

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

ALICE FURTADO DE MENDONÇA

FABULAÇÕES ESPECULATIVAS

O Atalho (2010), *First Cow* (2019) e o olhar para os mundos não narrados

RIO DE JANEIRO

2024

ALICE FURTADO DE MENDONÇA

FABULAÇÕES ESPECULATIVAS

O Atalho (2010), *First Cow* (2019) e o olhar para os mundos não narrados

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Victa de Carvalho

RIO DE JANEIRO

2024

FABULAÇÕES ESPECULATIVAS
O Atalho (2010), First Cow (2019) e o olhar para os mundos não narrados

Nome da Autora: Alice Furtado de Mendonça

Orientadora: Profa. Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Física, Instituto de Física, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências (Física).

Aprovada por:

Presidente, Profa. Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Antônio Pacca Fatorelli
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Rio de Janeiro
Dezembro de 2024

Ao meu pai, quem primeiro me ensinou a sonhar.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Victa de Carvalho, pela generosidade em compartilhar seu tempo e conhecimento, e pelo apoio incondicional durante todo o percurso do mestrado, da pesquisa e da escrita.

À Juliana Fausto e ao Antonio Fatorelli, pela leitura atenta e importantes contribuições à reflexão e ao texto.

À Nina Velasco e novamente ao Antonio Fatorelli, por aceitarem participar da banca nos últimos dias do ano!

Ao Miguel Conde, por ter me apresentado Ursula Le Guin e sua teoria da cesta.

À minha mãe, Gulnar, exemplo em todos os sentidos e a quem devo quase tudo.

Ao meu pai, Sergio, que me ensinou a enxergar o emaranhado de seres vivos que nos habituamos a chamar de natureza.

Aos meus irmãos, André e Davi, e ao amor com que partilhamos a difícil experiência da perda.

Ao meu outro irmão, Tiago, por todas as parcerias.

À minha enteada, Catarina, pelo carinho e aprendizado constante.

Ao André e à Caroline, pelo apoio indispensável em todas as áreas da vida.

Aos meus outros parentes, com quem estabeleço redes potentes de corresponsabilidade: Karla, Luisa, Felipe, Julia, Carolina, Gabrielle, Tamara, Marília, Luana, Eva, Giovani, Mayra, Angèle, Carlos Eduardo, Joice e Pedro.

À Nina, meu raio de sol.

Ao Guilherme, por ontem, hoje e amanhã.

*A soma de Homem e Ferramenta não faz a história; essa é
só a estória da História contada pelos excepcionalistas
humanos.*

(Donna Haraway)

RESUMO

Partindo da ideia de que vivemos um tempo de esgotamento, em meio à crise dos modelos de desenvolvimento e à intensificação da cultura extrativista, esta pesquisa volta-se à discussão do conceito tentacular SF (*science fiction, science facts, speculative feminism, so far*), de Donna Haraway, como uma possibilidade de entendimento do mundo e de “supervivência” no presente quando o futuro não é mais assegurado. O trabalho explora as relações entre este conceito, a literatura especulativa de Ursula K. Le Guin e os filmes de Kelly Reichardt. Reichardt é quem nos oferece a ancoragem principal do trabalho, e seus filmes nos servirão como campo de experimentação do instrumental SF inspirado em Haraway e Le Guin na análise de uma obra mais eminentemente contemporânea. Influenciado pela visão de mundo da arte têxtil (prática celebrada entre as mulheres de diversas culturas desde os primeiros mitos e narrativas), o trabalho assumirá a forma experimental de uma peça de *patchwork* — uma construção que cria vínculos improváveis entre diferentes campos de conhecimento, teorias, vozes e imagens, dispondo-os um junto ao outro de forma não-hierárquica, mas processual.

Palavras-chave: Feminismo Especulativo; Literatura; Cinema; Donna Haraway, Ursula Le Guin; Kelly Reichardt.

ABSTRACT

Based on the idea that we are living in a time of exhaustion in the face of the crisis of development models and the intensification of extractivist culture, this research turns to the discussion of Donna Haraway's concept of tentacular SF (science fiction, science facts, speculative feminism, so far), as a possibility of understanding the world and “surviving” in the present when the future is no longer assured. The paper explores the relationship between this concept, the speculative literature of Ursula K. Le Guin and the films of Kelly Reichardt. Reichardt is the main groundwork for the dissertation, and her films will serve as a field for experimenting with the SF instruments inspired by Haraway and Le Guin in the analysis of a more eminently contemporary work. Influenced by the worldview of textile art (a practice celebrated among women of various cultures since the earliest myths and narratives), the dissertation will take the experimental form of a patchwork piece - a construction that creates unexpected links between different fields of knowledge, theories, voices and images, arranging them one next to the other in a non-hierarchical but processual way.

Keywords: Speculative Feminism; Literature; Cinema; Ursula K. Le Guin; Kelly Reichardt.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Índigena caminha rumo ao desconhecido; Mrs. Tetherow olha.....	11
Figura 2 — Uma árvore desponta em meio à aridez do deserto	12
Figura 3 — Paisagens desérticas em <i>O Atalho</i> (2010).....	55
Figura 4 — Paisagens do planeta Arrakis em <i>Duna</i> (2021)	56
Figura 5 — Homens de chapéu e mulheres com bonnets em <i>O Atalho</i> (2010).....	59
Figura 6 — Stephen Meek e Bruce Greenwood, seu intérprete em <i>O Atalho</i> (2010)	61
Figura 7 — Três momentos distintos da noite em <i>O Atalho</i> (2010).....	69
Figura 8 — Mrs. Tetherow: plano e contraplano.....	70
Figura 9 — Noites americanas, filmadas de dia: artifício assumido em <i>First Cow</i> (2019).....	78
Figura 10 — Verdes e amarelos hipersaturados em meio a uma dessaturação generalizada ..	78
Figura 11 — A pequena coleção de Cookie: alguns de seus achados floresta	80
Figura 12 — “Um brinde a alguma coisa”, diz King Lu ao receber Cookie em seu casebre..	86
Figura 13 — A mátria local (ou lado <i>yin</i> da fronteira) assiste à chegada da vaca, que anuncia uma transformação radical de sua paisagem multiespécie.....	91
Figura 14 — Jovem indígena carrega um balde de leite vestindo traje típico europeu; esposa do chefe Factor, mulher de traços indígenas, acaricia animal doméstico vestida como uma inglesa	91
Figura 15 — Cookie e King Lu aparecem na janela, caminhando em direção à casa	95
Figura 16 — A casa do Factor e seus frequentadores, apresentados por uma lenta panorâmica em 360 graus	96
Figura 17 — As ossadas de Otis Figowitz e King Lu são encontradas por uma personagem contemporânea	98
Figura 18 — Um imenso navio cargueiro atravessa o Rio Columbia	98
Figura 19 — Os cadáveres de Cookie e King Lu nas margens do Rio Columbia.....	100

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
1.1 A IMAGEM DE UM ENIGMA	11
1.2 VAGÕES À DERIVA (OU UM MUNDO DISFÓRICO)	13
1.3 UMA ENCRUZILHADA EPISTEMOLÓGICA	16
1.3.1 Entre o afeto catastrófico, o tremor e a vacilação.....	16
1.3.2 Do Antropoceno ao Chthuluceno.....	18
1.4 Pela trepidação — ou para <i>ficar com o problema</i>.....	20
1.4 ESTA PAISAGEM	23
2 AS ESTRATÉGIAS SF	28
2.1 A CRISE DO PROGRESSO E DO EXTRATIVISMO	28
2.2 FEMINISMO ESPECULATIVO: DO QUE SE TRATA?.....	35
2.3 ARQUEOFUTURISMO E FABULAÇÃO CRÍTICA	38
2.4 TECENDO E COLECIONANDO MUNDOS	41
2.5 DA ESPECULAÇÃO À FABULAÇÃO	46
2.6 KELLY REICHARDT — UMA CONTEXTUALIZAÇÃO	49
3 O ATALHO DE MEEK	54
3.1 OS DOIS LADOS DA FRONTEIRA.....	54
3.2 NÓS, OS ALIENS	58
3.3 A OBRA ABERTA E O ENCONTRO COM O PASSADO	60
3.4 FRACASSO DO TECNO-HEROÍSMO.....	65
3.5 O LADO YIN DA FRONTEIRA	71
4 A PRIMEIRA VACA DA AMÉRICA	74
4.1 COOKIE, O FORRAGEADOR.....	74
4.2 A ALIANÇA <i>YIN</i> × <i>YANG</i>	82
4.3 DAS MICRO ÀS GEO-HISTÓRIAS	88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS.....	109

1 INTRODUÇÃO

1.1 A IMAGEM DE UM ENIGMA

Esta pesquisa surge, antes de mais nada, de um curto-circuito; de um sentimento difuso que sucede o encontro com um enigma. Estar diante de um filme de Kelly Reichardt, é encontrar-nos com uma obra que suscita um estado de *vacilação*, uma agitação subterrânea e latente que se mantém para muito além das quase duas horas de experiência sonora e visual. Adentrar essa vacilação, deixar-se habitar por ela e, assim, reverberá-la em uma pesquisa interdisciplinar, cujos caminhos são múltiplos e possivelmente labirínticos, levou-nos a uma sequência de encontros fortuitos. Encontros que, hoje, permitem estabelecer uma relação de parentesco e intimidade com o pensamento e a visão de mundo presentes nessas obras — uma relação que aplaca muitas angústias até então inominadas diante da realidade do mundo e dos filmes.

Há muitos enigmas pontuados em diferentes momentos de cada um dos filmes de Kelly Reichardt. Entre eles, o principal a que me refiro aqui encontra-se talvez na imagem final de *O Atalho* (2010), um filme que remonta às origens da constituição do território estadunidense, em um oeste ainda considerado pelos colonizadores como uma terra remota e selvagem. Nesse plano (Figura 1, à esquerda), um personagem indígena não nomeado caminha para longe da câmera através de um planalto desertificado, em direção ao seu limite, pontuado por uma cadeia de montanhas rochosas, levando consigo apenas uma pequena bolsa, um cobertor e uma cesta. O plano sucede o *close-up* de uma personagem feminina que observa o indígena por entre os galhos de uma árvore (Figura 1, à direita).

Figura 1 — Indígena caminha rumo ao desconhecido; Mrs. Tetherow olha



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *O Atalho* (2010).

Narrativamente — e, por que não, também filosoficamente —, a imagem corresponde a um salto no abismo: um ponto de interrogação infinito. Isso porque, ao longo do filme, acompanhamos um grupo de colonizadores em uma desafiadora travessia pelo deserto, um mundo onde suas tecnologias a nada servem (ao contrário, atrapalham) e que se revela alheio às tentativas de mapeamento e reconhecimento empreendidas por seu líder, com seu olhar de conquistador, de origem europeia. A situação encontra um ponto de virada a partir do encontro com o indígena, diante do qual diferentes possibilidades de ação entrarão em disputa no grupo: como a política do aniquilamento, sustentada pelo líder explorador, ou a política da aliança, sustentada por uma mulher.

A prova de que o caminho da aliança pode trazer possibilidades de sobrevivência ao grupo em meio à aparente “desmundificação” do deserto é sutil — após um longo período caminhando pela trilha do indígena — que aceita levá-los até uma fonte de água após receber artefatos estratégicos (como o cobertor e a cesta) dos brancos —, uma árvore desponta em meio à paisagem, até então exclusivamente mineral e sem vida aparente:

Figura 2 — Uma árvore desponta em meio à aridez do deserto



Fonte: captura de tela do filme *O Atalho* (2010)

“Mamãe, uma árvore não pode sobreviver sem água. Pode?”, pergunta a criança, verbalizando o pensamento coletivo daquele momento. Mais uma deliberação segue-se a esse novo encontro, culminando na renúncia do líder Stephen Meek (que empresta seu nome ao

título original do filme — *Meek's Cutoff*) em favor da liderança de Mrs. Tetherow, que sugere a submissão do grupo às orientações do indígena. O que se esconde por trás da colina que divide o quadro em dois planos é difícil prever. Ainda assim, esse salto para o abismo permite-nos especular uma imagem de mundo diferente daquela a que nos habituamos ao longo de séculos de modernidade —um mundo fundado por outras bases, tecido por outras composições e onde todos os mundos caberiam.

Este enigma parece oferecer-nos a imagem perfeita da realidade em que essa pesquisa se situa e toma forma — da vida em um planeta superaquecido, em revolta contra *Antropos*¹, diante do qual torna-se cada vez mais urgente e inevitável questionar nossos modos de ver e agir. No entanto, antes que possamos apresentar nossas outras companhias, além de Reichardt, no processo de reorientação desses modos de ver e agir, é preciso olhar para o contexto em que a vacilação começa a ferver.

1.2 VAGÕES À DERIVA (OU UM MUNDO DISFÓRICO)

ELES DIZEM: O presente tornou-se estranho. O passado está sendo contestado. O futuro é incerto.

Mas de que presente falam? A quem pertence 'seu' passado? Para quem tinham reservado o futuro? (Preciado, 2023, p. 39).

De norte a sul, os impactos da pandemia de covid-19 nos fizeram e ainda nos fazem repensar a maneira como habitamos e entendemos o mundo. Efeito corrosivo do avanço das cidades sobre as florestas e da dominação acelerada do espaço e do tempo pela queima desordenada de combustíveis fósseis, o vírus SARS-CoV-2 tornou evidente para grande parte do planeta que estamos atingindo um ponto de esgotamento do projeto moderno², da cultura

¹ Ou, nas palavras da filósofa Donna Haraway, “o homem produtor-de-fósseis”. (2023, p. 93)

² Antes de iniciarmos nosso próprio debate sobre os contornos do projeto moderno e seus impactos no mundo contemporâneo, vale a pena resgatarmos uma definição do geógrafo David Harvey, citada por Alyne Costa em sua dissertação de mestrado sobre a obra do filósofo Bruno Latour: “o que [Jürgen] Habermas chama de projeto da modernidade entrou em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas “para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas”. A ideia era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas” (Harvey, 1992, p. 23 apud Costa, 2014, p. 20).

extrativista e do capitalismo do carvão³.

Aqueles que tiveram o privilégio de refugiar-se em isolamento social tiveram também a oportunidade de experimentar um novo regime estético, entendido aqui na concepção rancièriana, enquanto modo de habitar o mundo que subentende uma regulação social e política dos sentidos (Rancière, 2009, p.). Um regime que se caracterizou por um tempo suspenso, um tempo fora do tempo, uma brecha onde, nas palavras de Paul B. Preciado (2023, p. 35), “os dias, como vagões à deriva, soltaram-se do trem do capitalismo produtivo e ficaram encalhados dentro de nossas casas”.

Ao raiar de 2020, com ou sem lockdown oficialmente declarado, grande parte das pessoas entendeu que era o momento de se recolher à segurança do lar. Vivemos a partir daí um primeiro período de choque, de ruptura radical da rotina tal qual conhecíamos. Enquanto suspendíamos nossas atividades corriqueiras e o ir e vir pela cidade, passamos também a incluir hábitos estranhos em nosso dia a dia, como lavar embalagens e acumular calçados na porta de casa.

Com os avanços científicos no estudo do novo coronavírus e o entendimento de que a suspensão do convívio e da circulação perdurariam por um período muito mais longo do que se poderia inicialmente imaginar, observamos uma ampliação e adoção sem precedentes de soluções remotas, que serviram de base para um retorno ainda experimental da rotina produtiva e da economia — enquanto o modelo de trabalho convencional foi rapidamente suplantado pelo home office, as salas de aula migraram para as plataformas de videochamada e os vagões do capitalismo passaram a percorrer, definitivamente, os trilhos digitais.

No Brasil, e em diversos países do sul global, uma enorme quantidade de pessoas sem acesso a essas tecnologias ficou para trás, engrossando a massa de excluídos e miseráveis aos quais o governo negacionista de Jair Bolsonaro virava as costas, ao mesmo tempo em que o então presidente respondia com indiferença ao número atualizado de mortos no país, que crescia exponencialmente por falta de orientações, vacinas, políticas de proteção e cuidado com a vida dos cidadãos.

Enquanto permanecíamos trancados em casa, as cidades interromperam seus fluxos

³ Cunhado por Tim Di Muzio (2015), o termo “capitalismo do carvão” (*carbon capitalism*, no original) diz respeito a “um modo conflitivo de dominação baseado em extração, acumulação, distribuição, capitalização e consumo de combustíveis fósseis” (Preciado, 2023, pp. 44–45), no qual “os proprietários dominantes controlam e capitalizam a maior parte da capacidade de produzir, consumir e trocar em benefício próprio” (Di Muzio, 2015, p. 6, tradução nossa). Outras traduções do conceito de Di Muzio para o português incluem “capitalismo do carbono” e “capitalismo de carbono”.

mecânicos e acelerados, o céu se desobstruiu da poluição dos carros e voltou a abrigar com maior densidade os fluxos naturais dos pássaros acima dos prédios. Ao redor do mundo, notícias de rebanhos indo pastar em quintais e praças públicas, tigres e pumas invadindo condomínios e búfalos circulando em rodovias nos mostravam o quanto a circunscrição da presença humana em seus ambientes domésticos havia deixado à vontade as outras espécies. As ruas e os espaços públicos em aglomerações urbanas passaram a abrigar apenas os seres humanos que não tinham escolha a não ser o risco, e levariam anos até serem novamente percorridas pelos que fazem girar o sistema, a partir da retomada da economia “presencial” e da vida social.

Apesar das diferenças radicais nas condições de enfrentamento e sobrevivência entre uma parcela e outra da população mundial, todos precisaram lidar de alguma maneira com o luto — não só pela perda de entes próximos (parentes, amigos, colegas de trabalho), como foi o caso de muitos, mas também devido às perdas simbólicas (de um modo de vida) a que fomos todos sujeitos. A suspensão traumática da sociabilidade deixou marcas em todas as faixas etárias, em todos os segmentos sociais, e a saúde mental tornou-se pauta constante, com uma multiplicação nos diagnósticos de saúde mental, cada vez mais diversos e numerosos.

Em maior ou menor escala, a pandemia e o vírus SARS-CoV-2 atingiram a todos os humanos no planeta⁴, generalizando entre eles, o convívio com a “vida precária”, a “vulnerabilidade corporal” e a “morte”, conforme nos lembra Preciado (2023, p. 8).

Mais recentemente, a tragédia sem precedentes que atingiu o estado do Rio Grande do Sul em maio de 2024, deixando centenas de milhares de pessoas desabrigadas, sem luz e sem água, transformando cidades inteiras em zonas alagadas onde só se podia trafegar de barco, também escancarou — sobretudo para aqueles que ainda se negavam a ver — que a emergência climática é uma realidade à qual não se pode mais fugir.

No Brasil, essa situação parece estar se dividindo entre dois extremos: enquanto determinadas regiões vivem um processo de desertificação por estiagens prolongadas, secas e incêndios sem controle, outras se inundam com tempestades severas, desabamentos de encostas e avanço dos rios e mares sobre a terra. Mas a situação não se limita ao país; em todo o planeta, os processos de desmundificação aos quais nos vemos coletivamente submetidos de maneira cada vez mais alarmante nos últimos anos já são perceptíveis demais para que possam seguir encobertos pelo discurso negacionista de um sistema econômico baseado na lógica da

⁴ Nem mesmo as tribos isoladas ficaram totalmente imunes aos riscos. Ver: Wallace (2020). Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2020/08/coronavirus-se-aproxima-de-indigenas-isolados-da-amazonia>. Acesso em: 9 ago. 2024.

exploração e do acúmulo. Até hoje, no entanto, nenhuma política relevante a nível mundial parece ter se desenhado em resposta.

1.3 UMA ENCRUZILHADA EPISTEMOLÓGICA

1.3.1 ENTRE O AFETO CATASTRÓFICO, O TREMOR E A VACILAÇÃO

Partindo de uma realidade geográfica, histórica e politicamente próxima à nossa, a pensadora argentina Luz Horne descreve (2021) os desastres recentes — desastres não apenas ambientais, como também políticos e sociais — como geradores de uma experiência de saturação generalizada:

Todos os dias somos vítimas reais ou testemunhas de acontecimentos que beiram o catastrófico e que estão muitas vezes relacionados com as alterações climáticas ou com diferentes pragas bacteriológicas ou virais, mas que estão também ligados ao aumento da desigualdade social a um nível obscuro; à pobreza extrema e à crescente precariedade laboral; às migrações em massa e às novas políticas anti-imigração, de perseguição, detenção e deportação; ao aumento do genocídio e do feminicídio; à aceleração tecnológica e o conseqüente aumento da vigilância algorítmica dos corpos e dos desejos; com a normalização de políticas antidemocráticas e de extermínio; ou com a ascensão de grupos de extrema-direita e de novos tipos de fascismo, recentemente renovados em todo o mundo (Horne, 2021, p. 25, tradução nossa).

Para apresentar as consequências dessa saturação, Horne (2021, p. 25-26) retoma o conceito de *afeto catastrófico*⁵, do ativista e pensador ecocrítico Ashley Dawson⁶, que designa o sentimento provocado pela constatação do colapso civilizacional em que se vive. A partir dessa análise, a autora propõe que busquemos substituir ideias de futuro utópicas ou distópicas pela dos “futuros menores”. Esses futuros menores são apresentados por Horne (2021, p. 34, tradução nossa) como uma “arquitetura do mundo e uma maneira de habitá-lo”, porque nos distancia das expectativas de um destino monumental ou apocalíptico. Ao contrário, os futuros menores se instalariam no lugar instável de um “tremor” (*temblequeo*, no original em espanhol), em um “pensamento diminutivo”, de onde poderiam surgir materialidades singulares atestando

⁵ Essa saturação de eventos, notícias e imagens acumuladas no presente criou o que Ashley Dawson (2017, p. 209, tradução nossa) chama de “afeto catastrófico” — “um sentimento visceral de que não estamos simplesmente caminhando para um colapso civilizacional, mas de que já estamos no meio nele”. O que, por sua vez, como indica Horne (2021, p. 26, tradução nossa), “evidenciou uma ligação entre duas ordens que, antes, insistíamos em separar: a ordem política e a ordem natural”.

⁶ Autor dos livros *Extreme Cities* (Verso, 2017), *People’s Power* (OR Books, 2020) e *Extinction* (OR Books, 2022), entre outros.

outras formas de vida.

As relações e tensões entre as ideias de progresso, tempo linear e outras concepções de tempo e de futuro serão discutidas ao longo da dissertação. Em capítulos subsequentes, abordaremos também essa noção de um pensamento diminutivo, voltado às materialidades singulares, fundamental ao nosso objeto de pesquisa. Por ora, interessa-nos seguir com a imagem do tremor enquanto metáfora física para a encruzilhada epistemológica em que nos encontramos a partir desse acúmulo de catástrofes. Um tremor silencioso que habita o estado de vacilação à qual nos referíamos quando descrevíamos nosso encontro com a cena final de *Atalho*.

Aprofundando os desdobramentos do “tremor”, é a filósofa e zoóloga norte-americana Donna Haraway (2023) quem resgatará o termo de uma obra de ficção científica — *2312*, de Kim Stanley Robinson — para descrever os tempos em que vivemos, marcados pela incapacidade coletiva de gerar uma resposta pertinente às dificuldades colocadas no presente. Em sua especulação, Robinson nomeia como “A Vacilação” um período que vai de 2005 a 2060, no qual os humanos falham em propor soluções à crise climática, gerando sofrimento em massa e mortes no futuro.

Até agora⁷, no entanto, como colocou Kim Stanley Robinson em *2312* — uma narrativa SF (demasiado otimista?) que se passa entre 2005 e 2060 —, estamos vivendo os tempos da “Vacilação”, um “estado de agitação indecisa” (Haraway, 2023, p. 183).

Se nos descolarmos de uma esfera político-governamental, onde de fato não se pode mais vacilar, talvez seja possível compreender a vacilação não como um período já condenado, com um destino inequivocamente fatal, mas como um estado de inclinação ao movimento (diferente da imobilidade) — e que, portanto, pode abrigar também a possibilidade do início de um processo. Um estado que não delinea uma reação imediata, mas abriga um incômodo latente que, se levado suficientemente a sério, pode gerar despertares transformadores e sem retorno, a partir do qual novos mundos e políticas podem ser concebidos. Como um vulcão que, por meio de um silencioso tremor, anuncia sua erupção.

⁷ “Yet *so far*”, no original em inglês (Haraway, 2016, p. 102, grifo nosso). *So far* é um dos termos a que se refere o acrônimo SF, sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante.

1.3.2 DO ANTROPOCENO AO CHTHULUCENO

De modo geral, pesquisadores das ciências ditas “da natureza”, da filosofia e da antropologia (disciplinas que têm se mostrado cada vez mais indissociáveis) têm tentado nomear esse momento crítico da história do planeta e de nossa história também enquanto espécie, ao qual Haraway propõe um paralelo com o período da Vacilação de 2312. Há algumas décadas, o termo Antropoceno⁸ ganhou força nesse debate, formalizando a hipótese de que estaríamos em meio a uma nova época geológica que teria como principal agente de mudanças o homem (em sua ação extrativista, desflorestadora, poluente). A origem dessa nova época seria ainda motivo de disputa⁹.

Cunhado pelo biólogo Eugene Stoermer nos anos 1980 e difundido pelo químico e vencedor do Prêmio Nobel Paul Crutzen no início dos anos 2000, o conceito gerou críticas importantes desde aquela época. Haraway (2023) seria uma dessas vozes a apontar para sua insuficiência, ressaltando a injustiça de se referir à totalidade da espécie humana como responsável por essa potência destrutiva, propondo sua complementação com o termo Capitaloceno¹⁰, mais acurado em relação às verdadeiras forças que a promovem¹¹.

Em entrevista a Lauren O’Neill-Butler, Haraway afirmaria:

O capitalismo é obviamente baseado no crescimento — mas não qualquer tipo de crescimento: o crescimento que depende dos recursos da terra para o tipo de expansão e extração que resultam em lucro, o que é, por sua vez, distribuído de forma desigual. [...] É um processo extremamente destrutivo, independentemente de estarmos falando de sistemas sociais ou naturais. O [termo] capitaloceno, pelo menos, demonstra que esse é um processo de algumas centenas de anos de construção de riqueza por meio

⁸ Definições e contextualizações históricas mais aprofundadas do termo podem ser encontradas em Haraway, 2023, p. 89-97 e Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 15.

⁹ Alguns, como o paleoclimatologista William Ruddiman (2003), apontariam para a Revolução Neolítica, com o desenvolvimento da agricultura e das culturas sedentárias, como um início precoce do Antropoceno. Outros, como Paul Crutzen (2002), situariam a Revolução Industrial como marco inicial dessa transformação.

¹⁰ “Se pudéssemos ter apenas uma palavra para as terríveis intrusões entre nós que ameaçam a vida na Terra, não só para os seres humanos, mas para um grande número de plantas, animais e modos de viver nessa Terra, seria Capitaloceno e não Antropoceno; não porque ele conta toda a história, mas porque Antropos não fez isso; processos de mundificação em extração, a produção massiva de riqueza através da extração, nos genocídios, sistemas de trabalho, escravização, industrialização e aparatos energéticos de algo que podemos chamar Capitaloceno — é muito mais o nome da história do que a suposta ação de uma espécie à qual remete o nome Antropoceno” (04:53 em entrevista com Donna Haraway feita em 21/08/2014 por Juliana Fausto, Eduardo Viveiros de Castro e Débora Danowski e exibida no Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra no dia 18/09/2014. YouTube, 24 set. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHOIA8>>. Acesso em: 10 ago. 2024.)

¹¹ Embora o termo Capitaloceno nos pareça mais justo, também não podemos deixar de indicar a crítica feita a ele por pensadores como Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, p. 29), por deixar de fora os processos industriais/desenvolvimentistas do regime soviético, chinês, entre outros.

da extração exterminacionista. Em comparação, o *antropoceno* implica que isso é, de alguma forma, um ato da espécie (Haraway, 2016, tradução nossa).

Haraway iria mais longe ao propor que olhássemos para a nossa época não a partir dos processos de desmundificação em curso, mas a partir do que resiste — um mundo que não mais se submeteria à lógica do excepcionalismo humano e à visão do homem em oposição à natureza, mas que resistiria e floresceria em meio à devastação a partir de práticas e redes de corresponsabilidade multiespécie:

Diferentemente do Antropoceno e do Capitaloceno, o Chthuluceno é composto de histórias e práticas multiespécies contínuas de devir-com em tempos precários e arriscados, nos quais o mundo não acabou e o céu não caiu — ainda. Estamos em jogo uns com os outros. Ao contrário do que afirmam os dramas dominantes dos discursos do Antropoceno e do Capitaloceno, os seres humanos não são os únicos atores importantes do Chthuluceno, e todos os outros seres não apenas reagem a eles. A ordem é reticotada: os seres humanos são com a Terra e da terra, as potências bióticas e abióticas dessa Terra dão forma à narrativa principal. (Haraway, 2023, p. 90).

Veremos mais adiante como a proposição do Chthuluceno se conecta a outros conceitos importantes para nossa discussão. Por ora, é pertinente compreendermos a ideia de um *Antropos* enquanto representação dos equívocos do mito do excepcionalismo humano — da autopoiese, como diria Haraway. *Antropos*, aqui, refere-se ao homem que, acreditando-se senhor e possessor da natureza (uma natureza única, passiva, tal qual foi concebida na modernidade), explora-a sem limites, perdendo o controle de suas ações e gerando uma transformação tão profunda que põe em risco o próprio futuro do planeta (do qual considerava-se até então completamente independente) e, conseqüentemente, de seu próprio futuro enquanto espécie.

Apesar das ressalvas de Haraway, e ainda que a hipótese do Antropoceno enquanto uma nova época geológica tenha sido oficialmente refutada pela Subcomissão de Estratigrafia do Quaternário¹², a influência filosófica e cultural do termo segue inegável; seus significados ainda falam alto e, portanto, acreditamos que sua utilização ainda tenha pertinência no contexto de um debate mais amplo sobre a crise climática e os tempos atuais.

¹² Uma das sessões da União Internacional de Ciências Geológicas (IUGS, na sigla em inglês), que tende a considerar o Antropoceno não como uma nova época geológica, mas como um evento-limite, a exemplo do meteoro que extinguiu a vida na terra há 65 milhões de anos (Ver: Rodrigues, Meghie. O que significa a rejeição do Antropoceno como época geológica? **Folha de S. Paulo**, 14 mar. 2024. Ciência Fundamental. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/blogs/ciencia-fundamental/2024/03/o-que-significa-a-rejeicao-do-antropoceno-como-epoca-geologica.shtml>. Acesso em: 10 ago. 2024).

1.4 PELA TREPIDAÇÃO — OU PARA *FICAR COM O PROBLEMA*

Como que para pontuar essa discussão teórica mais ampla, a pandemia instalada no ano de 2020 estabelece um marco irreversível em relação à visibilidade desse processo de destruição e ao questionamento do jogo de forças entre homem (aqui representando as forças patriarcais do capital e da cultura da dominação) e natureza (entendida por nós não como um objeto, uma entidade única e passiva, mas como um emaranhado complexo de seres vivos dentro qual o homem é apenas mais um), com sua submissão acrítica à lógica do progresso e da acumulação extrativista. Mais uma vez evocamos Horne, que, em sua análise, ajuda-nos a encontrar o foco do problema:

(...) se até agora pensávamos que a relação com aqueles outros que chamamos de animais, selvas, florestas, mares e os rios consistiam em conhecer, dominar, domesticar ou extrair, há algo nesta relação que nos escapou de forma fugaz e que retorna de forma ameaçadora, transformado em anjo da história (Horne, 2021, pp. 26–27).

O anjo da história *benjaminiano* ao qual se refere, sobre o qual nos deteremos mais à frente, diz respeito, aqui, à ameaça de sermos engolidos pela própria história que produzimos, pela história do progresso que agora ameaça a vida no planeta. Enquanto as catástrofes se acumulam, alguns se propõem a traçar diagnósticos e pensar caminhos. Ano após ano, temos sido presenteadas com as reflexões mais diversas sobre os impactos desses desastres naturais em grande escala, que põem em suspenso a vida tal qual conhecíamos. Estamos, apesar disso, imersos no problema, no meio de um processo — da ruptura estética e política que se impõe à vida em meio ao colapso — cujos impactos talvez ainda não tenhamos distanciamento suficiente para avaliar a contento. Precisamos, no entanto, saber continuar vivendo.

Em meio à “encruzilhada epistemológica” em que nos encontramos, o que talvez tenhamos de mais (in)seguro seja, como aponta Horne, o fato de estarmos vivendo sobre um solo instável, vacilante, de onde podem emergir muitos futuros possíveis — alguns marcados por possibilidades de extinção, outros por possibilidades de sobrevivência, ou ainda “supervivência”, como veremos (Fausto, 2021, p. 9). A ideia de seguir olhando para o futuro enquanto ignoramos os problemas do presente, conforme nos alerta Haraway (2021) e muitos outros, é uma cilada. Se, aqui, apostamos na ideia de uma disputa política e epistemológica entre diferentes formas de ver, pensar e habitar o mundo que estaria ocorrendo no presente, é por acreditar na possibilidade de uma trepidação, de um tremor, que desestabiliza de sul a norte

o solo compartilhado do mundo e preenche de incertezas (e descrenças) o destino até pouco tempo atrás inquestionável do progresso.

Em *Dysphoria Mundi* (2023), Paul B. Preciado aproxima a realidade do mundo pós-pandemia à ideia de disforia de gênero, conceito que o filósofo desenvolve a partir da categoria médica criada nos anos 1970 para substituir a ideia de transexualidade enquanto transtorno mental. Na lógica binária e dualista que estrutura a sociedade ocidental, a disforia de gênero descreveria a condição de quem se identifica com um gênero diferente daquele que lhe foi atribuído ao nascer. Classificado entre as “condições relacionadas à saúde sexual”, tal diagnóstico torna-se pré-requisito indispensável para o sujeito que deseja iniciar um tratamento hormonal ou cirúrgico de redesignação sexual. O problema, segundo Preciado, é que esse processo de categorização exclui ou invisibiliza indivíduos trans que não se identificam plenamente com o gênero masculino nem com o feminino, mas que melhor habitam as zonas intermediárias entre um e outro. A partir disso, Preciado propõe uma ressignificação do termo:

Minha condição vital de sujeito mutante e meu desejo de viver fora das prescrições normativas da sociedade binária heteropatriarcal foram diagnosticados como uma patologia clínica denominada “disforia de gênero”. Sou apenas um dos seres que teimam obstinadamente em recusar a agenda política que lhes foi imposta desde a infância. Diante da arrogância das disciplinas e técnicas de governo que emitem este diagnóstico, tento um zap filosófico: deslocar e ressignificar esta noção de disforia para compreender a situação do mundo contemporâneo em seu conjunto, a brecha epistemológica e política, a tensão entre as forças emancipadoras e as resistências conservadoras que caracterizam nosso presente. E se a “disforia de gênero” não fosse um transtorno mental, mas uma inadequação política e estética de nossas formas de subjetivação em relação ao regime normativo da diferença sexual e de gênero? (Preciado, 2023, p. 16)

Preciado busca chamar a atenção para a tentativa já fadada ao fracasso de enquadrar corpos trans na lógica binária da diferença sexual, e atesta que sua passagem por esse processo tornou seu corpo não mais masculino, mas, sim, mais trans. A disforia seria, assim, uma disputa entre um processo de normatização e a resistência política que se inaugura a partir dele. Referindo-se ao estado atual do mundo, o filósofo nos convida a pensar em termos de uma resistência criativa que surge e ganha força diante da tentativa de se colonizar o planeta por uma cultura patriarcal/extrativista.

Na prática, essa disforia (*Dysphoria Mundi*) seria caracterizada, de um lado, pelo esgarçamento das possibilidades tecno-distópicas do capital — enquanto escrevemos, *big techs* investem pesadamente no treinamento e desenvolvimento da inteligência artificial generativa, em práticas criminosas de mineração e exploração de dados e na precarização do trabalho via

plataformizações as mais distintas) — e, de outro, pela revolta dos subalternos, que, em uma era viral, finalmente encontraram meios para amplificar suas vozes e tomar as ruas. Preciado lembra que, em maio de 2020, no auge do período de isolamento, o movimento *Black Lives Matter* alcançou escala mundial com seus protestos após a divulgação do vídeo expondo a violência policial e o assassinato de George Floyd, nos EUA, tornando-se exemplo para muitas outras denúncias.

O problema levantado por Preciado nos incita a rejeitar lógicas dualistas de categorização ou divisão do mundo, para que passemos a olhar com mais atenção para o espaço da transição — ou simplesmente do trans. Esse seria também o lugar do desacordo, o lugar dos problemas com os quais é preciso aprender a conviver, como nos propõe Donna Haraway. Ficar com o problema é uma proposta para o agora, e é sobre ela que pretendemos falar enquanto olhamos para fabulações sobre o passado e o futuro. Nossa aposta é que o passado de Kelly Reichardt e o futuro de Ursula K. Le Guin trazem entendimentos importantes sobre a arte de “ficar com o problema” — de existir no planeta Terra em 2024.

Muito antes de chegarmos a este ponto pós-pandêmico da história do mundo, há pelo menos duas décadas, o filósofo e poeta antilhano Edouard Glissant já previa a encruzilhada em que nos encontramos hoje: o lugar do problema e do desacordo, onde utopia e distopia convivem lado a lado, como diferentes projeções de futuros, possivelmente simultâneos:

O que se chama Mundialização é a uniformização por baixo, o reino das multinacionais, a standardização, o ultraliberalismo selvagem nos mercados mundiais [...] mas tudo isso também é o reverso negativo de uma realidade prodigiosa que eu chamo de Mundialidade. Essa Mundialidade projeta, na aventura sem precedentes que nos é dada a todos viver hoje, e num mundo que pela primeira vez, tão realmente e de modo tão imediato, fulminante, se concebe ao mesmo tempo como múltiplo e uno, e inextricável. Urge para cada um mudar suas maneiras de conceber, viver e reagir, nesse mundo (Glissant, 2014, p. 25).

Assim como Horne e Haraway, Glissant também apostaria na noção de um pensamento do Tremor (*Tremblement*, no original) percorrendo o mundo e desestabilizando o sentido linear e singular da história. Tal como a possibilidade de emergência dos “futuros menores” para Horne, o pensamento do tremor seria, para Glissant, um pensamento múltiplo e diverso, que nos liberta das amarras dos pensamentos de sistema e dos sistemas de pensamento, nunca se fixando, mas abrindo o amanhã como um sol a ser compartilhado.

Em escalas mais íntimas e familiares, ao analisarmos as narrativas que têm ganhado espaço no debate público desde o surgimento do SARS-Cov-2, no início de 2020, é notável a

inversão das prioridades que até então norteavam e hoje norteiam as nossas vidas. De um lado, o ideal patriarcal do homem destemido e provedor, que se aventura nas ruas para garantir o sustento da família, a despeito das orientações sanitárias, foi exaltado pelos líderes da extrema-direita — que, àquela altura, governavam alguns dos maiores estados-nações do planeta, como EUA e Brasil, sendo responsáveis pelos maiores números de mortes no mundo. Muitos outros estados-nações recorreram aos seus exércitos e a homens fardados em transmissões televisivas para sustentar a ideia de que o caos pandêmico estaria sob controle. Por outro lado, tornou-se evidente o trabalho até então invisível das mulheres dentro de casa. A suspensão das rotinas escolares e do trabalho presencial tornou difícil a permanência da ignorância quanto ao desequilíbrio na divisão das tarefas domésticas e de cuidado com os filhos entre homens e mulheres. Diante do acúmulo de funções, a sobrecarga feminina explodiu à luz do dia, quando todos foram orientados a permanecer em casa 24 horas por dia, sete dias por semana.

Essa luz inédita sobre o trabalho de cuidado deu visibilidade a um problema antigo, que há décadas vinha sendo levantado dentro de um campo de disputas que agora se intensifica. As vozes dessas mulheres — incluindo desde pensadoras feministas, como Silvia Federici, até aquelas que, diariamente, enfrentam a perpetuação da sobrecarga nas funções parentais, laborais e domésticas, há muito silenciadas — passaram a ser amplificadas não apenas pelos movimentos sociais que sempre estiveram ao seu lado, mas também por setores da mídia mais progressista. Parte da sociedade se sensibilizou, enquanto outra correu para voltar depressa ao mundo pré-pandêmico.

1.4 ESTA PAISAGEM

É em meio a esse contexto amplo e complexo, com efeitos nos âmbitos global, local e íntimo, que nasce esta pesquisa. Desenvolvida após um ano inteiro entre quatro paredes e um segundo ano de breves escapadas incertas, ela surge como resultado de uma espécie de suspensão do tempo, provocada pela interrupção radical no funcionamento de uma engrenagem. Ela surge como revérbero de uma atenção peculiar às coisas — como a rotina dos vizinhos, por exemplo, as variações tonais do céu ou o som das maritacas, povoando a cidade e fazendo notar o estranho silêncio das ruas. Ela surge, ainda, como consequência de um longo período em que todas as refeições eram feitas em família.

Não fosse por tudo isso, eu possivelmente não me sentiria capaz de propriamente *ver* um filme de Kelly Reichardt, percebendo o que existe nele, mas também o que ele propõe

existir, com o devido grau de atenção. Vivendo imersa no tempo da aceleração, sem real ancoragem no presente e sem uma conexão diária profunda com aqueles com quem convivo, eu dificilmente me sensibilizaria — ao menos de forma expressiva — pela estética minimalista e anticlimática ancorada em personagens que nada fazem “de importante”, mas que insistem em “fazer parentescos”¹³ improváveis, característicos dos filmes de Reichardt. E talvez nunca tivesse percebido os outros mundos que eles fundam e propõem.

Em uma escala global, se eu não estivesse observando as consequências do tempo do esgotamento, de um possível fim do mundo que se anuncia com cada vez mais evidência, muito provavelmente não entenderia as especulações de Ursula K. Le Guin ou as fabulações de Kelly Reichardt, tampouco a relevância que essas narrativas, estejam elas calcadas no passado, no presente ou em futuros imaginados, possuem para o nosso mundo hoje¹⁴. Não fosse por todo esse contexto disfórico, de intensificação de disputas e encruzilhadas epistemológicas e políticas, talvez eu também não sentisse a necessidade e urgência de ecoar o que as mulheres, de modo geral, têm a dizer sobre outros modos de vida e de habitar o planeta.

Ao longo deste trabalho, a discussão se estabelecerá em diálogo com o pensamento de diversas mulheres, dentre as quais três ocuparão o eixo central: Donna Haraway (1944), Ursula K. Le Guin (1929–2018) e Kelly Reichardt (1964) — todas provenientes de um contexto geográfico comum, a costa oeste dos Estados Unidos.

Donna Haraway nos apresenta ideias fundamentais, em especial o conceito tentacular SF, sobre o qual nos deteremos mais adiante. Ursula K. Le Guin demonstra afinidade com tais ideias, por meio tanto de sua literatura especulativa ficcional quanto de seus ensaios sobre narrativa e gênero. Os filmes considerados “históricos” de Kelly Reichardt — *O Atalho* (2010) e *First Cow – A Primeira Vaca da América* (2019) — parecem reverberar essas perspectivas através das especificidades da linguagem cinematográfica, sugerindo aproximações notáveis com as duas primeiras autoras. Importante destacar, de saída, que a obra de Kelly Reichardt será tratada não sob um viés pretensamente ilustrativo de teorias e conceitos alheios ou como exercício de literatura comparada transposto ao cinema, mas, antes, enquanto uma forma

¹³ A expressão é da filósofa e zoóloga Donna Haraway (2019), que busca redefinir o parentesco para além de uma relação de ancestralidade/genealógica, mas sim como uma relação de compromisso mútuo incondicional, duradouro, um parentesco que no limite pode se expandir a todos os seres vivos do planeta.

¹⁴ Dentro de uma perspectiva que considere, como descreve a coreógrafa Luciana Chierigati (2021, p. 34), “a tecnologia cultural da ficção e do *storytelling* como um modo de evocar mundos possíveis e mundos já desaparecidos” e uma “estratégia urgente para atravessar os tempos que estamos vivendo, para re-imaginar e re-encarnar o mundo e, quem sabe, sermos capazes de “escutar os sussurros dos despossuídos”

singular de manifestação do pensamento. Nossa intenção é fazer ver as três autoras pensando juntas e estabelecer laços de parentesco entre suas proposições criativamente distintas para, assim, *ficar com o problema* de viver em nosso mundo.

O primeiro capítulo (“As estratégias SF”) será dedicado à discussão da obra *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno* (2023), de Donna Haraway, destacando, sobretudo, o conceito tentacular de SF, proposto pela filósofa para designar um conjunto de ideias e imagens afins, a saber: ficção científica, fabulação especulativa, figuras de barbante, feminismo especulativo, fato científico, até agora¹⁵. Nesse ponto, começaremos a destrinchar também os aspectos que mais nos interessam da obra ficcional e não-ficcional de Ursula Le Guin, buscando identificar zonas de parentesco com a teoria de Haraway. Em seguida, abordaremos o trabalho de Kelly Reichardt como mobilizador contemporâneo das estratégias SF, que também são observadas em Le Guin, apresentando um panorama de sua filmografia e situando a cineasta no contexto mais amplo da história do cinema e do cinema feminista. O capítulo se encerra com a discussão da ideia de ficção como cesta, apresentada por Le Guin) em um ensaio fundamental que também servirá conceitualmente para as análises subsequentes.

Os contornos narrativos, temáticos e formais dos dois filmes selecionados de Kelly Reichardt nos servirão de sul para o percurso teórico-conceitual dos dois próximos capítulos: “O Atalho de Meek” e “A primeira vaca da América”. As discussões mobilizadas por cada filme, por vezes, ressoarão entre si de forma mais ou menos evidente, na medida em que ambos mergulham em contextos históricos similares e compartilham características estilísticas de sua autora. Em outros momentos, no entanto, essas discussões tomarão rumos distintos e evocarão diálogos específicos, uma vez que a singularidade de seus personagens e trajetórias, assim como os cenários — acercados geograficamente, mas visualmente contrastantes —, suscitam questões particulares.

Se *O Atalho* nos instiga a pensar o processo de colonização a partir da ideia de expansão da fronteira — conceito aprofundado por Le Guin em algumas de suas reflexões —, *First Cow*, por sua vez, traz ao primeiro plano a prática extrativista como modo de ocupação territorial e consequência do processo colonizatório que estaria, por assim dizer, “um passo à frente” (embora a narrativa ficcional se situe em um período anterior à do primeiro filme), formulando novas questões.

¹⁵ Em inglês, todas essas ideias podem ser abreviadas pelo termo SF.

Ambos esses pontos foram amplamente colocados em perspectiva pela obra ficcional (mas não só) de Ursula Le Guin, razão pela qual as idas e vindas aos seus romances e ensaios serão recorrentes ao longo dos dois capítulos. Enquanto o primeiro capítulo se desdobrará sobre a ideia de fronteira, o segundo se aprofundará no conceito de micro-história, desenvolvido por Carlo Ginzburg (1994), considerando o interesse de *First Cow* (de forma mais direta e explícita que em *O Atalho*) pela dimensão microscópica do relato individual e de sua dimensão contextual mais ampla como princípio organizador da narrativa¹⁶. Confrontar a visão micro-histórica com a reflexão de Le Guin e as estratégias SF é apenas um dos desafios conceituais desta pesquisa, mas que também a alimentam ao fazer convergir, não pacificamente, reflexões de diferentes campos relevantes ao estudo. Nosso *patchwork* levará em conta as particularidades e resistências de cada palavra e imagem convocada ao diálogo, dentro do propósito de *ficar com o problema*, habitar a zona do desacordo, sem pretensões de apaziguamento.

Finalmente, a relação entre as duas acepções da palavra “história” — a narrativa ficcional e a história enquanto registro dos eventos humanos e não humanos — é igualmente relevante para a discussão sobre o cinema de Reichardt e sua possível filiação às estratégias SF. Seria mais honesto assumir essa distinção, adotando as grafias “estória” e “história” (e ainda “História”), ou poderíamos continuar explorando as ambiguidades de um termo com tantas leituras possíveis?

Reichardt certamente esgarça as possibilidades da palavra, seja em uma direção ou outra. Ao reencenar um evento histórico e assumir as subjetividades que se inscrevem nesse processo — desde os relatos individuais femininos que serviram como base para sua pesquisa até as visões particulares de seus personagens, frontalizadas por meio de procedimentos formais que discutiremos mais à frente —, a cineasta parece querer nos dizer que não existe estória puramente ficcional, desconectada do mundo, de sua construção e de sua “realidade”, assim como não existe uma história puramente objetiva, isenta das subjetividades que a constituem, e muito menos uma história exclusivamente humana, que não convoque para sua escrita os

¹⁶ Na revisão que faz sobre a utilização do termo em “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito” (Ginzburg, 2007), o autor cita ainda aquela defendida pelo mexicano Luis González y González, dedicado às histórias locais, que ele mesmo trataria de definir alternativamente como história “matria”, que designa o mundo “pequeno, feminino e sentimental da mãe” e se centra na família ou no povoado. Também chamaria essa história de história *yin*, o termo taoísta que evoca tudo que existe de “feminino, terrestre, doce, obscuro e doloroso”. Embora não necessariamente concordemos com as definições de Gonzalez, o conceito de *matria*, em oposição à pátria, refletindo a oposição entre macro e micro história, é certamente um conceito que será discutido com mais atenção.

demais parentes com os quais convivemos enquanto *terrano*¹⁷. É fundamental que possamos enxergar nos “quadros vazios” de Kelly Reichardt os seres vivos que, até então, eram vistos como parte da paisagem: a árvore de *O Atalho*, a vaca de *First Cow*, mas também o vento, as rochas e os objetos. É nesse campo conceitual interdisciplinar e necessariamente *tenso* que se manifestam as contradições e convergências a que nossa discussão se dedica.

¹⁷ O termo é emprestado de Bruno Latour (2002), que propõe a utilização da palavra *terrano* no lugar de *humano*, substituindo a lógica do excepcionalismo humano por outra que considere a assembleia multi-espécie que habita e compartilha o planeta enquanto casa comum.

2 AS ESTRATÉGIAS SF

2.1 A CRISE DO PROGRESSO E DO EXTRATIVISMO

Considere: Não existe divisão da humanidade entre uma metade forte e outra fraca, uma protetora e outra protegida, uma dominante e outra submissa, uma proprietária e outra propriedade, uma ativa e outra passiva. Na realidade, toda a tendência ao dualismo que permeia o pensamento humano encontraria-se enfraquecida ou modificada em Winter (Le Guin, 2019, p. 65, tradução nossa).

O trecho acima, extraído do romance de ficção especulativa *A mão esquerda da escuridão* (Le Guin, 2019), é indicado por sua autora como um relatório de observação: trata-se de um conjunto de anotações realizadas por Ong Tot Oppong, uma investigadora da confederação de planetas Ekumen, sobre os hábitos sexuais dos *gethenianos* — humanos¹⁸ que teriam percorrido uma escala evolutiva própria em um planeta chamado Winter e desenvolvido, assim, características bastantes distintas dos humanos da Terra. Cada planeta da confederação seria habitado por uma forma diferente de humanidade. Os humanos de Winter são seres andróginos, não-binários, que assumem uma vez por mês uma fisiologia feminina ou masculina como efeito de uma ação aleatória de hormônios sexuais que tomam conta de seus corpos em períodos específicos, quando entram em fase de atividade sexual/reprodutiva e encontram um(a) potencial parceiro(a), momento denominado por eles como *kemmer*.

Sempre muito cuidadosa na construção subjetiva¹⁹ de seus narradores ficcionais, Le Guin enfatiza tanto o gênero quanto a origem da personagem que redige essas notas aparentemente objetivas e científicas, de forma a particularizar seu olhar e trazer um contraponto significativo à visão de seu protagonista — o diplomata terráqueo Genly Ai, sobre o qual falaremos mais adiante. Curiosamente, a única voz inteiramente feminina em todo o

¹⁸ Existe uma interpretação mais usual da palavra humano, que a restringe aos humanos modernos, ditos *Homo Sapiens*, segundo a qual poderíamos adotar aqui o termo *hominídeo*. A fim de evitar qualquer tipo de valoração comparativa entre as diferentes formas de humanidade inventadas por Le Guin e os humanos do planeta Terra, escolhemos adotar a interpretação de Yuval Noah Harari, para quem humanos e hominídeos seriam sinônimos, designando uma raiz comum a diversas espécies: “Os humanos surgiram na África Oriental há cerca de 2,5 milhões de anos, a partir de um gênero anterior de primatas chamado *Australopithecus*, que significa “macaco do Sul”. Por volta de 2 milhões de anos atrás, alguns desses homens e mulheres arcaicos deixaram sua terra natal para se aventurar e se assentar em vastas áreas da África do Norte, da Europa e da Ásia. Como a sobrevivência nas florestas nevadas do norte da Europa requeria características diferentes das necessárias à “sobrevivência nas florestas úmidas da Indonésia, as populações humanas evoluíram em direções diferentes. O resultado foram várias espécies distintas, a cada uma das quais os cientistas atribuíram um nome latino pomposo” (Harari, 2015, p. 13)

¹⁹ No sentido foucaultiano, pela ação de um “plano de produções histórico-políticas a partir do qual o sujeito emerge como efeito”, influenciando seus modos de agir, ver e dizer o mundo (Tedesco, 2007, p. 143-144).

livro²⁰, a investigadora Ong Tot Oppong se autodefine como uma mulher do pacífico Chiffewar (um dos planetas confederados da liga Ekumen), “sem *expertise* nas atrações da violência ou na natureza da guerra” (Le Guin, 2019).

Assim ocorre em muitos dos planetas imaginados por Le Guin como descendentes de Hain, o mais antigo planeta humano que teria dado origem à Terra e a pelo menos outros 80 mundos, compondo o universo do *Hainish Cycle* (dos quais fazem parte uma série de contos e romances). Muitos desses planetas — não apenas os derivados de Hain, mas também outros presentes na literatura de Le Guin — desconhecem a lógica da violência e da guerra. Alguns, como é o caso de Winter, desconhecem também a divisão binária da humanidade em gêneros. Outros ainda, como Anarres, planeta onde se situa o romance *Os Despossuídos*, desconhecem a noção de propriedade privada. A riqueza descritiva desses outros mundos caracteriza boa parte da obra de Le Guin, uma ficção científica que nada deve à lógica do futurismo, da tecnocracia ou da disputa territorial que definem o exercício especulativo da maioria dos autores masculinos do gênero²¹.

Ao traçar, em 1982, um panorama da ficção científica produzida por mulheres, a escritora Virginia Woolf chamaria a atenção para as mudanças que começaram a surgir dentro do gênero nos anos 1960, sob influência da segunda onda do feminismo²² — período que coincide com as primeiras publicações de Ursula Le Guin:

Durante o primeiro período, o do século XIX, aparentemente só duas mulheres escreveram ficção científica, Mary Shelley e Rhoda Broughton [...] No início do século XX, algumas mulheres foram autoras bem-sucedidas de ficção científica. [...] [Mas] os tempos mudaram. A repressão deu origem ao questionamento e à franca rebeldia, e na Ficção Científica dos anos 1960 surgiram inovações estilísticas e novas preocupações [...] Muitas de suas histórias, ao invés de lidar com as ferramentas tradicionais da ficção científica, concentraram-se nos efeitos que sociedades ou percepções diferentes teriam em personagens individuais (Woolf, 1982, p. 13, tradução nossa).

²⁰ Le Guin faria anos mais tarde uma autocrítica (Le Guin, 1997, p. 7), lamentando o fato de ter masculinizado excessivamente os papéis desempenhados por seus personagens não-binários, sempre chamados pelo pronome “ele”, e que o livro, apesar de trazer uma visão de mundo onde o gênero estaria ausente, em muitos sentidos ainda respondia a uma lógica patriarcal de organização do poder.

²¹ Como, por exemplo, H.G. Wells, Isaac Asimov e Frank Herbert, entre outros.

²² Segundo verbete da Wikipedia, “enquanto a primeira onda do feminismo era focada principalmente no sufrágio e na derrubada de obstáculos legais à igualdade de gênero (ou seja, direito ao voto, direitos de propriedade, etc), a segunda onda do feminismo ampliou o debate para uma ampla gama de questões, a saber: sexualidade, família, mercado de trabalho, direitos reprodutivos, desigualdades de facto e desigualdades legais [...] este movimento também chamava a atenção para a violência doméstica e problemas de estupro conjugal, além de lutar pela criação de abrigos para mulheres maltratadas e por mudanças nas leis de custódia e divórcio” (Feminist, 2024, tradução nossa).

No caso de Ursula Le Guin, sua antropologia especulativa²³, focada na observação de civilizações humanas imaginárias, quase sempre através de um olhar originário de Terra (que partilha, portanto, de uma sensibilidade e de uma ética comum a nós), apresenta-se como um exercício imaginativo sobre outros mundos possíveis, e não sobre o futuro do nosso. Mundos que seriam habitados por outras formas de humanidade, com perspectivas diferentes daquela que se moldou no planeta Terra a partir sobretudo da Idade Moderna, quando o homem se colocou no centro de tudo e se viu tomado pela ideia continuada de progresso.

A fantasmagoria do progresso será evocada em diferentes momentos ao longo da dissertação, portanto consideramos importante nos aprofundarmos desde já nesse conceito, implícito ao projeto da Modernidade, buscando compreender seus modos de atuação no imaginário humano e a maneira como ele passou a determinar os sentidos da história, especialmente a partir dos processos de secularização e racionalização do século XVIII. Na visão do filósofo alemão Karl Löwith, tal como por descrita por Gumbrecht e Rodrigues (2021), as rupturas promovidas pelo Iluminismo alçaram a ideia de progresso ao princípio determinante da linearidade histórica:

Um princípio — o progresso — reuniria os acontecimentos e os conduziria à realização da perfeição e da salvação humanas. Essa crença adiava o enfrentamento das frustrações mediante a expectativa da perfeição como destino (Gumbrecht; Rodrigues, 2021, p. 22).

Dessa maneira, os valores humanistas e antropocêntricos celebrados pelo pensamento moderno teriam oferecido ao homem uma nova crença, uma ideia de salvação que teria então migrado do plano divino para o terreno. Ao mesmo tempo em que norteava a narrativa de nossa "evolução" enquanto sujeitos da história, o progresso nos oferecia a expectativa de um destino perfeito assegurado, livrando-nos da necessidade de resolução dos problemas do e no tempo presente.

Aluno e tradutor de Löwith, o historiador Reinhart Koselleck interpretaria essa transformação como um deslocamento da relação entre o céu e a terra para uma relação entre o passado e o futuro, quando a promessa transcendente da religião teria sido substituída pela

²³ O conceito é do escritor e ensaísta argentino Juan José Saer, que compara o trabalho da ficção a uma antropologia especulativa, uma “especulação sobre as possíveis maneiras de ser do homem, do mundo, da sociedade.” O autor destaca também a etimologia da palavra “especular”, “relativa ao espelho” — que, no caso da ficção, seria um espelho deformante, gerador de novas configurações de mundo a partir de um reflexo necessariamente deformante do real. (<https://subspeciealteritatis.wordpress.com/sobre/> Acesso em 03 dez 2024)

crença no progresso, que nos lançaria a esse futuro perfeito:

O alcance da perfeição na terra dependeria da capacidade de produção incessante dos progressos humanos — a técnica, o domínio da ciência e a industrialização. Esses fenômenos não podiam ser facilmente reduzidos e explicados por premissas teológicas. Eles tornavam mais evidente uma crise temporal e sua aceleração — a migração da redenção humana para o futuro —, e também abriam uma nova relação possível com o espaço através do controle dos campos materiais. A técnica-maquinal e sua organização industrial satisfaziam antigas necessidades e geravam novas. Quanto maior a sua aceleração, menor as distâncias, e o desejo pelo domínio da natureza ia sendo potencializado (Gumbrecht; Rodrigues, 2021, p. 24).

Koselleck iria adiante ao afirmar que essa crença na linearidade progressiva da história teria sido necessária para organizar uma espécie de convulsão temporal característica do tempo moderno — a aceleração provocada pelo distanciamento entre o passado e o futuro. Essa aceleração descontrolada²⁴, promovida pelo desenvolvimento tecnológico/industrial, entraria em crise com a chegada ao mundo contemporâneo, quando o domínio da natureza pela técnica revelaria o potencial autodestrutivo da humanidade²⁵, reduzindo também a amplitude do futuro:

O mundo contemporâneo seria marcado por uma ausência de expectativas (para além da própria técnica) capazes de "consolar os homens de sua capacidade de se matar coletivamente, "capacidade" para a qual então se lançam (Gumbrecht; Rodrigues, 2021, p. 26).

A respeito dessa capacidade dos homens de se matar coletivamente, caberia um retorno à obra de Le Guin, recordando outro romance seu que questiona justamente a vocação homicida dos humanos colonizadores do espaço, vocação inerente à lógica da acumulação extrativista da qual até hoje não conseguimos nos livrar.

Em *Floresta é o nome do mundo* (2020), Le Guin narra a história do processo de colonização do planeta Athshe pelos humanos de Terra. Visando a exploração madeireira por meio de um empreendimento colonizador que pretende suprir as necessidades decorrentes da extinção de suas próprias florestas, os terráqueos chegam a esse planeta verde, onde as palavras “floresta” e “mundo” são sinônimos. Os humanos nativos desse lugar, chamados pejorativamente de “creechies” pelos terráqueos, são considerados naturalmente pacíficos,

²⁴ Em *Há mundo por vir?* (2014, p. 19), Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro dedicaram reflexões importantes sobre esse momento, caracterizado, segundo eles, por um tempo “fora do eixo”, um tempo que não apenas se acelera como muda qualitativamente o tempo todo, gerando uma instabilidade metatemporal que “se conjuga com uma súbita insuficiência de mundo.”

²⁵ Podemos pensar em diversos marcos tecnológicos que nos levariam a uma tal revelação, nenhum possivelmente tão emblemático quanto a bomba atômica.

aparentemente incapazes de praticar homicídio.

Essa natureza se modifica a partir do contato com o processo extremamente violento de invasão territorial, de violações em todos os níveis levado a cabo pelos terráqueos. Um nativo escravizado, Selver, buscando retaliar o estupro de sua companheira, acaba se tornando líder de uma grande rebelião que expulsa os invasores de Atshe. Selver é elevado por seus semelhantes à condição de deus após aprender a matar — aprendizado cuja assimilação, para ele e para os seus, tem o peso da irreversibilidade:

“Às vezes um deus surge,” disse Selver. “Ele traz uma nova maneira de fazer alguma coisa, ou uma coisa nova a ser feita. Uma nova forma de cantar, ou uma nova forma de morte. Ele a traz através da ponte entre o tempo do sonho e o tempo do mundo. Quando ele o faz, está feito. Você não pode tomar coisas que existem no mundo e devolvê-las ao sonho, guardá-las dentro do sonho entre muros e disfarces. Isso é insanidade. O que é, é. Não adianta fingir, agora, que não sabemos como matar uns aos outros.” (Le Guin, 2020, p.138).

Nos dois romances de Ursula Le Guin já mencionados, a autora destaca a presença de um narrador imbuído (de forma mais ou menos violenta) da lógica do progresso, que é colocado em confronto com uma realidade onde essa noção tem pouca ou nenhuma importância. Dentro da especulação de Le Guin, as humanidades que habitam esses outros planetas se organizam de maneira semelhante às sociedades classificadas por Claude Lévi-Strauss (1968) como “sociedade frias” (consideradas então como primitivas), que representam uma tendência a não mudar, não se corromper e não produzir história. Le Guin assume essa influência em sua antropologia especulativa e cita, no ensaio “Uma Visão Não-Euclidiana da Califórnia como um Lugar Frio a Ser” (Le Guin, 1982²⁶), as seguintes considerações de Lévi-Strauss:

Embora estejam inseridas na história, essas sociedades parecem ter elaborado ou retido uma sabedoria particular que as incita desesperadamente a resistir a qualquer modificação em sua estrutura que pudesse permitir à história irromper em suas vidas.

A maneira como elas exploram o meio-ambiente lhes garante, ao mesmo tempo, um padrão de vida modesto e a preservação dos recursos naturais. Apesar de sua diversidade, as regras de casamento que aplicam apresentam, aos olhos do demógrafo, uma função comum, qual seja, o de limitar ao extremo a taxa de fertilidade e mantê-la em nível constante. Por fim, uma vida política baseada no consentimento, e não admitindo nenhuma decisão além das quais a que chegaram por unanimidade, parece ter sido concebida para impedir a possibilidade de invocar aquela força motriz da vida

²⁶ Traduzido por Anelise Machado em 2019. Disponível em https://www.academia.edu/41237582/Uma_Vis%C3%A3o_N%C3%A3o_Euclidiana_da_Calif%C3%B3rnia_cmo_um_Lugar_Frio_a_Ser_%C3%9Arsula_K_Le_Guin_Tradu%C3%A7%C3%A3o Acesso em 03 dez 2024

coletiva que utiliza os desvios diferenciais entre poder e oposição, maioria e minoria, exploradores e explorados (Lévi-Strauss, 1968, pp. 46–47)²⁷.

Tanto em *Athshe* quanto em *Winter*, parece haver por trás das sociedades que os habitam o mesmo desejo coletivo de manter a “temperatura histórica próxima de zero”, também com vidas políticas baseadas na ideia de um amplo consentimento²⁸. Le Guin chegou a criar um conceito abstrato e intraduzível — *shifgrethor* — para designar um valor implícito aos *gethenianos* de *A mão esquerda da escuridão*, que, segundo o crítico literário George Slusser (1976), seria capaz de preservar a igualdade em qualquer relação, sempre respeitando a pessoa do outro. O resultado dessas especulações²⁹ seria o choque de seus protagonistas terráqueos com a ausência de violência nesses planetas. Em *A mão esquerda da escuridão*, os nativos de *Winter*, diferentemente dos *athsheanos*, até conhecem o assassinato e a retaliação individual, mas desconhecem a lógica da guerra.

A relação entre progresso e violência/morte/extinção é objeto de preocupação nas ciências humanas desde as primeiras décadas do século passado, quando começaram a aparecer com mais clareza os primeiros efeitos da aceleração desenfreada do desenvolvimento industrial e conseqüentemente, do tempo. Em 1940, Walter Benjamin também se dedicaria à descrição da face destrutiva do progresso, criando uma imagem-metáfora seminal a partir da observação de um quadro de Paul Klee, que compõe a nona tese de seu ensaio “Sobre o conceito de história”:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 2014, p. 245).

Entendendo, como Benjamin, o progresso como essa tempestade que não faz mais que

²⁷ Também presente em publicação posterior do autor (Lévi-Strauss, 1976, pp. 28–30), o trecho foi traduzido aqui a partir de duas outras traduções: [Le Guin, 1982 e Machado, 2019].

²⁸ Caberia aqui uma ressalva sobre *Winter*, planeta onde se passa a história de *A mão esquerda da escuridão*, que se dividiria em dois grandes países: *Karhide*, caracterizando uma sociedade essencialmente fria, e *Orgoreyn*, representando um desejo de aquecimento, onde o controle da vida política por uma minoria autoritária já apontaria para uma divisão mais rígida da sociedade em castas.

²⁹ Em um de seus ensaios (1997, p. 9), Le Guin caracterizaria seus gestos especulativos como experimentos mentais, muito usados na física e na matemática, como uma maneira de explorar as conseqüências de uma determinada hipótese.

acumular catástrofes aos nossos pés, Reinhardt Koselleck refletiria sobre o desânimo que atinge a humanidade a partir da contemplação de seu potencial autodestrutivo, legado da modernidade ao mundo contemporâneo:

A humanidade enquanto processo histórico, embora pareça ter “melhorado” suas condições materiais, teria perdido o entusiasmo para imaginar novos futuros ao se confrontar com sua capacidade de autodestruição, em outras palavras ela teria diminuído a sua pulsão criativa, o desejo pela constituição de outras realidades (Gumbrecht; Rodrigues, 2021, p. 27).

É com esse desânimo que a humanidade, assombrada pelas duas grandes guerras e pelas muitas ferramentas de extinção que produziu, atravessou os sinistros “anos 2020”, em meio a utopias frágeis e efêmeras, como a internet — que já deixou claro seus efeitos corrosivos: redes sociais associadas a transtornos mentais, a disseminação de *fake news* enfraquecendo democracias ao redor do mundo, entre outros —, e à constatação, cada vez mais evidente, de que qualquer possibilidade de futuro ou mesmo de vida no presente precisa, antes de tudo, desvincular-se em definitivo da ideia de progresso.

A descrença no homem branco/conquistador como um bom gerenciador de Terra e guardião do futuro é para muitos uma realidade cada vez mais palpável³⁰. Embora a resistência a essa descrença pareça estar ganhando também em força e agressividade, fazendo crescer os discursos de extrema-direita ao redor do mundo, por outro lado temos visto florescer novas proposições políticas entre aqueles que até então eram considerados povos subalternos³¹, excluídos da história ocidental oficialmente escrita, para quem a linearidade do "progresso" nunca fez sentido.

Muitos teóricos defendem a importância de uma aliança entre essas diferentes culturas,

³⁰ Falando apenas da realidade brasileira recente, basta lembrar os depoimentos delirantes de Jair Bolsonaro e seus sucessivos ministros da saúde ao longo da pandemia de covid-19 em 2020 em 2021, ou do governador Eduardo Leite em meio à catástrofe climática do RS, que poderia ter sido evitada por medidas de prevenção de enchentes e de preservação ambiental que foram ignoradas por sua administração.

³¹ Para exemplificar espaços recentemente conquistados por essas proposições, podemos lembrar aqui da presença cativa do Cacique Raoni, ativista veterano da causa indígena, nos principais eventos da ONU, circulando entre os principais chefes de estado do mundo. Em 2023, o estado brasileiro passou a integrar em sua administração o Ministério dos Povos Indígenas, à frente do qual trabalha Sônia Guajajara. Nas universidades, cada vez mais pesquisadores indígenas incorporam suas epistemologias à produção de conhecimento oficial e institucionalizada, ao mesmo tempo em que artistas indígenas são celebrados em feiras, bienais e museus de prestígio ao redor do mundo. No Brasil, Ailton Krenak e Davi Kopenawa são duas das vozes mais influentes no debate público contemporâneo do campo progressista. Dentro das políticas públicas voltadas à cultura, a valorização da produção indígena amplia-se cada vez mais, e até mesmo a Rede Globo, principal emissora televisiva do país, volta-se à produção de séries que mergulham na cultura indígena, trazendo também seus representantes para dentro das equipes de produção.

que há séculos vivem sob o risco de serem extintas, como resposta à destruição sistemática do mundo e do futuro. Marisol de La Cadena (2018), antropóloga sulamericana, é uma dessas vozes, que chama atenção para o fato de estarmos vivendo uma nova condição, onde aqueles que tiveram seus mundos destruídos passam a equiparar-se àqueles que os destruíram, em um momento particular da história em que todos encontram-se em situação de desamparo:

O mundo dos poderosos está agora sensibilizado pela plausibilidade de sua própria destruição em uma maneira que pode se comparar, pelo menos de algumas maneiras, com a ameaça imposta aos mundos sentenciados ao desaparecimento em nome dos bens comuns do progresso, da civilização do desenvolvimento e da inclusão liberal. [...] O momento em que dá-se conta da destruição da Terra [...] pode ser um momento em que as pessoas reconsiderem a exigência de que mundos sejam destruídos. Pode ser também um momento onde as condições para o diálogo em direção à reconstituição de mundos possa ser formulada. (De La Cadena; Blaser, 2018, p. 3, tradução nossa).

Ao defender uma aliança entre práticas heterogêneas de *fazer mundo* em meio à homogeneização do processo de desmundificação, a autora resgata um importante trecho da “Quarta Declaração da Selva Lacandón” do exército zapatista:

Muitos mundos são caminhados no mundo. Muitos mundos são feitos. Muitos mundos nos fazem. Existem palavras e mundos que são mentiras e injustiças. Existem palavras e mundos que são sinceros e de verdade. No mundo dos poderosos só há espaço para os grandes e seus ajudantes. No mundo que queremos, todos cabem. O mundo que queremos é um mundo onde muitos mundos caibam (EZLN, 1996).

Conceber um mundo onde muitos mundos caibam é possivelmente, como veremos, a principal tarefa das estratégias SF, das quais destacamos em especial o feminismo especulativo. Daqui em diante, buscaremos desenvolver este conceito, sem isolá-lo completamente de seus vizinhos tentaculares SF, mas entendendo que a cada um cabe um rol de estratégias que lhe é próprio e sobre o qual podemos nos aprofundar sem anular as relações do entorno.

2.2 FEMINISMO ESPECULATIVO: DO QUE SE TRATA?

Uma vez circunscritos os problemas do progresso, da capacidade autodestrutiva dos homens (aqui voluntariamente não encontram-se incluídas as mulheres e demais aliados da cultura antipatriarcal) e atentando-nos ao fato de que, a partir desse estado de esgotamento, ao menos parte do mundo parece começar a se abrir a novas proposições, chegamos finalmente

àquela que nos interessa. Essa proposta nos é apresentada Donna Haraway em “Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno” (2023). Antes de mais nada, Haraway defende a necessidade de interrompemos nossa crença redentora no futuro e aprendermos a estar verdadeiramente presentes em nosso mundo:

Em tempos de urgências, é tentador abordar os problemas como quem procura assegurar um futuro imaginado, impedindo que algo que paira no futuro aconteça, colocando o presente e o passado em ordem, a fim de criar futuros para as próximas gerações. Ficar com o problema não requer esse tipo de relação com esses tempos que chamam de futuro. Na realidade, ficar com o problema requer aprender a estar verdadeiramente presente; não como um eixo que se desvanece entre passados terríveis ou edênicos e entre futuros apocalípticos ou salvadores — mas como bichos mortais entrelaçados em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias, significados (2023, p.9)

Ao discutir as várias abreviações possíveis da sigla SF, Haraway faz uma aproximação entre a prática do feminismo especulativo (conceito inspirado, entre outras coisas, pela literatura de Le Guin), a ficção científica, a fabulação especulativa e outras práticas afins³² às figuras de barbante³³, que podemos traduzir como as diferentes fases/formas de um jogo que chamamos usualmente de cama de gato. Esse jogo subentende a construção de figuras por uma prática coletiva, que subentende o agenciamento de mais de um participante no processo construtivo. Haraway serve-se dessa metáfora para justificar a necessidade de se fazer “parentescos” (intra e inter-espécies) para criar novos mundos (modelos):

SF é um método de rastreio, de seguir um fio no escuro, uma fábula perigosamente verdadeira, onde quem vive e quem morre, e como, pode tornar-se mais claro para o cultivo da justiça multi-espécie [...] a “cama de gato” é passar e receber, fazer e desfazer, pegar pontas e abandoná-las. SF é prática e processo; é tornar-se um com o outro em revezamentos surpreendentes [...] A tarefa é fazer parentesco em linhas de conexão inventiva como uma prática para se aprender a viver e a morrer bem um com o outro em um presente denso (Haraway, 2016, p. 3).

³² O conceito de afinidade, como veremos a frente, é um que merece uma atenção especial, uma vez que embrica-se na tradução das palavras “kin” e “kind”, de extrema importância para Haraway (2023, p. 204): “Ainda na universidade, fui movida pelo trocadilho de Shakespeare entre *kin* [parente, afim] e *kind* [categoria, tipo, espécie, gentil]” A autora refere-se à frase de Hamlet que, ao descrever seu tio Cláudio, considera-o “A little more than kin, and less than kind” (“Um pouco mais que um parente, e menos que afim (bondoso?)”). Os mais bondosos — ou, em outra tradução, aqueles com quem se tem mais afinidade — não eram necessariamente parentes enquanto família. “Fazer parentes e fazer afinidades (enquanto categoria, cuidado, parentes sem laços de sangue, parentes laterais e muitos outros ecos) alargam a imaginação e podem mudar a história.” (2023, p. 204)

³³ Em inglês, todos esses termos se iniciam pelas letras S e F – “speculative feminism”, “string figures”, assim como “science fiction”, “science facts”, “speculative fabulation”, “so far” e outras ideias que Haraway aproxima em um mesmo jogo semântico.

Para Haraway, a ideia de parentesco, fundamental ao feminismo especulativo e às demais estratégias SF, nada tem a ver com a ancestralidade genética — embora também possa ocorrer junto ao vínculo sanguíneo —, mas sim com uma relação duradoura, obrigatória, não opcional, que traz consequências:

Meu propósito é fazer com que parente signifique algo diferente, para além das entidades atadas por ascendência e genealogia. Fazer parentes significa fazer pessoas, não necessariamente como indivíduos nem como seres humanos. [...] A meu ver, o alargamento e a recomposição de parentescos são possíveis pelo fato de que todos os seres da Terra são parentes no sentido mais profundo do termo. Já é passada a hora de oferecer um cuidado melhor com tipos-como-agenciamentos (e não uma espécie por vez). Parente é um tipo de palavra que reúne e congrega. Todos os bichos compartilham uma “carne” comum — lateral, semiótica e genealógicamente (Haraway, 2023, p. 197).

Por fim, a autora convoca o feminismo ao papel de protagonista desse processo necessário de transformação da ideia de parentesco, deslocando-a de uma lógica patriarcal e sanguínea/genealógica para uma lógica do cuidado mútuo e da corresponsabilidade. Uma lógica menos focada nos progenitores e mais nas cuidadoras de todos os seres, estas sim indispensáveis à perpetuação da vida no planeta. É desse contexto que tem origem o *slogan* — muitas vezes mal compreendido — “Faça parentes, não bebês”, que Haraway sustenta ao lado de questões polêmicas:

Como criamos parentescos que não são baseados em fazer novos filhos? Como adotar pessoas velhas? Como termos pelo menos cinco pais para cada bebê que nasce? Como fazer parentes fora do aparato da reprodução biológica?

É precisamente nesse ponto que a filósofa convoca as feministas a irem além da luta (ainda necessária) pelos direitos reprodutivos, provocando-as a abordar temas considerados tabus, em um diálogo amplo³⁴ que as permita liderar esse processo de revisão e alargamento da ideia de parentesco, celebrando também os “parentescos estranhos, não-natalistas e fora de categoria”:

Se deve haver uma ecojustiça que seja também capaz de acolher uma diversidade de pessoas humanas, já é tempo de que as feministas exerçam a liderança na imaginação, na teoria e na ação, para desenredar as amarras entre genealogia e parentesco e entre parentes e espécies (Haraway, 2023, p. 197).

Seguindo a lógica de Haraway, todos os terráqueos são parentes no sentido mais

³⁴ Ver entrevista citada acima feita em 2014 por Juliana Fausto, Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski.

profundo. O que precisamos mudar são as ideias, para que essas redes de parentesco passem a ser vistas (e desejadas). É preciso poder colocar os conceitos de afinidade e aliança no lugar do conceito de filiação. Pensar em termos de uma assembleia multiespécie, não uma espécie por vez³⁵. Aí, quem sabe, poderemos seguir com o problema, aprendendo a recriar refúgios onde eles não existem mais³⁶.

2.3 ARQUEOFUTURISMO E FABULAÇÃO CRÍTICA

Para além dessa nova concepção de parentesco defendida por Haraway, parece-nos que a tarefa de mundificação do feminismo especulativo passa também por um retorno ao passado, um gesto arqueológico de escavação que vai ao encontro do que teria sido soterrado pela história oficial-patriarcal. Como diria Le Guin (1997, p. 48), para fazer um novo mundo é preciso começar com um antigo.

Ao buscar, sob influência de seus pais antropólogos, os vestígios de culturas distintas e mundos arruinados em seu estado natal, a Califórnia, Le Guin encontrou fragmentos de antigas canções, cantos de línguas perdidas e antigos mitos, que a ajudariam a imaginar um futuro distante onde aquele mesmo espaço seria ocupado pelos Kesh, um povo *supervivente*, como diria Juliana Fausto:

Os Kesh, povo celebrado no livro, não terão sobrevivido aos escombros do capitalismo (e do Antropoceno), mas o “ultrapassado”, conforme Le Guin explicou a [o antropólogo James] Clifford e [Donna] Haraway³⁷. Não terão sido seus sobreviventes vivendo em destroços e restos, mas, ao contrário, terão sido seus *superviventes* na medida em que souberam como fazer transmissões intergeracionais (Fausto, 2021, p.).

É justamente dessas transmissões intergeracionais que Le Guin procura se nutrir em seu gesto escavatório, buscando acomodá-las em sua ideia de Califórnia, um mundo ainda por fazer. “Esse lugar onde nasci, cresci e amo mais que qualquer outro”, reflete Le Guin, “meu mundo, minha Califórnia, ainda precisa ser feito” (1997, p. 48). É assim que, em *Always Coming Home*

³⁵ “Nenhuma espécie age sozinha, nem mesmo a nossa, do alto de sua arrogância e da pretensão de ser constituída por bons indivíduos, segundo roteiros ocidentais, ditos modernos. Os agenciamentos entre espécies orgânicas e atores abióticos fazem história, do tipo evolutivo e de outros tipos também” (Haraway, 2023, p. 197)

³⁶ A extinção dos refúgios seria, para Haraway, o principal problema da existência hoje: “Neste momento, a Terra está cheia de refugiados, humanos e não-humanos, sem refúgio.” (2023, p. 199) e qualquer estratégia de sobrevivência deve passar pela ideia de reconstituição desses refúgios.

³⁷ Ver: Aura, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/98270808>>. Acesso em: 10 ago. 2024.

(2001), a autora chegaria a uma obra de uma riqueza inclassificável, que se apresenta como uma grande coleção arqueológica de um povo do futuro (arqueofuturista, portanto) contendo trechos de poemas, desenhos, cantos, genealogias, receitas culinárias e outras preciosidades atribuídas aos Kesh.

Quanto à importância de se fabular outros mundos a partir da possibilidade de perda do nosso ou da constatação daqueles que foram perdidos pelo caminho — como os que existiam na América pré-Colombiana, na Oceania e na África pré-imperialismo —, o pensamento de Le Guin se aproxima ao de Marisol De La Cadena, na medida em que também destaca o momento atual como o cenário perfeito para um diálogo em direção à formulação dessa reconstrução onde muitos mundos caibam:

Para encontrar um mundo, talvez você tenha que ter perdido um. Talvez você tenha que estar perdida. A dança da renovação, a dança que fez o mundo, sempre foi dançada aqui no limite das coisas, na beira, na costa enevoadas (Le Guin, 1997, p. 48).

É impossível, neste ponto, não remeter à imagem de *O Atalho* que encerra o filme e inicia esta dissertação — o indígena que caminha em direção à beira do mundo “conhecido”, realizando um salto no abismo narrativo e filosófico para um mundo desconhecido, não mapeado, o país do Coiote (*triskster* criador do mundo na mitologia dos navajos, à qual Le Guin se refere em diversos escritos), como diria Le Guin. Quanto à experiência transformadora do salto para o abismo, ou o que se pode imaginar como continuidade para *O Atalho*, ela acrescentaria:

Eu não tenho ideia de quem seremos ou o que há do outro lado, embora eu acredite que pessoas estejam lá. Elas sempre viveram lá. Há canções que elas cantam lá; uma das músicas é chamada de “Dançando na margem do mundo”. Se nós, saindo do abismo, fazemos perguntas a elas, elas não desenham mapas, alegando total incapacidade, mas elas podem apontar. Uma delas pode apontar na direção de Arlington, Texas. Eu moro lá, diz ela. Veja como é lindo!
 Este é o Novo Mundo! nós vamos chorar, perplexos, mas encantados. Nós descobrimos o Novo Mundo!
 Oh não, dirá Coiote. Não, este é o velho mundo. Aquele que eu fiz.
 Você fez isso por nós! vamos chorar, maravilhados e gratos.
 Eu não iria tão longe a ponto de dizer isso, diz Coiote. (Le Guin, 1997, p. 49)

Através de sua arqueologia do futuro, caracterizada por um retorno ao passado para vislumbrar um futuro de “superviventes”, Ursula Le Guin traria uma resposta criativa ao problema da remundificação, fundamental ao feminismo especulativo. É também na mitologia indígena, dessa vez *swampy cree*, que busca inspiração para esse movimento. No ensaio “Uma

Visão Não-Euclidiana da Califórnia Como Um Lugar Frio a Ser”³⁸ (1983) — fundamental para a compreensão da influência dos estudos antropológicos sobre sua obra ficcional —, *Le Guin* evoca uma expressão culturalmente importante para esse povo, que se refere a um instinto de sobrevivência do porco-espinho quando, olhando para frente, procura uma fenda atrás de si onde para onde possa recuar e planejar suas ações: “Usà puyew usu wapiw!” “Ele vai para trás, olha para frente.” Como o porco-espinho, *Le Guin* olha para frente caminhando para trás, em um gesto de autopreservação:

A fórmula inicial para uma história Cree é “um convite para ouvir, seguido da frase ‘eu vou para trás, olho para frente, como o porco-espinho faz.’

A fim de conjecturar com segurança a respeito de um futuro habitável, talvez fizéssemos bem em encontrar uma fenda de rocha e regressar a ela (*Le Guin*, 2019, p.6).

Através desta pesquisa, buscaremos compreender se o gesto especulativo da ficção SF (feminista, mas não tão somente) em direção a outros mundos possíveis e desejados pode se dar de outra forma que não apenas via projeção de futuros imaginários, ainda que sob bases arqueológicas. Acreditamos que também ao se revisar o passado, abrem-se brechas para a fabulação de outros modos de vida que, até então, ainda não foram vistos/imaginados — sobretudo por aqueles soterrados pela História hegemônica. Nossa pesquisa vai ao encontro desse gesto na obra de Kelly Reichardt.

Ao longo de nossa análise, algumas autoras nos ajudarão a pensar esse processo, dentre as quais destacamos a escritora Saydjia Hartman. Em “*Vênus em dois atos*” (2020), ensaio sobre o qual nos deteremos com mais profundidade no terceiro capítulo — “A primeira vaca da América” — Hartman investe no método que denomina de “fabulação crítica”: uma exploração das potencialidades do subjuntivo e de uma temporalidade que se forma no campo do que “poderia ter sido”, produtora de contra-histórias na interseção entre a ficção e a História enquanto registro escrito (“a estória da História”, como nos diria Donna Haraway, narrada pelos vencedores):

A temporalidade condicional do “que poderia ter sido”, segundo Lisa Lowe [professora norte-americana de literatura], “simboliza adequadamente o espaço de um tipo diferente de pensamento, um espaço de atenção produtiva à cena da perda, um pensamento com atenção dupla, que procura abranger os objetos e métodos positivos da História e da ciência social e, simultaneamente, as questões ausentes, emaranhadas e indisponíveis pelos seus métodos” (Hartman, 2020, p. 28).

³⁸ *A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be*, no original.

Hartman investiria nessa temporalidade ao mergulhar criticamente nos arquivos da escravidão, buscando, em sua fabulação, “representar as vidas dos sem nomes e dos esquecidos”. Apresenta em seguida sua metodologia e objetivos:

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito [...] (Hartman, 2020, p. 29).

Revisitando o passado e interrogando as lacunas dos arquivos que consultou, Hartman pôde, em seu gesto fabulatório, trazer à tona vidas, histórias, subjetividades que foram apagadas. Procedimento semelhante é realizado por Kelly Reichardt em seus filmes, de maneira um pouco mais tímida em *O Atalho* e mais frontal em *First Cow – A Primeira Vaca da América*, apesar de sua base original ficcional. Conforme nos atestam essas autoras, mais do que o futuro ou o passado, é preciso trabalhar o modo subjuntivo. Eis a tarefa da fabulação especulativa — qualquer que seja o tempo narrado, é necessário antes de tudo escavar, desenterrar ossadas que, como sementes adormecidas, preservam em si toda sua força germinativa, como diria Walter Benjamin (2012).

2.4 TECENDO E COLECIONANDO MUNDOS

As figuras de barbante de Donna Haraway, que fornecem uma imagem abstrata ao processo constante de mundificação SF, nos oferecem também uma porta de entrada a um universo constituído por um gesto processual eminentemente feminino. Como estratégia feminista-especulativa que funciona de maneira complementar ao gesto arqueológico, podemos citar também o processo constante da tessitura (ou tecelagem, bordado, patchwork).

É também nesse processo que as obras de Ursula Le Guin e de Kelly Reichardt se aliam às de outras mulheres mundo afora, para além do campo da literatura ou do cinema. Sendo uma prática feminina celebrada desde os primeiros mitos e narrativas — como aquela personificada por Penélope, esposa de Ulisses, que tece e destece sua tapeçaria enquanto aguarda pelo retorno do herói de *Odisseia* — a tecelagem enquanto gesto processual sem fim e criador de vínculos transpõe-se facilmente a outros fazeres artísticos e epistemológicos.

Na América do Sul, a tradição andina da arte têxtil é muito mais do que um fazer manual,

e se desdobra também em um modo mais profundo de pensar e compreender o mundo. Elvira Espejo, artista, tecelã e narradora oral de seu lugar de origem (uma pequena comunidade no sul da Bolívia), tem se destacado como uma voz importante no resgate e apresentação dessa cultura ao restante do mundo. Em diversas palestras, entrevistas e falas, ela se refere à maneira como a própria matéria-prima utilizada na tecelagem, mas também seu desenvolvimento e suas formas de fazer, nos ensinam sobre a essência de uma comunidade, de um povo, e nos permitem entender suas formas de habitar e de cultivar o mundo. É Victa de Carvalho, pesquisadora na intersecção entre filosofia, literatura e artes visuais, quem comenta para nós esse entendimento:

Segundo a boliviana Elvira Espejo, poeta, artista plástica, e representante da tradição oral da comunidade andina de Qaqachaka, na província de Avaroa, para as comunidades de tecelagem no Peru, o têxtil não é visto como um objeto sem vida, mas como um ser vivente, que mantém, ao longo de toda a sua vida, relações de proximidade e intimidade com as tecelãs. Suas falas partem de suas próprias experiências como tecelã e membro da comunidade andina, onde a separação entre razão e sensível não existe, de modo que a arte se faz necessariamente em um processo de criação mútua entre todos os seres vivos. De modo geral, esse processo de co-criação está baseado em procedimentos de cuidados mútuos entre as diferentes formas de vida, que se desdobram em cuidados específicos baseados nos seres vivos colocados em relação (Carvalho, 2023, p. 5).

Para exemplificar essas práticas de criação mútua, Espejo Ayca (2022, p. 7) cita a relação com os animais — como os camelídeos (lhama, alpaca e vicunha), por exemplo, que em troca dos cuidados que os humanos lhes dedicam, oferecem-nos sua lã, também uma forma de cuidar de e proteger seus cuidadores. O mesmo ocorre com as plantas — como o algodão original do Peru, desenvolvido minuciosamente pelas civilizações andinas através de técnicas cuidadosas de irrigação, seleção de sementes, manejo de colheitas, armazenamento, etc. Por todo esse cuidado, a planta oferece de volta a matéria-prima necessária ao desenvolvimento de vestimentas e cobertores. Nessa perspectiva, até mesmo os bens materiais de que esses povos se servem necessitam de cuidados específicos e fazem parte dos processos ininterruptos da criação mútua (em outras palavras, as redes de corresponsabilidade que caracterizam os parentescos de Haraway). Espejo também menciona a maneira como a cultura andina enxerga a todos os seres como objeto-sujeito (Espejo Ayca, 2021), distanciando-se, portanto, da separação habitual, dualista, entre sujeito e objeto que herdamos de nossa cultura humanista de origem europeia.

Como afirma Carvalho, a fala de Espejo põe em evidência:

uma compreensão de mundo voltada à conectividade e ao cuidado, em oposição à ideia de domesticação e domínio do homem sobre a natureza, levada a cabo pelos colonizadores europeus com a implementação de seu projeto de mundo baseado em hierarquias, no qual o homem ocupa o lugar de maior importância no topo da pirâmide (Carvalho, 2023, p. 6).

Além de trazer uma evidente conexão com o pensamento de Donna Haraway, a ideia de criação mútua também nos ajuda a conectar tecnologias e práticas tipicamente femininas, constituintes de saberes milenares que instrumentalizam algumas das principais estratégias do feminismo especulativo. Em outras palavras: tecer é fazer parentesco; fazer parentesco é cuidar; cuidar é colher, e tudo isso é parte de um processo ininterrupto de “fazer mundos”³⁹.

Se pudermos traçar paralelos entre a arte têxtil e o cinema, devemos observar que Kelly Reichardt, ao longo de todos os processos de escrita, registro e composição de seus filmes (concentradas principalmente nas etapas de roteiro, filmagem e montagem, das quais participa ativamente como co-autora), tece suas narrativas em um método que se assemelha ao do *patchwork* ou da colcha de retalhos, juntando pedaços inacabados de histórias e relatos que remendados criam vínculos insuspeitos.

Em *Antiga Alegria* (2006), seu segundo longa-metragem (mas que pode ser considerado o primeiro de uma carreira mais sólida e constante, após um hiato de mais de dez anos entre este e seu primeiro, *River of Grass* [1994]), dois velhos amigos que pouco se vêem no presente, com suas rotinas aceleradas e modos de vida muito distintos, partem para uma experiência comum nas montanhas.

O filme se constrói basicamente por pedaços de conversa em meio ao desenrolar de uma paisagem montanhosa, que só conseguimos acompanhar uma vez que aceitamos abandonar nossas expectativas pré-estabelecidas por uma assimilação secular da narrativa cinematográfica hegemônica. Referimo-nos aqui à narrativa clássica que, herdando princípios aristotélicos, mas também do romance do século XIX, pressupõe a utilização de uma série de ferramentas exclusivas ao cinematógrafo, que foram se estabelecendo ao longo de mais de um século de inovações, mas sempre em um mesmo sentido — o de contar uma história, com arcos dramáticos que seguem uma estrutura previamente estabelecida, com início, meio e fim. Como diz Luiz Carlos Oliveira Junior (2016, p. 128), a narrativa clássica subentende o

³⁹ Nas artes visuais, algumas artistas têm buscado trabalhar esses parentescos de corresponsabilidade e buscado homenagear a arte têxtil andina mundo afora. Além da boliviana Espejo, há também a veterana Cecilia Vicuña, do Chile, e alguns nomes da atual geração que realizam esse resgate em seus trabalhos, como a chilena Bárbara Palomino Ruiz e a peruana Ana Teresa Barboza.

estabelecimento de um conflito nuclear ao redor do qual se erguem todas as peças dramáticas, fazendo a ação progredir em linha reta, “apesar das muitas digressões, *flashbacks* e desvios característicos do estilo romanesco *hollywoodiano*”.

De outro lado, o método de construção do *patchwork* implicaria em uma outra forma narrativa, sem nenhuma estrutura prévia, feita a partir de pedaços de matéria dramática coletados e dispostos um junto ao outro de maneira não hierárquica, mas processual⁴⁰. Essa forma de construção, que subentende a ideia da narrativa como uma coleção de afecções, sem hierarquia ou ordem pré-definidas, nos remete a outro pressuposto de Ursula Le Guin sobre o qual avançaremos mais adiante — por ora podemos evocar a maneira como a autora se refere ao romance como “uma caixa de medicamentos, guardando as coisas em uma particular e poderosa relação entre si e conosco” (Le Guin, 2020, p. 5).

Em *Antiga Alegria*, nenhum desses diálogos em pedaços se oferecerá integralmente à nossa compreensão (seja dos personagens envolvidos, seja das situações a que se referem, ou outros aspectos relevantes), assim como não “servem” de nenhuma maneira ao progresso da narrativa. Se estivermos suficientemente atentas, no entanto, perceberemos que não só seu conteúdo retalhado, como a forma como fluem ou se represam, tal qual o curso de um rio (aqui entendendo o diálogo não só como a fala, mas também seus intervalos e as reações silenciosas), dizem muito sobre a amizade em questão e a dificuldade de se retomar um vínculo desfeito pela vida.

Embora tenha um começo e um fim, *Antiga Alegria* não nos revelará nenhuma passagem que se assemelhe remotamente a um clímax, tal qual costumamos concebê-lo. Ao contrário, o filme narra a tentativa de suspender o curso natural dos vagões produtivos, como diria Preciado, ao promover uma pausa e celebrar um movimento de aproximação talvez estranho e desastrado, mas irremediavelmente autêntico, para resgatar a *antiga alegria* de dois amigos em estarem juntos. Nada mais próximo da ideia dos parentescos estranhos, não-natalistas, celebrada por Haraway. A tentativa de estabelecer vínculos entre modos de vida distintos, em modo SF, seria outra forma de enxergar a figura do *patchwork* em toda a obra de Reichardt, indo além dos procedimentos formais/narrativos (sobre os quais falaremos mais adiante) e atingindo um nível

⁴⁰ Neste ponto vale lembrar a citação ao romance *Sartoris*, de William Faulkner, feita por Deleuze e Guattari em “O Liso e o Estriado” (1997, p. 159-160): “Ela trabalhava nisso havia quinze anos, levando-a consigo por toda parte numa sacola informe de brocado, que continha toda uma coleção de pedaços de tecido colorido, com todas as formas possíveis. Ela jamais conseguia decidir-se a dispô-los segundo um modelo definitivo, por isso ela mudava-os, recolocava-os, refletia, mudava-os e recolocava-os novamente, como pedaços de um jogo de paciência nunca terminado, sem recorrer às tesouras, alisando-os com seus dedos suaves...”.

mais profundo do discurso.

Em *O Atalho* (2010), passado no contexto da expansão territorial norte-americana de meados do século XIX, uma aliança improvável se forma entre a personagem feminina interpretada por Michelle Williams e o indígena *cayuse* interpretado por Rod Rondeaux, que se formaliza justamente através de um gesto de costura (quando Mrs. Tetherow se oferece para remendar o sapato rasgado do *cayuse*) em prol da sobrevivência de ambos — ela precisa conseguir uma fonte de água para si e para o grupo de colonos do qual faz parte, enquanto ele precisa que alguém impeça o mesmo grupo de tirar-lhe a vida.

É através dessa tecnologia simples, tradicionalmente feminina, que um diálogo se inaugura entre duas pessoas que não partilham da mesma língua, nem do mesmo mundo. A aliança entre essas “práticas de mundo heterogêneas”, como diria Marisol de La Cadena, aqui funciona como um modo de manterem-se mutuamente vivos — um remendo de retalhos distintos que ao juntarem-se (não sem alguma resistência de cada parte) inauguram uma nova possibilidade de existência — encarnando uma estratégia eminentemente SF.

Refletindo sobre a criação de mundos em sua prática ficcional, Le Guin também declara-se assumidamente partidária do patchwork:

Peguei o que pude da cultura europeia de meus próprios antepassados, aprendi, como a maioria de nós, a usar o que quer que eu tivesse, a roubar uma ideia da China e um deus da Índia, e com isso remendar um mundo da melhor maneira possível (Le Guin, 1997, p. 48).

O estabelecimento de vínculos improváveis (ou parentescos estranhos) é também tema de “Wendy & Lucy”, filme seguinte de Kelly Reichardt. Situado no contexto de precarização dos meios de vida promovido pela crise financeira de 2008, ele conta a história de Wendy, jovem desempregada e desterritorializada, que vaga por uma cidade do interior do estado de Oregon em busca de uma oportunidade para continuar seu caminho em direção ao Alasca, onde acredita ser possível encontrar um emprego. Sem dinheiro e sem rede de apoio, o único parentesco verdadeiramente sólido com que Wendy pode contar é sua cachorra Lucy, que lhe serve também como segurança para sua integridade física em meio à vulnerabilidade da vida nas ruas.

A partir de *O Atalho*, filme seguinte a *Wendy & Lucy*, Reichardt passa a se interessar não só pelas coisas invisíveis do presente, mas também do passado de seu país. É nesse ponto que entendemos que seu trabalho ficcional não apenas se caracterizará por um modo diferente

de narrar histórias, como também incluirá uma dimensão especulativa, uma busca por histórias que nunca foram narradas, da ordem do que *poderia ter sido*.

2.5 DA ESPECULAÇÃO À FABULAÇÃO

Em *O Atalho* (2010) e no mais recente *First Cow – A Primeira Vaca da América* (2019), Reichardt direciona sua busca por essa conexão inventiva para se aprender “a viver e a morrer bem um com o outro”, como diria Haraway, não para o futuro, como faz Le Guin, ou para o presente, como fez em seus filmes anteriores, mas para um passado igualmente imaginado, pois nunca antes narrado.

O Atalho põe em cena uma peregrinação extremamente árdua e desafiadora de colonos americanos em direção a um Oeste ainda inexplorado pelos brancos. Contrariando as expectativas de um gênero cinematográfico onde reina a lógica do tecno-heroísmo, do conquistador com sua arma, montado em seu cavalo, que se coloca sempre acima de qualquer território e qualquer povo a ele pertencente, o filme se volta para a arrogância do explorador e questiona a história escrita em torno dele.

Stephen Meek, um guia que se tornou figura histórica justamente pelo evento narrado pelo filme, é contratado para conduzir um grupo de diligências pela Rota do Oregon (no que posteriormente foi nomeado Atalho de Meek), mas acaba por levá-los à deriva em meio a um cenário hostil e desafiador às suas sobrevivências. Ao fim do filme, a possibilidade sugerida de que os colonos e seu guia, vendo-se vencidos pelo deserto, passarão a submeter-se à ordem de quem o conhece intimamente (um indígena, capturado pelo grupo em meio à travessia), nos permite vislumbrar um outro mundo, outro mundo possível e desejado a partir de um processo diferente de construção de um país, de um lugar. No mínimo, essa possibilidade nos convoca a ver e a sentir junto com aqueles que ficaram esquecidos em meio à história já escrita sobre essa construção.

Já *First Cow – A Primeira Vaca da América*, situado no mesmo contexto colonial de conquista do Oeste (embora em paisagem inteiramente díspar, o deserto se convertendo em floresta), conta a história de uma amizade improvável (mais um parentesco *harawayano*), fundada a partir da resistência a um modo de vida extrativista e predatório. Com modos de ver e ser diferentes dos conquistadores que saqueavam aquele território em busca de ouro, Cookie e King Lu teriam sido uma dupla de aventureiros sonhadores, que buscaram prosperar no novo mundo com ideias e fazeres simples, tornando-se sócios em um empreendimento inusitado —

a fabricação e venda de bolinhos de chuva, feitos a partir de leite roubado da única vaca da região.

Como se poderia imaginar, a empreitada dá errado e Cookie e King Lu terminam soterrados pela história dos vencedores — uma história de assassinatos, sequestros, guerras, onde naturalmente não há espaço para a artesanaria, a gentileza e a cooperação.

O filme tem início em um cenário contemporâneo, com a descoberta das ossadas dos dois amigos às margens do rio Columbia, nos arredores de Portland. Não fosse por esse procedimento escavatório de Reichardt, que consiste também na adaptação do romance que lança luz a esses personagens, nunca saberíamos de suas existências, definitivamente mantidas fora dos arquivos. Seriam eles históricos ou não? Aqui importa mais entendê-los como representação de subjetividades que foram ou poderiam facilmente ter sido apagadas.

Em outras palavras, os dois filmes fabulam uma “contra-história”, como diria Saydjia Hartman, que valoriza tudo aquilo que põe em dúvida o ideal patriarcal conquistador, moderno e extrativista. Confirmando a órbita comum por onde circulam as autoras, artistas e pensadoras que escolhemos pôr em diálogo, podemos complementar uma definição desse procedimento de fabulação e sua relação com a história a partir das palavras de Guimarães Rosa lembradas por Juliana Fausto em seu ensaio sobre Ursula Le Guin: “*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História*”. Indo adiante, Fausto afirma que:

Para ambos os escritores [Guimarães Rosa e Le Guin], a fabulação é um procedimento de alargamento imaginativo, um salto no imprevisível abismo da possibilidade estórica (Fausto, 2021, p. 7).

No caso de Reichardt, o salto no abismo ocorre também sobre a possibilidade histórica. Mais do que isso, a ênfase que a cineasta concede à história em tom menor⁴¹, à história dos “perdedores”, bem como sua não-hierarquização entre os acontecimentos grandes e pequenos e a defesa veemente do vínculo, dos parentescos improváveis, característicos de seu trabalho, é o que conecta sua obra à de Le Guin, à de Donna Haraway e à de outras mulheres em diversos campos (artísticos, discursivos, científicos) ao redor do mundo.

Por fim, não poderíamos falar desse solo comum sem antes mergulhar mais a fundo em outro postulado de Le Guin que se tornou um marco teórico incontornável desta pesquisa, com

⁴¹ Ainda sobre Le Guin, em uma afirmativa que seria também verdade para Reichardt, Fausto diria: “Sua literatura bolseira não adere ao paradigma da História como conquista e teleologia, mas à estória em tom menor” (Fausto, 2021, p. 7).

potencial para transformar em definitivo nossos modos de ser e de pensar. Evocamos essa teoria também com o objetivo de retomar e aprofundar a ideia plantada acima da narrativa como coleta a partir da estética do *patchwork*.

Em “The Carrier Bag Theory of Fiction” (Le Guin, 2020), traduzido para o português em duas versões — *A ficção como cesta* (Ibid., 2020) e *A teoria da bolsa da ficção* (Ibid., 2021) —, Le Guin observa como seu contato, via Elizabeth Fisher (1975), com a Teoria da Cesta — segundo a qual o primeiro dispositivo cultural teria sido possivelmente um recipiente, e não uma lança ou objeto pontiagudo —, deu-lhe base para uma nova maneira de pensar a cultura humana, uma cultura na qual finalmente poderia se reconhecer como parte.

Muitos teóricos acreditam que as primeiras invenções culturais devem ter sido um recipiente para guardar produtos coletados e algum tipo de tipoia ou rede para carregar as coisas.

É isso o que diz Elizabeth Fisher em *Womens's Creation* (McGraw-Hill, 1975). Mas não, não pode ser. Onde está aquela coisa maravilhosa, grande, longa, rija, um osso, suponho, que o Homem-Macaco primeiro acertou em alguém, como no filme, e que, em seguida, grunhindo de êxtase por ter consumado o primeiro assassinato, foi lançado aos céus, e lá girando se transformou em uma nave espacial, abrindo caminho no cos para fertilizá-lo e para produzir ao final da trama, um adorável feto, um garoto, é claro, vagando pela Via Láctea, estranhamente sem qualquer útero, sem qualquer matriz que fosse? Eu não sei. Eu nem mesmo me importo em saber.

Eu não estou contando essa história. Nós já a ouvimos, todas nós ouvimos tudo sobre todas as lanças e espadas, as coisas para bater e perfurar e açoitar, as coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre onde se colocam essas coisas, o recipiente onde as coisas são guardadas. Essa é uma nova história. Isso é novidade (Le Guin, 2020, p. 3).

No pós-fácio que escreveu para a tradução⁴² deste ensaio de Le Guin, a coreógrafa Luciana Chierigati descreve a maneira como a mudança de perspectiva proposta pela autora, isto é, a alternância de foco entre uma figuração calcada nos “longos e rígidos objetos para apunhalar, atacar e matar”, em torno dos quais foram escritas as histórias dos heróis, e a cultura da cesta — uma sacola onde as coisas são guardadas, trazendo “as palavras da outra história, a que não foi contada” — se assemelha à experiência de atravessar um portal.

Pessoalmente, posso dizer que fui tocada também pela possibilidade de uma sensação inédita de pertencimento que tais palavras traziam. Ao ecoar as ideias de Le Guin, formulando a possibilidade de pensar também a narrativa cinematográfica como uma forma de coleta, ao mesmo tempo em que me confrontava com os filmes enigmáticos e poderosos de Kelly

⁴² CHIEREGATI, Luciana. Pós-fácio. In: LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. Tradução de Luciana Chierigati e Vivian Chierigati Costa. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

Reichardt, pude vislumbrar as pistas de um caminho inevitável naquele momento. Mergulhar dialeticamente na obra dessas duas autoras surgiu assim como uma urgência de entendimento, uma consequência natural dessa dupla provocação. A partir daí, a pesquisa foi ganhando contornos e para além dos ensaios publicados em diversos momentos da carreira, alguns romances de Le Guin se impuseram com maior força, como “Floresta é o nome do mundo” e “A mão esquerda da escuridão”. Quanto a Reichardt, interessei-me mais especificamente aos seus dois filmes “contra-históricos”, que além de se complementarem em muitos aspectos, também encontram-se menos cobertos pela teoria e crítica já produzida sobre seu trabalho.

Meses após decidir por esse recorte, me deparei, para total surpresa, com uma entrevista em que a própria Reichardt cita a teoria bolseira de Le Guin:

Falando a críticos e jornalistas uma manhã durante o Festival de Cinema de Locarno, onde ela recebeu o Pardo D’Onore pelo conjunto da obra, Reichardt resistiu a comentar sobre o sexismo no cinema - mencionando ao invés disso um ensaio de Ursula K. Le Guin. Em “A Ficção como Cesta” (1986), Le Guin encoraja escritores a contar histórias não de caçadores mas de coletores, tomando cestas no lugar de armas como modelos para a narrativa. Dentre esses dois tipos de ferramentas primordiais, Le Guin está mais interessada na bolsa para armazenar sementes ou na garrafa para armazenar água em vez da clava ou da lança para matar um animal ou um inimigo. Le Guin aborrece-se com histórias dramáticas que se desenvolvem em torno de armas: histórias com recipientes no centro podem ser desafiadoras para quem escreve, mas podem ser muito melhores.

Se temos que pensar em dualidades, sugeri Reichardt, então podemos pensar na do caçador e do coletor ao invés do homem e da mulher [...] Em última análise, disse ela, é porque suas histórias não são histórias de armas, mas histórias de bolsas que ela encontra dificuldade para levantar a produção de seus filmes. “Existe algum lugar para elas na paisagem narrativa americana?”, ela perguntou (Reichardt, 2022, tradução nossa).

2.6 KELLY REICHARDT — UMA CONTEXTUALIZAÇÃO

Antes que comecemos a abordar esses dois filmes, adentrar seus contextos e personagens, no entanto, é preciso contextualizar a obra de Reichardt dentro do cenário mais amplo da história do cinema e da indústria audiovisual norte-americana. Apesar de suas quase três décadas de carreira, consolidada em oito longas-metragens — os quais escreveu, dirigiu e montou, pelo menos quatro curtas e vídeos, dezenas de prêmios — incluindo um Leopardo de Ouro pelo conjunto da obra, Kelly Reichardt é ainda uma cineasta pouco estudada. Ao mesmo

tempo, a fala introvertida e lacônica que exibe em suas entrevistas⁴³ dificilmente entrega a complexidade do pensamento que há por trás de seus filmes. Apesar disso, o pouco que já foi escrito sobre sua obra tratou de incluí-la no campo da produção feminista contemporânea, além de ser consensualmente tratada como uma cineasta da tradição minimalista.

Embora nunca tenha tomado para si esse rótulo, Reichardt tem sua obra associada ao feminismo por razões bastante simples: trata-se de uma cineasta mulher que frequentemente traz outras mulheres ao centro de suas narrativas, levanta questões de gênero em seu universo temático (tabus da maternidade em *River of Grass* [1994], os contextos de crise e a vulnerabilidade feminina em *Wendy e Lucy* [2008], entre outros) e está sempre subvertendo práticas do cinema hegemônico ao trabalhar com micro-orçamentos, optar por filmagens em locação e pelo retrato de personagens desglamourizados.

Ao mesmo tempo, a qualidade minimalista de seus filmes a insere em uma tradição de cineastas experimentais que, cada uma a sua maneira, nos ofereceram respostas potentes ao chamado de Laura Mulvey, quando em seu célebre artigo “Cinema e o Prazer Visual” (1983), levantou pela primeira vez a necessidade de revolução da linguagem a partir da tomada das câmeras pelas mulheres, uma revolução que fosse capaz de demolir estruturas patriarcais que até hoje dominam o fazer e o pensar cinematográfico. Cineastas como Chantal Akerman e Yvonne Rainer, como nos diria Ivone Margulies (1996), foram algumas das realizadoras que apostaram na narrativa minimalista, com seu programa desdramatizante e antipsicologizante, buscando nos gestos cotidianos de personagens neutros uma maneira de “despir o movimento do simbolismo e da intencionalidade”, deixando uma herança que sem dúvida ecoa nos filmes de Reichardt.

Por outro lado, enquanto essas cineastas produziram assumidamente às margens do circuito, Reichardt muitas vezes trabalhou com atores *hollywoodianos*, gerando expectativas comerciais paradoxais ao que apresentava na tela. Embora conte invariavelmente com orçamentos mínimos e seja sempre produzida por estúdios independentes, o peso de seus elencos, muitas vezes estrelados por atores que figuram entre os mais bem pagos da indústria norte-americana, frequentemente possibilita que a circulação de seus filmes vá muito além do público cativo de festivais e salas alternativas do circuito *arthouse*.

É certo que o incômodo promovido pelo formato pouco usual da janela 1.33:1 (ou 4:3),

⁴³ “Se você pudesse fazer filmes e lançá-los e não precisar revelar nada sobre você, seria para mim, o sucesso total dos sonhos... Não gosto de me arrumar. Não gosto que tirem minha foto. Não quero falar sobre mim. Gosto da minha privacidade” (Hall; Dawn, 2018, p. 13, tradução nossa).

pela presença extremamente discreta da trilha sonora ou pela insistência em enquadramentos distanciados, em planos de longa duração onde a ação dos personagens se dissipa em uma imensidão de “coisas a ver” — apenas para citar alguns procedimentos formais frequentes em sua obra, promove um curto-circuito na experiência do espectador desavisado, atraído pelas estrelas *hollywoodianas*. Mesmo além dessa parcela de incautos, podemos dizer que o curto-circuito é praticamente certo, até para os previamente avisados, como eu, pois os filmes de Reichardt propõem deslocamentos epistemológicos pouco evidentes. Não são, nesse sentido, filmes apaziguadores, que se concluem com os créditos finais. É justamente através dessas brechas, do incômodo e da abertura a outros modos de pensar que esses filmes provocam, que o potencial político da obra de Reichardt mostra sua força. Apesar de todo o interesse crítico que suscitou, com seu nome figurando sempre entre as listas de melhores filmes do ano das mais conceituadas revistas do mundo (como *Cahiers du Cinéma*, *Film Comment* e *Sight and Sound*) e de uma produção acadêmica que tratou de atribuir-lhe rótulos e fornecer chaves de compreensão importantes, acreditamos que sua obra convoca reflexões ainda pouco exploradas.

Ainda que um estilo inconfundível e preocupações recorrentes perpassem a totalidade de seu trabalho, esses dois filmes em particular parecem demandar maior atenção do que receberam até aqui, dentro dessa tentativa de relacionar as estratégias de Reichardt às reivindicações do debate feminista contemporâneo, aliadas às práticas SF e à narrativa bolseira. Em *O Atalho* e *First Cow – A Primeira Vaca da América*, essas estratégias vão além de uma questão de representatividade ou de ordem temática, não se encerrando também na questão da subversão do ponto de vista da produção. Elas ultrapassam igualmente a filiação a uma tradição de cineastas experimentais minimalistas cuja perspectiva feminista é deliberadamente assumida.

O que esses filmes têm em comum, para além de seu universo temático, é seu potencial de transgressão da palavra história, aqui considerada em sua dupla conotação. Por um lado, são filmes que põem abaixo a narrativa tradicional — apesar de se passarem em contextos extremamente dramáticos, as histórias contadas por Reichardt são anticlimáticas e não desenvolvem a progressão característica do estilo *hollywoodiano*. Pequenos e grandes acontecimentos convivem lado a lado, sem uma hierarquia previamente determinada, e apesar de lineares e cronológicas, são narrativas que frequentemente não têm um começo nem um fim, como no caso flagrante de *O Atalho*. Ao mesmo tempo, entendemos que essa outra forma de narrar, voltada às trajetórias erráticas de personagens que buscam sobreviver às margens das grandes aventuras e conquistas do repertório tecno-heróico, possibilita também uma revisão da

história do mundo, reconstruindo o passado e tornando visíveis novas perspectivas e modos de vida, justamente os que foram/são atropelados pelas narrativas hegemônicas que povoam nosso imaginário. Tal reconstrução, em seus dois filmes ditos “de época”, parece-nos colocar-se até mesmo contra a ideia da restituição de uma história exclusivamente humana, dando a ver também os outros seres que junto a homens e mulheres interferem no processo histórico do planeta, até então categorizados como parte da paisagem. Como diria Donna Haraway, em uma proposição de alargamento da ideia de história como muito mais que humana:

Nenhuma espécie age sozinha, nem mesmo a nossa, do alto de sua arrogância e da pretensão de ser constituída por bons indivíduos, segundo roteiros ocidentais, ditos modernos. Os agenciamentos entre espécies orgânicas e atores abióticos fazem história, do tipo evolutivo e de outros tipos também (Haraway, 2023, p. 197).

Por fim, o fato de a própria Reichardt também se assumir herdeira da cultura bolseira, além de uma feliz coincidência que apontaria para a coerência da pesquisa, também nos ajuda a responder, pela maneira como a cineasta reflete as palavras de Ursula Le Guin, uma questão polêmica que muito possivelmente será levantada aqui — como discutir estratégias feministas a partir de filmes que não necessariamente são protagonizados por mulheres?

É preciso desde já lembrar que as três autoras que escolhemos pôr em diálogo foram, ao longo de suas trajetórias, sistematicamente contrárias a qualquer tipo de lógica dualista de organização do mundo⁴⁴, entre as quais a diferença de gênero seria uma das mais profundamente inscritas em nossa mentalidade ocidental. O fato de termos inaugurado nossa discussão com as reflexões de Paul Preciado ajuda também a situar nossa pesquisa em um contexto de recusa ao binarismo, de reconhecimento do desacordo, dos conflitos e da disforia como necessários à experiência de *ficar com o problema*, única maneira possível de existir em nosso mundo hoje. O mundo SF, ou o mundo feminista especulativo, não é um mundo onde as mulheres assumem o lugar dos homens, simplesmente substituindo-os nas hierarquias de poder, mas um mundo onde todos cabem. Da mesma maneira, o trabalho de mundificação SF é um trabalho de estabelecimento de alianças, não um jogo de forças. Não nos importa se os protagonistas das histórias são essencialmente homens ou essencialmente mulheres, nos importam as ideias que

⁴⁴ Neste ponto, cabe uma lembrança à anedota imaginada por Le Guin em *Buffalo Gals* (1987, p. 33), uma antologia poética que gira em torno do encontro de uma criança vítima de um acidente aéreo com “a” coiote (que, neste livro, é fêmea), criadora do mundo: “Há apenas dois tipos de pessoas.”/ “Humanos e animais?”/ “Não. O tipo de pessoa que diz: ‘Há dois tipos de pessoas’ e o tipo que não diz”. A coiote deu uma gargalhada, gritando de alegria com sua piada.

carregam e os parentescos que estabelecem a partir delas.

A recusa ao binarismo, é preciso dizer, não precisa excluir por completo a ideia de par, à qual as culturas não-ocidentalizadas souberam dar leituras mais complexas que às que fomos habituadas a conceber a partir de nossas mentes modernas. Podemos aqui evocar uma outra dualidade, muito cara à Le Guin, que nos parece mais produtiva que a divisão do mundo em gêneros. Estamos falando das figuras *yin x yang* do taoísmo (religião com a qual Le Guin estabeleceu contato desde a sua adolescência) que se tornam também relevantes em nossa discussão. Esses dois pólos representam uma dualidade interpenetrável, onde uma é necessária à outra. Uma dualidade que vai muito além da mera divisão da humanidade entre homem e mulher, e que com isso permite cavar muito além de questões mais superficiais de representatividade. Para Le Guin,

Yang é macho, brilhante, seco, duro, ativo, penetrante; Yin é fêmea, obscura, úmida, fácil, receptiva, inclusiva. Yang é controle, Yin, aceitação. São poderes grandes e iguais: nenhum pode existir só, e cada um está sempre em processo de tornar-se o outro (Le Guin, 2023, p. 97).

Assim como Le Guin e Kelly Reichardt, também preferimos trabalhar com esses outros termos, uma dualidade mais abrangente e intercambiável. Falaremos de uma virada *yin*, traremos a ideia de matéria em contraposição à ideia de pátria (González y González, 1986), pensaremos nas bolsas no lugar das lanças; nunca, contudo, no sentido de uma alternância de poder ou de uma substituição hierárquica e sim no sentido de um alargamento, uma visão expandida e não essencializada dos papéis de gênero, que permite trazer também para perto das mulheres outros aliados — os demais sonhadores de outros mundos que não se organizem em torno da dominação do outro, mas que subentendem aprender a viver e a morrer uns com os outros.

3 O ATALHO DE MEEK

3.1 OS DOIS LADOS DA FRONTEIRA

Uma fronteira tem dois lados. É uma interface, uma divisa, um lado liminar, com todo o perigo e a promessa de liminaridade.

O lado da frente, o lado *yang*, o lado que se intitula a fronteira, lá é onde se vai ousadamente onde nunca se foi, correndo adiante como o anúncio de uma tempestade, uma frente de batalha. Nada antes de você é real. É espaço vazio. Minha citação favorita do grande homem da fronteira Julio César: "Não era certo que a Britânia existia, até eu ir lá." Não existe, é vazio e, portanto, cheio de sonho e promessa, as sete cidades brilhantes. Então você vai até lá. Em busca de ouro, em busca de terra, anexando tudo diante de si, você expande seu mundo.

O outro lado da fronteira, o lado *yin*: lá é onde você vive. Você sempre viveu lá. Está tudo ao seu redor, sempre esteve. É o mundo real, o mundo certo e verdadeiro, cheio de realidade.

E é lá que eles chegam. Você não tinha certeza que eles existiam, até que eles chegaram (Le Guin, 2004, p. 28, tradução nossa).

Com essa reflexão, Ursula Le Guin inicia seu ensaio “On the Frontier” (2004), no qual compara o horizonte do processo de colonização norte-americana e o da ficção científica convencional, em torno dos quais foram escritas histórias de conquista, de anexação territorial, de subjugação de povos inteiros (ditos “selvagens”) pelo homem moderno/europeu/terráqueo, considerado mais desenvolvido e civilizado, portanto hierarquicamente superior àqueles que já se encontravam onde ele, pela primeira vez, chega:

Os norte americanos olhavam para o seu futuro da mesma forma como olhavam para suas terras do Oeste: como um espaço vazio (animais, índios, *aliens* não contam) a ser “conquistado”, “domesticado”, preenchido por eles e por suas coisas: uma lacuna sem significado sobre a qual escrever seus nomes. Esse é o mesmo futuro que encontramos em boa parte da ficção científica, mas não na minha. Na minha, o futuro já está cheio; ele é mais velho e maior do que o nosso presente, e nós somos os *aliens* nele (Le Guin, 2004, p. 29-30).

A fim de contextualizar suas considerações e entender de onde vem seu pensamento progressista décadas antes da cultura *woke* tomar conta do debate público, precisamos lembrar que Le Guin passou a vida entre as paisagens do oeste americano, mais precisamente entre os estados da Califórnia, onde cresceu, e Oregon, onde se estabeleceu na cidade de Portland até o fim da vida. Le Guin era filha de antropólogos, que dedicaram a vida ao estudo de línguas e culturas semi-extintas, trazendo para a convivência familiar os últimos representantes dessas linhagens —como o indígena Ishi, último membro do povo Yahi, do norte da Califórnia, ao qual sua mãe dedicou um livro inteiro: *Ishi in Two Worlds: A Biography of the Last Wild Indian*

in *North America*⁴⁵.

Foi ao longo da infância e da adolescência, vivida entre o Napa Valley e Berkeley, que Le Guin pôde complementar uma formação intelectual de matriz ocidental com outras perspectivas, a partir do convívio com seus “tios indígenas”⁴⁶, exercitando seu prazer em “aprender significâncias não-familiares (estrangeiras, *aliens*, “selvagens”)” e aprofundando sua não-resignação “a limitar valores e significados a um único lado da fronteira” (Le Guin, 2004), práticas que segundo ela teriam dado forma à sua escrita.

O território onde escolheu fincar raízes, Oregon, é também o lugar que Kelly Reichardt — natural de Miami, Flórida, filha de um casal de policiais — escolheu para situar grande parte de seus filmes, dos bosques montanhosos de *Antiga Alegria* (2006) às margens bucólicas do Rio Columbia em *First Cow – A Primeira Vaca da América* (2019), passando também pelas periferias urbanas de *Wendy e Lucy* (2008) e pelo deserto rochoso, quase lunar, de *O Atalho* (2020).

Figura 3 — Paisagens desérticas em *O Atalho* (2010)



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *O Atalho* (2010).

Quando analisamos alguns *frames* isolados desse filme, poderíamos dizer que, se não fosse pelo figurino, que demarca um tempo específico na História, não haveria praticamente distinção entre a visualidade do Oeste percorrido por Reichardt em seu primeiro filme de época, e os de um filme de ficção científica convencional. Não é difícil perceber a partir daí o quanto o imaginário da ocupação do oeste americano e o da ficção científica tradicional se cruzam. O que eles têm em comum, se considerarmos grande parte da produção audiovisual e literária em torno das histórias suscitadas por tais imaginários, é justamente a ideia de um espaço vazio a

⁴⁵ KROEBER, Theodora. Nova York: Ishi Press, 2011.

⁴⁶ Essa influência é investigada em profundidade por Juliana Fausto (2021).

ser preenchido pela vida “inteligente”, pelo olhar civilizatório do homem branco.

Figura 4 — Paisagens do planeta Arrakis em *Duna* (2021)



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *Duna* (2021)

Historicamente, sabemos que a urgência da investida colonial sobre o Oeste dos Estados Unidos era justamente a possibilidade de abrir trilhas, estradas e ferrovias, a fim de facilitar a passagem da “civilização” em direção ao outro lado do continente — a costa margeada pelo Oceano Pacífico — possibilitando assim a expansão da fronteira em seu lado *yang*. É em cima desse grande empreendimento do homem moderno/conquistador, que a quase totalidade dos filmes do gênero *western* se fundaram, e também os livros de ficção científica.

Os quadros extraídos de *O Atalho*, se considerados fora de contexto, poderiam sugerir superficialmente uma adesão a essa perspectiva. A inscrição da lógica moderna em nossos olhares ocidentalizados desde o berço contribui para enxergarmos ali, na aparente monotonia silenciosa do deserto, reforçada pelas longas fusões entre imagens, pelas cores quase sempre iguais, tal qual o colonizador de 1845, apenas um grande vazio a ser nomeado, mapeado. Antes de partirmos para as estratégias de Kelly Reichardt para romper com tal perspectiva e contrariar as expectativas geradas por esse olhar moderno, no entanto, é importante retomarmos algumas considerações de Ursula Le Guin em “Uma Visão Não-euclidiana da Califórnia como um Lugar Frio a Ser” (1982), onde propõe também uma nova (ou ancestral) maneira de olhar para a paisagem californiana:

O que os brancos compreendiam como um deserto selvagem a ser “domesticado” era, de fato, mais conhecido pelo ser humano do que nunca: conhecido e nomeado. Cada colina, cada vale, riacho, cânion, ravina, barranco, vala, local, ribanceira, penhasco, praia, relevo, grande rocha e árvore de qualquer espécie tinha seu nome, seu lugar na ordem das coisas — uma ordem era percebida, da qual os invasores eram inteiramente alheios. Cada um desses nomes nomeados não possuía um objetivo, não era um destino, mas um lugar que unifica: o centro do mundo. Havia centros do mundo em toda a Califórnia (Le Guin, 1982, p.3).

O trabalho de descolonização do olhar por trás de suas especulações sobre outras formas

de humanidade universo afora seria personificado por alguns de seus personagens mais memoráveis, protagonistas desses mundos inventados que, cada qual à sua maneira, subvertem a visão moderna dos narradores terráqueos dessas histórias (e, por consequência, de nós, leitores). Estraven, o *getheniano* não-binário co-protagonista de *A mão esquerda da escuridão*, é quem nos oferece uma das falas mais emblemáticas dessa outra perspectiva, ao refletir contra a ideia de uma relação com o espaço e com o mundo que se habita submetida a qualquer custo à lógica da expansão territorial:

Conheço cidades, fazendas, colinas, rios e rochas, sei como o sol ao final de um dia de outono cai ao lado de uma certa plantação nas colinas; mas qual é o sentido de dar um limite a tudo isso, ou dar um nome e deixar de amar onde o nome deixa de se aplicar? (Le Guin, 1987, p. 253. Tradução nossa).

Assim como Le Guin, que trabalha dentro do gênero contrariando suas expectativas e enaltecendo perspectivas dissonantes, Kelly Reichardt também adere aos códigos do *western* apenas superficialmente. Se por um lado, faz apelo a uma iconografia (cores, figurinos, objetos de cena, cenários) inegavelmente carregada desse imaginário que foi construído ao longo de décadas por um dos gêneros cinematográficos mais antigos e profícuos do cinema norte-americano, por outro, tece lentamente uma narrativa minimalista, anticlimática (embora extremamente dramática) e praticamente sem começo, meio e fim, que propõe uma verdadeira demolição do que havia sido construído até ali pela elaboração e desenvolvimento através de décadas desse gênero cinematográfico. A partir de escolhas estéticas e narrativas pouco convencionais, o filme traz uma potente inversão de perspectiva em relação a outros *westerns* que tentaram antes dele contar essa mesma história de forma masculinista e tendenciosa.

É justamente contra o imaginário da colonização, portanto, que Reichardt buscará reescrever uma história já registrada nos livros e arquivada em documentos oficiais a partir das palavras dos homens e suas lanças.

3.2 NÓS, OS ALIENS

Abro os olhos e vejo a fonte, o sol, um relance, e olho para baixo cega, humilde, para a terra, o pavimento de lava preta fosca do caminho.

Ursula Le Guin (2023, p. 223)

Embora de forma bem menos explícita e direta que Le Guin, Reichardt plantará desde o início as bases para uma compreensão do espaço do “velho oeste” não como um espaço vazio a ser ocupado, mas como um espaço denso, que abriga outros seres vivos e mostra-se praticamente impermeável às coisas dos brancos, os verdadeiros *aliens* dessa história. O primeiro procedimento formal que chama atenção nesse sentido, diz respeito ao seu formato, seu *aspect ratio*⁴⁷. Enquanto a grande maioria das produções audiovisuais contemporâneas aposta em formatos panorâmicos como o *cinemascope* ou o 16:9, mais habitual nos *streamings*, Kelly Reichardt opta por enquadrar sua história em um formato mais cerrado, o 4:3, característico do cinema dos primeiros tempos, que na linguagem fotográfica costuma ser mais associado aos retratos que às paisagens.

Quando pensamos nessa distinção, é fundamental inicialmente considerarmos as implicações políticas de se enquadrar o deserto como se enquadrava um retrato, e não uma paisagem. Tal tomada de posição implica na transformação daquilo que antes era considerado cenário em figura: é assim que uma árvore, uma colina e uma pedra rolando ganham contornos de personagem, em uma operação totalmente oposta à dos formatos panorâmicos, onde a linha do horizonte parece quase sempre abrigar a promessa de um novo continente a desbravar — “terra à vista!”, um futuro sempre atualizável pela contínua, mas nunca concluída chegada do progresso.

No cinema, a história do próprio gênero *western*, com suas locações monumentais e seus horizontes a perder de vista, se caracterizou também por uma verdadeira corrida tecnológica para capacitar o aparato cinematográfico ao mais completo domínio do espaço da “natureza selvagem”. Em diversas investidas, a indústria apostou com tudo no desenvolvimento de suportes, lentes e sistemas de projeção que juntos pudessem dar conta da imensidão das

⁴⁷ Relação matemática entre as duas dimensões da imagem, geralmente obtida pela divisão entre as medidas da largura e da altura. Pode ser representada por um número decimal com duas casas (1,33; 1,66; etc.) ou pela relação entre dois números inteiros (4:3; 5:3; etc.) No cinema, as proporções mais comuns hoje são o Cinemascope (2,35) e o 16:9 (formato que se tornou o padrão a partir da sistematização da imagem digital full HD). Fonte: PROPORÇÃO de tela. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2024] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Proporção_de_tela. Acesso em: 05 dez. 2024.

paisagens onde se passavam essas histórias. Em 1962, o épico *A conquista do Oeste*, dirigido por John Ford, chegaria ao ápice desse processo, sendo um dos dois únicos longas-metragens de ficção filmados para a projeção em Cinerama, que subentende a utilização de três projetores simultâneos projetando três rolos de filme com partes complementares da imagem a ser formada sobre uma tela curva e gigantesca. Tradicionalmente, a obsessão do produtor e do realizador do *western* teria sido, portanto, a de apreender o máximo possível do espaço e do mundo diante da câmera, dominá-los tecnicamente, assim como o herói de faroeste domina o território com suas armas e veículos.

É também contra esse ponto de vista totalizante que Reichardt reduz conscientemente seu escopo, assumindo e aderindo à limitação da visão de seus personagens humanos, que caminham sobre um território indomável, que em diversos sentidos os ultrapassa. Ali, não existe a ideia de um herói senhor da paisagem, mas sim de uma presença humana perturbadora e desarmônica, alienígena portanto a um mundo natural denso e antigo, já povoado por personagens que não estamos habituados a enxergar.

A comparação entre esses dois pontos de vista (totalizante e limitado) concretiza-se, por exemplo, na cena abaixo (Fig. 5): de um lado, homens encaram o horizonte com seus chapéus de abas largas; de outro, mulheres conectam-se à realidade imediata diante de si através da visão entrecortada por seus *bonnets*.

Figura 5 — Homens de chapéu e mulheres com bonnets em *O Atalho* (2010)



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *O Atalho* (2010)

É fundamental observar o paralelo entre a distinção desses dois formatos (panorâmico e quadrático) e essa característica marcante do figurino de época, caracterizado com rigor pelo filme — enquanto os homens protegiam-se do sol com as abas largas de seus chapéus, não

interferindo em sua visão, mulheres cercavam seu rosto com *bonnets*, que não apenas reduziam a radiação solar, como também suas visões laterais. Se os homens podiam desfrutar de uma visão panorâmica, às mulheres era permitido ver apenas o que estava imediatamente à sua frente.

Em entrevista citada por Cesar Castanha (2019), a própria Kelly Reichardt admite o desejo expresso de buscar essa relação, justificando a escolha pela janela 1.33:1 “como um modo de replicar a perspectiva limitada das personagens e a experiência de imediatismo com o espaço proporcionada pelos grandes gorros que levam na cabeça, — você não vê o amanhã ou o ontem no plano” (Longworth, 2011).

É possivelmente por estar inteira no tempo presente, sem idealizar o passado ou conjecturar visões salvacionistas ou apocalípticas de futuro, que a personagem de Michelle Williams consegue tecer uma possibilidade de sobrevivência na realidade disfórica do deserto, que resiste com hostilidade às tentativas fracassadas de apreensão daquele espaço. É o investimento na presença, estratégia eminentemente SF, que nos oferece a possibilidade de *ficar com o problema*. Veremos mais adiante como isso se desdobra no filme.

3.3 A OBRA ABERTA E O ENCONTRO COM O PASSADO

*Eu consigo dominar o chão que estou pisando.*⁴⁸

Stephen Meek — *O Atalho* (2010)

O Atalho se baseia na história real da travessia de uma caravana de emigrantes pela Rota do Oregon, que deu origem ao caminho posteriormente conhecido como Atalho de Meek. Antes de mergulharmos na versão de Kelly Reichardt sobre os fatos, é preciso observar o que foi oficialmente escrito e documentado a respeito deles, a começar pelo personagem que lhe empresta seu nome.

Nascido em 1807, Stephen Meek foi um caçador e guia de origem branca, que percorria o oeste do que hoje são os Estados Unidos da América, guiando colonos e capturando animais para extrair e vender suas peles. Tornou-se conhecido justamente pelo evento encenado no filme, uma travessia que teria ocorrido em escala muito mais monumental do que a sugerida pelo pequeno grupo/momento retratado por Reichardt em *O Atalho*. De acordo com os dados

⁴⁸ Tradução nossa. No original: “I can handle the ground I'm walking on”.

oficiais, a caravana contava com mais de mil pessoas e cerca de 200 diligências.

Em 1845, Meek teria sido contratado pelos colonos para buscar uma rota alternativa através do Oregon; uma rota que fosse capaz de evitar os ataques dos indígenas Cayuse e Walla Walla, que segundo rumores estariam à espreita nas Montanhas Azuis ou à margem do rio Columbia, ao longo dos caminhos que até então eram os mais utilizados pelos emigrantes.

Figura 6 — Stephen Meek e Bruce Greenwood, seu intérprete em *O Atalho* (2010)



Fonte: à esquerda, fotografia de Louis Heller, registrada possivelmente no estúdio do fotógrafo em Fort Jones, CA, EUA (ca. 1880); à direita, captura de tela, realizada pela autora, de cena do filme *O Atalho* (2010).

A história oficial segmenta a travessia em diferentes etapas. De acordo com os diários aos quais se tem acesso, ao longo do trajeto o grupo teria se enfraquecido consideravelmente pela perda de animais e de colonos para a sede, a exaustão e infecções prolongadas. Em um dado momento, a caravana teria se separado em dois grupos menores, que se reuniram novamente na reta final. Os registros destacam também a chegada à Bacia Harney (região hoje conhecida como Oregon High Desert) após a travessia de um longo terreno rochoso que teria levado ao limite os animais de carga, e um aclive desafiador que teria danificado as diligências. Como resultado de um longo período de secas, Stephen Meek teria encontrado ali uma paisagem completamente modificada em relação ao vale de água abundante que havia conhecido ao caçar naquele território dez anos antes. A partir deste ponto, começa a crescer no grupo uma desconfiança em relação ao seu guia, e é em parte sobre esse sentimento que Kelly Reichardt deseja fabular, partindo sobretudo de uma pesquisa realizada através dos diários produzidos pelas mulheres emigrantes do grupo, até então pouco consideradas na reconstituição histórica

do evento.

Reichardt detém-se mais especificamente sobre um momento que teria ocorrido bem no meio da travessia, com um grupo já bem menor, não interessando-lhe nem tanto seu começo quanto seu final. Desde o início, nega-se a investigar as motivações dos personagens ao partir. Desde o início, deseja tornar palpáveis a materialidade desafiadora do terreno e a desesperança generalizada do grupo⁴⁹. A inscrição da palavra “perdidos” em um tronco morto de árvore já nos primeiros cinco minutos de filme atesta que estamos no meio de uma situação dramática, sobre a qual não teremos qualquer tipo de introdução. Nenhum diálogo ou narração até ali trata de situar-nos narrativamente. Da mesma forma, Reichardt não buscará dar qualquer tipo de desfecho definitivo à travessia. O fim do filme não esclarece se o grupo sobrevive ou não, ou mesmo se atingirá seus objetivos.

Em algumas entrevistas, a cineasta menciona o fato de que este final precisou ser modificado em função de dificuldades financeiras que a impediram de realizar uma diária extra de filmagem para captar o último plano previsto no roteiro:

O sol se pôs antes de fazermos a última filmagem no último dia e voltei para casa sem um final para o filme, o que é realmente devastador. Tive de reorganizá-lo em minha cabeça. Não tínhamos dinheiro para voltar lá, por isso tive de me tornar algo diferente do que estava planejado. Tenho uma pequena oração que faço, dizendo a mim mesma que a falta de recursos está, de alguma forma, trabalhando a meu favor. Muitas vezes é verdade, e pode levar a um bom lugar. Neste caso, levou-me a um final que era mais adequado ao filme (Gilbey, 2011, tradução nossa).

De certa forma, Reichardt credita o enigma de seu final aberto (e incompreendido por muitos), ao qual já dedicamos algumas considerações, à falta de recursos⁵⁰, ao mesmo tempo em que admite que o desfecho improvisado na ilha de edição provou-se mais apropriado ao que desejava narrar do que aquele que havia sido planejado originalmente. Da maneira como ficou, a última cena de *O Atalho* mostra o grupo de colonos encontrando uma árvore após um longo período caminhando sobre um solo desértico e sem nenhuma vegetação à vista. A presença de vida sugere que estariam se aproximando a uma fonte de água, e, portanto, conduzidos na boa

⁴⁹ O compromisso de Reichardt com a realidade da exaustão era tamanho que “chegou a proibir seus atores de lavar seus figurinos” (Gilbey, 2011).

⁵⁰ É curioso observar como a falta de recursos muitas vezes está por trás das características mais marcantes e distintivas do cinema de Reichardt. Referindo-se ao trabalho minimalista e contido de seus atores, Reichardt chegou a sugerir que o estilo deve-se a uma questão orçamentária: Se você filmar por cinquenta dias - o que nunca acontecerá comigo -, terá muito tempo para experimentar coisas, terá muito dinheiro, terá muito filme para filmar. Eu me encontro com os atores um dia antes de começar a filmar e não há ensaio; estamos descobrindo o personagem enquanto filmamos. Falando por mim, acho que isso me tornou excessivamente restritiva.

direção pelo indígena cayuse que teria cruzado seu caminho com a caravana em determinado momento do filme, personagem sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante.

O último plano de *O Atalho*, enigma que inicia esta dissertação, confere um final bastante significativo e perturbador para os espectadores mais afeitos à narrativa *mainstream*⁵¹. Como já descrevemos, a imagem contenta-se em mostrar o indígena caminhando sozinho em meio ao deserto, carregando alguns poucos artefatos recém-adquiridos. Não teremos através dela qualquer resposta sobre se o grupo teria continuado a segui-lo, se chegariam realmente a uma fonte de água e o que teria sido do cayuse a partir daí, ou mesmo do grupo. Não teremos qualquer resposta sobre o que existe por trás daquele planalto, sobre para onde nos levará esse salto no abismo narrativo e filosófico. Por ora nos interessa discutir sua abertura.

Essa outra maneira de se conceber a narrativa, que não persegue um sentido único, conclusivo, à história e ao discurso, parece filiar-se às tendências artísticas progressistas que Walter Benjamin identificava ainda nos anos 1930 como as verdadeiras herdeiras da arte de narrar, no sentido de um intercâmbio de experiências, de uma experiência com o passado que pode e deve ser compartilhada e renovada no presente. Ao contrário do romance clássico (que, como sabemos, está na base do desenvolvimento da narrativa cinematográfica hegemônica), em cujo herói solitário torna-se um duplo ao indivíduo isolado e carente de sentido existencial da sociedade moderna, a obra aberta, que não fornece demasiadas explicações ou um contexto psicológico carregado para justificar seus eventos, facilita a transmissibilidade de experiências entre narrador e ouvinte, assim como a continuidade da narrativa a partir de cada relato.

Quase um século depois de Benjamin, Saidyia Hartman, teorizando sobre sua fabulação crítica — o ato de revisitar o passado em busca de histórias invisibilizadas e desencavando-as através da ficção, diria que a “contenção narrativa, a recusa em preencher as lacunas e dar fechamento é uma exigência desse método” (Hartman, 2020, p. 29). As lacunas às quais se refere, nesse caso, são as lacunas do arquivo. Ao compor seu roteiro a partir dos relatos escritos por mulheres durante a travessia da Rota do Oregon, Reichardt também soube respeitar essas lacunas, trazendo-as à tona sem a necessidade de preenchê-las pelos meios próprios à ficção. Ao invés disso, lança-as à abertura interpretativa e ao questionamento. Nessa abertura, diria Benjamin, a obra é capaz de desenvolver a força adormecida da história que narra a cada novo

⁵¹ Na versão gratuita disponibilizada no YouTube (atualmente fora do ar), verificavam-se alguns comentários de revolta e incompreensão quanto ao final do filme.

encontro com um espectador, podendo ele ocorrer por vezes séculos mais tarde.

Não é apenas a ausência de um início e de um fim que distingue a obra de Reichardt da narrativa cinematográfica hegemônica, e aqui podemos retomar a ideia do pensamento diminutivo defendida por Luz Horne, o pensamentozinho de fase hieroglífica ao qual se refere Guimarães Rosa ao descrever o modo de pensar de uma criança (Rosa, 2010). Ao deter-se sobre um momento específico da caminhada, Reichardt se interessa por um destacamento liderado por Solomon Tetherow, marido da personagem interpretada por Michelle Williams, o qual é acompanhado também por Meek, já a essa altura alvo de desconfiança de todo o grupo. Através dessa escolha por um grupo significativamente menor e, portanto, distante da escala monumental que se associa comumente à história do atalho de Meek, Reichardt consegue valorizar os pequenos detalhes nas interações entre os personagens, sem necessidade de investir sua narrativa de diálogos, situações e comentários excessivos. O que lhe interessa, como para os olhos de uma criança, é a realidade imediata diante da câmera — a escolha pelo minimalismo, como para as cineastas de quem herda tal tradição, é também um investimento no tempo presente.

Apesar de estar lidando com uma situação extremamente dramática, com personagens que estão a todo tempo lutando por sua sobrevivência e negociando decisões difíceis em relações cheias de conflitos, Reichardt comunica sobretudo pelos olhares, silêncios significativos e gestos quase invisíveis a escalada de tensão que caracteriza a jornada. O segmento mais marcante do filme ocorre quando o grupo passa a ser acompanhado por um indígena cayuse, presença que divide opiniões. Essa convivência evidentemente não é pacífica. O enigmático personagem, ao qual Reichardt não dará um nome e cuja língua não será traduzida⁵², se anuncia a princípio como uma ameaça distante, vigiando de longe a movimentação do grupo, em aparições furtivas que geram certo pânico entre as mulheres, instintos violentos nos homens e curiosidade na única criança do grupo.

É justamente através dessa presença que *O Atalho* se posiciona e estabelece um novo olhar sobre uma história já conhecida. A figura inicialmente distante e borrada do indígena, que em um segundo momento se mostra concreta e desconcertante, atesta uma evidência: não estamos diante de um espaço vazio. Existe uma cultura, uma língua e diversos seres já em relação profunda com aquele território — da mesma forma como acontece nos planetas

⁵² Interessante notar nessas recusas um movimento de restituição de história que não pressupõe o roubo, e que atesta para a insuficiência dos arquivos. Reichardt recusa-se a tentar representar o ponto de vista indígena, assumindo a limitação de seu lugar de fala.

imaginados por Ursula Le Guin. A alienação está no desconhecimento dessas presenças, no desconhecimento de sua língua, de suas visões de mundo; está, portanto, naqueles que ali chegam, não nos que ali sempre viveram. Em *O Atalho*, a única chance que os colonos têm de sobrevivência no deserto passa por submeter-se com humildade ao conhecimento de quem faz parte daquele lugar há séculos, milênios, em "íntima relação com a terra" (Fausto, 2021, p. 5).

Após um longo debate entre os homens, do qual as mulheres participam apenas periféricamente⁵³, que discutem o que fazer do cayuse — Meek argumenta que o melhor seria matá-lo, enquanto outros defendem uma aliança pela sobrevivência — o grupo acaba decidindo por ofertar-lhe um cobertor para ser levado, em troca, até uma fonte de água. Tal evento, verídico e crucial para o sucesso da empreitada, seria até então um pequeno adendo na história oficialmente narrada da trajetória vitoriosa do homem branco conquistador que batizou aquele espaço com seu nome. O fato de que esse homem deve sua sobrevivência a um indígena que permanecerá para sempre anônimo nos registros oficiais até aqui tinha pouca importância. O final aberto de Reichardt, no entanto, propõe uma nova história, e nos permite especular sobre outras maneiras de *fazer mundo*.

3.4 FRACASSO DO TECNO-HEROÍSMO

Apesar do aparente sucesso da negociação, ao longo do trajeto fica claro que a maioria das tecnologias dos brancos de nada servem naquele contexto. As diligências são incapazes de sobreviver às oscilações do terreno; os móveis só servem para exaurir os animais e aumentar o consumo de água; as roupas parecem pouco apropriadas ao clima desértico, seja para enfrentar o calor do dia ou o frio da noite. A realidade, como diria Preciado, é disfórica — quanto maior a tentativa de se domar aquele espaço, maior a resistência contrária, e cada momento da travessia vai preenchendo-se de problemas.

Na comparação entre as condições adaptativas do cayuse em relação aos colonos, não haveria sentido em quantificar ou qualificar tecnologias. A ideia moderna de progresso e as ferramentas que a representam aqui possuem pouca utilidade. Ao contrário, será necessário ao grupo despir-se dos artefatos ocidentais para terem alguma chance na travessia do deserto. A fim de aliviar o peso das diligências, móveis são descartados pelo caminho. Em um outro

⁵³ Em 1845, com pelo menos meio século de distância até o sufrágio universal, as mulheres de *O Atalho* ainda não tinham direito a voto. Cabe a essas personagens "comer pelas beiradas", influenciando os maridos e discutindo possíveis estratégias entre si.

momento, uma carruagem desintegra-se de modo irreparável em uma descida mais acentuada.

O absurdo de ter que cruzar um animal aprisionado pelo rio⁵⁴ é pontuado em um dos primeiros planos do filme — não saberemos jamais se o ruído que ouvimos vem de dentro da gaiola ou da imensidão natural que a circunda. É dessa maneira que objetos comuns à “civilização”, como a gaiola de pássaros, tornam-se absolutamente surrealistas em meio à realidade dos personagens naturais do deserto. Por outro lado, a natureza única e passiva que a mente moderna nos treinou a enxergar, revela-se inóspita e indomável àqueles que teimam em vê-la dessa forma.

De todos os artefatos apresentados pelo grupo ao cayuse, os únicos que lhe parecem úteis são uma cesta e um cobertor. Em um dado momento, a personagem de Michelle Williams se oferece para consertar seu sapato com agulha e linha⁵⁵, buscando conquistar algum crédito junto ao indígena, reforçando seu dever em ajudá-los. É no mínimo curioso observar como as chances de sobrevivência do grupo residem sobretudo nas tecnologias consideradas mais tipicamente femininas. Enquanto as mulheres carregam baldes de água e coletam gravetos para fazer fogo, garantindo os recursos mais básicos da sobrevivência, os homens carregam lanças para açoitá-los os animais, que felizmente nunca serão usadas.

A arma de fogo acaba tendo uma importância inesperada, contrariando seus objetivos iniciais. Empunhada pela personagem de Michelle Williams na cena mais dramática do filme, não serve para evitar predadores ou ataques externos, mas para impedir que o próprio Meek assassine o indígena. Em um dado momento fica claro a Mrs Tetherow que a linguagem da violência é a única compreensível a Meek, tornando-se a única forma de negociação possível dentro de uma cultura que se baseia unicamente na dominação pela eliminação do outro.

Como Selver, Mrs. Tetherow precisa aprender a ser capaz de matar para preservar sua existência, algo que não faz parte de sua linguagem. Neste ponto, as duas fabulações apontam para caminhos possivelmente divergentes das estratégias SF propostas por Haraway, que pressupõem o estabelecimento de alianças mesmo com nossos maiores inimigos⁵⁶, alertando para os limites que podem vir a ser cruzados diante da ameaça da destruição eminente do

⁵⁴ Imagem que é repetida em *First Cow* pela chegada, através do rio, da primeira vaca domesticada ao território do Oregon.

⁵⁵ Mais uma imagem que é repetida em *First Cow*, quando King Lu costura seu próprio sapato e sai andando com ele.

⁵⁶ “Se você vai viver com o problema”, afirma Haraway, “você recruta os seus amigos e seus inimigos para pensar junto, e logo acontecem coisas que ninguém poderia ter feito sozinho” (2014, em 31:51).

mundo, para a ameaça de que a disforia se torne guerra⁵⁷.

Em *A mão esquerda da escuridão*, de Le Guin, o terráqueo Genly Ai vive em meio à era glacial de Winter uma situação comparável à dos colonos no deserto de *O Atalho*. Enviado ao planeta para negociar sua adesão à confederação Ekumen, ele passa anos estudando os modos de vida naquele mundo e tentando se adaptar-se a eles. Em suas observações, muitas delas de cunho misógino e preconceituoso (como já dissemos, para Le Guin não existe narrador neutro), faz diversas menções a um suposto “atraso tecnológico” dos *gethenianos* em relação aos terráqueos — seus meios de transporte são lentos, suas tecnologias de aquecimento não são potentes o suficiente⁵⁸ (embora garantam uma sobrevivência tranquila aos *gethenianos*, com seus corpos mais adaptados às baixas temperaturas). Em Winter não existe, em resumo, a ideia de progresso. Os *gethenianos* fazem o que é preciso fazer para serem *parte* do mundo, não dominá-lo:

Os *gethenianos* poderiam fazer seus veículos andarem mais rápido, mas não o fazem. Se perguntados por que não, eles respondem “Por quê?”. É como perguntar aos terráqueos por que todos os nossos veículos precisam andar tão rápido; nós respondemos “Por que não?”. Não há como contestar gostos. Os terráqueos tendem a sentir que precisam ir adiante, progredir. O povo de Winter, que sempre vive no Ano Um, acha que o progresso é menos importante do que a presença (Le Guin, 1987, p. 75, tradução nossa).

Assim como Reichardt afirma não ser possível ver o ontem ou o amanhã nos planos de *O Atalho*, em Winter também só se vive o tempo presente. Seu calendário não se organiza a partir de uma base fixa como o nosso, que conta os anos consecutivamente para frente ou para trás a partir do ano de nascimento de Jesus Cristo. Nos dois países que o compõem (Karihede e Orgoreyn), todo ano novo inicia o Ano Um, tornando o ano que acaba de passar o “ano antes” e o próximo ano, “o ano depois”. Dessa forma, vive-se sempre no Ano Um e a referência para toda relação temporal é sempre o tempo presente. Na descrição de Genly Ai:

Aqui é sempre o Ano Um. Apenas a datação de cada ano passado e futuro muda a cada dia de Ano Novo, conforme se conta para trás ou para frente a partir do Agora unitário (Le Guin, 1987, p. 23, tradução nossa).

⁵⁸ É curioso contrapor o gelo inabalável de Winter ao superaquecimento da Terra em meio ao Antropoceno. Como teoriza Le Guin: “neste momento, aqui e agora, o caráter continuamente progressivo da nossa tecnologia e a contínua mudança atrelada a isso — “a fabricação do progresso”, como Lévi-Strauss a chamou — é o principal veículo do yang ou do “aquecimento” de nossa sociedade.” (1982, p. 18)

A ideia de progresso ser menos importante que a presença é também o que capacita os *gethenianos* a sobreviverem tão bem à natureza implacável de Winter, que vive uma permanente Era do Gelo. Seus corpos são plenamente adaptados ao ambiente, capazes de suportar baixas temperaturas e de se deslocar em perfeita sintonia com as milhares de formas de neve e gelo que compõem sua paisagem. Embora nunca tenham desenvolvido veículos que possam voar (ou sequer imaginado essa possibilidade, uma vez que não existe na fauna de Winter qualquer animal com essa capacidade), *gethenianos* são exímios esquiadores. É através de habilidades como essa, desenvolvidas desde o berço por seu companheiro nativo, o não-binário Estraven, que o protagonista Genly Ai consegue sobreviver à travessia do Grande Gelo, uma espécie de Antártida gigantesca que os dois percorrem a pé até chegarem ao outro lado do mundo, sem auxílio de nenhuma grande tecnologia movida a combustível fóssil.

Tanto o deserto de *O Atalho* quanto o grande gelo de *A mão esquerda da escuridão* parecem querer provar-nos a mesma ideia: se quisermos garantir nossa sobrevivência, é preciso não querer dominar o mundo, mas tornar-se parte dele. Viver no lado *yin* da fronteira, em contato profundo com a realidade a nossa volta, escutando a terra, como diria Juliana Fausto (2021, p. 19), e tornando-se com ela:

Meu palpite é que o tipo de pensamento que estamos finalmente começando a praticar, e que diz respeito a mudar os objetivos — do domínio humano e do crescimento ilimitado em direção à adaptabilidade humana e à sobrevivência a longo prazo —, é uma mudança de yang para yin, e assim envolve a aceitação da impermanência e da imperfeição, uma paciência diante da incerteza e do imprevisto, uma amizade com a água e com a escuridão e com a terra (Le Guin, 2023, p. 98).

Toda a cultura ameríndia até a contemporaneidade baseia-se nesse entendimento, assim como as especulações futuro-pretéritas de Ursula Le Guin. Está aí também a originalidade e a relevância da história contada por *O Atalho*, onde a ideia de um espaço vazio pronto para ser atravessado pela “civilização” é posta à prova. A leitura que se faz do deserto não é mais a de uma página em branco onde se inscreverá a História, por onde passarão as tecnologias modernas, mas a de um presente vivo, que resiste, com personagens que falam outras línguas — não só o indígena fala, mas a árvore, as pedras e as montanhas também. Todos eles se comunicam, e só quem encontra-se perdido e excluído desse circuito é o homem branco, invasor, representante da expansão *yang*. Não só o que se desenrola na narrativa, como todo o trabalho estético de *O Atalho* também nos faz pensar na afirmação de Haraway de que “A História deve dar lugar às geo-histórias” (2025, p. 101), remetendo assim a um outro tipo de

história, que não mais considera a trajetória da espécie humana como desvinculada do restante do planeta, mas sim o emaranhado de redes compostas pelas interações entre os terranos⁵⁹. Veremos a seguir como Reichardt compromete-se esteticamente com essa visão *yin* do mundo, em um pacto especial com a escuridão e com a terra.

O Atalho narra uma trajetória de alguns dias, com várias cenas noturnas pontuando a passagem de um dia a outro. Diferentemente do que se convencionou aceitar como representação em Hollywood dessas situações naturalmente de baixa luz, em *O Atalho* a noite é noite, a falta de visão nesses momentos é assumida e o preto é denso. Quando o sol se põe, ficamos tão no escuro quanto os personagens dentro da imensidão do deserto que atravessam. Recusando a adoção desses códigos — é certo que a grande maioria dos diretores de fotografia defenderia em tais cenas a incorporação de uma luz de preenchimento azulada, representando um luar hipotético e surrealista —, Kelly Reichardt parece querer afirmar que não há por que iluminar artificialmente uma situação indiscernível no mundo real através das tecnologias disponíveis e das convenções previamente estabelecidas pela linguagem hegemônica do cinema. Aqui, estarmos juntos no escuro é o que importa, o preto representando um presente muito mais real e concreto que qualquer paisagem artificialmente revelada por trás das silhuetas pontuadas pelos lampiões usados em cena.

Figura 7 — Três momentos distintos da noite em *O Atalho* (2010)



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *O Atalho* (2010).

No mesmo sentido, algumas decisões de montagem (nunca é demais lembrarmos que Reichardt é também montadora de seus filmes) parecem também adotar a recusa a certos códigos e a adesão à visão não-totalizante das coisas e do mundo: em um dado momento, quando Mrs. Tetherow avista Meek e seu marido trazendo consigo o indígena, após terem partido em seu enalço, a parte utilizada do contraplano, que representa seu ponto de vista, é

⁵⁹ “Os terranos vivem tentacularmente em redes, entrelaçamentos e figuras de barbante multiespécies e simpoiéticas; os terranos não fazem a História” (Haraway, 2023, p. 101).

um trecho em que as figuras estão diminutas e indistintas (fig. 8).

Figura 8 — Mrs. Tetherow: plano e contraplano



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *O Atalho* (2010).

A montagem autoral de Reichardt utiliza justamente a parte do material que seria descartado por qualquer grande produção em um filme tradicional de *western*, onde o herói e sua “captura” estariam, ao contrário, bem à vista. É justamente esse início ambíguo e indiscernível de plano que interessa a Reichardt, dentro de um projeto estético que nega as visões demasiadamente esclarecedoras e que se compromete com uma relação de respeito à materialidade do mundo diante da câmera, sempre buscando aderir à fisicalidade das visões de seus personagens.

Embora encontremos paralelos com a iconografia tradicional do *western*, se olharmos com atenção perceberemos, portanto, que *O Atalho* jamais nos oferecerá uma visão totalizante, tecno-heroica da narrativa. Seja pela janela 4:3, seja pela densidade do preto ou pelas decisões de montagem, Reichardt parece a todo tempo querer dizer: jamais seremos capazes de domar este espaço, nossas tecnologias “modernas” por aqui de nada servem. Quanto antes soubermos nos desvencilhar dessa pretensão “civilizatória”, da pretensão de sermos os únicos atores ditando os rumos da História (que, por sua vez, precisa dar espaço a outras histórias mais consequentes), maior a nossa possibilidade de existência nessa realidade. A realidade disfórica do deserto de *O Atalho* é também a realidade disfórica do Antropoceno. O que parece importar é a relação que estabelecemos com o mundo e com o presente diante de nós, com todos os seus problemas. Tornarmo-nos parte do mundo, assumindo as limitações de nossa visão humana e estabelecendo alianças e pactos de corresponsabilidade com todos os seres que habitam essa “casa comum”.

3.5 O LADO YIN DA FRONTEIRA

Ao longo de milênios, em todas as sociedades, até os dias de hoje no Oregon, as mulheres forneceram a maioria das instruções básicas sobre como andar, falar, comer, cantar, rezar, brincar com outras crianças, quais adultos devemos respeitar, o que temer e o que amar — as habilidades básicas, as regras básicas. Toda a incrível e complicada tarefa de permanecer vivo e ser um membro de uma sociedade (Le Guin, 2019, p. 180, tradução nossa).

Como esclarece nessa declaração, Le Guin interessa-se pelo papel das mulheres na difícil tarefa de manter os humanos e outros seres vivos. Esse papel, sabemos, foi ignorado pela história escrita da consolidação do território americano e sua expansão através do Oeste. Na mesma entrevista (Gilbey, 2011) em que comenta a mudança do final de *O Atalho*, Reichardt também nos dá alguns detalhes sobre suas motivações por trás desse projeto. Ao mergulhar nos diários femininos escritos ao longo da travessia durante a concepção e composição do roteiro, a realizadora assume que buscava ali “uma versão do Oeste diferente da série usual, de encontros masculinos e batalhas de força”, complementando que “sempre se perguntou como seria o personagem de John Wayne em *Rastros de ódio* visto pelo olhar da mulher que cozinhava para ele”.

Sem dúvida, o cinema contribuiu enormemente para a disseminação das histórias contadas sobre a ocupação do Oeste a partir de uma perspectiva masculinista, sendo até hoje um meio dominado por estruturais patriarcais nos modos de fazer e de pensar. É Ursula Le Guin quem, no ensaio “What Women Know”, citado acima, reflete sobre essa herança:

A história pública masculina que aprendi sobre Como o Oeste Foi Conquistado era sobre homens explorando, liderando caravanas, conduzindo gado, caçando e matando animais, caçando e matando índios. As histórias que minha tia-avó Betsy me contou sobre seus primeiros dias no Oeste eram diferentes. Lembro-me da história de Betsy sobre fugir de seu rancho em chamas com tudo o que possuíam em uma carroça de um cavalo só. Ou de sua história sobre como sua irmã mais velha Phoebe, minha avó, então com 12 anos, cuidava de seus irmãos menores na cabana da Montanha Steens durante o período de conflito com os índios, enquanto seus pais faziam a viagem de três dias até a cidade para comprar mantimentos. Os índios, deslocados e perseguidos pelas tropas do governo, eram hostis, e Phoebe tinha medo deles, mas na versão da história de que me lembro, ninguém caçou ou matou ninguém (Le Guin, 2019, p. 185, tradução nossa).

Caminhando no rastro dessa produção, *O Atalho* traz em seu título original, *Meek's cutoff*, uma ilusão: esta definitivamente não será mais uma história sobre um herói branco e sua trajetória de sucesso. Se existe uma disputa de protagonismo ao longo do filme, ela ocorre entre a personagem de Michelle Williams e o de Rod Rondeaux. São eles quem, efetivamente, ditam

os rumos da narrativa (e da História). Se seguissem unicamente a Meek, os colonos seriam invariavelmente derrotados pelo deserto. Ao tentar estabelecer uma relação de confiança com o *cayuse* e impedir que o guia o assassine, no entanto, Mrs. Tetherow garante ao grupo uma chance de sobrevivência.

Aqui podemos evocar outro trecho do ensaio citado acima, no qual Le Guin põe-se curiosamente a imaginar o papel das mulheres na travessia do Oregon durante a ocupação do Oeste⁶⁰, fabulando uma situação muito parecida à vivenciada pela personagem de Michelle Williams em *O Atalho*:

Penso nos vagões cobertos na Trilha do Oregon; enquanto os homens desempenhavam o papel tradicional de defender agressivamente suas mulheres de estranhos considerados hostis e perigosos, as mulheres, muitas vezes sub-repticiamente, ao que parece, conversavam com as mulheres indígenas, negociavam um pouco com elas e deixavam as crianças livres para se aproximarem umas das outras (Le Guin, 2019, p. 132, tradução nossa).

Nunca havíamos compreendido tão claramente quanto hoje, em um mundo pós-pandêmico, o quanto a capacidade receptiva, inclusiva do lado *yin*, maravilhosamente representada pela figura da cesta no lugar da lança, implica atravessamentos diversos de dinâmicas de cuidado, que sempre garantiu e segue garantindo nossa sobrevivência. Como já dissemos, foram também as mulheres e demais coletores de nosso mundo que providenciaram a água, o fogo, o cuidado com os animais, com as crianças (dentro e fora da barriga) e com todos os seres, basicamente.

Aproximando-se de seu final, o filme nos revela o encontro fundamental com uma árvore — um ser vivo em meio a uma paisagem dada como “morta” — atestando a presença de água nas cercanias. Adquirindo um status de personagem, a árvore recorda-nos quase que imediatamente da lógica de cuidado mútuo tão bem descrita por Elvira Espejo. Não apenas a árvore, como o cobertor e a cesta, objetos tão bem tratados pelo *cayuse*, na certeza de que dele também cuidam, nos permitem vislumbrar uma proximidade epistemológica entre a narrativa de Reichardt, a arte têxtil andina e a filosofia de Donna Haraway, com suas redes de cuidado e corresponsabilidade. Apenas diferentes maneiras de fabular um mesmo processo de mundificação, de tessitura de um mundo comum a abrigar muitos mundos. Exemplificando essa proximidade, é a própria Haraway que se dedica a celebrar a importância do processo de

⁶⁰ Contexto em que situa também seu único romance realista — *Searoad*, publicado em 1991.

“tecelagem contínua” implicado nas figuras de barbante da cultura navajo:

Alguns pensadores navajos descrevem os jogos de barbante como um tipo de padronização para restaurar hózhó — um termo traduzido imperfeitamente para o inglês como "harmonia", "beleza", "ordem" e “relações justas do mundo”, compreendendo relações entre humanos e não humanos (Haraway, 2023, p. 23).

Retornando finalmente aos paradigmas *yin e yang*, podemos dizer que os momentos finais de *O Atalho* parecem querer dizer muito claramente que, apesar de tudo que a História enquanto registro escrito dos vencedores quis nos fazer crer ao longo de séculos de “aculturação” moderno, aqueles que representam o lado *yang* da fronteira, com sua cultura da dominação tecnocrática e da violência, nada sabem sobre a arte da sobrevivência. O deserto de *O Atalho*, assim como o grande gelo de Winter e, cada vez mais, o nosso planeta superaquecido, são mundos avessos ao progresso, que carecem de outras estratégias e sentidos.

Nos minutos finais do filme, é o próprio Stephen Meek quem joga a toalha e assume sua perda de protagonismo, ao afirmar que seguirá agora “as suas ordens, Mr. Tetherow”, corrigindo-se, em seguida: “Mrs. Tetherow. E estamos todos agora seguindo as ordens dele (o indígena), eu suponho.” Nesse momento, é curioso observar como o protagonismo parece ser transferido de Mrs. Tetherow para o cayuse, sendo o único capaz de comunicar-se com os demais personagens do mundo que os cerca. Caminhando altivo no centro do quadro, chama a atenção sua inabalável presença — é um só com a natureza múltipla (e não única), que mostra os dentes (não passivamente, portanto) ao restante do grupo, podendo consumi-los até a morte, caso não mudem radicalmente de postura. Fundamental será que todo o nosso lado yang chegue ao ponto de virada e compreensão vivenciado por Meek, antes que seja tarde demais.

4 A PRIMEIRA VACA DA AMÉRICA

4.1 COOKIE, O FORRAGEADOR

Embora *First Cow* frontalize sua celebração da amizade entre dois humanos pelas palavras de William Blake sobre essa habilidade de nossa espécie, é preciso ter cautela para desviar das pistas falsas por trás dessa epígrafe, e encontrar um outro caminho de análise mais interessante e pertinente à nossa discussão. Se vamos seguir à procura das estratégias de mundificação SF tecidas nesse filme, temos que saber desviar em primeiro lugar da ideia de uma distinção e de uma especificidade humana em meio a uma paisagem assumidamente multi-espécie⁶¹. Veremos como, em *First Cow*, personagens humanos dividem seu tempo de tela com cães, pássaros, cogumelos, corujas, uma vaca, peixes e vegetais dos mais diversos tipos, que são retratados pela janela 4:3 de Kelly Reichardt com a mesma centralidade e importância dos primeiros.

Parece-nos prudente, portanto, iniciar nossa análise sem priorizar, ao menos em um primeiro momento, o par de protagonistas formado ao longo do filme, fazendo de tal amizade o tema central, mas seguindo em particular os passos de Otis “Cookie” Figowitz, personagem muito mais afinado à lógica SF que seu parceiro empreendedor, e entendendo antes de tudo sua trajetória individual ao longo da narrativa. King Lu tem uma importância inegável para a trajetória de Cookie, importância que será debatida mais profundamente adiante, e o par que os dois formam, a partir, sobretudo, da recusa aos métodos da violência predominantes naquele contexto colonial, tem muitos ecos com o amor improvável entre o terráqueo Genly Ai e o *getheniano* não-binário Estraven em *A mão esquerda da escuridão* (discutiremos tal paralelo mais a frente). Entretanto, King Lu não deve ser entendido, da mesma forma que Cookie, como protagonista das estratégias de mundificação SF, uma vez que seus projetos, os quais também debateremos adiante, carregam ambições afeitas à lógica do progresso e aos delírios extrativistas que são opostos à forma de pensar aqui proposta/discutida.

Embora os filmes de Kelly Reichardt caracterizem-se pela ausência de uma progressão dramática onde possamos identificar a irrupção tradicional de um clímax, a maioria deles

⁶¹ Entre as muitas definições de paisagem propostas pelos estudos desse campo, a que mais nos interessa aqui é aquela apresentada pela antropóloga Anna Tsing (2023, p. 91), que propõe um olhar para o protagonismo da paisagem, na qual os humanos são parte de um circuito maior de mutualismos e relações simbióticas/significantes onde prosperam muitas formas de vida.

possuem pontos de virada importantes, embora não seja possível estipular qualquer tipo de padronização sobre o momento em que ocorrem — ora podendo advir nos primeiros 25min de filme, ora nos 10min finais (lembrando que as narrativas bolsieras de Reichardt se esquivam de qualquer tipo de sistematização previamente planejada).

Se em *O Atalho*, essa virada caracteriza-se por um movimento em direção à vida e à sobrevivência, *First Cow*, no caminho oposto, parece direcionar-se a partir dele para a morte e a extinção. Existem comentários poderosos e complementares por trás desses movimentos narrativos. Se no primeiro filme, Reichardt poderia nos sugerir uma abertura para um mundo possível e desejável a partir de uma transformação de nossas estratégias de mundificação (ou melhor, se mudássemos de um projeto de desmundificação em direção a um processo de *fazer mundos*), *First Cow* parece mais um prenúncio macabro, historicamente previsível, do que poderá nos acontecer caso insistamos no caminho da acumulação capitalista e do progresso a qualquer custo. A chegada da vaca e a parceria de Cookie com King Lu rumo a um sonho de prosperidade através do empreendedorismo servem também de metáfora para uma ampla mudança de rota na história da cultura humana.

A partir desse ponto de virada, marcado pela incorporação da primeira vaca europeia ao território do Oregon onde a história se passa (uma história, também, inegavelmente multiespécie, conforme veremos), Cookie abandona seu nomadismo de coletor, já bastante deslocado em meio ao contexto extrativista e predatório dos colonizadores que o rodeiam (em sua maioria caçadores de pele de castor para exportação), para abraçar o sedentarismo de um produtor rural, deixando sua tenda provisória para ir morar com King Lu em um pequeno casebre do qual passa a cuidar como se cuida de um lar⁶². Fincando raízes no vilarejo onde comercializa seus produtos e próximo à propriedade onde vive a vaca que lhe fornece sua matéria-prima, e investindo, portanto, de maneira intensiva em um recurso único (o leite da vaca), Cookie, ao lado de seu parceiro chinês, busca acumular o suficiente para quem sabe empreender o sonho capitalista de fundar seu próprio negócio.

Se arriscarmos um deslocamento dessa micro-história para um contexto cultural mais amplo, podemos pensar que os humanos, ao longo de seu desenvolvimento, também migraram,

⁶² De certa forma abandonando sua prática de existência integrada à de outras espécies. Como diria Anna Tsing, “O lar isola o amor intraespécies do amor interespecies.” Considerando a história da cultura humana “a fetichização do lar como espaço de pureza e interdependência”, nos diz a antropóloga, “relegaria às intimidades extradomésticas, sejam elas humanas ou entre espécies, o lugar de fantasias arcaicas, extemporâneas.” (2015, p. 178)

em grande parte, de uma cultura nômade, coletora, para uma cultura fazendeira, sedentária, caracterizada pela exploração intensiva de espécies isoladas, transformadas então em recursos através de monoculturas difundidas amplamente ao redor do mundo, as *plantations* da expansão colonial que deram origem ao mundo capitalista.

Situada em meio a esse contexto, que caracteriza um capítulo de longa duração da História, a narrativa de *First Cow*, baseada em um romance do escritor parceiro de Kelly Reichardt, Jonathan Raymond, ocorre meio século após a independência dos Estados Unidos, em torno de 1820, mas em um território a essa altura ainda sob domínio britânico, após quase três séculos da ocupação colonial do continente norte-americano.

Otis “Cookie” Figowitz é um personagem nativo daquele solo, órfão de pai e mãe de ascendência europeia. Seus ancestrais, não seria difícil presumir (como a maioria dos imigrantes), ali chegaram já empobrecidos, em meio a uma migração em massa que transferiu as hierarquias sociais e econômicas do “velho mundo” àquele lugar ao qual esses valores eram ainda estranhos. Sem partilhar da cultura nativa, que soube adaptar-se com sucesso àquele mundo adotando práticas características das sociedades frias às quais se refere Lévi-Strauss, ao mesmo tempo desprovido de meios ou de uma rede de apoio (como a grande maioria dos personagens de Reichardt), ele aprende a sobreviver como pode em um ambiente que se revela precário apenas considerando a cultura baseada na acumulação e nas diferenças sociais onde é pressionado a entregar sempre mais, sempre de cima para baixo⁶³. De maneira solitária, desviante e autodidata, aprende a arte do forrageamento, a busca por alimentos na natureza, tecendo estratégias de sobrevivência junto a outras espécies — cogumelos e vegetais em um primeiro momento, a vaca em um segundo.

A intrusão da vaca, original da Europa, em meio à biodiversidade nativa anuncia a transformação multiespécie que tem início a partir deste ponto naquele território. Este caso isolado no Oregon é representativo, no entanto, de uma transformação que ocorre em todo o mundo a partir da expansão colonial e coincide, para muitos, com os primeiros momentos do Antropoceno. Para Cookie, a mudança do nomadismo para o sedentarismo representa também a perda de controle de sua vida, ou de sua capacidade de “supervivência” aprendida ao longo de anos de forrageamento (que subentende cálculos sofisticados entre o aporte calórico de um alimento e o custo energético envolvido em sua busca). É Anna Tsing, antropóloga parceira de

⁶³ “É o trabalho do cozinheiro improvisar.”, exige um de seus contratantes, apontando um facão em sua direção, ignorando as dificuldades de Cookie em encontrar comida para satisfazer todo o grupo.

Donna Haraway⁶⁴, quem nos traz uma descrição dessa capacidade perdida a partir dessa mudança cultural:

A busca por alimento, ou forrageamento, funcionou exatamente desta forma na maior parte da história humana. Para encontrar uma planta, animal ou fungo útil, os forrageadores localizavam lugares familiares e retornavam a eles continuamente (...) Por meio de seus lugares familiares, os forrageadores aprendem não só sobre as relações ecológicas em geral, mas também sobre o acaso nas histórias naturais que permitiu que certas espécies e associações de espécies pudessem ocorrer em certos locais. Os lugares familiares de procura de alimento não requerem exclusividade territorial; outros seres, humanos ou não, também o aprendem. Suas geografias expansivas e sobrepostas resistem a modelos comuns que dividem o mundo em “seu espaço” e “o meu”. Além disso, os forrageadores, mais do que se concentrarem em certas espécies individualizadas, atem-se às paisagens, com seus múltiplos residentes e visitantes. Lugares familiares implicam formas de identificação e companheirismo que contrastam com a hiperdomesticação e a propriedade privada nas formas em que conhecemos. Se você procura um mundo de companheiros mutuamente prósperos, considere os cogumelos (Tsing, 2015, p. 181).

É a partir dessa descrição que mergulharemos a partir de agora na subjetividade de Otis “Cookie” Figowitz, personagem inventado em primeiro lugar pela imaginação do escritor Jonathan Raymond e posto em cena por Kelly Reichardt através da interpretação de John Magaro. Antes disso, no entanto, parece-nos necessário dedicarmos também nossos sentidos à floresta, como autênticos forrageadores, atentando para os detalhes da paisagem multiespécie que caracterizava em 1820 o que viria a se tornar o estado do Oregon, noroeste dos Estados Unidos — a qual Reichardt restitui por meio de cores vibrantes em 16mm.

Pois não são só as narrativas, marcadas, entre outras coisas, pelas trajetórias opostas de seus movimentos de virada, que distinguem *O Atalho* de *First Cow – A Primeira Vaca da América*, onde um filme poderia ser lido como uma convocação à supervivência e outro como um alerta sobre a ameaça de extinção que paira sobre nós. Apesar de carregarem a constância de algumas decisões estéticas, como o formato 4:3, denotando a posição inegociável de Reichardt em olhar para a paisagem não como “terra à vista”, e sim como uma complexa composição multiespécie na qual todos os seres são personagens, os dois filmes possuem distinções visuais importantes. Não são apenas as paisagens bastante diferenciadas onde essas histórias se desenrolam — a aridez solar do deserto em oposição à abundância sombreada da floresta — que trazem à superfície essa distinção; mas também o trabalho fotográfico em torno

⁶⁴ Tsing propõe, em diversos ensaios, um aprofundamento da discussão sobre as espécies companheiras, conceito inventado por Haraway, defendendo uma maior e mais consequente reflexão sobre a história enquanto resultado de interações multiespécie, diferente da História que foi escrita a partir do mito do excepcionalismo humano.

delas. Não existe em *First Cow*, por exemplo, a mesma adesão à obscuridade da noite de *O Atalho*. Este filme parece, ao contrário, abrigar muito mais concessões dentre aquelas já assimiladas pela indústria, dentre as quais a noite americana, recurso artificialíssimo onde se filma de dia cenas que devem ser transformadas em noites, utilizando técnicas diversas de processamento de imagem (antes laboratoriais, hoje digitais).

Figura 9 — Noites americanas, filmadas de dia: artifício assumido em *First Cow* (2019)



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *First Cow* (2019).

Inegavelmente, há um tom mais assumidamente fabular e menos realista em *First Cow* que parece atingir diferentes aspectos do filme. A fotografia distingue-se não apenas pela recusa ao preto total nas cenas noturnas ou mais obscuras, concedendo em nos “dar a ver” muito mais do veríamos naturalmente nessas situações sem o aparato cinematográfico (da sensibilidade da câmera aos dispositivos de iluminação), mas também pela saturação de algumas cores específicas para um tom mais intenso que o natural — é certamente o caso dos verdes das árvores e do amarelo das folhas secas, ou nas áreas atingidas pela luz natural do sol ou do fogo.

Figura 10 — Verdes e amarelos hipersaturados em meio a uma dessaturação generalizada



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *First Cow* (2019).

De maneira muito diferente da crueza com que lida com os relatos históricos de *O Atalho*, em *First Cow*, que já tem origem em uma especulação ficcional sobre o passado, Reichardt assume uma estética e uma forma de narrar mais feérica, embora mantendo-se fiel ao estilo minimalista de seus outros filmes. Aqui, os diálogos são mais literais, contínuos e explicativos, e a trilha sonora, com composições que remetem a um tipo de *folk naif*, pontua com delicadeza a ingenuidade de seu protagonista, Cookie, que, tal qual um personagem de contos de fadas, caminha pela floresta sempre rodeado pela presença pacífica e dócil dos fungos e animais, seus verdadeiros companheiros. É importante percebermos que a maneira harmônica como ele se desloca por esse ambiente e estabelece relações com as outras espécies têm a sutileza de um caminhar sem pressa, uma deambulação atenta. Cookie é um autêntico forrageador. Como descreve mais uma vez Anna Tsing:

Muito do conhecimento dos catadores de cogumelos sobre a floresta é um conhecimento cinético — conhecimento sobre como se mover pela floresta, navegando por suas vistas, sons e cheiros. Enquanto eles podem ser eloquentes sobre explicar seus movimentos, as pessoas se tornam especialistas em forrageamento de cogumelos, não através de conversas, mas usando seus corpos. Se formos generosos com o significado das palavras, não é exagero considerar o forrageamento do cogumelo como uma forma de dança (Tsing, 2023, p. 27).

Considerando essa descrição, podemos dizer que poucas coisas pareceriam mais adequadas ao estilo minimalista e silencioso do cinema de Reichardt que a escolha por um protagonista forrageador, coletor de cogumelos, que de cara desloca o regime de atenção para um de outra ordem, “uma atenção aberta, porém focada”, como diria Anna Tsing a propósito do que nos ensina a arte de catar cogumelos. Até mesmo o compositor John Cage, apaixonado por essa arte, seria lembrado pela antropóloga pelo paralelo que o próprio teria traçado entre a

imprevisibilidade dos cogumelos, com sua capacidade de brotar silenciosamente em meio a pedras e raízes, e sua obra musical, onde a convivência entre notas compostas e ruídos incidentais demandariam do ouvinte uma outra forma de escuta, prestando atenção a todos os sons ao redor.

Assim, através da deambulação e dos pequenos encontros que vão compondo a coleção de Cookie, Reichardt já nos coloca de imediato em contato com o regime de atenção aberta e focada que lhe interessa. Pontuados em meio a uma narrativa minimalista, de progresso lento, assim como o trabalho inicial de Cookie, que demanda paciência e um apetite pouco voraz do grupo de exploradores por quem foi contratado para conseguir comida e cozinhar, esses sutis encontros ganham outra importância. Tsing também nos informa sobre esse outro ritmo de funcionamento, que também parece integrar-se muito bem ao *slow cinema* de Reichardt, como muitos gostam de qualificá-lo:

Procurar tem um ritmo simultaneamente apaixonado e calmo (...) não se consegue encontrar um cogumelo correndo pela floresta. Vá mais devagar... *vá mais* devagar, fui constantemente avisada. Catadores inexperientes perdem a maioria dos cogumelos movendo-se muito rapidamente; apenas uma observação cuidadosa revela os movimentos suaves da terra (Tsing, 2023, p. 32).

Assim como a música de Cage, as narrativas de Reichardt também se desenvolvem de maneira semelhante à procura por cogumelos. Movendo-se lentamente, ela nos permite perceber, se suficientemente atentos, muito mais do que uma simples narrativa tecnoheróica, uma narrativa de aventura que deve todos os seus eventos à descrição desse herói e de sua jornada, mas nada nos informa sobre a paisagem ou, no limite, sobre o mundo onde se passa. Aqui, Cookie é parte de uma rede muito maior de mutualismos e interações multiespécie. Através de sua coleção de encontros pela floresta, invocamos mais uma vez a forma da ficção como cesta. É nessa coleta silenciosa de pequenas importâncias, que se abrem a reflexões muito maiores, que a política dos deslocamentos epistemológicos convocada por Reichardt vai ganhando força.

Figura 11 — A pequena coleção de Cookie: alguns de seus achados floresta



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *First Cow* (2019)

O problema de Cookie, desde o início, é estar vinculado ao contexto de uma sociedade moderna, e notadamente à pior parte dela — os homens gananciosos e violentos que frontalizam a expansão de sua fronteira *yang* através do mundo. Logo nos primeiros minutos de filme vemos Wigowitz ameaçado pela violência de seus contratantes, um grupo de caçadores de pele, que o pressionam para extrair da floresta sempre mais do que ela pode proporcionar. Um desses personagens regozija-se ao tramar seu assassinato, uma vez que o grupo chegue ao seu objetivo final, em uma clara demonstração do “investimento libidinal na violência”, parafraseando Saidyia Hartman (2020, p. 20), que caracteriza a linha de frente (mas não só) da expansão colonial.

A posição de Cookie em relação à disponibilidade da floresta é explicitada mais adiante, pouco após seu primeiro encontro com King Lu, quando, diante do argumento do futuro sócio de que “todos estão aqui” pois “todos queremos esse ouro macio”, referindo-se à pele de castor, Cookie responde dizendo que “já capturamos a nossa parte.” É nesse ponto também que os dois identificam-se e formam um vínculo importante, que será retomado mais tarde, a partir da não-adesão à violência sem limites dos caçadores brancos.

O aparecimento de King Lu, um homem proscrito e ameaçado de morte por recusar-se a aceitar os métodos punitivos de seus companheiros russos, a quem Cookie socorre clandestinamente, marca também os momentos finais da vida de nosso protagonista na floresta. Sua última empreitada forrageadora será uma bem-sucedida captura de salmão selvagem, cuja venda lhe permitirá adquirir um novo par de botas — símbolo, também, de uma possibilidade

de ascensão social. Em *First Cow* como em *O Atalho*, o bom estado dos calçados é fundamental para a sobrevivência em contextos onde a vida está intrinsecamente ligada à possibilidade da caminhada — costurá-los é portanto um ato de autopreservação, marcante nos dois filmes. É apenas quando passam a significar também *status*, chamando a atenção de outros homens em posição semelhante, que a vida começa a estar definitivamente em risco, assim como o mundo, em sua transição acelerada para o Capitaloceno — quando cada vez mais massivamente as estratégias de autopreservação das sociedades frias vão sendo engolidas pela sede de progresso das sociedades quentes. Como se percebesse o presságio, Cookie senta-se para esconder suas novas botas com a barra da calça.

4.2 A ALIANÇA *YIN* × *YANG*

A amizade celebrada na epígrafe do filme, e destacada em seu plano final, onde os dois cadáveres de Cookie e King Lu repousam lado a lado na terra, à margem do rio Columbia, poderia também ser interpretada como uma aliança *yin x yang*, nos termos da reflexão taoísta exercitada por Le Guin ao longo de sua obra, remetendo particularmente à parceria estabelecida por Genly Ai, o terráqueo, e Estraven, o *getheniano* não-binário, na travessia do grande gelo. No caso de *First Cow*, a aliança também potencializa, a princípio, a sobrevivência de dois homens no mundo disfórico que caracteriza o oeste do continente americano no contexto colonial. Ali, a ameaça à vida é sobretudo humana, e Cookie e King Lu são frequentemente alvos da violência e das fantasias homicidas dos caçadores brancos com quem têm de conviver.

Ao defender sua estratégia de aliança entre planetas e humanidades diferentes, Genly Ai, como King Lu, também torna-se um homem ameaçado, e eventualmente é preso. King Lu é um personagem foragido, perseguido por vingar um amigo da violência sem limites que teria sofrido por parte do grupo que integrava. Embora, de certa forma, ambos os personagens encarnem alguns dos valores representados pelo projeto moderno (o sonho tecnocrático do progresso), estes dois homens distinguem-se também, em sua ética, do mundo masculinista que os rodeia. Ambos se colocam de forma contrária à lógica da violência, do aniquilamento do outro, apostando na via do diálogo e da construção de alianças, tornando-se, dessa maneira, aliados naturais para aqueles que representam mais integralmente as estratégias de mundificação SF. É o lado *yin* de seus parceiros, no entanto, que garante sua sobrevivência no mundo, a partir de estratégias de cuidado que se estabelecem então reciprocamente. Ao

encontrar King Lu foragido, faminto e despido no meio da floresta, Cookie rapidamente lhe providencia alimentação, um cobertor e um teto. Estraven, por sua vez, resgata Genly Ai da prisão em condições semelhantes, cuidando dele com o mesmo empenho e sabedoria. Enquanto, em sua energia *yin*, Cookie e Estraven possuem um conhecimento cinético/corporal amplo e respeitoso de seus ambientes (a floresta e a neve), Lu e Ai, por sua vez, são homens ainda presos à lógica *yang* do progresso, dificilmente capacitados a se manterem vivos, por conta própria, naqueles ambientes não domesticados.

As oposições *yin* e *yang* são postas dialeticamente em diversos momentos de *First Cow*. Podemos lembrar o diálogo inicial entre Cookie e King Lu, no qual Cookie nega ter chegado àquele ambiente em busca da pele de castor, consciente de que os homens já teriam pego a parte que lhes cabia dessa natureza. King Lu, ao contrário, atrai-se pela promessa de abundância desses animais que, em sua mentalidade *yang*, enxerga como recurso com alto valor de venda: “Nós todos queremos desse ouro macio.” Para Cookie, animais não são recursos, mas companheiros, às vezes coprodutores, como na fabricação dos bolinhos de chuva. A cada vez que se senta para ordenhar a vaca, ele dialoga gentilmente com ela, atento aos seus sofrimentos: “Sinto muito pelo seu marido. Ouvi falar que ele não sobreviveu à travessia. E seu bezerro. É algo terrível.” Nesse momento, como se para atestar sua adesão à ideia de justiça multiespécie defendida por Haraway e Cookie, Reichardt nos concede um contraplano da vaca⁶⁵, que parece reagir ao que está sendo dito.

De maneira totalmente oposta, o ambicioso King Lu fantasia sobre a exploração do óleo de castor: “Tive uma ideia uma vez. Peles são uma coisa, mas existe um óleo precioso nos castores. Isso vale alguma coisa na China, é usado como remédio lá. Se um homem pudesse levar um lote desse óleo precioso de castor em um navio para Cantão, faria uma fortuna.” A mente de King Lu está sempre voltada às oportunidades, às vidas prósperas impossíveis que gostaria de levar, submetendo-se constantemente à angústia de tentar entender e ser capaz de suprir, de maneira pioneira e visionária, às demandas do mercado capitalista em ascensão. Jamais direciona-se inteiramente ao presente, à vida e à realidade que se apresenta diante de seus olhos. É o contrário da presença atenta e coletora de Cookie, com todos os seus sentidos de forrageador voltados ao presente. Mesmo quando é instado a pensar sobre o futuro, sobre

⁶⁵ Em entrevista, Reichardt (2022) falaria sobre sua paixão por filmar animais, e também sobre sua ética nesse trabalho: “When it comes to working with animals, there is a politics. I’m an animal lover, which makes me question working with animals. It’s one thing to put my own dog in a film, but I don’t know how great the life is for trained animals. It’s not like they’re tortured but they’re not exactly free.”

outras vidas, Cookie não consegue visualizar uma riqueza desvinculada de um prazer que já conhece, ligado à realidade de seu trabalho — abrir um hotel ou uma padaria, onde seguiria voltado aos serviços e ao cuidado, atividades que ama e que lhe dão sentido, é o limite de sua utopia.

Valerá a pena, nesse ponto, evocarmos uma passagem do romance de ficção utópica *Islandia* (1942), de Austin Tappan Wright, citada por Le Guin (1983) em uma especulação sobre a possível reação das sociedades frias originárias da América diante do encontro com colonizadores e seu desejo de aquecimento. Uma passagem que debate justamente a ilusão da oportunidade incarnada por King Lu e pelas sociedades quentes:

Eles se movem rápido demais para ver mais do que o brilho superficial de uma vida muito rápida para ser real. Eles são assaltados por diversas coisas novas para encontrar as profundezas do passado antes que ele passe. A pressa da vida que passa por eles chama-se progresso, embora seja extremamente rápido para que possam mover-se junto a ele. O homem continua o mesmo, desconcertado e atônito, com um monte de coisas novas ao seu redor antes mesmo que ele as conheça. Os homens podem viver muitos tipos de vida, e a isso eles chama de “oportunidade”, e acreditam na boa oportunidade sem nunca examinar com atenção qualquer uma dessas vidas para saber se são de fato boas. Nós temos menos caminhos a tomar e a maioria de nós não conhece nada além de um único caminho. É um rico caminho, e sua riqueza nós ainda não esgotamos (Wright, 1942, apud Le Guin, 2019, p. 16).

Representando bem o contraste entre as visões de mundo das sociedades frias e quentes, o trecho também nos revela muito sobre as diferenças personificadas pelos modos de pensar e agir dos dois protagonistas de *First Cow*. De maneira mais ampla, as distinções entre uma utopia *yang* e uma utopia *yin* foram repetidamente debatidas por Ursula Le Guin em seus ensaios, como já vimos em nossa discussão sobre *O Atalho*. Para a autora, a utopia *yang* seria uma projeção direcionada ao futuro, enquanto a utopia *yin* já existiria no próprio presente, bastando apenas mudarmos nossa maneira de olhar para ele. Vamos relembrar essas definições:

A utopia tem sido *yang*. De um modo ou de outro, de Platão em diante, a utopia tem sido uma grande viagem *yang* de motocicleta. Brilhante, seca, clara, forte, firme, ativa, agressiva, linear, progressiva, criativa, expansiva, avançada e quente. [...] Nossa civilização é agora tão intensamente *yang* que qualquer imaginação de melhorar suas injustiças ou iludir sua autodestrutividade deve envolver uma reversão. Para alcançar o constante, nós devemos regressar, dar a volta, ir para dentro, ir para o *yin* [*yinward*]. O que seria uma utopia *yin*? Seria escura, úmida, obscura, fraca, maleável, passiva, participativa, circular, cíclica, pacífica, acolhedora, retraída, contraente e fria (Le Guin, 2019, p. 12).

Citando as sociedades frias e quentes de Lévi-Strauss para reforçar o entendimento

dessas diferenças, Le Guin chamaria atenção para a sugestão do antropólogo francês de que um mundo ideal seria possivelmente fundado pela integração entre o melhor das sociedades frias com o melhor das sociedades quentes. Embora descrente dessa hipótese (e mais favorável, ela mesma diz, a uma virada *yin*, que busque reparar os excessos *yang* de nossa História), Le Guin propõe-se, de certa forma, a testá-la com o experimento mental de *A mão esquerda da escuridão*, mas não vai além de uma aliança particular entre dois indivíduos que representam essas forças antagônicas e complementares, e que só sucede até certo ponto (apesar de concluírem com sucesso a travessia do grande gelo, Estraven termina morto pelos guardas de Karhide, por quem seria considerado fugitivo). Cabe ao filho de Therem Harth remir Estraven, ao final do livro, uma indagação sobre as possibilidades dessa aliança a nível planetário:

“Vocês atravessaram a Geleira Gobrin juntos,” perguntou Sorve, “você e ele?”

“Sim.”

“Eu gostaria de ouvir essa história, meu Lorde Enviado,” diz o velho Esvans, muito calmamente. Mas o garoto, filho de Therem, disse gaguejando, “Você vai nos contar como ele morreu? —Você vai nos contar sobre os outros mundos existentes em meio às estrelas —os outros tipos de homem; as outras vidas?” (Le Guin, ano, tradução nossa).

A abertura a esses outros mundos representa, para Karhide, a chegada do “progresso”, a partir da comunicação com sociedades quentes, mais tecnicamente “avançadas”. Apesar de assumir abertamente suas dúvidas em relação ao que uma cultura *yang* poderia ainda nos proporcionar depois de tantos excessos⁶⁶, Le Guin parece ainda querer sugerir, nestes parágrafos (escritos em 1969, vale lembrar), que apenas um olhar não-ignorante às alteridades, apenas uma estratégia desviante dos jogos de força, da lógica da guerra e da aniquilação, uma estratégia que seja capaz, ao contrário, de estabelecer alianças entre amigos e inimigos, poderia levar-nos a alguma possibilidade de existência nesses mundos disfóricos, a capacitar-nos a *ficar com o problema*. A respeito dessas estratégias, a própria Haraway, em entrevista com Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, afirmaria:

⁶⁶ “Eu não fui convincentemente clara e pareço ser totalmente incapaz de imaginar por mim mesma como seria possível que qualquer avanço tecnológico adicional, de qualquer tipo, pudesse nos aproximar cada vez mais de nos tornarmos uma sociedade predominantemente preocupada em preservar sua existência; uma sociedade com um padrão de vida modesto, conservando os recursos naturais, com uma taxa de fertilidade constantemente baixa e uma vida política baseada no consentimento; uma sociedade que fez uma adaptação bem-sucedida ao seu ambiente e aprendeu a viver sem destruir a si mesma ou as pessoas da casa ao lado. Mas essa é a sociedade que eu quero ser capaz de imaginar — devo ser capaz de imaginar, pois não se segue em frente sem esperança.” (Le Guin, 2019, p. 18)

Esses tipos de remundificação e retrabalho precisam ser engajadas em outro tipo de dramaturgia que não o da guerra, justamente porque estamos na barriga do monstro (...) Se você vai viver com o problema (...) você recruta os seus amigos e seus inimigos para pensar junto, e logo acontecem coisas que ninguém poderia ter feito sozinho (2024).

É exatamente esse o tipo de aliança que se estabelecerá, também, entre Cookie e King Lu em *First Cow*, no experimento mental microscópico empreendido pelo par Jonathan Raymond (autor do romance original que dá origem ao filme e roteirista) e Kelly Reichardt acerca do passado estadunidense. Uma aliança que se afirma também, retornando a Haraway, como parentesco improvável. Um casamento sem sexo e sem o dualismo da diferença sexual, onde os papéis tradicionais de gênero são redistribuídos entre dois homens (a Cookie cabe a cozinha e as tarefas de cuidado com a casa⁶⁷, enquanto King Lu cuida da lenha e das finanças), sem a necessidade que essa relação se defina categoricamente como uma relação homossexual, ou que Cookie se redefina categoricamente como mulher. Um parentesco não-natalista, estranho à sociedade binarista, como a amizade sem lugar de “Old Joy”. Como “A Mão Esquerda da Escuridão”, *First Cow* também aborda uma relação de amor, uma sociedade amorosa, ontologicamente distinta do que nos acostumamos a esperar dela.

Figura 12 — “Um brinde a alguma coisa”, diz King Lu ao receber Cookie em seu casebre



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *First Cow* (2019)

⁶⁷ Como Genly Ai, King Lu mostra-se ainda não totalmente despidido dessas expectativas de gênero, demonstrando misoginia em comentários pontuais.

Como os parentescos de Haraway, estamos aqui também falando de uma aliança criativa, que traz uma novidade (simples como a fabricação e comercialização de bolinhos de chuva onde eles até então não eram possíveis) que proporciona uma abertura estética para os que nela se lançam, convocando memórias (no caso dos europeus), estranhamentos (no caso dos indígenas) e todo tipo de deslocamento na experiência subjetiva dos que dela experimentam, que configuram uma multidão casa vez maior em um cenário de possibilidades extremamente restritivo — a civilização colonial nos arredores de *Fort Vilikum*.

Em uma previsão alinhada com as desconfianças de Le Guin, no entanto, a aliança acaba culminando em um desfecho trágico, pois o lado *yang* do par faz pesar a balança para o movimento desenfreado da ganância. Apesar da convicção de Cookie de que já teriam o suficiente para seguir em frente, King Lu atrai-se pela ideia de um lucro constantemente atualizável, e insiste na continuidade da produção dos bolinhos em um contexto clandestino (o leite é roubado de uma vaca que não pertence a eles, mas ao representante máximo do poder local) cada vez mais arriscado e perigoso, onde a banalização da violência parece a regra. No próximo subcapítulo adentraremos a lógica hierárquica e violenta do contexto colonial, mas por ora voltemos-nos à meia-hora final do filme:

Como se poderia imaginar, Cookie e King Lu acabam descobertos, são perseguidos ao longo de dias, talvez semanas. O filme propõe-se a acompanhar essa fuga em ritmo lento. Temos tempo de torcer por eles e imaginar um desfecho melhor. Eventualmente, no entanto, a História os alcança e os atropela: o poder do Estado — um Estado colonial, violento, que determina as formas lícitas e ilícitas de subsistência — mesmo ali, é forte demais. Todos aqueles que não se submetem à sua lei devem sofrer as consequências. Exauridos e sem energia para continuar, Cookie e King Lu serão vistos pela última vez deitados lado a lado no solo da floresta, de onde nunca mais sairão, convertendo-se, através de uma enorme elipse imaginária, nos dois cadáveres que serão encontrados séculos mais tarde. Referimo-nos a uma elipse imaginária pois, apesar de terminar com a imagem dos dois ainda vivos, cortando daí para os créditos, o filme nos leva a conjurar mentalmente a lembrança marcante dos dois esqueletos, encerrando-o assim dentro de nós mesmos. Com essas notas sombrias, Reichardt deixa claro que ainda temos muito o que aprender sobre o que significa, verdadeiramente, trabalhar dentro da barriga

do monstro⁶⁸. Metáforas à parte, aqui e em todos os seus filmes, esse monstro tem nome e sobrenome — é naturalmente do *Capitaloceno* que estamos falando.

4.3 DAS MICRO ÀS GEO-HISTÓRIAS

— Percebo algo nessa terra que não percebi antes... Praticamente todas as terras já foram tocadas, mas aqui ainda é novo. Há mais coisas desconhecidas por aqui do que se pode checar e imaginar.

— Não parece novo para mim. Parece antigo.

— Tudo é antigo, se você olha dessa maneira. A História não chegou aqui ainda. Está chegando, mas viemos cedo dessa vez. Talvez, dessa vez, estejamos prontos para ela. Podemos tomá-la em nossos próprios termos.

(Diálogo entre King Lu e Otis “Cookie” Figowitz em *First Cow*)

Iniciamos esse último subcapítulo com um diálogo inspirado de *First Cow*, que se desenrola em meio a uma caminhada pela floresta, entre uma captura de “ouro macio” e outra, que nos incita a refletir sobre a História, ou sobre que história queremos (ou devemos) falar. Se *First Cow* fosse baseado em documentos históricos, e não na imaginação especulativa de Jonathan Raymond, King Lu e Otis “Cookie” Figowitz sequer existiriam como personagens. Suas biografias seriam invisíveis nos arquivos. Isso porque suas trajetórias, nos diz o filme, correram sempre às margens do poder, em um momento do passado em que só os poderosos teriam direito ao registro, à história escrita. No limite, só estes teriam também direito aos seus nomes e às suas biografias, de modo que esses que resistissem ao passar do tempo.

A exceção (parcial) a essa regra, conforme teoriza Michel Foucault (2008, p. 145-147) e nos provam o micro-historiador Carlo Ginzburg (2006) e a escritora Saydjia Hartman (2020) (os dois últimos, autores que serão fundamentais à nossa discussão daqui para frente), com suas perspectivas não exatamente equivalentes, mas parentes, se dá quando esses personagens, que a História tende a contar unicamente como números, esbarram com a face mais violenta do

⁶⁸ Um certo pessimismo assombra também essa sua análise, e, diferentemente de nós, Reichardt mostra-se descrente até mesmo do potencial político de seus próprios filmes, apesar de nunca desistir da política neles: “Quero dizer, os Estados Unidos parecem estar à beira de uma guerra civil; não me parece exagerado dizer isso nesta altura. As coisas estão sempre a aquecer e a aquecer. Tenho a sensação de que o meu lado não se vai sair muito bem: o outro lado tem tantas armas. Não creio que estes sejam problemas que a arte possa resolver. Embora uma parte de meu melhor “eu” dedique uma vida inteira à arte, não acho que isso mude as coisas” (Reichardt, 2022).

poder, a face punitiva, e seus nomes vão assim parar nos registros de tribunais, de inquisições, em processos que encaminham-nos, quase sempre, para a morte. Esse poderia ter sido, também, o caso de Cookie e King Lu, não fosse pelas circunstâncias absolutamente a-Históricas de suas mortes — sem julgamento, sem processo, sem defesa.

Arriscaremos nas próximas páginas uma discussão mais consequente sobre o sentido da história, buscando entender de que maneira isso poderia nos ajudar a *ficar com o problema* de existir no mundo hoje. Começaremos por um debate sobre a História humana, levantando ideias que possam contribuir para o questionamento de seus problemas; para então nos direcionar à proposição de uma história multiespécie, uma história *terrana*.

Todas essas provocações são levantadas por *First Cow*, de maneira mais ou menos explícita. Antes que possamos enxergar as histórias de nossos outros parentes e de nosso planeta, no entanto, é preciso olhar para o processo que fez com que a maioria dos humanos ficasse excluída de sua própria História, mesmo dentro de seu paradigma exclusivista. Para que possamos chegar às geohistórias de Donna Haraway, devemos antes tratar de duas outras perspectivas teóricas ainda voltadas aos humanos, mas que nos permitem começar a deslocar o sentido da história daquele que nos foi tradicionalmente imposto pela epistemologia moderna: são eles a *microhistória* de Carlo Ginzburg (ao qual também trataremos a abordagem ligeiramente dissonante, mas muito importante de Gonzalez y Gonzalez) e a *contra-história* de Saidjia Hartman.

Em seu texto que discute as muitas interpretações da palavra micro-história, Carlo Ginzburg contextualiza a perspectiva da “escola micro-histórica italiana” (representada por ele, Simona Cerutti e Giovanni Levi) em meio a múltiplas práticas micro-históricas que teriam se desenvolvido no campo historiográfico entre os anos 1960 e 1970 em diferentes países, no contexto que ficou conhecido como pós-modernidade. Apesar de distintas e plurais, todas essas práticas trazem em comum a insatisfação com a escrita macro-história — uma historiografia quantitativa, eurocêntrica, baseada em protagonismos que representam, a cada momento histórico, o Poder com p maiúsculo, aqueles que ditaram os rumos da organização econômica mundial e da expansão territorial da Europa em direção aos outros continentes. Tal insatisfação se desdobrará, conforme nos apresenta Carlo Ginzburg, em diferentes respostas e alternativas.

Um dos autores mencionados desse rico ambiente, embora apareça destacado como uma perspectiva dissonante da de Ginzburg, a qual ele irá nos apresentar mais adiante (e que nos interessa particularmente por seu princípio narrativo muito próximo àquele que organiza

também as histórias de Reichardt), correlaciona à micro-história alguns conceitos que nos interessam, por ressoarem forte com algumas ideias que viemos discutindo até aqui. Analisando sua prática micro-histórica, notadamente a reconstrução da micro-história de um vilarejo no interior do México, o historiador Luis Gonzalez y Gonzalez refere-se a ela não só como micro-história, mas também como *história yin*, reverberando a perspectiva taoísta tão cara à Le Guin:

Também, no plano da aventura, poderíamos adotar o nome de história *yin*. Quem não sabe que no Taoísmo o sopro *yin* é o sopro feminino, conservador, telúrico, suave, escuro e doloroso? (Gonzalez y Gonzalez, 1986, p., tradução nossa).

Gonzalez também iria se referir à sua micro-história como uma história “mátria”. A palavra mátria também se abre a diferentes interpretações e se coloca como alternativa, muito importante ao nosso *patchwork* conceitual, à ideia de pátria. Segundo Gonzalez, a mátria designaria, para alguns, um pequeno território, uma pequena pátria que pudesse ser abarcada por uma única mirada. Já para outros, afirma o autor, a mátria designaria, em uma ordem crescente de escala, os valores maternos, familiares, tribais, a nação independente do estado:

A pátria pequena é a realização da grande, é a unidade tribal culturalmente autônoma e economicamente autossuficiente, é a aldeia entendida como um grupo de famílias ligadas à terra, é a pequena cidade em que os vizinhos ainda se reconhecem uns aos outros, é o bairro urbano com pessoas agrupadas em torno de uma paróquia ou espiritualmente unidas de alguma forma, é a colônia de imigrantes na grande cidade, é a pequena nação como Andorra, San Marino ou Nauru, é a guilda, o mosteiro e a quinta, é o pequeno mundo de relações pessoais sem intermediários. (Gonzalez y Gonzalez, 1986, p. 15, tradução nossa).

Se ignorarmos, por ora, o potencial pejorativo do uso do diminutivo *pátria pequena*, podemos entender que essa variação de escala importa, uma vez que a mátria implica necessariamente a existência de uma rede de cuidados, de parentescos e corresponsabilidades que jamais a pátria poderia abarcar. Tal ideia nos remete à lógica da arte têxtil andina e às comunidades que se organizam em torno dela. Mais uma vez, em uma costura insuspeita, reencontramos ideias que são caras à Donna Haraway e ao tipo de mundificação SF que nos interessa, particularmente aqui o feminismo especulativo e as figuras de barbante.

Quando consideramos nosso objeto de análise, no entanto, não podemos deixar de notar que as mulheres, ironicamente, inexistem enquanto personagens verdadeiramente desenvolvidos em *First Cow*. Estamos olhando para um contexto colonial masculinista — a linha de frente da fronteira *yang*, onde só é possível pensar em termos de uma expansão da

pátria (norte-americana e também inglesa, que entrarão futuramente em disputa). A matéria que ainda existe naquele território está em vias de extinção. No filme, é representada pelos grupos de mulheres indígenas que margeiam o rio Columbia, tentando resistir com seus fazeres manuais tradicionais e seu senso de comunidade. *First Cow* não nos poupa, por outro lado, da visão de muitas outras indígenas já trajando vestes ocidentais — um prenúncio do fim ou retração daquela cultura.

Figura 13 — A matéria local (ou lado *yin* da fronteira) assiste à chegada da vaca, que anuncia uma transformação radical de sua paisagem multiespécie



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *First Cow* (2019)

Figura 14 — Jovem indígena carrega um balde de leite vestindo traje típico europeu; esposa do chefe Factor, mulher de traços indígenas, acaricia animal doméstico vestida como uma inglesa



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *First Cow* (2019)

Embora essas imagens existam no filme, e sejam importantes para o seu discurso, elas também habitam à beira dele, às margens da narrativa que estamos primariamente acompanhando. Não seria, portanto, dessa formulação micro-histórica, seja uma “história *yin*” ou “história matéria”, que estaríamos falando essencialmente. Cabe a nós resgatar essa prática enquanto ideia (descontadas algumas palavras politicamente enfraquecedoras a ela associadas por Gonzalez, que de maneira inequivocamente significativa investiu nessa prática), no entanto,

pois parece se colocar como possibilidade potente para uma prática especulativa SF.

Afinal, de qual micro-história estaríamos falando? Em seu panorama, Carlo Ginzburg nos apresenta algumas outras interpretações, para além daquela defendida por Gonzalez, desde a sua primeira utilização por George R. Stewart, que associava à prática da micro-história à análise em profundidade de eventos temporalmente reduzidos como definidores de rumos da macro-história, como a batalha de Gettysburg, episódio cujo auge durou cerca de 15 minutos e teria sido decisivo, segundo o autor, para o fim da Guerra Civil americana, unificando o território dos Estados Unidos. Outros, como o historiador Richard Cobb, exaltariam uma historiografia menor, focada nos pequenos personagens e despistada da história dos grandes e poderosos.

Aqui começamos a nos aproximar do ponto que nos interessa, pois Cookie e King Lu definitivamente representam esses personagens menores, mas a prática defendida por Cobb, questiona Ginzburg, ainda teria uma limitação ao sugerir uma oposição entre os acontecimentos cotidianos e os acontecimentos políticos. Para o micro-historiador italiano, acontecimentos cotidianos são também políticos⁶⁹. A análise em detalhe dessas pequenas histórias individuais também nos permitiria, portanto, compreender melhor o contexto político mais amplo onde essas subjetividades circulavam, com maior ou menor liberdade. Comentando a prática de Ginzburg em articulação à de Gonzalez, a pesquisadora Natália Campos afirma, sobre a primeira, que:

A micro-história, como o próprio nome indica, postula a microanálise histórica, o que implica a redução da escala de análise do historiador e ocupa-se do indivíduo comum, seu cotidiano, subjetividade e mentalidade (natural, assim, que se possa dizer que o interesse primário do micro-historiador também sejam acontecimentos de curta duração). Esse material, comumente desprezado nas abordagens tradicionais, salvo, talvez, a pretexto de engordar as estatísticas e generalizações sobre o chamado homem médio nas empreitadas de história quantitativa torna-se a frente de trabalho do micro-historiador (Ginzburg, 2017, apud. Campos, 2021, p. 13).

Se consideramos essa definição, poderíamos arriscar dizer que Kelly Reichardt, ao olhar em proximidade para esses pequenos personagens e suas estratégias de sobrevivência a partir

⁶⁹ Sobre essa correlação, Ginzburg (1978, p. 277) afirma que a prática micro-histórica italiana mostraria, “como fizeram Giovanni Levi (*A herança imaterial*, 1985) e Simona Cerutti (*La ville et les métiers [A cidade e os ofícios]*, 1990), que toda configuração social é o resultado da interação de incontáveis estratégias individuais: um emaranhado que somente a observação próxima possibilita reconstituir.” É significativo que a relação entre essa dimensão microscópica e a dimensão contextual mais ampla tenha se tornado em ambos os casos (tão diferentes, embora) o princípio organizador da narrativa.

de sua relação com contextos coloniais mais amplos, estaria realizando em *O Atalho* e *First Cow* um trabalho muito próximo ao trabalho do micro-historiador italiano. Parece-nos que a principal diferença entre essas duas práticas narrativas seria, no entanto, a interferência da matéria ficcional, mais importante e significativa no caso de Reichardt. É precisamente nesse ponto que os dois ofícios, historiador e escritor/cineasta, passam a perseguir caminhos distintos. Conforme o próprio Ginzburg observa, ao analisar o trabalho de Léon Tolstói em “Guerra e Paz”, romance focado em narrativas individuais em meio ao contexto das guerras napoleônicas na Rússia:

A extraordinária capacidade que tem Tolstói de comunicar ao leitor a certeza física, palpável, da realidade parece incompatível com a ideia, própria do século XX, que ele colocou no centro da micro-história: a de que os obstáculos postos à pesquisas na forma de lacunas e distorções da documentação devem se tornar parte do relato. Em Guerra e Paz acontece exatamente o contrário: tudo o que precede o ato da narração (das recordações pessoais à memorialística da era napoleônica) é assimilado e deixado para trás a fim de permitir que o leitor entre numa relação de especial intimidade com os personagens, de participação imediata nas suas histórias. Tolstói supera de um salto a brecha inevitável entre as pistas fragmentárias e distorcidas de um acontecimento (uma batalha, por exemplo) e o próprio acontecimento. Mas esse salto, essa relação direta com a realidade, só pode se dar (ainda que não necessariamente) no terreno da ficção: ao historiador, que só dispõe de rastros, de documentos, a ele é por definição vedado (Ginzburg, 1978, p. 271).

Para Ginzburg seria importante, portanto, que sua micro-história assumisse as lacunas e os obstáculos à pesquisa colocados pelos próprios documentos consultados, atestando a impossibilidade de uma restituição completa e insuspeita de uma realidade histórica da qual só sobraram alguns traços. Suas dúvidas, hipóteses e incertezas seriam, por um compromisso ético e estético, assumidas e constituintes da narração, e a “a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta)”.

Ainda que a dúvida do historiador jamais pudesse ser transposta ao cinema, ou necessariamente desejável, parece-nos, contudo, que o desejo de restituição total do real para além das possibilidades do arquivo e do relato, também estaria distante das estratégias narrativas de Kelly Reichardt em *O Atalho*. O filme deixa claro que a perspectiva indígena da época, que não consta nos arquivos consultados, jamais poderá ser inteiramente compreendida, e seria, portanto, desonesto incorporá-la de maneira acrítica e ilusionista através do trabalho ficcional. A cineasta frontaliza essa impossibilidade ao manter o personagem de Rod Rondeaux no anonimato. Apesar de restituir seu protagonismo histórico, retirando-o da invisibilidade documental, Reichardt também não traduz sua língua, o que significa que nunca conheceremos

o verdadeiro teor de suas palavras.

Em *First Cow*, filme baseado, por sua vez, em uma matéria originalmente ficcional — a fabulação histórica de Jonathan Raymond — essa limitação se coloca de outras maneiras, e o tom fabular, como já dissemos, é assumido de maneira mais aberta. A insistência em certa opacidade psicológica e na sobriedade cênica, característicos do estilo minimalista de Reichardt, contudo, seguiria distanciando-a da ambição (não inteiramente condenável) de León Tolstói e outros escritores e cineastas à capacidade de corresponder a subjetividade e a emoção do leitor/espectador à subjetividade dos sujeitos históricos. Nossa posição enquanto espectadores de *O Atalho* e *First Cow* é, por outro lado, mais fria e distanciada, e é também dessa opacidade *brechtiana* que surgem os enigmas que nos assombrarão por dias, meses e anos, até que nos decidamos a pensar politicamente sobre eles.

Talvez o ponto nevrálgico de *First Cow*, no sentido do incômodo a longo prazo que nos provoca, se dê justamente no encontro de seus pequenos personagens com as esferas de poder, ou seja, quando Cookie é convocado a servir uma sobremesa durante a recepção de um convidado importante na casa do Chefe Factor, que representa o poder máximo da colônia britânica na região. A cena, que se desenrola na residência do governante, em meio a outros representantes do poder colonial e alguns personagens indígenas que parecem representar uma certa elite local, aliados naquele momento aos ingleses, parece manter uma enorme tensão em lenta e silenciosa ebulição, trabalhada na mesma chave minimalista do restante do filme. Cookie e King Lu mostram-se tensos, pois sabem que podem ser descobertos a qualquer momento como ladrões do leite do Factor, utilizado na receita servida⁷⁰. Essa ameaça paira sobre todas as interações, inclusive com a vaca, que exibe uma relação de intimidade com Cookie na frente de seu proprietário.

O diálogo que mais chama atenção nessa cena, no entanto, é aquele que evoca um acontecimento totalmente desconectado da trama principal. Iniciando a cena no interior da casa do Factor, é também o único momento do filme em que nos descolamos de Cookie e King Lu por alguns instantes para observarmos um pouco do que ocorre paralelamente nas instâncias de poder daquela sociedade, a sobriedade com a qual explicita-se a violência institucional sem limites naquele momento histórico. Não é por acaso que Reichardt concede para este momento do filme um plano diferenciado, ainda que sutil, que se desenrola através de uma panorâmica

⁷⁰ “É um jogo perigoso que estamos jogando. O Chefe Factor tem um paladar delicado. Eventualmente irá sentir o seu gosto de seu leite ali.”, afirma Lu, deixando clara o risco que aquele encontro representará às suas vidas.

em 360 graus, revelando pouco a pouco cada detalhe daquele ambiente deslocado esteticamente de tudo que havíamos visto até ali — o azul artificial das paredes, os móveis, objetos e pinturas relembrando que estamos sob domínio europeu. Reichardt constrói esse plano com grande profundidade de campo, para que possamos perceber não só os detalhes do ambiente como também avistar à distância nossos protagonistas Cookie e King Lu, caminhando lá de fora em direção ao perigo deste encontro com o poder.

Figura 15 — Cookie e King Lu aparecem na janela, caminhando em direção à casa



Fonte: captura de tela do filme *First Cow* (2019)

Antes de se estabilizar novamente na entrada da sala para receber em quadro os nossos protagonistas, a câmera é conduzida pela movimentação do Factor, que caminha ao redor da sala ao mesmo tempo em que questiona as vinte chibatadas aplicadas por seu convidado na repressão de um motim: “Foi um dia memorável para aquele homem”, justifica o Capitão Ruby. Mas o Chefe Factor reflete: “quando você compara a perda de produtividade [com a morte] de quem foi punido com o ganho de produtividade dos que testemunharam o castigo... uma punição mais rígida [mortal] seria mais aconselhável”.

Ao mesmo tempo em que prepara o terreno para a chegada de nossos personagens, potencializando o risco ao qual se submetem, esse início de cena pode também ser lido como um comentário a parte sobre a banalização da violência na “missão civilizatória” do homem

moderno⁷¹. O tratamento esteticamente diferenciado com que a câmera de Reichardt persegue esse diálogo é fundamental para ressaltar o tom absolutamente prosaico com que se debate a “oportunidade” exemplar de punir um homem até a morte.

Figura 16 — A casa do Factor e seus frequentadores, apresentados por uma lenta panorâmica em 360 graus



Fonte: captura de tela do filme First Cow (2019)

Em sua crítica ao capitalismo, pontuada ao longo de toda a sua obra, Reichardt não perde a chance de apontar, de maneira frontal e sem excessos, para o casamento perturbador entre economia e violência que guia o raciocínio dos governantes nas origens desse sistema. “Tomar a história em nossos próprios termos”, evocando as palavras de King Lu, de certa forma coloca-se quase como um manifesto para Reichardt — a fabulação especulativa sobre o passado de seu país restitui subjetividades e biografias perdidas, sejam elas históricas ou imaginadas, ao mesmo tempo em que não perde de vista a violência da História, à qual nos confrontamos de maneira

⁷¹ Como diria Saidyia Hartman (2020, p. 20), “O investimento libidinal na violência é aparente em toda parte nos documentos, declarações e instituições que decidem nosso conhecimento do passado.”

inédita nessa redução de escala, distante da análise macro-quantitativa. Reichardt não está sozinha nessa empreitada. Outros autores, sobretudo mulheres, se lançaram nessa exumação de corpos, revelando toda a sua força germinativa:

A perda de histórias aguça a fome por elas. Então é tentador [...] criar um espaço para o luto onde ele é proibido. Fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada. (Hartman, 2020, p. 25).

Um dos conceitos com o qual nos interessa seguir, portanto, de certa forma como uma perspectiva complementar à micro-história, na medida em que introduz, diferentemente do primeiro, a possibilidade da ficção, é o conceito de contra-história, cunhado pelos historiadores Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt e aprofundado pela escritora americana Saidiya Hartman. Em *Vênus em dois atos*, a autora debate a possibilidade de restituir as biografias de mulheres escravizadas, que constam nos arquivos unicamente como unidades de valor e/ou faturas em livros de contabilidade, ou até, no caso específico que decidiu analisar, na acusação judicial a um capitão de navio negreiro responsável pela morte de duas garotas negras. Tais registros, conclui Hartman (ano, p. xx), “não produzem nenhuma imagem da vida cotidiana, nenhum caminho para seus pensamentos, nenhum vislumbre da vulnerabilidade de seu rosto ou do que olhar para tal rosto poderia exigir”. Questiona-se então sobre as possibilidades de narrar essas vidas para além das impossibilidades do arquivo:

É possível construir um relato a partir do “locus da fala impossível” ou ressuscitar vidas a partir das ruínas? Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de “exumar gritos enterrados” e reanimar os mortos? (Hartman, 2020, p.15).

O que Hartman propõe como antídoto para a invisibilização das subjetividades negras na História, e como prática de liberdade em um presente ainda caracterizado pela violência e pela opressão, seria a produção de contra-histórias na fronteira entre o histórico e o ficcional. Hartman se refere então à definição de Gallagher e Greenblatt, segundo a qual a Contra-História oporia-se “não apenas às narrativas dominantes, mas também aos modos de pensamento histórico e métodos de pesquisa [quantitativos] prevalescentes”. Tal trabalho consistiria, em primeiro lugar, em uma afirmação da vida no passado e no presente, recusando-se unicamente a reencenar a violência histórica, mas buscando restituir a partir de uma fabulação crítica aquilo

que se perdeu⁷², sempre considerando sua relação com o presente. Hartman afirma, dessa maneira, que a prática da Contra-História seria, para ela, indissociável portanto de uma História do Presente.

Figura 17 — As ossadas de Otis Figowitz e King Lu são encontradas por uma personagem contemporânea



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela *First Cow* (2019)

A relação entre passado e presente é também fundamental ao tipo de fabulação especulativa empreendido por Kelly Reichardt, e *First Cow* é certamente o filme que mais deixa isso claro enquanto operação narrativa. Isso porque sua narração começa e termina no século XXI, a partir do encontro de uma jovem e seu cachorro com os cadáveres de Cookie e King Lu. Há um comentário fundamental implícito nessa temporalidade que abriga enormes elipses para trás e para frente: enquanto os corpos dos dois amigos permaneceram ao longo de séculos encobertos e invisíveis à beira do rio, o capitalismo, que já no século XIX os sufocou, seguiu desenvolvendo-se, concentrando-se e provocando novos sufocamentos (cada vez mais numerosos), como o de Wendy, de *Wendy e Lucy*. O imenso navio cargueiro, que cruza o quadro no primeiro plano do filme, não está ali por acaso. Estamos falando de um filme que, apesar de seu relato microscópico e contra-histórico, é também sobre a história do capitalismo.

Figura 18 — Um imenso navio cargueiro atravessa o Rio Columbia

⁷² “As palavras trocadas entre companheiras de navio que nunca adquiriram qualquer reconhecimento diante da lei e que não foram registradas no arquivo, sobre os apelos, preces e segredos nunca proferidos, porque não havia ninguém para recebê-los? A comunicação furtiva que pode ter se passado entre duas garotas, mas que ninguém da tripulação observou ou relatou” (Hartman, 2020, p. 27).



Fonte: captura de tela do filme *First Cow* (2019)

Ciente de seu lugar de fala, Reichardt não tem a pretensão de restituir subjetivamente a história dos povos racializados, que mais sofreram com a colonização (lembremos de como ela aborda o personagem indígena de *O Atalho*), mas não podemos, contudo, deixar de notar o quanto trabalha, no presente ou no passado, com personagens invisíveis oriundos (como ela própria) da classe trabalhadora e que, por circunstâncias que se diferem a cada filme, lutam para sobreviver diante da ausência de uma “rede de segurança”⁷³. O diálogo de Cookie e King Lu à beira do rio sobre o que seria necessário para empreender poderia, facilmente, ter sido ouvido em uma cidade contemporânea, podendo sem muito esforço representar a discussão de dois jovens pobres hoje com seus sonhos impossíveis de prosperidade:

— O problema é por onde começar. Não há caminho para um homem pobre começar. Você precisa de capital. Ou então de algum tipo de milagre.

— É preciso ter alguma vantagem.

— Ou um crime.

A resposta do capitalismo para tais questionadores à margem do rio e do sistema, seja antigamente como no mundo de hoje, segue sendo a da perda ao direito a uma vida plena — para a exaustão, para o encarceramento, para a necropolítica. Os cadáveres de Cookie e King Lu representam os muitos outros produzidos ao longo de tantos séculos de desmundificação capitalista, e poderiam num prenúncio macabro, vir a representar toda a humanidade, enquanto

⁷³ Ver: BFI. Kelly Reichardt: ‘My films are about people who don’t have a safety net’. YouTube, 15 mar. 2017. 16 min. 57 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE>. Acesso em: 06 dez. 2024.

ainda não somos capazes de deixar para trás o Capitaloceno.

Figura 19 — Os cadáveres de Cookie e King Lu nas margens do Rio Columbia



Fonte: captura de tela do filme *First Cow* (2019)

Mas a que, afinal, todo esse questionamento entre passado e presente nos leva? Ou mesmo, invocando as indagações de Saidyia Hartman, “o que as histórias tornam possível? Um jeito de viver no mundo no rescaldo da catástrofe e da devastação?” O que essas micro-histórias e contra-histórias nos trazem de contribuição para o mundo em que vivemos? Entre a abertura à mundificação de *O Atalho*, que sabemos ainda não ter vingado no curso da História, e o prenúncio da desmundificação de *First Cow*, que também sabemos estar em processo, existiria um caminho para o hoje, para a “supervivência” em meio ao problema?

É assim que reencontramos, finalmente, Donna Haraway, e o conceito de geo-história, um conceito que precisa tornar-se cada vez mais central em nossas narrativas, como parece ser o caso de *First Cow*. Compreendendo o potencial destrutivo e mortífero do progresso, é preciso que o elemento humano dê um passo para o lado e aceite disputar seu protagonismo com outras espécies, ou melhor, que saiba abrir mão da própria disputa para pôr em funcionamento outro tipo de estratégia, começando por uma abertura de nossos olhares às *geo-histórias*. São elas que merecem, hoje, serem contadas e propostas, como possibilidades de mundificação multiespécie. Aqui, todos os conceitos e reflexões de Haraway já amplamente discutidos ganham ainda importância na cama-de-gato ampla e plural que nos arriscamos a jogar neste último subcapítulo junto a outros autores, um jogo conceitual sobre diferentes interpretações do sentido da história. A micro-história e a contra-história são passos importantes, na medida em que resgatam vidas

invisibilizadas, mas só avançaremos enquanto sobreviventes quando nossa história passar a incluir todos os *terrano*s, assumindo nossas fabulações especulativas e “coproduções arriscadas” entre espécies enquanto fazedoras de mundo. Cabe aqui lembrarmos a seguinte provocação de Donna Haraway:

A soma de Homem e Ferramenta não faz a história; essa é só a estória⁷⁴ da História contada pelos excepcionalistas humanos (Haraway, 2023, p. 101).

Retomamos, portanto, a discussão de nosso primeiro capítulo, e propomos pensá-la junto ao início deste debate sobre as estratégias SF de *First Cow*. A fim de sobreviver nesse mundo de catástrofe e devastação, precisamos antes de tudo tornar-nos capazes de enxergá-lo como Cookie o enxerga: um mundo antigo, de onde já tomamos tudo que podíamos. Precisamos tornar-nos capazes de, como ele, conversar com nossos “co-produtores” de outras espécies, sentir suas dores. A terra deve deixar de funcionar como manancial de recursos e passar a ser vista como casa comum — a única que nós temos. Deixemos essas últimas palavras, mais uma vez, para Donna Haraway, que não poderia resumir com mais força tudo aquilo que estivemos tentando discutir até aqui:

As atuações principais não estão restritas aos jogadores grandes-demais nas histórias grandes-demais do Capitalismo e do Antropos, que incitam estranhos pânico apocalípticos e denúncias desengajadas, em vez de práticas atentas de pensamento, amor, fúria e cuidados (Haraway, 2023, p. 114).

Que nos lancemos, portanto, de corpo inteiro nessas práticas de pensamento, amor, fúria e cuidados.

⁷⁴ Ao longo dessa dissertação temos optado por utilizar somente a palavra história para abrigar seus mais diversos significados. Optamos por não reproduzir a oposição presente no inglês entre *history* (história), referindo às narrativas puramente históricas e *story* (estória), referindo-se às narrativas puramente ficcionais, justamente por não acreditarmos nessa pureza. Aqui, no entanto, para evitar qualquer equívoco, reproduzimos a tradução original, que reforça o caráter ficcional da História.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação surgiu em primeiro lugar do desejo e da necessidade de entendimento de uma outra forma narrativa, de uma outra maneira de fazer mundos através do cinema, que pudesse trazer novos significados à minha prática e novas possibilidades de agenciamento dentro da ideia de “ficar com o problema” de existir no mundo hoje. O encontro pandêmico com os enigmas de Kelly Reichardt e com a Teoria da Ficção como Cesta de Ursula K. Le Guin fomentaram de partida o mergulho em uma possibilidade de fabulação totalmente nova, apresentando-se naquele momento como alternativa potente às fórmulas já desgastadas, excessivamente masculinistas, que ainda hoje dominam o fazer cinematográfico, e que me levavam àquela altura a um estado de paralisia e inibição.

O universo das escavações de Reichardt e das especulações de Le Guin me trouxeram não apenas uma abertura para outras possibilidades de organização narrativa de meus desejos fabulatórios, como também me permitiram adentrar em uma reflexão muito mais profunda e complexa sobre as possibilidades de sobrevivência no mundo hoje, com todos os desafios climáticos, políticos e sociais que nos apresenta. Donna Haraway veio complementar com suas ideias o que via ser proposto, questionado ou discutido nessas obras ficcionais, de maneira mais ou menos sutil. Ao mesmo tempo, os filmes de Reichardt e as discussões para onde me levaram, sempre na companhia de Le Guin e Haraway, deram contornos importantes também para um questionamento sobre o próprio sentido da História, enquanto uma história excludente, masculinista e exclusivista, que invisibilizou em sua escrita agentes fundamentais da realidade compartilhada do planeta, sejam eles humanos ou não-humanos.

Nosso percurso de reflexão e discussão começa então por uma descrição do enigma, uma tentativa de nomear e descrever em palavras a primeira sensação que tivemos diante do encontro com os filmes ditos históricos de Kelly Reichardt, ao mesmo tempo em que convocamos suas imagens a dialogar com o texto. Entendemos que essa sensação de um curto-circuito sucede à provocação sutil e densa que esses filmes operam, no sentido de um deslocamento epistemológico, semeando em nós um desejo pouco definido de movimento, mas que, tomando emprestado o conceito recuperado por Donna Haraway do romance 2312, de Stanley Robinson, poderíamos comparar a um estado de vacilação. Um estado que se extrapola facilmente para uma sensação de vacilação diante do mundo e de um real que se desmorona a nossa frente. A pesquisa é uma primeira tentativa de resposta, de sair da vacilação em direção ao movimento inicialmente indefinido de busca por essas novas (ou seriam antigas?)

possibilidades de mundificação, dando novos sentidos à prática da fabulação e também à existência, à vida em si enquanto prática política.

Uma vez posto o enigma inicial de Kelly Reichardt, adentramos uma observação mais detalhada desse real que se desmorona a partir de um acúmulo de catástrofes e nos encontramos, em um primeiro momento, com outros autores que reverberam, em discussões mais ou menos contemporâneas, essa percepção inicial de uma vacilação, de um tremor que percorre o mundo de sul a norte, desestabilizando nossas certezas e provocando uma disputa epistemológica entre diferentes formas de ver e de agir sobre o mundo. Invocamos o pensamento de Luz Horne em diálogo com Édouard Glissant, na medida em que ambos percebem e investem na ideia de uma desestabilização e de um tremor no solo compartilhado do mundo, propondo alternativas ao sentido linear e progressivo da História. Entre a salvação e a catástrofe, florescem outras possibilidades de futuro e de existência no presente.

A noção de um mundo em disputa, onde uma resistência criativa se coloca em resposta à tentativa patriarcal, extrativista e acumuladora de dominá-lo, por alguns poucos senhores, é analisada também por Paul Preciado através do conceito de disforia, que toma emprestado dos manuais psiquiátricos, categorizadores de identidades diversas e mutantes em diferentes “condições relacionadas à saúde sexual”. É assim que o filósofo desloca o conceito de disforia de gênero para a ideia de uma disputa que estaria ocorrendo no mundo, entre a tentativa de aprisionamento político do mesmo pela lógica patriarcal do capitalismo do carvão, e a resistência criativa, uma resistência trans que se coloca como resposta a esse esforço domesticador e aniquilador de diferenças. O mundo em que vivemos é o mundo do desacordo. Seguir existindo nele, nos dirá Donna Haraway, implica em saber tecer estratégias para permanecer com o problema, sem negá-lo ou escanteá-lo para um futuro distante.

Uma vez estabelecido esse diálogo inicial entre proposições filosóficas diferentes, porém aparentadas, sobre o atual estado do mundo, e antes de adentrarmos o pensamento de Donna Haraway, que focará justamente nas estratégias possíveis e desejáveis para seguirmos existindo nele, fizemos uma última reflexão sobre a experiência subjetiva da pandemia, a fim de estabelecer o contexto pessoal no qual os encontros com os filmes de Kelly Reichardt se deu. Sem dúvida, tal encontro foi potencializado por um regime de atenção modificado, não mais imerso no tempo da aceleração e da funcionalidade, mas desperto e presente, que me possibilitaram ver no minimalismo de Kelly Reichardt muito mais do que seria possível sem essa interrupção radical da rotina produtiva 24/7. Foi também um momento de valorização de vínculos, de valorização dos cuidados e das redes de corresponsabilidade. Um respiro, enfim,

do mundo patriarcal, uma pausa do Capitaloceno do qual quisemos nos ver definitivamente livres.

Assim estaríamos, pouco a pouco, nos aproximando das importâncias que unem Kelly Reichardt à Donna Haraway e Ursula Le Guin, entre a fabulação especulativa, o feminismo especulativo e as figuras de barbante, as três estratégias SF que mais nos interessamos em debater, e que são o foco de nosso primeiro capítulo. A dissertação seguiu assim discutindo esse conceito tentacular proposto por Donna Haraway em “Ficar com o problema.

Antes que pudéssemos avançar sobre as estratégias de mundificação propostas por Haraway, no entanto, seria necessário compreender o processo de desmundificação detonado pelo advento e expansão ao redor do planeta do projeto moderno, a partir dos processos de secularização e racionalização ocorridos na Europa no século XIX. A origem da crise climática e civilizacional em que vivemos, conforme entendemos e investigamos na companhia de autores como Reinhardt Koselleck, teria a ver com a insistência na ideia de progresso enquanto redenção da humanidade no futuro, promovendo a substituição de uma expectativa de salvação divina por uma salvação tecnocrática, atribuída aos poderes de uma racionalidade exclusiva à espécie humana. Por trás desse projeto estaria portando um entendimento dos homens como senhores do mundo e de seu destino, que até hoje determina a maior parte das ações políticas em níveis governamentais. O resultado disso seria uma transferência da oposição entre o plano terreno e o plano divino para uma oposição entre passado e futuro. Pouco a pouco passaríamos a servir, cada vez mais dogmaticamente, ao Deus Progresso, adiando nossos problemas, cada vez maiores, do presente para um futuro distante; alheios ao fato de que a sanha desenvolvimentista seria a própria razão a ameaçar esse tão sonhado futuro.

Ao longo desse capítulo, vimos também como a obra ficcional de Ursula Le Guin, em especial seus romances *A mão esquerda da escuridão* e *Floresta é o nome do mundo*, sobre os quais nos aprofundamos mais especificamente, ressoa essa crítica à ideia de progresso, trazendo através de sua “antropologia especulativa” do futuro, outros mundos possíveis e desejáveis, organizados a partir de outras lógicas. Tais ideias, como vimos, são influenciadas pela familiaridade de Le Guin com a cultura dos povos originários de sua terra natal, hoje denominada Califórnia. Inspirada nas estratégias de mundificação dessas sociedades, que Lévi-Strauss classificou como sociedades frias, Le Guin imaginaria seus povos “superviventes” (mesmo nos contextos mais desfavoráveis), alheios à lógica da guerra, da violência e do progresso.

Finalizamos essa discussão com as proposições da antropóloga Marisol de La Cadena,

parente em pensamento de Donna Haraway e que, como Le Guin, também se acercou das visões das “sociedades frias”, observando suas estratégias de mundificação e levantando a necessidade de se estabelecer um diálogo amplo com suas ontologias. De la Cadena chama atenção para os muitos povos no planeta que já tiveram seus mundos extintos, e para o fato de que a ideia cada vez mais palpável do fim do mundo só é inédita ao homem moderno, ocidentalizado, que não apenas destruiu todos esses mundos em sua investida colonial, como hoje ameaça destruir a si próprio. Defendendo uma aliança entre essas práticas heterogêneas de mundificação como possibilidade única de “supervivência”, resgata uma declaração do exército zapatista em defesa de um mundo onde muitos mundos são possíveis.

Assim nos abrimos para a discussão subsequente, sobre o mundo proposto pelo feminismo especulativo — um mundo representado pelas bolsas, receptáculos de muitos mundos, pelas composições coletivas metaforizados pelos revezamentos criativos das figuras de barbante (cama de gato), pelos parentescos e as redes de cuidado e de corresponsabilidade intra e interespecie. Aproximamo-nos nesse momento da visão de mundo da arte têxtil andina, que subentende uma cultura do cuidado e da criação mútua, para a qual o têxtil é como um ser vivente que subentende uma série de relações de proximidade não apenas com as tecelãs, mas com todos os seres vivos que contribuem para a vida daquela peça. Uma cultura que se organiza em torno de redes de cuidado e proteção mútua entre animais, vegetais, seres humanos e até mesmo objetos — exemplo claro e potente da prática de uma justiça multi-espécie e dos parentescos não-natalistas, tão defendidos por Haraway.

A tecelagem, enquanto prática feminina celebrada desde os primeiros mitos e narrativas, nos interessa também como gesto processual sem fim e criador de vínculos, um processo ininterrupto de fazer mundos. O universo têxtil, como vimos, se desdobra em mil e uma práticas. Assim como Haraway se interessará pelos revezamentos coletivos das figuras de barbante, nós nos interessamos pela organização não-hierárquica do patchwork, que subentende o aproveitamento “de restos” ou “pequenas partes” de padronizações (ou mundos) diversos, transformados em materialidades singulares que contribuem lado a lado com uma composição diversa, plural e criadora de vínculos insuspeitos. Como a cama de gato, o patchwork também reflete, de maneira significativa, as estratégias SF e seu processo composicional de mundos, além de se dar a partir de um gesto inicial de coleta, como as narrativas que nos interessam discutir e fabular. Entendemos que, por todas essas particularidades, a prática e a forma do patchwork contaminam até mesmo a maneira como construímos essa dissertação, no trabalho processual de tecer vínculos não-hierarquizados entre diferentes campos de conhecimento,

vozes, sons e imagens, sempre centralizando o processo acima da comprovação de hipóteses, resultados ou objetivos finais bem delimitados.

Nossa discussão sobre o feminismo especulativo debate também a importância de se escavar o passado para encontrar outras formas de vida, biografias e subjetividades invisibilizadas nos arquivos de uma História exclusivista e masculinista, enquanto gesto inaugural à fabulação e especulação de novos mundos, sejam mundos desejados no futuro ou no presente. É o que faz Ursula Le Guin com seu arqueo-futurismo e Saidyia Hartman com sua fabulação crítica. É o que faz, também, Kelly Reichardt em seus dois filmes “históricos” *O Atalho* e *First Cow – A Primeira Vaca da América*.

Estabelecidas as bases teóricas de nosso patchwork conceitual, partimos em seguida a um mergulho sobre os filmes e os mundos que eles nos dão a ver. *O Atalho* nos interessou especialmente pela discussão que o filme suscita sobre a ideia de fronteira, enquanto a apropriação dos conceitos taoístas de *yin* e *yang* na reflexão de Le Guin sobre o embate entre duas formas de ver a fronteira serviu-nos para discutir o que está em jogo nesse filme. De um lado, a fronteira *yang* representando a lógica conquistadora do homem moderno, para quem tudo que se coloca diante de si é espaço vazio, pronto para ser nomeado, mapeado e domesticado. De outro lado, a fronteira *yin* representando o mundo em que se vive antes da chegada dos conquistadores. Um mundo antigo, não mapeável, onde prospera a justiça multiespécie.

Em *O Atalho* um impasse é colocado quando o conquistador mostra-se incapaz de garantir a sobrevivência do grupo de colonos que representa. A partir desse ponto, a estratégia do aniquilamento é posta de lado em favor da estratégia da aliança entre uma mulher e um indígena (que é visto até então como inimigo), que possibilitará ao grupo seguir vivendo. Ao mesmo tempo em que restitui histórias e protagonismos que foram esquecidos pela História e ao longo de um século de desenvolvimento do faroeste enquanto gênero ficcional e cinematográfico, Reichardt propõe também uma provocação sobre o tempo presente, onde a aridez do deserto parece cada vez menos distante da realidade em nosso planeta superaquecido — se queremos seguir vivendo, é mais do que urgente frear o tecno-heroísmo, a lógica da acumulação e da guerra; dar lugar a outras estratégias e a outras visões de mundos.

Aqui precisamos fazer uma ressalva importante: seguir vivendo no deserto ou no mundo hoje já não pode comportar uma ideia romântica e salvacionista, de abdicação da tecnocracia em favor de um reencontro idílico com a natureza. A caminhada final do indígena de *O Atalho* não conduz à salvação, mas à possibilidade de seguir existindo com o problema.

Da mesma maneira, nossos tempos exigem que encaremos o presente com seriedade, entendendo que os povos originários não podem se responsabilizar pela solução dos problemas criados pelo homem moderno, e que a própria natureza (que ao longo dessa dissertação nos recusamos a entender como entidade única e passiva) mostra-se complexa e cada vez mais feroz, como o deserto hostil de *O Atalho*. Reafirmamos que o nosso mundo é o mundo do desacordo, onde só é possível viver assumindo nossos problemas, reconhecendo conflitos e estabelecendo, apesar disso, alianças estratégicas que subentendam um agenciamento coletivo, que deixem para trás qualquer crença em algum protagonismo como portador de alguma forma de salvação.

Apesar de observarmos o contexto narrativo e decisões estéticas que diferenciam um filme do outro, entendemos que nossa discussão sobre *First Cow – A Primeira Vaca da América* dá continuidade às reflexões dos capítulos anteriores, centrando-se sobretudo em um debate sobre os caminhos e sentidos da história, buscando entender que história desejamos e precisamos hoje buscar ou saber contar.

Iniciamos o capítulo com uma reflexão, ao mesmo tempo particular e coletiva, sobre a perda de nossa capacidade coletora, vivenciada pelo protagonista do filme de maneira muito semelhante ao processo mais amplo da cultura humana, em sua migração para uma cultura sedentária, intensiva. O filme propõe um certo salto para o que o mundo viria a se tornar com o desenvolvimento colonial/capitalista, para os quais os processos de domesticação e isolamento de espécies que ocorreram a partir desse ponto seriam fundamentais, transformando profundamente a paisagem multiespécie em todo planeta, conforme nos narra Anna Tsing, companhia essencial do capítulo. Indo além disso, arriscamos dizer que Reichardt não nos priva de um comentário sobre a possibilidade de autoextinção que paira sobre o nosso futuro, caso não sejamos capazes de uma nova mudança de rota — assim como Cookie encaminhou-se para a morte ao insistir, contra sua vontade, nesse modo de vida.

O capítulo também arrisca um *patchwork* teórico final trazendo ao diálogo as palavras de micro-historiadores, contra-historiadores e, mais uma vez, de Donna Haraway com sua defesa das geo-histórias. Aqui entendemos que todos esses trabalhos, originados da insatisfação com a História exclusivista e masculinista a partir da qual fomos educadas, tem sua importância para uma reconfiguração SF da história do mundo. Uma história que saiba reconhecer a importância política dos pequenos personagens, das histórias em tom menor, que saiba restituir biografias e memórias invisibilizadas pela escrita do poder, entendendo sua relação com o presente, e que, finalmente, entenda que a história não é nem nunca poderá ser entendida como

um processo exclusivo da espécie humana.

Acreditamos que a pesquisa se inicia e finaliza no mesmo lugar, um lugar que agora conhecemos muito mais intimamente e em profundidade. Partimos e chegamos com uma cesta: um receptáculo de muitos mundos, uma possibilidade de justiça multi-espécie, que subentende um trançamento coletivo e não-hierárquico onde todos os seres caibam — animais, vegetais, minerais, objetos, corpos vivos e mortos.

Hhá uma ressalva que precisaria ser dita uma última vez, caso ainda não tenha ficado suficientemente claro: se propomos, como Le Guin, descentralizar as lanças em favor das cestas, é por acreditar que as cestas são receptáculos para tudo, inclusive lanças. As narrativas daqueles que ficam (na vida, na sobrevivência) não tem interesse em assumir o lugar de poder das narrativas daqueles que saem (à guerra). Nossa proposta é em favor de uma narrativa não-dualista, que possa ser capaz de incluir a todos — um jogo que justamente saiba dar fim à lógica das provas de força e possa ser jogado coletivamente.

REFERÊNCIAS

- AURA, Ursula K. Le Guin: Panel Discussion with Donna Haraway and James Clifford, 5/8/14. **Vimeo**, 15 jun. 2014. Disponível em: https://vimeo.com/98270808_. Acesso em: 10 ago. 2024.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.
- BFI. Kelly Reichardt: ‘My films are about people who don’t have a safety net’. **YouTube**, 15 mar. 2017. 16 min. 57 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE>. Acesso em: 06 dez. 2024
- BRAMESCO, Charles. Director Kelly Reichardt: ‘Keep in mind, I don’t have my finger on any pulse’. **The Guardian**, 3 abr. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2023/apr/03/kelly-reichardt-director-interview-showing-up-michelle-williams>>. Acesso em: 11 ago. 2024.
- CAMPOS, Natália. Notas sobre a Micro-história: Uma interlocução entre carlo Ginzburg e luis González y González. **Diálogos**. Díli, Timor Leste, v. 06, p. 9-30, 2021. DOI: <https://doi.org/10.53930/348514> Disponível em: <https://dialogosuntl.com/index.php/revista/issue/view/1>> Acesso em: 03. Dez. 2024
- CARVALHO, Victa de. Entre Fotografia e Arte Têxtil: outras epistemologias na arte contemporânea latino-americana. **Brazilian Journal of Latin American Studies**, São Paulo, Brasil, v. 22, n. 46, p. 58–85, 2023. DOI: 10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211059. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/211059>. Acesso em: 13 ago. 2024.
- CHIEREGATI, Luciana. Pós-fácio. In: LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. Tradução de Luciana Chierigati e Vivian Chierigati Costa. São Paulo: N-1 Edições, 2021. p. X-XX.
- COSTA, Alyne de Castro. **Guerra e paz no Antropoceno: uma análise da crise ecológica segundo a obra de Bruno Latour**. Orientadora: Déborah Danowski. 2014. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24909/24909.PDF>>. Acesso em: 29 nov. 2024.
- CRUTZEN, Paul. J. Geology of mankind. **Nature**, v. 415, n. 6867, p. 23, jan. 2002. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/415023a>. Acesso em: 13 ago. 2024.
- DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro; Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.
- DAWSON, Ashley. **Extreme Cities: The peril and promise of urban life in the age of climate change**. London; New York: Verso, 2017. E-book.

DE LA CADENA, Marisol. **Título**. Cidade: Editora, Ano.

DE LA CADENA; Marisol. BLASER, **Título**. [...].

DESPRET, Vinciane; STENGERS, Isabelle. **Women who Make a Fuss**. [...].

DI MUZIO, Tim. **Carbon Capitalism: Energy, Social Reproduction and World Order**. London; New York: Rowman & Littlefield International, 2015.

DUNA [DUNE]. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Denis Villeneuve, Mary Parent, Cale Boyter, Joe Caracciolo Jr. Roteiro: Jon Spaihts, Denis Villeneuve, Eric Roth. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures; Legendary Pictures, 2021. 155 min.

ESPEJO AYCA, Elvira E. A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal. **MASP Afterall**, 2020. Disponível em <<https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-vI7NelcyTlg0HPVsZqs3.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2024.

ESPEJO AYCA, Elvira. **YANAK UYWAÑA: La crianza mutua de las artes**. 1. ed. La Paz: PCP – Programa Cultura Política, 2022. Disponível em: https://laplurinacional.com.bo/wp-content/uploads/2022/01/YANAK-UYWANA.-La-crianza-mutua-de-las-artes_ELIVIRA_ESPEJO_AYCA.pdf. Acesso em: 13 ago. 2024.

EZLN. Cuarta Declaración de la Selva Lacandona. **Enlace Zapatista**, 1 jan. 1996. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/>. Acesso em: 9 ago. 2024.

FAUSTO, Juliana. A bolsa de Le Guin. In: LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. Tradução de Luciana Chierigati e Vivian Chierigati Costa. São Paulo: N-1 Edições, 2021. p. 5-15.

FEMINIST Science Fiction. In: **WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre**. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2024] Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Feminist_science_fiction. Acesso em: 12 ago. 2024.

FIRST COW – A PRIMEIRA VACA DA AMÉRICA. Direção: Kelly Reichardt. Produção: Neil Kopp, Vincent Savino, Anish Savjani. Estados Unidos: A24 Films, 2019. 122 min.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 7ª ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FUSCO, Katherine; SEYMOUR, Nicole. **Kelly Reichardt**. Urbana: University of Illinois Press, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

GENETTE, Gerard. **Narrative Discourse: An Essay in Method**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.

GILBEY, Ryan. Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then

returned to teaching. **The Guardian**, 9 abr. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff>. Acesso em: 10 ago. 2024.

GILBEY, Ryan. Kelly Reichardt: the quiet American. **Sight and Sound – BFI**, 25 maio 2021. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/kelly-reichardt-first-cow>. Acesso em: 11 ago. 2024.

GINZBURG, Carlo. Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella. **Manuscripts: revista d'història moderna**, 1994, n. 12, p. 13-42, 1994. Disponível: <https://raco.cat/index.php/Manuscripts/article/view/23233>. Acesso em: 10 ago. 2024.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: _____. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 249-279.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GLISSANT, Édouard. **O Pensamento do Tremor – La Cohée du Lamentin**. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy. Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis. **Invitación a la microhistoria**. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; RODRIGUES, Thamara (Orgs.). **Reinhart Koselleck: uma latente filosofia do tempo**. São Paulo: Unesp, 2021

HALL, E. Dawn. **ReFocus: The Films of Kelly Reichardt**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**. Porto Alegre: L&PM, 2015

HARAWAY, Donna; DOLPHIJN, Rick. Staying with the Trouble: interview with Donna Haraway. In: GEVERS, Ine (ed.). **Yes Naturally: how art saves the world**. Rotterdam: Nai010 Publishers, 2013. p. 108-115.

HARAWAY, Donna J. Donna J. Haraway speaks about her latest book. Entrevista concedida a Lauren O'Neill-Butler. **Artforum**, 06 set. 2016. Disponível em: <https://www.artforum.com/columns/donna-j-haraway-speaks-about-her-latest-book-230546/>. Acesso em: 3 dez. 2024.

HARAWAY, Donna. Making Kin: An Interview with Donna Haraway. [Entrevista concedida a] Steve Paulson. **Los Angeles Review of Books**, 06 dez. 2019. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/making-kin-an-interview-with-donna-haraway/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema: fazer parentes no Cthluceno**. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble: Making kin in the Cthulucene**. Durham; Londres: Duke University Press, 2016.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Trad. Fernanda Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufjf.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 13 ago. 2024.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HORNE, Luz. **Futuros Menores**. Filosofias del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil. Santiago: Universidad Alberto Hurtado Ediciones, 2021.

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter Cinema. In: MACKENZIE, Scott. **Film Manifestos and Global Cinema Cultures - A Critical Anthology**. Berkeley, CA: University of California Press, 2014.

LATOUR, **War of the Worlds: What about Peace?** Traduzido do francês por Charlotte Bigg. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2002. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/85-WAR-OF-WORLDS-GB.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **The Scope of Anthropology**. London: Jonathan Cape, 1968.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Structural Anthropology II**. New York: Basic Books, 1976.

LE GUIN, Ursula; STREITFELD, David (ed.). **Ursula K. Le Guin: The Last Interview: and Other Conversations**. LOCAL: Shambhala, 2004.

LE GUIN, Ursula; STREITFELD, David (ed.). **Ursula K. Le Guin: The Last Interview: And Other Conversations**. Editado por David Streitfeld. Brooklyn: Melville House, 2019.

LE GUIN, Ursula K. **A mão esquerda da escuridão**. São Paulo: Círculo do Livro, 1969.

_____. **A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be**. The Yale Review, v. 72, n. 2, p. 161-180, jan. 1983.

_____. **A mão esquerda da escuridão**. Ace Books, 1987. Edição para Kindle.

_____. **Always Coming Home**. Berkley: University of California Press, 2001.

_____. **The Wave in the Mind: talks and essays on the writer, the reader, and the imagination**. 1st ed. Boston: Shambhala Publications, 2004. ISBN 978-1-59030-006-0.

_____. What Women Know. In: **Words are my Matter**. First Mariner Books: 2019.

_____. **The Carrier Bag Theory of Fiction**. Terra Ignota: 2020.

_____. **Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women** Nova York: Grove Press, 1997.

_____. Ursula K. Le Guin, The Art of Fiction No. 221. [Entrevista concedida a] John Wray. **The Paris Review**, n. 206, outono de 2013. Disponível em:

<https://www.theparisreview.org/interviews/6253/the-art-of-fiction-no-221-ursula-k-le-guin>. Acesso em: 12 ago. 2024.

_____. **A mão esquerda da escuridão**. Tradução de Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2014.

_____. **A teoria da bolsa da ficção**. Tradução de Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

_____. **Sem Tempo a Perder**: reflexões sobre o que realmente importa. Trad. Juliana Fausto. São Paulo: Goya, 2023.

_____. **A teoria da bolsa da ficção**. Local: Dois Dias Edições, Ano.

_____. **Uma visão não euclidiana da Califórnia como um Lugar Frio a Ser**

Trad. Anelise Machado. 2019. Disponível em:

https://www.academia.edu/41237582/Uma_Vis%C3%A3o_N%C3%A3o_Euclidiana_da_Calif%C3%B3rnia_como_um_Lugar_Frio_a_Ser_%C3%9Aarsula_K_Le_Guin_Tradu%C3%A7%C3%A3o Acesso em 03 dez 2024.

_____. **Floresta é o nome do mundo**. Rio de Janeiro: Morro Branco, 2020.

_____. **Buffalo Gals and Other Animal Presences**. Santa Barbara: First Plume Printing, 1988.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece**: o Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman. São Paulo: Edusp, 2016.

MARGULIS, Lynn. **Título**. Trad. Nome. Local: Editora, Ano.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. p. 435-454.

O ATALHO [MEEK'S CUTOFF]. Direção: Kelly Reichardt. Produção: Neil Kopp, Anish Savjani, Elizabeth Cuthrell. Roteiro: Jonathan Raymond, Kelly Reichardt. Estados Unidos: Oscilloscope Laboratories, 2010. 104 min.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. De Aristóteles a Hitchcock: A narrativa clássica à luz (e à sombra) da “teoria do conflito”. **Revista Sétima (7A)** – Encontros de Cinema e Arte, Florianópolis, n. 3, p. 126-132, 2016.

“Os Mil Nomes de Gaia”. Entrevista com Donna Haraway. YouTube, 24 set. 2014. 36 min. 24 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHO1A8>. Acesso em: 10 ago. 2024.

PROPORÇÃO de tela. In: **WIKIPÉDIA**: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2024] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Proporção_de_tela. Acesso em: 05 dez. 2024.

PRECIADO, Paul B. **Dysphoria mundi**: o som do mundo desmoronando. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REICHARDT, Kelly. The Owl and the Cow: A Conversation with Kelly Reichardt. [Entrevista concedida a] Laura Staab e Christopher Small. **MUBI Notebook**, 04 out. 2022. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/the-owl-and-the-cow-a-conversation-with-kelly-reichardt>. Acesso em: 09 ago. 2024.

RODRIGUES, Meghie. O que significa a rejeição do Antropoceno como época geológica? **Folha de S.Paulo**, 14 mar. 2024. Ciência Fundamental. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/blogs/ciencia-fundamental/2024/03/o-que-significa-a-rejeicao-do-antropoceno-como-epoca-geologica.shtml>. Acesso em: 10 ago. 2024.

ROSA, João Guimarães. **As Margens da Alegria**. LOCAL: Nova Fronteira, 2010.

RUDDIMAN, William. The anthropogenic greenhouse era began thousands of years ago. **Climatic Change**, v. 61, p. 261-293, 2003.

SLUSSER, George. The farthest shores of Ursula K. Le Guin. San Bernardino, Calif. : Borgo Press, 1976

TEDESCO, Silvia. Subjetividade e seu plano de produção. In: QUEIROZ, André; VELASCO e CRUZ, Nina. **Foucault hoje?** 7Letras, 2007. p. 143-144.

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: Mil Folhas, 2023.

TSING, Anna. **Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene**. Gan, Elaine; Bubandt, Nils; Swanson, Heather (Eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

TSING, Anna. **Margens Indomáveis: Cogumelos Como Espécies**. Ilha, jan./jul. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2015v17n1p177/30606>

WALLACE, Scott. Coronavírus se aproxima de indígenas isolados da Amazônia. **National Geographic Brasil**, 20 ago. 2020. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2020/08/coronavirus-se-aproxima-de-indigenas-isolados-da-amazonia>. Acesso em: 9 ago. 2024.

WOOLF, Virginia. Feminist Criticism and Science Fiction for Children. **Children's Literature Association Quarterly**, v. 7, n. 4, p. 13-16, 1982. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1353/chq.0.0272>. Acesso em: 12 ago. 2024.