* (1986), procedimentos e práticas que fizeram parte, bem como os que foram marginalizados, da etnografia clássica são discutidos na medida em que se busca contemplar o lugar almejado ao fazer antropológico. A trajetória da etnografia junto da disciplina vem permeada por discussões que têm estado em curso e com

posições bastante móveis. Mas ao olhar para o movimento que tenta estabelecer um lugar para a etnografia, uma posição toma a frente: a etnografia, num reflexo de como as sociedades se criam, é um *affair* narrativo. Desde o lugar ocupado pelas narrativas de relatos de viagem – que ora gozaram de lugar privilegiado no alçar a antropologia como ciência, ora foram descartados na busca pela cientificização extrema da disciplina –, até a discussão do lugar da narrativa construída pelos antropólogos nos estudos etnográficos, a antropologia vem lidando com as fronteiras da narração desde seu início, e a renegociação constante dessas fronteiras é grande parte do trabalho antropológico. Da discussão que lida especialmente com o lugar da narrativa etnográfica, é possível identificar um movimento que se esforça para formatar e rotular essa escrita exclusivamente dentro do domínio da antropologia – mesmo quando sempre se emprestou de práticas discursivas herdadas de outros gêneros narrativos; e que busca reforçar essa posição lançando mão da ciência para renunciar quaisquer laços com práticas experimentais. Mas como negar a mobilidade à sua própria escrita quando, como aponta James Clifford (1986), o próprio ato etnográfico – situado no âmago dos sistemas de poder que definem significado – levanta questões que desafiam as fronteiras do entendimento das civilizações, ao passo que decodifica e recodifica fundamentos da ordem coletiva, e descreve processos de inovação e estruturação, enquanto é em si mesmo parte destes processos? Parece estranho que, dada a gama de mobilidades despertadas pelo próprio ato da etnografia, faça sentido que sua escrita permaneça enclausurada, e não seja garantida da mesma mobilidade. Dessa forma, a escrita e o fazer etnográfico perseguidos aqui derivam de uma perspectiva que mobiliza como pano de fundo proposta de James Clifford, num contexto onde se compreende:

“(...) a cultura [como] composta de códigos e representações seriamente disputadas/contestadas; assumindo que o poético e o político são inseparáveis, que a ciência está nos processos históricos e linguísticos, e não acima deles. Assume que gêneros acadêmicos e literários se interpenetram e que a escrita de descrições culturais é propriamente experimental e ética. Seu foco na produção de textos e retórica serve para destacar a natureza artificial e construída das narrativas culturais. Mina os modos excessivamente transparentes de autoridade, e chama a atenção para a situação histórica da etnografia, o fato de que ela é sempre envolvida na invenção, e não na representação das culturas.” (CLIFFORD, 1986, p. 2, tradução nossa)⁵²

⁵² They see culture as composed of seriously contested codes and representations; they assume that the poetic and the political are inseparable, that science is in, not above, historical and linguistic processes. They assume that academic and literary genres interpenetrate and that the writing of cultural descriptions is properly experimental and ethical. Their focus on text making and rhetoric serves to highlight the constructed, artificial nature of cultural accounts. It undermines overly transparent modes of authority, and it draws attention to the historical predicament of ethnography, the fact that it is always caught up in the invention, not the representation, of cultures.

Portanto, levando em conta a amplitude territorial já demarcada pela etnografia, escolho navegar para uma compreensão que a concebe ao se lançar em direção a suas margens, e que opta por fixar residência, na interdisciplinaridade e na multiplicidade narrativa.

Não obstante, nossos laços narrativos se aprofundam um pouco mais. Ainda em *Writing Culture* (1986), James Clifford continua a delinear sua compreensão de etnografia, e refletindo com um texto de Victor Turner⁵³, Clifford afirma que o autor clama para as performances sociais a capacidade de promulgar histórias poderosas, e elas por sua vez, aparelham o processo social com retóricas, bem como modos de enredamento narrativos e possíveis significados. O que James Clifford propõe é conceber a própria etnografia como “uma performance enredada por histórias poderosas.” (CLIFFORD, 1986, p.98, tradução nossa)⁵⁴, capaz de descrever eventos culturais reais, ao passo que constrói uma retórica que realiza afirmações de ordem moral, ideológica e até mesmo cosmológica. Mas nesta reflexão, este *affair* narrativo não está apenas na etnografia. Como um *registro de viagem*, a sua maneira, o cinema também é, incontestavelmente, *narração*. O espaço cinematográfico nasce precisamente na espessura de suas narrativas, e ao desdobrar-se na memória e se tornar lugar, tece histórias e narra experiências. Assim sendo, o que é o cinema como mobilizado aqui, senão uma performance cultural? Senão lugar de histórias poderosas? O cinema, como o objeto de estudo proposto nesta reflexão, não só percorre as fronteiras da antropologia, mas também pleiteia seu reconhecimento como parte de um território oculto, uma *terra incognita*.

Portanto, quando proponho que a etnografia aconteça *no* e *com* o filme, lanço mão de uma noção que pensa multiplicidades narrativas. À medida que o cinema constrói suas margens narrativas como uma performance cultural, por meio da qual nos orientamos para entender o mundo à nossa volta, e como lugar de cultura, por meio da qual nós ativamente significamos esse espaço, ele compele/pleiteia/reivindica a si mesmo como o lugar do fazer etnográfico, e uma etnografia que acontece *com* o filme. O lugar da escrita etnográfica, contudo, é intrinsecamente ligado ao lugar da inserção do antropólogo etnógrafo. Essa posição, que sempre foi muito delicada, exige um distanciamento ao mesmo tempo em que demanda imersão completa. E se para esta reflexão, a experiência do espaço cinematográfico é primordial para acessá-lo como meio onde se desdobra a prática, e a sua realização enquanto

⁵³ “Social Dramas and Stories about Them”. *Critical Inquiry* - Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), pp. 141-168. Publicado por: The University of Chicago Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343180>>

⁵⁴ (...) a performance emplotted by powerful stories.

lugar háptico é premissa fundadora do seu vir-a-ser, é preciso reconhecer a necessidade, importância e relevância, de seu lugar de dentro, de uma etnografia que também acontece *no* filme.

Assim, a tomada da etnografia aqui também exalta o movimento. Não só o movimento intrínseco a tomada do tecido fílmico como lugar de campo, mas ainda num momento anterior, na compreensão do deslocamento estabelecido pelo antropólogo etnógrafo em direção a seu objeto de estudo. Como nota James Clifford (1997), a antropologia deixou de ser uma prática de *outsiders* que visitam e estudam outros grupos, mas como revela o autor junto da reflexão da também antropóloga Kirim Narayan, a etnografia se encontra muito mais relacionada a “identidades inconstantes em relação com as pessoas e as questões que um antropólogo procura representar.” (NARAYAN *apud.* CLIFFORD, 1997, p.81, tradução nossa) ⁵⁵. Essa compreensão permite que a antropologia não se apoie somente no movimento que coloca distância entre o etnógrafo e o seu campo, mas também consente o exame que pensa a própria prática de deslocamento como colocada no início desta reflexão. Assim, ao deixarmos de ver práticas de deslocamento – como viagens, como um simples suplemento da vida coletiva, e começássemos a vê-las como um complexo e penetrante espectro de experiências humanas, podemos questionar também qual é esse espaço que se estabelece entre o pesquisador e o campo? Se passamos a admitir o movimento que, nesta reflexão, é generativo, também na esfera que posiciona o etnógrafo, “o trabalho de campo “ocorre” nas relações de viagem mundanas e contingentes, não em locais controlados de pesquisa.” (CLIFFORD, 1997, p.68, tradução nossa) ⁵⁶. O espaço que se estabelece entre essas posições passa a ser uma fronteira instável, constantemente renegociada, e que precisamente por isso se mostra frutífera, pois não só permite que o trabalho de campo ocorra em espaços inventivos alcançados pelo lugar da experiência, mas também fornece uma retórica de espaços inéditos.

O movimento, portanto, não só é parte fundadora da motilidade que atravessa, emana e constrói o tecido cinematográfico, ele é antes parte de um deslocamento que garante e orienta o fazer antropológico, e que permite que o campo esteja em todo lugar.

⁵⁵: (...) shifting identities in relationship with the people and issues an anthropologist seeks to represent.

⁵⁶ Fieldwork thus “takes place” in worldly, contingent relations of travel, not in controlled sites of research.

3. ROTAS AO INVÉS DE RAÍZES: MULHERES EM MOVIMENTO

Ao longo dessa discussão um dos pontos de inflexão tem sido os diferentes movimentos que são executados na espacialidade cinematográfica. O último deslocamento mobilizado aqui é muito bem delimitado, e se construiu no recorte da filmografia pensada para esta discussão: o deslocamento feminino. Como preâmbulo a etnografia dos três filmes atravessados aqui, tomarei algum tempo para nomear as peculiaridades e o porquê deste deslocamento.

Em um primeiro momento, ainda na escolha da seleção fílmica que viria a integrar esta reflexão, ao me dirigir as personagens que tomam o tecido cinematográfico tudo que eu pude ver foi movimento. Talvez tenha sido por conta da tomada do movimento no próprio corpo do antropólogo, mas todos os corpos na tela estavam sempre em movimento, eles eram movimento. Depois de um primeiro esboço pensando sobre esse movimento que se perfazia no tecido do filme, ele se tornou-se maior. Não era apenas o entre posições, o ir para algum lugar, mas era o começo, intimidando e interrompendo a quietude, a estaticidade, e era um fim em si mesmo. Era esse movimento, que através de um deslocamento muito preciso, viria a conectar todas as minhas interlocutoras.

Assim, penso que o primeiro passo ao lidar com o movimento é assumir e identificar posições, visto que somente a partir delas em relação ao movimento é que se cria a possibilidade da identificação de trajetórias. E nesta reflexão, a especificidade dos corpos generificados com os quais lido, acaba por singularizar marcas de enraizamento muito instigantes para serem pensadas em relação ao movimento.

De tal modo, é interessante continuar a pensar o porquê e como o deslocamento feminino se mostra como um caminho interessante a ser seguido. Além do papel que o movimento desempenha nesta reflexão, de imbuir-se pelo menos tangivelmente em todos os domínios com os quais busco pensar, o cinema tem uma longa e contínua relação com a localização de suas personagens femininas, e o movimento que se desdobra do demarcar essas posições é muito prolífico. Assim, o ocupar-se desse deslocamento apareceu logo de início como um movimento significativo a ser perseguido. Voltando a pensar junto com Giuliana Bruno, podemos seguir a autora quando ela pensa na dualidade do interior/exterior e a mobilidade da mulher dentro deste domínio.

Portanto, passei a investigar a tangibilidade do viajar feminino, que vem se transformando há muito tempo. Bruno aponta o lugar do cinema e sua participação em o que autora chama de uma cultura de viagem, afirmando que:

“(...) o filme aumentou a possibilidade do sujeito feminino se mapear na epistemologia e na erótica da mobilidade. Proporcionando a uma maior variedade de mulheres - mais do que mulheres de "meios independentes e sem vínculos domésticos" - acesso a um olhar errante como atividade de lazer, o cinema estendeu a possibilidade de (auto-) exploração para além de fronteiras de classe e étnicas. (BRUNO, 2002, p.82, tradução nossa).⁵⁷

A partir das mais variadas formas de viagem, as mulheres que viajam têm sido associadas a ritos de passagem, onde o deslocamento muitas vezes acontece a fim de obter algum esclarecimento sobre determinados assuntos. Mas a sua mobilidade no cinema tem sido motivada, na maioria das vezes, por uma localização anterior e bastante específica. Bruno (2002) nos dá a dica sobre essa localização, ao se ocupar em um olhar mais atento ao filme *Craig's Wife* (Dorothy Arzner, 1936)⁵⁸, explorando o lugar doméstico através da noção de “fazer e desfazer do mundo”. A autora nesta reflexão fornece subsídio para pensar o deslocamento dos sujeitos femininos por entre a natureza estática da casa, que se revela possuidora de uma força motriz que, a seu modo, possibilita uma análise mais profunda na equação que pensa a domesticidade dos sujeitos femininos e movimento de viagem desses mesmos sujeitos. Em *Craig's Wife*, a protagonista, *Harriet*, que mesmo no título do filme é propositalmente despida da posse de sua própria individualidade, subverte no espaço doméstico as próprias relações de poder que a fixam aquele lugar, e nesse movimento se apodera em totalidade da sua posição de dona de casa. Os próprios termos que designam a posição da mulher junto da domesticidade, como dona de casa, *housewife*, indicam a força projetada nesta relação, e se trata de um movimento lógico continuar a investigar a natureza generativa deste laço. Assim, em *Craig's Wife* Bruno aponta que *Harriet* encontra no domínio do espaço doméstico, e na sua condição como dona de casa, subsídio para, pelo seu laço estreito com a propriedade desse lugar, possuir e controlar *um teto todo dela*. O próprio ato de fazer de um lugar *seu lugar* envolve movimento, mesmo que este deslocamento seja

⁵⁷ (...) film increased the possibility for the female subject to map herself into the epistemology and erotics of mobility. Providing a greater assortment of women - more than ladies of "independent means and no domestic ties" - with access to the leisure activity of a wandering gaze, cinema extended the possibility of (self-)exploration across class and ethnic boundaries.

⁵⁸ Utilizo o título do filme em inglês, pois o título do filme traduzido para o português, *Mulher sem Alma*, ainda que providencie uma outra possível linha de argumentação, perde a reverberação almejada neste argumento. A tradução mais próxima ao título original seria “A Esposa de Craig” ou “A Mulher de Craig”.

doméstico. É dessa natureza generativa da posse do espaço que se estabelece a criação de um lugar que se revolve ao fazer e desfazer do mundo.

Desta conjectura, trago novamente a perspectiva do movimento. Mesmo tendo na figura da dona de casa um dos extremos de uma escala gradativa que associa sujeitos femininos a domesticidade, o pertencimento destes sujeitos femininos é quase que indissociável do espaço doméstico, pois ele é historicamente ligado a este espaço através de relações de poder que se perpetuam por meio de diversos constritos sociais. Mas acima de tudo, no cinema como investigado nesta reflexão, o que une e traz o espaço doméstico como lugar de importância é a sua presença sistemática como posição que o deslocamento feminino toca na construção de qualquer trajetória. Em se tratando de personagens femininas, o cinema tem um longo histórico de abrigar esses sujeitos, e fazer desse lugar de abrigo espaço generativo de movimento. Dessa forma, a proposta com a qual avanço em direção a estes filmes leva em conta a capacidade do espaço doméstico em estabelecer-se não só como espaço em relação a outros por ventura de deslocamentos, mas a partir da própria habilidade deste em mesmo sendo um espaço interior, que gira em torno de si, ser generativo de movimento através da tecelagem deste espaço como lugar. Portanto, do lugar interior e enraizado da domesticidade a ideia é investigar caminhos para a posse de outros espaços, estes outros espaços que se consolidam a partir da experiência da criação feminina neles, no estabelecimento de seu *lugar* neles, de modo que a domesticidade feminina encontre com a habitação – em movimento.

Esse movimento também cumpre um papel de extrema importância ao oferecer um lugar criativo para se pensar a compreensão de mulher para a qual me dirijo nesta reflexão. O caminho traçado até aqui buscou eliciar algumas vias para aproximação da noção de mulher como a da tomada de um corpo que se faz em relação ao ambiente que o cerca, e também a busca de pensar um deslocamento orientado por essa condição de corpo como tal. Portanto, ser mulher não aparece como uma identidade fechada posta de antemão para qual navego em direção, pensando buscar esse espaço. A compreensão de mulher é lançada provisoriamente a partir das personagens dos filmes, para que em seguida seja desmantelada, na busca pelo que leva a compreensão destes corpos como tal. A partir da tomada que leva em conta a relação de se fazer no espaço de tais corpos, não se pensa o lugar da noção mulher como algo estático que providencia noções fechadas e finais, muito menos a tomada desses corpos

biologicamente⁵⁹. Em última instância, a compreensão de mulher aparece a partir do caminho percorrido, das prerrogativas levantadas na relação do ser e estar mulher em relação ao ambiente que cerca estes corpos.

Assim, retomo as três posições lançadas anteriormente pelas quais busco pensar o corpo feminino: o corpo feminino que reside na tela cinematográfica, o corpo feminino que integra o alcance da espetatorialidade e, ainda que em menor escala em relação às duas outras posições, o corpo feminino e etnógrafo na extremidade da escrita desta discussão. Todas essas posições se encontram muito imbricadas, e compartilham de premissas essenciais, as quais endereço a seguir.

Conforme amplamente discutido pela teoria feminista, ao considerar o lugar da espetatorialidade feminina, ou ainda o lugar que o corpo feminino ocupa na espacialidade cinematográfica, é necessário considerar antes a construção desse espaço. Ao pensar o corpo feminino como retratado na tela, é preciso ponderar o longo caminho no qual esse corpo foi esculpido pelo olhar masculino, muitas vezes objetivando e subjugando a complexidade desses corpos. Um resultado identificado por Laura Mulvey ([1975]1989), por exemplo, é a falta de lugar para o olhar feminino nos antigos filmes de *Hollywood*. De acordo com os números descritos na introdução desta reflexão a prerrogativa lançada pela autora ainda na década de 1970 possivelmente continua válida para os dias de hoje, se considerarmos que, grosso modo, ao menos no cinema norte-americano atual cerca de 80% dos envolvidos nas decisões criativas e executivas são homens. No entanto, esse mesmo espaço teve a presença de mulheres pioneiras como Alice Guy-Blaché, Elvira Notari, Dorothy Arzner, Maya Deren e muitas outras⁶⁰ que, desde seu início como indústria, colaboraram para a expansão do espaço e do lugar da mulher no cinema, de modo que ainda que esse espaço seja marcado pelo domínio masculino, ele não é homogêneo. Ou ainda, como a própria Mulvey (1989) propõe ao retomar a discussão quase uma década mais tarde, é que a não realização corporal da espetatorialidade feminina no espaço do filme pode resultar em ressignificações outras.

⁵⁹ Ainda que o *corpus* fílmico desta reflexão conte somente com representação de mulheres cisgênero a proposta desta reflexão não é implicar a compreensão de mulher dirigida exclusivamente a esses corpos.

⁶⁰ Alice Guy-Blaché foi uma cineasta pioneira, ativa desde o final do século XIX, e uma das primeiras a fazer um filme narrativo de ficção. De 1896 a 1906, ela foi provavelmente a única cineasta mulher do mundo. Elvira Notari é a mais antiga e mais prolífica cineastas mulher italiana. Com mais de 60 obras em sua carreira, Notari atuou desde a primeira década do século XX e é considerada precursora do Neorealismo. Dorothy Arzner foi uma cineasta norte-americana que atuou da década de 1920 até a década de 1940, sendo a única mulher diretora a trabalhar na década de 1930. Ela não só retratou mulheres de espírito livre e independentes em seus filmes como também é creditada como uma das inventoras do microfone *boom*. Maya Deren foi pioneira e uma das mais importantes cineastas experimentais atuando principalmente nas décadas de 1940 e 1950.

Percorrendo a discussão iniciada pela espacialidade e corporalidade construída pelo *male gaze*⁶¹ e sua preocupação com um espectador exclusivamente masculino, Mulvey (1989) prossegue apontando duas possíveis linhas de pensamento ao tratar do prazer visual contemplando a espectralidade feminina, sobre “(...) se a espectadora feminina é levada adiante, por assim dizer, pelo conteúdo do texto, ou se o prazer dela pode ser mais enraizado e complexo.” (MULVEY, 1989, p.22, tradução nossa)⁶², e questionando seu alcance na questão do melodrama, na possibilidade do “(...) texto e as identificações subordinadas a ele [serem] afetadas por uma personagem *feminina* que ocupa o centro da arena narrativa” (MULVEY, 1989, p.29, tradução nossa)⁶³. E é com este ensejo que parto também para as posições lançadas aqui, de modo que as indagações feitas na etnografia dos filmes refletem sobre a construção plural da corporalidade das personagens que tomam a tela, e também a relação estabelecida com a espectralidade feminina, que resulta desse confronto de corpos que se relacionam num espaço que é maleável e opera de modo a replicar e ressignificar experiências na realização do espaço. Afinal, a reflexão em torno de um corpo feminino que se realiza em um cinema concebido hapticamente e como um lugar heterotópico é intimamente atrelada a reverberação engajada por este corpo.

Por último, inscrevo a localização do corpo etnógrafo. Como afirmado anteriormente, esse é um corpo que não busca a mesma proeminência que os outros dois corpos nesta reflexão, mas deve ser localizado pois, como discutido até aqui, a necessidade do posicionamento do corpo e fala do etnógrafo é parte fundamental para a tomada e desenvolvimento dos conceitos que norteiam esta reflexão. Portanto, a localização deste corpo como um corpo feminino atua de diferentes formas. Uma delas é a que situa o meu corpo enquanto mulher diretamente na posição da espectralidade feminina. Esta posição não demarca privilégio no acesso ao campo, apenas atua como uma força a ser considerada na dinâmica em que o trabalho de campo se estabelece, e enquanto posição que opera na

⁶¹ A noção de *male gaze* foi cunhada por Mulvey com a publicação do artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, em 1975. Nas palavras da autora, o artigo busca “(...) utilizar a psicanálise na descoberta de como e onde a fascinação pelo cinema é reforçada por modelos pré-existentes de fascinação que já operam na subjetividade dos indivíduos e também pelas formações sociais que o moldaram.” (use psychoanalysis to discover where and how fascination of film is reinforced by pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have moulded him.) Nessa discussão, Mulvey elenca a assimetria de poder de gênero como uma força controladora no cinema, e aponta para a presença de um domínio masculino nas esferas de produção e consumo do cinema, tratando de um cinema que se produz a partir da ótica masculina, e construída para o prazer do espectador masculino.

⁶² (...) whether the female spectator is carried along, as it were by the scruff of the text, or whether her pleasure can be more deep-rooted and complex.

⁶³ (...)the text and its attendant identifications are affected by a *female* character occupying the centre of the narrative arena.

dinâmica etnográfica reflete sua localização sob os esforços de tradução mencionados anteriormente. A outra é a posição que meu corpo ocupa enquanto posicionado no espaço da escrita deste texto como resultado de um esforço reflexivo, independente do gênero, especialmente porque o cinema háptico permite que alguém o atravesse estando atento aos passos dos outros, está intimamente ligada às discussões mobilizadas no capítulo dois, as quais enfatizam a sensibilidade antropológica como o discurso humano.

Assim, uma vez apontadas as raízes, e estabelecidas as posições que demarcam os deslocamentos realizados aqui, como último movimento antes dos apontamentos do deslocamento realizado junto das minhas interlocutoras, cabe apontar o rumo que se estabeleceu na busca por pensar o movimento nesta reflexão junto dessas mulheres. Como ressaltado anteriormente, a localização emerge aqui muito mais como um itinerário do que como um lugar limitado. Contudo, o ato de deslocar-se está tão imbuído em nossas formas de nos fazer no mundo, que pensar somente o deslocar-se dessas personagens acaba sendo muito geral, afinal abrange todo e qualquer movimento. Foi na noção de viagem que, a princípio, se delineou atrelada aos *road movies*, que o impulso de mapear mobilidades se transformou e passou a ser compreendido como James Clifford (1987) propõe, como um termo de tradução, de comparação cultural, na medida em que é usado de maneira estratégica e contingente, nos proporcionando alguma distância para em seguida desmoronar. Viajar é o deslocamento dessas personagens, tanto quanto o deslocamento do antropólogo, quanto o da espectralidade do cinema. E no deslocamento dessas personagens, foi precisamente no sucumbir da viagem como termo de tradução, que pude perceber o que engendrava o movimento que orientava os corpos que eu seguia na tela: eles todos estavam em fuga. O movimento promulgado por estas mulheres se mostrava profundamente enraizado a seus corpos situacionais, no estar e ser mulher.

Assim, me direcionei a *Thelma, Louise, Sili, Hava, Ahoo e Hoorá*, e me perguntei: estaria o corpo feminino sempre em fuga?



3.1 THELMA E LOUISE

Do preto e branco para cores, a paisagem que se desenrola a minha frente é um convite. Um convite a fuga. A sequência inicial de *Thelma e Louise* é sedutora, situa o corpo do espectador em uma paisagem ampla e aberta, e numa panorâmica, ao mesmo tempo em que a cor insufla realidade naquele espaço, revela uma estrada em meio a uma rota cênica. É possível ainda se demorar um pouco na contemplação da estrada que corta o campo aberto e termina em uma montanha, antes de sermos engolfados pelo influxo de movimento e pessoas que toma lugar em uma lanchonete lotada.

Nesse novo espaço somos apresentados a Louise. Com trinta e poucos ou quarenta anos, ela adentra o lugar segurando pratos, e no servir as mesas desliza por entre o espaço abarrotado da lanchonete como alguém que conhece cada pedaço dali. Em seguida, já no telefone na cozinha enfumaçada (e também) cheia, ela fuma um cigarro enquanto se dirige a uma porta que leva aos fundos. Do outro lado da linha está Thelma. Em um robe, Thelma percorre um aposento que parece estar prestes a ser reformado. No início dos trinta anos, mesmo sendo aquele lugar sua própria casa, ela não tem certeza absoluta de seu lugar nela. Ela anda em passos leves e troca algumas palavras com o marido em uma conversa desarranjada que acontece aos trancos. A materialidade da casa traduz muito da dinâmica que ocorre lá, tanto quanto a incerteza das folhas de papel penduradas na parede com possíveis modelos para a reforma da casa quanto os semi-movimentos de Thelma (diversas vezes ela dá início a uma ação e a interrompe antes de sua conclusão) delineiam o como ela está enraizada a um lugar que ela não realiza como seu. Assim que o marido sai, ela liga para Louise e dá uma mordida em uma barra de chocolate para em seguida, imitando o movimento de guardar e reaver inúmeras vezes algo em uma geladeira, ensaia um movimento. Como se estivesse testando a água para realizar um movimento maior em um espaço exterior, Thelma o ensaia no interior.

Thelma e Louise planejam uma escapadela de fim de semana, a fim de descansarem e livrarem-se de seus problemas. Depois de acertarem a “fuga”, Louise tem uma saída triunfal do local onde trabalha. Ao contrário de Thelma, Louise está no comando de seu caminho, e no caminhar em direção a seu carro é inevitável que não percorramos junto dela esse espaço. De uma fachada cinzenta, Louise caminha em direção às cores que estão refletidas no vidro das

janelas. Trajando roupas brancas e pretas, é o lenço azul-esverdeado amarrado na cabeça de Louise que me dá a dica de que é o carro verde a frente que me permitirá percorrer mais do espaço que se desdobra na tela. O chão do estacionamento molhado reflete a claridade do dia e junto com as montanhas que margeiam a cena começam a dar uma pista do espaço que elas embarcarão. Mesmo a música *upbeat* não diegética que começa a tocar quando Louise se aproxima do carro, que tem função de nos convidar a entrar no *Thunderbird* de Louise, mas que ao mesmo tempo é capaz de denunciar a realidade da espacialidade que toma lugar na tela, não o faz. O arranjo deste espaço, com ou sem música, opera de modo a contestar as relações que estabelecemos em nossa realidade para com a realidade que é apresentada na tela. No apoderar-se das nossas fruições e ao instigar o consumo deste espaço o cinema atua de modo a permitir que os movimentos de Thelma e Louise ecoem para além do tecido da tela cinematográfica. Acompanho ambas arrumarem as malas. Toda a arrumação das malas acontece em planos fechados, planos médios e planos americanos, e me traz para mais perto da ação. Mais uma vez, posso ver que os movimentos de Louise são sempre precisos, enquanto os de Thelma são sempre titubeantes.

O percurso no carro começa e a princípio a linguagem corporal de Thelma é de desconforto, ela tenta imitar Louise com um cigarro, e quanto mais elas se movem, mais Thelma passa a ficar em controle de seus movimentos. Paro com minhas interlocutoras em uma *Roadhouse* e uma vez por dentro é possível ater-se a uma variedade de espacialidades para estabelecer a experiência com aquele lugar. Para mim, é a má iluminação que opera de modo a oferecer o primeiro deslocamento. O lugar, cheio e com muito sons oferece uma miríade de dinâmicas a serem observadas. Não leva mais de um minuto para que um homem se aproxime de ambas. Enquanto observo a conversa de ambas, não é apenas a presença indesejada dessa figura no início, mas a sua presença como uma sombra no fundo que se traduz na equação do espaço aplicada aos corpos de *Thelma e Louise*. Como um espaço a ser reivindicado, todo e qualquer movimento ali dentro pode ser pensado em uma relação de poderes. Aqui Thelma e Louise invertem momentaneamente os papéis, e é Louise que se prende enquanto Thelma se solta.

Depois que ambas passam algum tempo na pista de dança, um banheiro lotado onde o espaço do espelho é disputado por muitas mulheres evoca com maior ou menor sucesso sua atingibilidade. Enquanto Louise disputa um espaço em frente ao espelho para ajeitar seu cabelo, Thelma não se sente bem e, acompanhada por Harlan - o homem que as abordou na mesa e convidou Thelma para uma dança, vai até o estacionamento do local tomar ar fresco.

Enquanto Thelma se dirige ao estacionamento a passos frouxos, recebe olhares de diversos ocupantes daquele espaço, homens e mulheres que reprovam, ameaçam e expressam curiosidade. Enquanto observadora, a iminência de uma situação possivelmente perigosa institui outra relação de ocupação daquele espaço. Aqui me pergunto qual é o regime a que corpos femininos são submetidos na realização de espaços. Quais são as dinâmicas que interpelam a presença desses corpos nesses lugares?

Aqui é possível presenciar como a qualidade háptica das imagens e o *close up* funcionam de forma magnífica. Na cena em que presencio a tentativa de estupro de Thelma, através de uma série de *close ups* sou carregada para as minúcias da ação que toma lugar na tela. Quando Louise aponta a arma para Harlan, é quase como se a arma estivesse na minha mão. Essa é uma capacidade de habitar os lugares que é privilegiada no cinema, nos fornece uma proximidade com a experiência do espaço que é capaz de mobilizar criativamente a sua realização.

Em um hotel de beira de estrada observo a discussão entre minhas interlocutoras depois dos acontecimentos do dia anterior. Após Louise atirar em Harlan elas fugiram, e enquanto a sugestão de Thelma era a de ir até a polícia, Louise rechaçou a ideia. Para a última, o fato de que Thelma foi vista por várias pessoas próxima de Harlan durante a noite as colocaria em descrédito. Mais do que em qualquer outro momento, a fragilidade da realização do corpo feminino nessa espacialidade aparece. Aqui reflito sobre a capacidade generativa de dinâmicas que atuam de modo a definir corporalidades, e como essas são constantemente reafirmadas na realização dos espaços. As observo em um quarto amplo e iluminado somente com luz natural proveniente de uma janela balcão que mostra o movimento da estrada ao fundo. Enquanto Louise tenta organizar seus pertences para pensar em uma solução para a situação ela sugere que Thelma, que está muito agitada, vá até a piscina do hotel. Dentro do espaço do quarto, minha visão se volta para a paisagem cênica que a sacada proporciona. Na frente de ambas, a janela parece prenunciar o caminho a percorrer. Enquanto Louise conversa ao telefone com Jimmy, seu namorado, novamente é o espelho refletindo o movimento do espaço exterior que norteia os próximos passos. A habitação daquele lugar me remete a dualidade entre o exterior/interior, a movimento/êxtase. Nesta reflexão, me coloco algumas perguntas: está o movimento e o lugar exterior como um lugar de passagem ou é possível habitar este espaço? Se sim, como se habita esse espaço? Para tentar resolver o problema, eles se abrigam. O que isso implica para as relações de habitar e deslocar-se no espaço? Acima de tudo, me pergunto: até que ponto esta é uma questão que toca o corpo generificado? Mais uma

vez, a saída é em fuga.

Decidida a ir para o México em fuga, Louise para em uma bodega a beira da estrada para acertar alguns detalhes da sua ida. Passando pela entrada da bodega, ela continua caminhando até uma das duas cabines de vidro localizadas na lateral. Ao entrar em uma delas, apóia sua bolsa em uma superfície e procura por moedas. Em seguida, o som das moedas sendo colocadas no telefone público que se encontra dentro da cabine me transporta imediatamente. A distância que percorro, no entanto, é temporal. No espaço que percorro no tecido cinematográfico, telefones celulares ainda não são uma realidade popular. Aqui, o cinema ressalta a sua capacidade de transcender temporalidades, e dessa forma, proporciona movimentos plurais a serem realizados dentro desse espaço. Enquanto Louise está no telefone, Thelma está dentro da bodega comprando alguma coisa. No caixa, abarrotado com uma infinidade de itens de compras de última hora, Thelma timidamente acrescenta a suas compras uma mini-garrafa do que me parece ser uísque. Em seguida, ela coloca em torno de mais dez mini-garrafas. Mesmo com a oferta do atendente de caixa de uma garrafa maior de embalagem econômica, ela recusa e prossegue levando as várias mini-garrafas. A recusa de Thelma que, ainda em cima do muro em relação a seus próximos movimentos, não sabendo se acompanhará Louise rumo ao México, me faz pensar nesses espaços intermediários entre a estrada e a casa. A bodega, tanto quanto o hotel, oferecem pequenas porções do espaço interior. São intermédios que facilitam o espaço do deslocamento, que configuram a intenção das trajetórias que os corta.

Louise - Quero que ligue pro Darryl.

Thelma - Ligar pra ele?

Louise – Mmm-hmm. Diga que está se divertindo e que estará em casa amanhã.

Thelma - Estarei?

Louise – Não sei. Eu não vou.

O movimento de Thelma, sem saber ainda se estará em casa em breve, me parece uma escolha intermediária, paliativa, que acontece somente a fim de dar lugar ao movimento seguinte. Não muito depois disso, no telefonema com Daryl, Thelma quebra seus laços com o interior como espaço da habitação e adere ao processo de fazer da estrada morada.

Com Thelma a bordo, ela e Louise discutem a rota que farão para chegar até o México. Consultando um mapa, Thelma sugere que elas sigam até Dallas (Texas) e de lá sigam para o

México. Louise recusa categoricamente essa possibilidade, e diz para Thelma achar um modo em que elas não tenham que passar pelo Texas. Perplexa, ela enfatiza que elas estão fugindo e que a única coisa entre o Oklahoma (local onde elas se encontram) e o México é o estado do Texas. Louise implica que ela tem algum tipo de trauma causado por algum acontecimento que ocorreu no Texas e, taxativa, ela não apenas não passará pelo Texas, mas também não falará mais sobre isso.

Em uma sucessão de eventos na qual o plano delas se desfaz (o dinheiro com o qual elas iriam até o México é roubado, e a polícia fica a par de seus planos) Thelma finalmente conclui o movimento que vinha ensaiando desde o início desse deslocamento. Ao roubar uma loja para ter o dinheiro de que precisam para continuar, Thelma embarca totalmente na realização do espaço da estrada como lugar de habitação. Ela e Louise, que já havia aderido este movimento desde pouco depois de cometer o assassinato, param apenas mais algumas vezes nos espaços intermediários que são compreendidos na dinâmica do habitar em deslocamento, e fazem uso somente instrumental destes lugares. Como corpos que lutam para não serem pegos, Thelma e Louise encerram no lugar da estrada sua morada infinita.



3.2 A PEQUENA VENDEDORA DE SOL

É como se estivesse parada junto das pessoas que estão na tela. Ocupo o mesmo lugar que elas enquanto observo o que acontece, e como elas tento entender o que está acontecendo. Nota sobre *A Pequena Vendedora de Sol*. 28 de julho de 2017.

O escárnio público que toma lugar no espaço do filme nos providencia um primeiro exame da geografia sobre a qual me debruçarei e também um olhar furtivo a uma possível posição do corpo feminino em meio a ela. No meio de uma rua, uma mulher é acusada de ser uma ladra, e enquanto um homem tenta recuperar o que ele diz ter sido roubado, uma platéia observa imóvel, com uma curiosidade chistosa. A polícia, antes observante, se aproxima e detém a mulher. Somente depois que ela está atrás das grades é que me movo de encontro a Sili, minha interlocutora.

Contemplo por um longo momento um espaço da cidade em meio a escuridão. Em seguida, sou movida para um outro espaço que, mesmo na escuridão, pode se notar diferente. Enquanto no primeiro espaço observei árvores, iluminação artificial, construções bastante verticalizadas e ausência de pessoas na rua, no segundo tudo que vejo é o oposto: construções baixas e irregulares, ausência de iluminação, algumas pessoas já transitando na rua no que parece ser momentos antes do sol nascer, e até mesmo pilhas de lixo no chão. Junto da claridade que chega com a manhã Sili caminha por entre um caminho tortuoso por entre o que parecem ser barracos de madeira. Com a claridade ganho aos poucos mais acesso a esse lugar. Sili para por um momento e contempla o lugar, junto dela faço o mesmo. Com chão de terra, e algumas partes encobertas por lixo, posso ver alguns animais por entre as casas, como vacas e galinhas. Na busca por esquadrihar aquele espaço, me movo com todas as minhas sensibilidades. Reelaboro a textura daquele espaço a partir das coordenadas que me são oferecidas (da imensa quantidade de detritos no chão movimento a minha memória em busca de sons, esses me levam a outros lugares que a partir de agora passam a orientar a geografia que toma lugar na tela, e essa geografia agora orientará muitas outras). Depois de cruzar esse espaço, Sili encontra o asfalto. Encontra também um rapaz que carrega uma carroça com sacos de palha com quem conversa e informa que precisa ir a Dakar buscar algo para sua família comer. O deslocamento de Sili, que me parece ter doze ou treze anos, é permeado por um par de muletas e um aparelho ortopédico em uma de suas pernas, comum a pessoas acometidas pela poliomielite. Ela não consegue subir sozinha na carroça que a levará a Dakar, é preciso que o rapaz que a conduz a auxilie carregando-a nas costas. Ele ainda lembra Sili de

que ele não poderá entrar com o cavalo na cidade, mas ela empunhando uma de suas muletas no ar diz: “Em frente!”

Seguindo Sili por esses espaços, começo a reconhecer algumas maneiras de como ela os realiza como lugares. Mesmo que não utilize muletas para me locomover ao acompanhar Sili, que como a interlocutora deste percurso é quem dita como se dá o deslocamento naquele momento e espaço, começo a notar como a relação destes agentes se dá com a realização do espaço a volta. Assim, deixo de pensar somente em um corpo feminino em relação ao espaço, e passo a pensar um corpo feminino que enfrenta limitações.

A temporalidade, portanto, passou a ser uma importante chave de entendimento para pensar o espaço junto com Sili. Mais uma vez, é a contraposição entre terra e asfalto, construções horizontais e verticais, que me dirige a cidade. Penso que já estou em Dakar. Sili continua seu percurso e chega até uma feira de rua, depois de subir uma escadaria. Ali é possível ver e pensar uma série de relações que endossam a realização daquele espaço como lugar. A avó cega de Sili que canta sentada em uma calçada, as inúmeras barracas que vendem os mais variados produtos (frutas, legumes, cestos, pássaros), uma delas com os dizeres “*sandwich en vente ici*” nos informa que há sanduíches a venda por 300 e 250 francos. Uma mulher dá algumas moedas a Sili assumindo que ela é uma pedinte ou talvez por já conhecê-la daquele local. Em meio a esse espaço, Sili pede esmolas. A cena local também é preenchida por outras crianças e adolescentes como um engraxate, um garoto em uma cadeira de rodas com um grande rádio portátil que em troca de moedas toca músicas, e os vendedores de jornal.

Os vendedores de jornal, todos garotos, andam sempre juntos. Cerca de oito deles chegam ao local e se dirigem ao garoto na cadeira de rodas zombando dele e o empurrando. Com um potencial comprador de jornal em vista eles saem correndo e Sili, inconformada com o acontecido, vai até eles. Em volta de um carro oferecendo jornal aos ocupantes, Sili se aproxima e é empurrada por um dos vendedores de jornal, e não conseguindo manter o equilíbrio cai no chão. Mesmo com dificuldades para ficar de pé, tendo que posicionar sua perna com as mãos para que possa se erguer, ela levanta triunfante e faz um anúncio a sua avó: no dia seguinte ela irá procurar um emprego, pois como ela mesma afirma “o que os homens fazem as mulheres também podem fazer”. Nesse momento, sou capaz de acessar uma geografia menos tradicional, que ao conceber Sili translúcida em meio a uma prensa de jornal, me fornece material para um deslocamento transversal, que informa um ensejo geográfico que

virá a tomar lugar na trajetória de Sili, mas também atravessa a espacialidade do cinema para se alojar nas formas pelas quais nos fazemos no mundo.

No dia seguinte, no local onde pressuponho ser o de coleta dos jornais a serem vendidos, vejo Sili aguardar a abertura dos portões com outros inúmeros vendedores. Sili é a única mulher. Após a abertura dos portões, Sili atravessa a rua de terra, ensopando seus pés em uma grande poça d'água que se coloca a sua frente, e adentra aquele espaço, no seu ritmo. Próximo a várias pilhas de jornais Sili -inquire sobre a possibilidade de vender “*Soleil*”⁶⁴. O primeiro retorno é de incredulidade de um homem (patrão) que não concebe a possibilidade de uma mulher vender jornais, mas que depois da intercessão de uma mulher que gerencia a distribuição de jornais, ainda contrariado, pede que sejam entregues alguns poucos exemplares para Sili. Ao se encaminhar para a saída, um rapaz oferece uma sacola para que Sili guarde os exemplares do jornal. Noto que Sili tem uma postura firme, mesmo quando claramente percorre os espaços que se colocam desafiadores (quando é empurrada, na busca por um trabalho em um meio dominado pelo gênero masculino, ou mesmo na sua própria presença nas ruas), e me pergunto: é a manutenção de uma postura firme imposição da sua condição como um corpo feminino?

Uma panorâmica me leva para algum lugar movimentado de Dakar. Passando por um espaço muito grande onde veículos se encontram estacionados e pessoas transitam por entre eles, chego até uma rodovia. Nela, mesmo apesar do trânsito intenso, muitas crianças e adolescentes se encontram no canteiro entre as pistas oferecendo os jornais *Sud* e *Soleil*. Entre eles, Sili. A música não diegética não impede que o som dos vendedores repetindo incessantemente “*Soleil, Soleil*”, “*Sud, Sud*”, junto do som dos carros passando velozmente por eles, e as buzinas sinalizando a desrealização daquele espaço como dado, e a transformação dele em um lugar outro, evocam movimento que o conecta a inúmeros outros lugares. Mais tarde, ela caminha pelas ruas da cidade anunciando o jornal, e passando por sua avó (que é pedinte nas ruas) diz: “Vó! Veja, estou vendendo *Soleil*.”. Não demora muito para que os outros garotos, vendedores de jornal, venham intimidar Sili. Embora ela se mantenha firme, é somente quando outro garoto (aquele que anteriormente cedeu à sacola para que ela guardasse os exemplares de *Soleil*) vem a seu auxílio que ela é deixada em paz. Logo depois deste ultimato, onde foi deixado claro que Sili não tem lugar naquele espaço, um homem sai de uma loja próxima, e da abundante oferta de jornais que lhe é oferecida ele escolhe Sili ao

⁶⁴ *Soleil* é um dos jornais vendidos em Dakar. De periodicidade diária, foi fundado na década de 1970. O outro jornal, e concorrente, é o *Sud*. Também de periodicidade diária, foi fundado na década de 1990.

identificá-la como neta da pedinte. O homem compra todos os jornais de Sili e paga por eles dez mil francos. Percebo que a quantia é muito maior do que o valor que deveria ser pago. Ao tentar trocar esse dinheiro (o valor foi pago em uma única nota de dez mil francos) um oficial de polícia que, a reconhecendo como pedinte, acha suspeito que ela esteja em posse de tal quantia e, sem dar chance para que ela se explique, a detém. Sili, que apenas enfatizou que ele não deveria se intrometer, faz questão de esclarecer o fato na delegacia. Não só ela realiza essa tarefa, como ouvindo as alegações da mulher detida anteriormente, advoga em seu favor e garante a sua libertação. O que segue é o resultado de um rompimento no tecido do filme que segue a narrativa cinematográfica. Depois de comprar um guarda-sol para abrigar sua avó na rua, e dividir seu dinheiro com os outros pedintes, Sili embarca em um espaço que é lugar máximo da contestação. Em uma rua calma e não movimentada, com alguns carros estacionados sob uma calçada, Sili desponta em vestes amarelas dançando, quase como que em uma volta vitoriosa de comemoração, celebrando seu êxito. Acompanhada por outras três garotas, enquanto o garoto na cadeira de rodas fornece a música, ela subverte o espaço disposto e o transforma em outro lugar. O próprio tecido deste espaço, como promulgado por Sili, fornece uma geografia que é criativa e permite uma exploração que movimenta a sua própria constituição. Na experiência deste espaço minha relação com o espaço que Sili percorre também se transforma. Passo a me perguntar que espaço é esse da rua? Como é que, como lugar de deslocamento, mobiliza um conjunto de medidas que trata do uso, da criação desse espaço como ele é? E não é pelo fato deste espaço estar em constante produção que se estabelece no moldar, aquiescer e curvar a habitação deste espaço?

De volta ao espaço traçado pelo enredo narrativo, Sili continua enfrentando outros ataques. No entanto, ela persiste. Mesmo sem uma de suas muletas (roubada pelos garotos vendedores de jornal), Sili segue em frente. Sua fuga se perfaz no movimento de esquivar-se, no escapar do espaço que é colocado como seu lugar. Da ida da periferia para o centro em busca de melhores oportunidades, na busca por conquistar e impor sua presença no espaço das ruas como outro que não o de uma pedinte, no transitar nesse espaço num embate direto com suas dinâmicas Sili reelabora a feitura daquele espaço, e o transforma enquanto lugar.

Enquanto percorre o corredor que a distancia de mim e dá fim ao trajeto pelo qual a acompanho, a luz que emana da porta para qual ela se dirige começa a borrar os contornos do seu corpo. Como formula que dá tom e encerra sua trajetória, Sili me faz pensar em um corpo que é compelido pela adaptação, que ao mesmo tempo em que se molda na imposição do espaço, transforma na sua realização.



3.3 O DIA EM QUE ME TORNEI MULHER

O primeiro movimento que executo em direção a minhas protagonistas em *O Dia em Que me Tornei Mulher* me faz fechar os olhos por alguns segundos. O canto que inaugura a espacialidade desse lugar sequestra todos os meus outros sentidos, e me transporta para algum lugar ainda impreciso, mas que mesmo sem uma localização prévia demarca sua distância pela sonoridade. A visualidade desse espaço se materializa evocando a fluidez. Vejo um mar de água esverdeada e muito límpida, e é uma vela preta que me parece um pouco improvisada na minha frente que, enquanto o vento sopra e me carrega a partir desse movimento, revela que estou prestes a partir. Mais uma vez, a música não diegética, agora instrumental, continua me fornecendo espaço para deslocar-me.

Dali mudo de lugar e vejo um horizonte bem delimitado pelo verde das águas e o azul do céu. Não estou mais no nível do mar. Me encontro num ponto elevado e observo uma mulher enquanto ela recolhe algumas roupas no varal. É essa mulher que me conduz até minha primeira interlocutora, Hava. A mulher, que descubro pouco depois ser a mãe de Hava, se dirige até o local onde a filha dorme. Esse espaço é completamente outro para mim, é distante da minha geografia vivida. O clima é árido, mas venta muito. Atravesso um pátio de chão batido que me leva até Hava que se encontra numa espécie de barraca de cor branca. Ao que tudo indica, aqueles são seus aposentos. As portas são cobertas por panos, e uma escada de madeira dá acesso ao teto da edificação. Hava, como informa sua avó, está prestes a fazer nove anos, eu a encontro precisamente no dia de seu aniversário. Sonolenta, Hava sai de seu local de descanso e de cima do telhado conversa com seu amigo Hassan, que quer saber o porquê a avó de Hava o expulsou. Pouco antes de minha interlocutora acordar, Hassan esteve procurando por ela, mas foi informado pela avó de Hava que hoje ela deixa de ser uma criança e se torna uma mulher, e que por este motivo ela não deve mais brincar com meninos. Hava, que não compreende muito bem toda a situação pede que Hassan a espere, pois logo sua mãe retornará (ela foi comprar um presente para Hava) e ela resolverá a questão.

Com o retorno de sua mãe, e ao tomar conhecimento de seu destino selado, que como mulher sua espacialidade não será mais a mesma, Hava negocia uma última viagem. Assim, uma vez estabelecido que ela nasceu ao meio-dia, Hava ganha uma última hora para explorar seu espaço ainda enquanto criança, uma vez que o relógio ainda marca onze horas. Para saber quando voltar, a mãe a instrui a medir o tempo com um graveto e a sombra do sol.

O corpo de Hava como um corpo feminino se perfaz na medida em que a sombra do graveto desaparece. Desaparece também toda a organização de um espaço que era realizado por ela enquanto criança, pois esse corpo já não existe mais. Assim, passo a pensar a relação corpo/espaço, e em última análise o corpo feminino, em relação à sombra. A partir da silhueta que esse corpo projeta no espaço, ele contorna superfície que lhe é de direito. Na silhueta de Hava, vejo um corpo entre espaços, e em fuga.

Me encaminho para outro espaço. Agora encontrarei com minha segunda interlocutora, Ahoo. Estou em um local deserto, sem a presença de casas. A princípio, não vejo nem mesmo uma estrada. Só depois de percorrer esse espaço por algum tempo que localizo uma estrada a beira-mar. Tento me localizar a partir da vegetação e de alguns animais que avisto.

É então que encontro as participantes de uma corrida de bicicletas, inclusive minha interlocutora. Não sou a única a procura de Ahoo, um homem a cavalo também está em sua busca. A partir deste momento, passo a percorrer a espacialidade na tela quase que exclusivamente de bicicleta. A forma como o tecido do filme é exposto para experiência, mais uma vez permite que eu o atravesse a partir de uma memória física, que se expande até o espaço que toma lugar na tela. Junto dos sons da bicicleta, da respiração de Ahoo que eu acabo imitando, ao som das ondas quebrando à beira-mar e o som do vento, eu estendo minhas sensibilidades ao máximo e acabo atravessando o tecido de tela como uma prática espacial em toda a sua amplitude. Mais uma vez, enfatizo a capacidade do cinema em estabelecer movimento a partir de diferentes espacialidades.

Enquanto pedalo com Ahoo, descubro o motivo pelo qual o homem a cavalo procurava por ela. Ele é o marido de Ahoo, e se opõe a sua participação na corrida. Sua presença naquele espaço acontece na tentativa de impedir que Ahoo continue. Em um esforço que envolve outros homens como o pai de Ahoo, os anciões de sua tribo e um oficiante de divórcio, presencio a batalha de Ahoo para possuir seu próprio espaço. Fazendo do deslocar-se sua morada, Ahoo delineia na fuga lugar de habitação.

Para encontrar minha última interlocutora me desloco até um aeroporto. Lá observo que me encontro em *Kish*⁶⁵. De um avião que acaba de pousar avisto Hoorá, e de lá começo a acompanhá-la em sua peregrinação, uma que é muito particular. Hoorá, já na terceira idade, tem dificuldades para se mover e contrata um garoto para empurrá-la em uma espécie de cadeira de rodas. Ela o instrui a levá-la a uma loja de bens domésticos. Sua questão mais urgente é adquirir uma geladeira, pois ela nos confia que quis água fria por toda a vida. Ao observar as vitrines das lojas com Hoorá, o que escuto me leva a acreditar que ela nunca foi casada e nunca chegou a ter suas próprias coisas. Agora, recebendo uma herança, ela finalmente conseguirá realizar isso.

No decorrer da sua peregrinação, que na compra dos seus estimados bens a presenteia com um pequeno séquito que em desfile carrega suas posses recém-adquiridas, Hoorá percebe que algo está faltando (ela amarrou pedaços de tecido em seus dedos para lembrá-la de cada item que desejava comprar, um deles ainda permanece). Ao percorrer esse espaço com ela, e no pensar o lugar de todos esses bens que transitam junto dela, eu começo a me perguntar sobre o que constitui o habitat do lugar interior. Hoorá insinua para mim que a habitação do interior envolve um movimento bastante específico, e não só se constitui a partir do abrigo. Decidindo que precisa de um lugar para colocar todos os seus pertences para ver o que está faltando, eu a sigo e acabo na encosta da ilha novamente.

Os pertences de Hoorá agora tomam conta de uma porção da faixa de areia que encontra o mar. Arranjados mais ou menos conforme a disposição de uma casa, Hoorá tenta se recordar do que esqueceu. Vejo ela executar um movimento muito preciso ao tentar recobrar o que lhe falta. Na busca por tornar um espaço seu lugar Hoorá realiza um movimento que cumpre com as suas expectativas da sua realização como mulher. É no espaço interior que Hoorá concebe o lugar da habitação. Quando duas das participantes da corrida de bicicletas chegam até a praia, intrigadas pela distinta ocupação do lugar, perguntam a Hoorá a quem pertencem todos aqueles objetos.

Ciclista 1 – Olá, senhora.

Hoorá – Olá.

Ciclista 2 - Qual é a história de todas essas coisas? Elas são suas?

Hoorá - Sim, são todas minhas.

Ciclista 1 - Ficamos surpresas ao ver tudo isso na praia.

⁶⁵ Ilha no Golfo Pérsico ao largo da costa sul do Irã.

Hora - As crianças estão pegando barcos para levá-las ... lá para o navio.

Ciclista 2 - Na sua idade, por que precisa disso tudo? Se fosse tudo nosso, poderíamos nos casar e começar uma nova vida.

Hora - Eu nunca tive nada disso antes. Cada item tem um valor sentimental para mim. Ninguém pensou em mim naquela época.

Mas está Hora em fuga? Penso seu deslocamento como um retorno. Mas é esse retorno um começo? Seu movimento vai de encontro ao de Hava e Ahoo. Enquanto ambas direcionam seus esforços para o espaço exterior, Hora os direciona para o interior. O movimento realizado por ela, junto do de Hava e Ahoo me leva a pensar que a habitação não se dá no extremo de coordenadas, mas na circularidade. Hora atravessa esse percurso a partir de uma direção diferente, mas que ainda assim, é em fuga.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

fu·gir -

(latim *fugio*, *-ire*)

verbo intransitivo

1. Deixar um lugar depressa ou ocultamente.
2. Retirar em debandada.
3. Esconder-se.
4. Desaparecer.
5. Escapar.
6. Evitar, livrar-se.
7. Correr rapidamente.

verbo transitivo

8. Evitar.
9. Esquivar-se a.⁶⁶

No viajar com Thelma, Louise, Sili, Hava, Ahoo e Hora percorri estradas que se fazem na habitação do corpo e do espaço, e que movimentam as dobras da memória. Viagem, como termo de tradução, se mostrou apto a me inserir em lugares outros, me proporcionou adentrá-los através da experiência, e nessa experiência, encontrei a fuga.

A fuga enquanto movimento para pensar esses lugares se desenhou de formas múltiplas. Uma dessas formas se deu no contornar o espaço da habitação, como em Hava que, coagida pelo tempo, molda seu itinerário com a sombra de um graveto que regula os últimos instantes de sua habitação em um espaço, enquanto condiciona a sua travessia para outro. Ou mesmo com Ahoo que, em busca da sua liberdade, encontra e constrói no próprio espaço do deslocamento o lugar da habitação. E até mesmo Hooora, que, num movimento que vai de encontro ao de Ahoo e de Hava, projeta o lugar da habitação num movimento contrário ao do deslocamento, e que justamente na tentativa de escapar dele, se propõe a realizá-lo como trajetória que orienta o habitar. Outra forma pela qual a fuga toma lugar é a que se perfaz no esquivar, evitar e escapar, como faz Sili fugindo do ser mulher nas ruas, e, como consequência, no rearranjar esse espaço da habitação. É no deslocar-se em fuga que ela movimenta o próprio tecido daquele espaço, e no trabalhar em torno de suas dobras, traçados e densidades, faz do espaço da fuga um lugar de reconstrução e de ressignificação. Por último, e estabelecendo quase que uma escala gradativa da fuga enquanto agente que atua na ontologia desses espaços, aparece num ensejo terminativo que envolve a sua condução ao limite, ao com Thelma, indo da completa estase a nunca mais parar, e com Louise, que fugindo da sua memória também zarpa para o movimento infinito. Nesse deslocar-se ao limite

⁶⁶ "**fugir**", em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, <<https://www.priberam.pt/dlpo/fugir>> [consultado em 13-01-2018].

se insufla na fuga um movimento que, em última análise, implode com a habitação em absoluto.

Mas acima de tudo fuga se distingue, pois endereça antes de qualquer outro movimento um corpo que assume a posição de mulher. E dessa posição, fugir deixa de ser um complemento que faz parte do movimento, mas se torna o movimento em si. Como corpos em relação ao espaço que demarca o seu habitar entre a dualidade do interior/exterior, passam a realizar um movimento contínuo que, ininterruptamente, se refere ao seu ponto de partida. E em uma órbita que os dirige a inevitabilidade do estar mulher, esses corpos, inevitavelmente, podem sempre ser vistos em fuga. Assim, penso que a noção de fuga sugeriu um espaço para pensar a relação da construção do corpo feminino que envolve o viajar e o habitar. Como espaço de deslocamento, e na ampliação do espectro de atuação dessas noções, onde a estrada e a morada se imiscuem a ponto de consolidarem-se como pontos de uma trajetória, também se proporciona investigar a ontologia desse espaço.

Dessa forma também, o habitar e viajar, que percorrem a superfície do espaço cinematográfico e integram as lógicas produtoras de lugar, delineiam o cinema como lugar de produção e prática, lugar de uma matéria criativa que reorganiza e ressignifica espacialidades. Penso aqui o potencial do cinema não de forma a enxergar nos filmes uma espacialidade dada e final, exclusiva, mas de forma a conceber a espacialidade cinematográfica como lugar criativo onde, através da espectadorialidade, o cinema se realiza como heterotopia.

Como lugar de contestação de outros espaços, o cinema aparece como lugar privilegiado para pensar o movimento ensejado aqui. Como colocado no início desta reflexão, é muito mais importante que a discussão se situe na distância entre o espaço ideal, e o espaço real. Assim, o movimento de tomar o espaço cinematográfico, lugar etnográfico, envolve um corpo viajante que, no recortar, matizar, e interpelar esse espaço, busca pensar os lugares que nascem no interstício das palavras, na espessura das narrativas, e dão significado para a forma como nos fazemos no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Andréa. *São Paulo Cidade Azul: Ensaio Sobre as Imagens da Cidade no Cinema Paulista dos Anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” e “O Narrador” In: *Obras escolhidas: Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2002.

_____. Pleats of Matter, Folds of the Soul. Log – No. 1 (Fall 2003), pp. 113-122. Publicado por: Anyone Corporation. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41764958>>

CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation In the Late Twentieth Century*. James Clifford. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

_____. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

EISENSTEIN, Sergei M. Eisenstein. “Montage and Architecture”. Tradução do Russo: Michael Glenny. *Assemblage* - No. 10 (Dec., 1989), pp. 110-131. Publicado por: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3171145>>

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford: Clarendon Press, 1940

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Nova York: Vintage Books, 1994.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1, 2013.

_____. “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. Tradução do Francês: Jay Miskowiec. *Diacritics* - Vol.16, No. 1 (Spring, 1986), pp. 22-27. Publicado por The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/464648>>

_____, GORDON, Colin. *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980.

GEERTZ, Clifford. “Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura”. Em: *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GILPIN, William. *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; And on Sketching Landscape: To Which Is Added a Poem, on Landscape Painting*. Londres, R. Blamire, 1792. Disponível em: <<https://archive.org/details/threeessaysonpic00gilp>>

LOW, Setha M., e LAWRENCE-ZÚÑIGA, Denise. "Locating Culture". Em: *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*, editado por: Setha M. Low e Denise Lawrence-Zúñiga. Malden: Blackwell Publication, 2003.

MAUSS, Marcel. "As Técnicas do Corpo". Em: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "The Spatiality of One's own Body and Motility" Em: *Phenomenology of Perception*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

_____. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Nova York: Palgrave, 1989.

LEFBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford e Cambridge: Blackwell, 1991.

TADDEI, Renzo. Ser-estar no sertão: capítulos da vida como filosofia visceral. Revista Interface, v.18, n.50, jul./set., 2014.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS

A Pequena Vendedora de Sol

Título original: La Petite Vendeuse de Soleil

Direção: Djibril Diop Mambéty

Produção: Senegal / Suíça / França

Ano: 1999

Roteiro: Djibril Diop Mambéty ou Fousseynou Diagola

Duração: 45 minutos

Idioma: Wolof

Atores principais: Lissa Baléra, Taïrou M'Baye, Oumou Samb, Moussa Baldé, Dieynaba Laam, Martin N'Gom, Aminata Fall.

Música (trilha sonora): Wasis Diop

O Dia em que me Tornei Mulher

Título original: Roozi ke zan shodam

Direção: Marziah Meshkini

Produção: Irã

Ano: 2000

Roteiro: Mohsen Makhmalbaf

Duração: 74 minutos

Idioma: Persa

Atores principais: Fatemeh Cherag Akhar, Hassan Nebhan, Shahr Banou Sisizadeh, Shabnam Toloui, Sirous Kahvarinegad, Azizeh Sedighi, Badr Iravani.

Música (trilha sonora): Mohammad Reza Darvish

Thelma & Louise

Título original: Thelma & Louise

Direção: Ridley Scott

Produção: Estados Unidos

Ano: 1991

Roteiro: Callie Khouri

Duração: 129 minutos

Idioma: Inglês

Atores principais: Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Brad Pitt, Michael Madsen.

Música (trilha sonora): Hans Zimmer

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

O Céu de Lisboa (Lisbon Story, Wim Wenders, 1994)

Tokyo-Ga (Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1985)

Priscilla, a Rainha do Deserto (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, Stephan Elliot, 1994)

News From Home (Chantal Akerman, 1977)

Mulher sem Alma (Craig's Wife, Dorothy Arzner, 1936)

GUIA DE IMAGENS

Páginas 8, 9, 10, 58, 59, 60, 61 (figura 4), 81 e 95
Frames de *Thelma e Louise*

Páginas 11 e 51
Montagens com frames de *Thelma e Louise*

Páginas 61 (figura 1), 69, 70, 77, 101
Frames de *A Pequena Vendedora de Sol*

Páginas 15, 16, 17 e 52
Montagens com frames de *A Pequena Vendedora de Sol*

Páginas 15, 61 (figuras 2 e 6) e 106
Frames de *O Dia em que me Tornei Mulher*

Páginas 12, 13, 14, 41 e 53
Montagens com frames de *O Dia em que me Tornei Mulher*

Página 26
Frame de *Priscilla, A Rainha do Deserto*.

Página 61
Figuras 3 e 5 reproduzidas do *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; And on Sketching Landscape: To Which Is Added a Poem, on Landscape Painting*

Página 62
Desenho de Sergei Eisenstein reproduzido do artigo “Montage and Architecture”.

TRANSCRIÇÃO DOS DIÁLOGOS

Página 34

- Louise: Oh, my God.
- Thelma: What in the hell is this?
- Louise: I don't know. I think ... I think it's the goddamn Grand Canyon.
- Thelma: Isn't it beautiful?
- Louise: Yeah. It's something else, all right.

Página 99

Louise - I want you to call Darryl.

Thelma - Call him?

Louise - Mmm-hmm. Tell him you're having a wonderful time and you'll be home tomorrow night.

Thelma - Will I be?

Louise - I don't know. I won't.

Página 109/110

Ciclista 1 - Hello, madam.

Hoorá - Hello.

Ciclista 2 - What's the story with all these things? Are they yours?

Hoorá - Yes, mine.

Ciclista 1 - We were amazed to see all this stuff on the beach.

Hoorá - The kids are fetching boats to carry the stuff out there ... to the ship.

Ciclista 2 - At your age, what do you need all this for? If it was all ours, we could get married and start a new life.

Hoorá - I have never owned any of these goods before. Every single item has sentimental value for me. No one thought of me back then.