

## KELLY REICHARDT E URSULA K. LE GUIN: PRÁTICAS SITUADAS DE FABULAÇÃO ESPECULATIVA<sup>1</sup>

Alice Furtado<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo relaciona o trabalho da cineasta Kelly Reichardt em *O Atalho* (*Meek's Cutoff*, 2010) a algumas proposições da obra ficcional e ensaística de Ursula K. Le Guin. As duas autoras basearam-se no estado do Oregon, EUA, e especulam sobre o papel das mulheres em sua composição, resgatando narrativas soterradas pela história dominante, predominantemente masculina. Como fizeram historicamente tais mulheres, entram em relação com outras perspectivas, outras visões de mundo para além do paradigma moderno, e fabulam “um mundo onde muitos mundos caibam”<sup>3</sup>. No lugar das políticas de aniquilamento e dominação, práticas de aliança entre alteridades pela sobrevivência. Reichardt e Le Guin não apenas contrariam as expectativas dos gêneros que trabalham (o *western* e a ficção científica), como também refletem sobre as possibilidades de existência em um mundo que não é só o de ontem ou o de amanhã, mas também o de hoje.

**Palavras-chave:** Kelly Reichardt; Ursula K. Le Guin; Cinema; Ficção Especulativa

---

<sup>1</sup> Este artigo é um desdobramento de uma dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. A pesquisa contou com bolsa da Capes no período entre 03/2022 e 07/2024.

<sup>2</sup> Nascida em 1987, no Rio de Janeiro, Alice Furtado é montadora, realizadora e pesquisadora. É graduada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2010), pós-graduada pelo Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains, França (2014), e Mestre em Comunicação Social pela UFRJ (2024). Realizou os curtas "Duelo antes da noite", selecionado para a mostra Cinéfondation do Festival de Cannes 2011 e "A rã e Deus" (2014). Em 2019, estreou seu primeiro longa-metragem, "Sem seu sangue", na Quinzena dos Realizadores, em Cannes. Como montadora, trabalhou em mais de 20 filmes, entre curtas e longas, e em séries de TV documentais e ficcionais. Desde 2021, ministra aulas na Academia Internacional de Cinema.

<sup>3</sup> Referimo-nos a uma passagem da “Quarta Declaração da Selva Lacandón” do exército zapatista, resgatada pela antropóloga Marisol de La Cadena para defender uma aliança entre práticas heterogêneas de *fazer mundo* como estratégia de sobrevivência: “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). “

## KELLY REICHARDT AND URSULA K. LE GUIN: SITUATED PRACTICES OF SPECULATIVE FABULATION

**Abstract:** This article seeks to relate the work of filmmaker Kelly Reichardt in Meek's Cutoff (2010) to some propositions in the fictional and essayistic work of Ursula K. Le Guin. The two authors based themselves in the state of Oregon, USA, and speculate on the role of women in its composition, recovering narratives that were buried by dominant, predominantly male history. As such women have done historically, they engage with other perspectives, other worldviews beyond the modern paradigm, and fabricate “a world where many worlds fit”. Instead of policies of annihilation and domination, practices of alliance between alterities for survival. Reichardt and Le Guin not only go against the expectations of the genres they work in (the western and science fiction), but also reflect on the possibilities of existence in a world that is not only that of yesterday or tomorrow, but also that of today.

**Key words:** Kelly Reichardt, Ursula K. Le Guin, Cinema, Speculative Fiction

## 1. Introdução

Em uma entrevista concedida ao jornal *The Guardian* (2011) logo após o lançamento de seu filme *O Atalho* (*Meek's Cutoff*, 2010), a cineasta norte-americana Kelly Reichardt revela que sempre se perguntou como, digamos, seria o personagem de John Wayne em *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956), se visto pelos olhos da mulher que cozinhava para ele. Tal questionamento estaria na origem do projeto de seu primeiro filme “de época”, um *western* não-convencional que não só desconstrói a versão tecno-heroica da conquista do oeste, como incorpora novos personagens, olhares e tipos de relações até então ignorados pela história da *pátria* estadunidense, a História com H, transmitida oficialmente de geração em geração nas escolas, nas universidades e nos filmes.

Neste artigo, investigaremos os efeitos desse questionamento não só nos termos de uma restituição histórica tardia e há muito devida, como também nos termos mais amplos de um deslocamento epistemológico. Quais estratégias para se “ficar com o problema”<sup>4</sup> de habitar o mundo (de ontem, mas também o de hoje) são reveladas a partir de um gesto especulativo inaugural que visa restituir um ponto de vista historicamente interdito dentro de uma tradição narrativa sabidamente patriarcal?

Seguindo esse fio, buscaremos compreender de que forma o movimento de Reichardt em direção ao passado e ao processo de constituição do território estadunidense, trazendo novas perspectivas para histórias e mitos que foram tradicionalmente narradas de forma enviesada e excludente, filia-se às estratégias do feminismo e da fabulação especulativa, propondo, através de seu experimento de pensamento retroativo, formas diferentes e desejáveis de viver e morrer<sup>5</sup> em nosso planeta.

---

<sup>4</sup> A ideia de “ficar com o problema” é proposta pela filósofa Donna Haraway como uma alternativa à crença redentora ou apocalíptica no progresso. Um modo de ser que recusa as projeções (pessimistas ou salvacionistas) sobre um futuro monumental, e se estabelece nos emaranhamentos de um presente denso e inacabado. (Haraway, 2023)

<sup>5</sup> “Aprender a viver e morrer bem uns com os outros em um presente espesso” é o objetivo das estratégias mobilizadas para se ficar com o problema. (Haraway, 2023, p. 9)

Mais especificamente, nossa proposta é tecer uma relação entre o trabalho especulativo por trás do filme *O Atalho*<sup>6</sup> e algumas proposições teóricas e fabulativas da escritora Ursula K. Le Guin. Interessa-nos estabelecer uma relação de parentesco que se aprofunda a partir da realidade situada do Oregon, oeste dos Estados Unidos, onde as duas autoras escolheram fincar suas raízes. Ambas partilham uma curiosidade comum sobre o papel das mulheres nas histórias que lhes foram narradas sobre a composição deste território, desdobrando-a em escavações e especulações que nos servem também de ponto de partida.

Como defende Donna Haraway, principal referência teórica das narrativas SF (o acrônimo que, em sua concepção, designa os termos ficção especulativa (*speculative fiction*), fabulação especulativa (*speculative fabulation*), feminismo especulativo (*speculative feminism*), ficção científica (*science fiction*), entre outros<sup>7</sup>), “importa quais histórias fazem mundos, importa quais mundos fazem histórias”. Partindo desse princípio, Haraway orienta-nos a recusar as histórias grandes demais do patriarcado e a fincar nossos pés em um mundo que não se pretende mais universal, a partir de um referencial que exclui todos os outros, mas que se compõe de múltiplas realidades situadas. Podemos assumir que a consideração dessas realidades como ponto de partida é essencial ao tipo de trabalho especulativo que queremos discutir.

No caso específico de Reichardt e Le Guin, o mundo a partir do qual decidiram fabular grande parte de suas histórias é justamente aquele que compõe hoje o estado do Oregon, Noroeste dos Estados Unidos, um dos últimos territórios anexados pela expansão colonial do período pós-independência.

Em um ciclo de palestras ministradas em 2010 na cidade de Joseph, Oregon, intitulado “O que as mulheres sabem” (2019, p. 180), Le Guin remontaria às histórias que lhe foram transmitidas ao pé da lareira por mulheres de gerações anteriores de sua família; as narrativas íntimas, de sua *mátria*<sup>8</sup>, seu entorno imediato, trazendo relatos

---

<sup>6</sup> O título comercial do filme em português infelizmente omite a ironia do título original, o qual poderia ser traduzido literalmente por O Atalho de Meek. Apesar de nomear oficialmente a rota histórica em questão, Meek torna-se personagem secundário no filme, levado a assumir o fracasso de sua ignorância e aceitando ser conduzido pelos agentes de uma nova (porém antiga e soterrada) história.

<sup>7</sup> Uma definição mais ampla e completa deste conceito tentacular de Haraway é reiterada em diversos de seus textos e palestras, por exemplo em 2023, p. 10.

<sup>8</sup> Emprestamos esse conceito do historiador Luís González y González, que o utiliza para designar, em uma ordem crescente de escala, os valores maternos, familiares, tribais, a nação independente do estado: “é a aldeia entendida como um grupo de famílias ligadas à terra, é a pequena cidade em que os

de acontecimentos radicalmente diferentes daqueles celebrados pela narrativa pública, a História com H transmitida por homens sobre a construção da *pátria*:

A história pública, masculina, que aprendi sobre A Conquista do Oeste<sup>9</sup> foi sobre homens explorando, liderando caravanas, liderando boiadas, caçando e matando animais, caçando e matando indígenas. As histórias que minha tia-avó Betsy me contou de seus primeiros dias no Oeste eram diferentes. Lembro-me (...) de sua história sobre como sua irmã mais velha Phoebe, minha avó, então com 12 anos, cuidou de seus irmãozinhos em uma cabana na montanha Steens, durante o tempo em que tinham problemas com os índios, enquanto seus pais faziam uma viagem de três dias até a cidade para comprar mantimentos. Os índios, desterritorializados e atormentados 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.

Rememorando as histórias que lhe foram transmitidas por suas parentes, Le Guin atenta para o fato de que, enquanto os homens preocupavam-se com a tarefa de conquistar territórios e proteger suas famílias de supostos inimigos, os povos originários da região “a ser tomada”; as mulheres, por sua vez, tratavam de tecer alianças invisíveis com estes mesmos supostos “*hostis*”, trocando favores e conhecimentos com suas mulheres, deixando que suas crianças “bisbilhotassem umas às outras”. A maneira como essa estratégia feminina ampliou as possibilidades de sobrevivência dos colonos é frequentemente ignorada pela História predominantemente masculina e excludente. Recuperando tais relatos e desdobrando-os em hipóteses mais realistas sobre esse passado em disputa, Le Guin reconhece o oportunismo das mulheres brancas em seus gestos de abertura à alteridade, em seu *dever-com* outros modos de ser e de perceber o mundo, ao mesmo tempo em que os homens tratavam de excluir e aniquilar de sua história os estranhos.

Kelly Reichardt, em movimento semelhante, fora em busca de respostas ao questionamento que inicia este artigo nos cadernos de viagem escritos por mulheres

---

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).

<sup>9</sup> A escolha pelas maiúsculas não é por acaso. Le Guin possivelmente se refere aqui ao épico de John Ford *A Conquista do Oeste*, de 1962, o ápice em Cinerama do gênero faroeste, fundamentado nas narrativas masculinas dos “heróis” que colonizaram as terras indígenas do que é hoje o território estadunidense.

na Rota do Oregon, mais especificamente durante uma travessia que ocorreu no local que hoje é conhecido como Atalho de Meek, nome que, ao tornar-se localização geográfica, inscreveu na própria paisagem norte-americana a história hegemônica e excludente, que, como os milhões de nomes de ruas, praças e avenidas de cidades ao redor do mundo, homenageia supostos heróis e seus feitos supostamente prodigiosos.

O herói em questão seria o caçador de peles Stephen Meek, que fora contratado por uma caravana de pioneiros para guiá-los de forma segura pela Rota do Oregon, conhecida rota de passagem dos colonos estadunidenses no século XIX. Reichardt descobriria ao longo de sua pesquisa, e testaria na especulação ficcional que teceria a partir desse material, que a hipótese do heroísmo individual não poderia ser mais divergente da realidade dos fatos que efetivamente marcaram esse evento histórico.

No filme e nos registros acessados, Meek é um herói em desconstrução. Revela-se impossibilitado de guiar o grupo através de um solo que é incapaz de dominar<sup>10</sup>, por um ambiente que não se deixa apreender, e não há nem há de haver ninguém para assumir o seu lugar. A paisagem aparentemente inóspita do deserto abriga uma realidade densa, emaranhada por diferentes modos de existência. As possibilidades de relação a serem tecidas entre esses diferentes modos indica para a insurgência de um outro tipo de narrativa, não-heróica, não-exclusivista e não-individualista. Uma vez que essa *outra* história, uma história real que não foi escrita a partir dos atos vitoriosos de um único (e pouco provável) homem, nunca foi contada, há um chamado à ficção que se formula a partir da pesquisa, ao qual Kelly Reichardt responde respeitosamente.

Há um quê de experimento científico nesse processo, uma vez que Reichardt busca testar os limites da hipótese do heroísmo a partir de um investimento no que há de mais concreto na história a ser revista, a começar pela aridez do deserto e sua afetação sobre os corpos<sup>11</sup> de humanos que de antemão se acreditavam senhores daquele suposto “espaço vazio”, com suas concepções de mundo modernas e

---

<sup>10</sup> Uma fala que se torna irônica *a posteriori*, resumindo as ambições tecno-heróicas em falência iminente, chama atenção em um momento de autocelebração, quando o personagem afirma que “pode dominar o chão onde pisa” (No original, “I can handle the ground I walk on”).

<sup>11</sup> O compromisso de Reichardt com o realismo dessa afetação era tamanho que “chegou a proibir seus atores de lavar seus figurinos” (2011).

tecnocráticas. A narrativa de Reichardt constrói-se assim como um experimento mental sobre a história de seu país e revela em suas especulações achados inéditos, causando uma fissura epistemológica no imaginário já estabelecido sobre ela.

Trabalhando em outro gênero predominantemente masculino, de viés tecnocrático e antropocêntrico – a ficção científica – Ursula Le Guin também define algumas de suas especulações como experimentos mentais, referindo-se a um procedimento semelhante àquele empreendido pelo cientista que busca testar uma hipótese no campo da Física. Um experimento de pensamento ocorre, por exemplo, quando a autora se propõe a imaginar os modos de ser e de se relacionar dos *gethenianos*, tipo de humanidade não-binária que teria evoluído no planeta ficcional *Winter*, cenário de seu célebre romance *A Mão Esquerda da Escuridão*:

O experimento é realizado, a pergunta é feita, na mente. O elevador de Einstein, o gato de Schrödinger, meus *gethenianos*, são simplesmente uma maneira de pensar. São perguntas, não respostas; processo, não estase. Uma das funções essenciais da ficção científica, penso eu, é precisamente esse tipo de pergunta: reversões de uma maneira habitual de pensar (Le Guin, 1989)

Como afirma Le Guin, reverter uma maneira habitual de pensar é provavelmente a principal vocação do gesto especulativo, seja ele direcionado ao passado, ao presente ou ao futuro. Em seu caso e no de Kelly Reichardt, o que essas histórias e/ou perspectivas trazem de inédito são as possibilidades de aliança e convivência entre alteridades (humanas e outras-que-humanas) que o mito do herói moderno havia silenciado em suas histórias já desgastadas de dominação e progresso.

Diferentemente dos experimentos de pensamento da física, no entanto, os experimentos de pensamento dessas duas autoras, enquanto especulações SF, caminham no sentido do desdobramento de suas hipóteses sobre presentes densos, com múltiplos emaranhamentos e contingências. Como explica Isabelle Stengers (2020), enquanto os cientistas buscam testar suas hipóteses nas realidades isoladas e rarefeitas de seus laboratórios, as autoras SF saem em visita<sup>12</sup> ao mundo, estendendo a

---

<sup>12</sup> Referimo-nos à metáfora proposta por Hannah Arendt (e apropriada por Donna Haraway) para designar o processo do pensamento, como um treinamento da mente para “sair em visita”, romper com os automatismos do fazer, do *business as usual*. (Haraway, 2023, p. 72)

eles os seus tentáculos<sup>13</sup>, deixando-se contaminar por suas realidades. Pouco importa se essas realidades se erguem na imaginação de quem as fabula, ou no mundo material do deserto.

## 2. A narrativa dos que ficam

Em seu célebre artigo “A Teoria da Bolsa da Ficção”, Le Guin defende o abandono da supervalorização das narrativas dos heróis com suas lanças e flechas, em favor de outras narrativas – as histórias daquelas(es) que ficam para trás enquanto os homens partem à caça ou à guerra, mulheres em sua maioria, coletando meios de subsistência e ocupando-se com a tarefa diária de manter vivas a si mesmas e às suas tribos. Que sejamos capazes de ouvir as pequenas histórias das coletoras de aveias selvagens enquanto carregam seus bebês no *sling* com o mesmo entusiasmo com que fomos capazes de ouvir as histórias de mamutes urrando e sangrando com lanças cravadas em seus peitos por másculos conquistadores (remontando à origem pré-histórica do triunfo cultural da narrativa tecno-heróica) é o que Le Guin fomenta em seu ensaio-manifesto com ares de ficção.

Dez anos mais tarde, sua reflexão sobre o papel das mulheres na Rota do Oregon (2019, p. 180) viria também em resposta a tal exigência, e podemos assumir que essa reflexão ganha uma forma narrativa audiovisual através das mãos de outra autora – Kelly Reichardt. Tal circuito criativo não poderia ser mais característico dos modos de fazer SF, considerando seu processo contínuo e coletivo de *fazer mundos*: um processo que subentende a participação de diversos atores (ou diversas autoras) em revezamentos surpreendentes, tal qual em um jogo de cama de gato<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> O tentáculo é outra figuração cara às autoras SF, metaforizando seus modos de pensar e de se relacionar com o mundo, com os seres e também com os conceitos. Nas palavras de Haraway, “Os seres tentaculares fazem vinculações e desligamentos, fazem cortes e nós, fazem a diferença. Eles tecem caminhos e consequências, mas não determinismos; são simultaneamente abertos e intrincados, de algumas maneiras e não de outras.” (2023, p. 62)

<sup>14</sup> 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 afins<sup>14</sup> às figuras de barbante<sup>14</sup>, 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 e contínua. Haraway serve-se dessa



Em *O Atalho*, a vocação feminina para a sobrevivência, a partir de uma estratégia que privilegia as políticas de aliança no lugar das políticas de aniquilamento, é também a ideia central a ser experimentada pelas vias da ficção. Em seu faroeste de 2010, Reichardt desenvolve uma narrativa que é capaz de descentralizar as armas e colocá-las em seu devido lugar – o de “uma ferramenta tardia, luxuosa e supérflua” (Le Guin, 2021, p. 19), resituando-nos, sobretudo, em relação às estratégias femininas de sobrevivência e cuidado.

Não podemos deixar de evocar neste ponto as vozes originais de algumas dessas mulheres que deram corpo à pesquisa e à fabulação de Reichardt, cujas histórias também foram transmitidas de alguma maneira a Le Guin – mulheres que percorreram, em diferentes momentos, a difícil Rota do Oregon, e registraram alguns de seus desafios pelo caminho:

Suas mães mantinham as famílias diretamente em suas mãos e estavam com elas o tempo todo. Especialmente durante as doenças (...) As mães na Rota tiveram que passar por mais provações e sofrimentos do que qualquer outra pessoa.

*Martha Ann Morrison, 13 anos em 1844*

Embora não haja muito o que cozinhar, a dificuldade e a inconveniência em fazê-lo são muitas. Depois, há lavagem a ser feita e pão leve para fazer e todos os tipos de tarefas estranhas. Algumas mulheres têm muito pouca ajuda no acampamento. São obrigadas a pegar lenha e água, fazer fogueiras, desfazer as malas à noite e fazer as malas pela manhã.

*Helen Carpenter, 1857*

Eu carregava um bebê órfão de mãe há quinhentas milhas e quando acampávamos, eu ia de acampamento em acampamento em busca de alguma mulher boa, gentil e maternal para deixá-lo amamentar. E ninguém nunca recusou quando eu o apresentei a elas.

*Margaret W. Inman, 1852*

*Registros coletados de diários da Rota do Oregon*

---

metáfora para justificar a necessidade de se fazer “parentescos” (intra e inter-espécies) para criar novos mundos (modelos). (2023, p. 24)

Não há sinal da presença masculina em todas essas indispensáveis lutas pela sobrevivência, nessas tarefas de responsabilidade<sup>15</sup> para com outros que inclusive ultrapassam o limite familiar e da comunidade imediata. É bem provável que os homens adultos estivessem ocupados com seus objetos supérfluos, buscando inimigos invisíveis e competindo entre si, e praticamente certo que não estivessem envolvidos nessas tarefas indispensáveis de cuidado.

Na reconstituição de *O Atalho*, Kelly Reichardt pontua essas diferenças sem criar alarde. Enquanto as mulheres carregam baldes de água e coletam gravetos para fazer fogo, os homens empunham lanças para açoitá-los animais, que felizmente nunca são usadas. Reichardt desenvolve essa outra perspectiva com uma narrativa de queima lenta, sem investir frontalmente em uma disputa por centralidade ou protagonismo, pois a lógica que opera é de outra ordem. Não se trata simplesmente de substituir a narrativa dos que partem (à caça ou à guerra) pela narrativa dos que ficam (coletando meios de subsistência). Como observa Le Guin a propósito de seus romances, a narrativa de *O Atalho* também comporta o conflito, a competição, a luta, mas não faz disso o motor narrativo central, como na história heróica que progride linearmente em forma de flecha a partir do conflito. Na bolsa de Reichardt, tais eventos são “elementos necessários de um todo que, por si só, não pode ser caracterizado nem como conflito nem como harmonia, já que seu propósito não é o da resolução nem o do êxtase, mas o processo contínuo” (2021, p. 22).

O processo contínuo em questão é o de viver e morrer. Na riqueza das relações que começam a se emaranhar nessa história da vida<sup>16</sup>, um processo contínuo de mundificação vai ganhando lugar.

---

<sup>15</sup> O neologismo é de Donna Haraway, que traz a responsabilidade para o campo do cuidado não-ensimesmado com o mundo e seus seres: a possibilidade de viver “em consequência em com as consequências, de se entrelaçar.” (2023, p.72)

<sup>16</sup> História da vida é uma das formas como Le Guin se refere à história não-heróica dos coletores. Refletindo sobre a urgência de uma mudança de paradigma, ela pontua: “O problema é que todos nos deixamos envolver na história do assassino, e assim podemos acabar junto com ela. Por isso, é com certo sentimento de urgência que procuro a natureza, o sujeito, as palavras da outra história, a história não contada, a história da vida.” (2021, p. 21)

### 3. Os dois lados da fronteira

A forma como Le Guin e Reichardt estabelecem relações especulativas com suas realidades situadas a partir de um processo que vai da escavação à fabulação de um outro mundo possível e desejável, começa, portanto, por uma busca por perspectivas excluídas da História oficial.

Para Le Guin, esse processo tem início cedo e naturalmente, na relação familiar que estabelece desde a infância com seus “tios indígenas”<sup>17</sup>. Le Guin passou a vida entre as paisagens do oeste americano, mais precisamente entre os estados da Califórnia, onde cresceu, e do Oregon, onde se estabeleceu até o fim da vida. Filha de antropólogos que dedicaram a vida ao estudo de línguas e culturas semi-extintas, convivera, no ambiente familiar, com 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<sup>18</sup>.

Influenciada também por um intenso contato desde a adolescência com o taoísmo (culminando, após décadas de estudo, em um trabalho autoral de tradução do Tao Te-Ching<sup>19</sup>), Le Guin aliaria o conhecimento situado de seus tios indígenas à epistemologia oriental, aprofundando seus modos de pensar e fabular o mundo a partir de proposições alternativas ao pensamento ocidental hegemônico. Como resultado, levou para sempre em sua bolsa os conceitos de *yin* e *yang*, representantes de uma dualidade complexa e interpenetrável que lhe permitiam escapar dos binarismos simplistas da cultura moderna.

Em um ensaio que relaciona essas duas perspectivas que mais influenciaram-na em sua produção e pensamento<sup>20</sup>, Le Guin afirmaria que toda fronteira tem dois lados: um deles seria o lado *yang*, o lado do conquistador, que considera tudo diante de si como um espaço vazio a ser anexado, que passa a existir mediante à presença daquele que o conquista, que ali chega em busca de ouro, terras e outros recursos a usurpar, expandindo seu próprio mundo. Do outro lado da fronteira estaria o lado *yin*,

<sup>17</sup> Essa influência é investigada em profundidade por Juliana Fausto (2021, p. 5).

<sup>18</sup> KROEBER, Theodora. **Ishi in Two Worlds: A Biography of the Last Wild Indian in North America**. Nova York: Ishi Press, 2011.

<sup>19</sup> TZU, Lao. **Tao Te Ching: A Book about the Way and the Power of the Way**. Tradução para o inglês de Ursula K. Le Guin. Boulder: Shambhala, 2019.

<sup>20</sup> 2004, p. 63.

o lado onde se vive e onde sempre se viveu, o mundo real e verdadeiro, onde algum dia desembarcam os invasores. Não seria certo, para os que ali viviam, que esses outros existissem até o momento de sua chegada.

A partir dessa proposição, a autora compara o horizonte do processo de colonização norte-americana com o da ficção científica convencional, em torno dos quais foram escritas histórias de conquista, de anexação territorial, de subjugação de povos (ditos “selvagens”) pelo homem moderno/europeu/terráqueo, sempre considerado mais desenvolvido e civilizado, portanto hierarquicamente superior, àqueles que já se encontravam ali 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).

Historicamente, sabemos que a urgência da investida colonial sobre o Oeste dos Estados Unidos era justamente a possibilidade de abrir trilhas, estradas e ferrovias para facilitar a passagem da “civilização” em direção ao outro lado do continente — a costa margeada pelo Oceano Pacífico. 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.

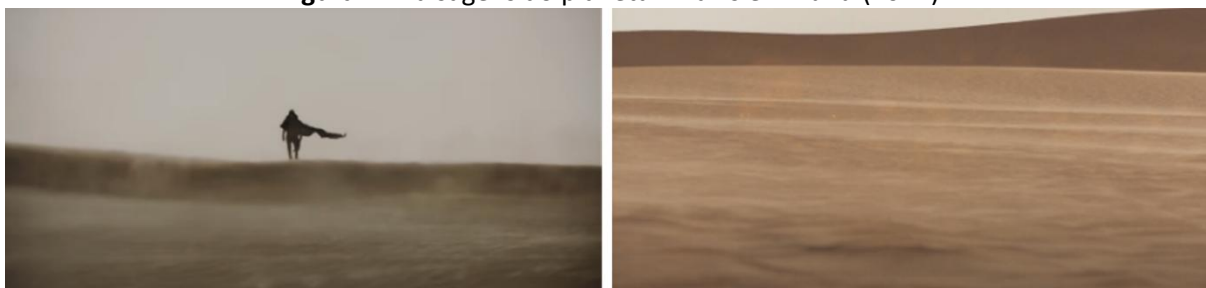
**Figura 3** - Paisagens desérticas em *O Atalho* (2010)



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

Não fosse pelo figurino, que demarca um tempo específico na História, alguns fotogramas de *O Atalho*, se considerados isoladamente, poderiam sugerir uma aproximação entre a visualidade do Oeste retratado por Reichardt e a de um filme de ficção científica convencional como *Duna* (2021), de Denis Villeneuve. 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 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)

Não por acaso somos tentados, em um primeiro momento, a enxergar no deserto de *O Atalho*, um grande vazio a ser nomeado e mapeado, tal qual o colonizador de 1845. A longa tradição de um dos mais antigos gêneros cinematográficos sustentou e fomentou essa hierarquia por pelo menos um século de produção<sup>21</sup>. Antes de investigarmos as estratégias cinematográficas de Kelly Reichardt para desconstruir tais prerrogativas, evocaremos mais uma vez Ursula Le Guin, que nos fornece a chave para uma nova (ou ancestral) maneira de olhar para a paisagem desse Oeste mítico:

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

<sup>21</sup> Sobretudo se considerarmos a origem desse gênero com o filme *Kidnapping by Indians*, de 1899, e considerando, também, que o revisionismo dos anos 1960 e 1970 não passou perto de questionar o problema do excepcionalismo humano, assim como pouco tocou nas questões de representatividade feminina e indígena.

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 (2019).

A preocupação de Le Guin com a descolonização do olhar atravessa sua obra ficcional, influenciando suas especulações sobre outras formas de humanidade universo afora. Os habitantes desses mundos inventados, cada qual à sua maneira, subvertem a visão moderna dos narradores terráqueos das histórias (e, por consequência, de nós, leitoras(es)). Estraven, o *getheniano* não-binário<sup>22</sup>, coprotagonista 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 submetida 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).

Embora de forma bem menos explícita e direta que Le Guin, Reichardt também plantará desde o início de seu filme “histórico”, 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* da história.

---

<sup>22</sup> Optamos por seguir o padrão do romance, que refere-se a este personagem sempre no masculino, apesar de sua identidade não-binária. Esta decisão seria objeto de uma autocrítica de Le Guin em

#### 4. A visão 4:3

**Figura 2** - Uma árvore desponta em meio à aridez do deserto



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

Um primeiro procedimento formal chama atenção nesse sentido. 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.

É importante, em primeiro lugar, pensarmos nas implicações políticas de se enquadrar o deserto como se enquadra um retrato, e não uma paisagem, visto que essa tomada de posição implica, de certa forma, na transformação daquilo que antes era considerado cenário em figura. É assim que uma árvore, uma colina ou 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!” é a ideia implícita, com a perspectiva de um futuro sempre atualizável pela contínua, mas nunca concluída, chegada do progresso.

No cinema, a própria história do gênero *western*, com suas locações monumentais e seus horizontes a perder de vista, também se caracterizou por uma verdadeira corrida tecnológica para capacitar o aparato cinematográfico ao completo domínio do espaço da “natureza selvagem”. Em diversas investidas, a indústria



apostou tudo que pôde no desenvolvimento de suportes, lentes e sistemas de projeção que juntos pudessem dar conta da imensidão das paisagens onde se passavam essas histórias. A obsessão do produtor e do realizador do *western* caminhou tradicionalmente, portanto, no sentido de apreender o máximo possível do espaço e do mundo diante da câmera, dominá-los tecnicamente, assim como o herói de faroeste dominava o território com suas armas e veículos. 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 com três objetivas para a projeção no formato 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

É também contra esse ponto de vista totalizante que Reichardt reduz conscientemente seu escopo, assumindo e aderindo à limitação da visão de suas(seus) personagens. Ali, não existe a ideia de um herói senhor da paisagem, mas sim uma presença humana perturbadora e desarmônica, alienígena portanto a um mundo denso e antigo, já povoado por personagens que não estamos habituados a enxergar.

É preciso também atentar para o paralelo entre a distinção desses dois formatos (panorâmico e quadrático) e uma 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).



**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)

A comparação entre esses dois pontos de vista (totalizante e limitado) concretiza-se na cena acima (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*.

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, Mrs. Tetherow, consegue tecer uma possibilidade de sobrevivência em meio à realidade desafiadora do deserto, que resiste em se deixar domar pelas investidas tecnoheróicas. Ao defender uma aliança com a única presença humana estranha ao grupo – o indígena a quem Meek deseja matar, Mrs. Tetherow, enquanto versão ficcional das mulheres celebradas por Le Guin em *O que as mulheres sabem*, abre caminho para que o saber situado do deserto permita-os encontrar uma fonte de água.

O investimento dessa personagem na presença (e não mais em um futuro fatal ou redentor), estratégia eminentemente SF, oferece ao grupo de colonos à deriva a possibilidade de *ficar com o problema*, no sentido atribuído por Donna Haraway de uma conexão inventiva com outros modos de ser, humanos e outros-que-humanos, de uma conexão fazedoras de mundos ali onde o mundo parece, para muitos, já ter tido seu fim decretado.

A relação entre a hostilidade do deserto de *O Atalho* e o nosso mundo superaquecido não é mera coincidência, mas este cenário, para Haraway e Reichardt, é antes a possibilidade de um (re)começo do que o anúncio de um fim. Veremos como isso se desenvolve no filme.

## 5. Um outro mundo na borda do mundo

Em 1845, Stephen Meek foi contratado por um grupo de colonos para encontrar uma rota alternativa através do Oregon, que fosse capaz de evitar os ataques dos indígenas Cayuse e Walla Walla. Segundo rumores, esses povos considerados hostis 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.

A história oficial segmenta a travessia em diferentes etapas. De acordo com os diários aos quais se tem acesso, o trajeto contaria com perdas consideráveis 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 aclave 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 a promessa da redenção tecno-heróica começa a desmoronar.

Reichardt detém-se mais especificamente em um momento que teria ocorrido bem no meio da travessia, com um grupo já consideravelmente menor, não interessando-lhe nem tanto seu começo quanto seu final. Desde o início, nega-se a investigar as motivações dos personagens ao partir, ao mesmo tempo em que torna palpáveis a materialidade desafiadora do terreno e a desesperança generalizada do grupo. A inscrição da palavra “perdidos” em um tronco morto de árvore já nos primeiros cinco minutos de filme nos informa 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 maneira, Reichardt não dará 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 impediram-na de realizar uma diária extra de filmagem, para captar o último plano previsto pelo 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 se 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 (Reichardt, 2011, tradução nossa).

De certa forma, Reichardt credita o enigma de seu final aberto (e incompreendido por muitos), a uma restrição orçamentária<sup>23</sup>, 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. Como resultado, 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 direção pelo indígena cayuse que teria cruzado seu caminho com a caravana em determinado momento do filme. O último plano de *O Atalho* 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. Podemos apenas conjecturar sobre um processo de mundificação inacabado que tem

---

<sup>23</sup> É curioso observar como a escassez 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.” (2022)

origem nesse abismo. Pois, como diz Le Guin, “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).

*O Atalho* traz uma história que não se fecha, como as histórias de Ursula Le Guin e as composições SF. O índio que dá as costas para a câmera e caminha para a imensidão do deserto não parece tão distante, em seu movimento, daqueles que deixam Omelas, a cidade fictícia onde todos são felizes às custas do sofrimento ilimitado de uma única alma<sup>24</sup>. Caminham rumo a um mundo desconhecido e impossível de ser descrito por visões modernas, individualistas, mas parecem saber para onde estão indo. À beira do mundo “conhecido”, o país não mapeado, o país do Coiote (o *trickster* criador do mundo na mitologia dos navajos, à qual Le Guin se refere em diversos escritos). Quanto à experiência transformadora do salto para o abismo, ou o que se pode imaginar como continuidade para *O Atalho*, Le Guin acrescenta:

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. (Le Guin, 1997, p. 49)



<sup>24</sup> Em *Aqueles que se afastam de Omelas* (2017), Le Guin realiza uma reflexão sobre os viajantes que, recusando-se a viver em uma hipotética cidade na qual a felicidade de todos subentende o sofrimento ilimitado de uma criança, partem em direção a um mundo inimaginável e impossível de ser descrito.

Kelly Reichardt faz questão de não dar um nome, nem traduzir a língua do personagem enigmático interpretado por Rod Rondeaux<sup>25</sup>. Ele 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 a partir dessa presença que *O Atalho* se posiciona e assume o ineditismo de sua narrativa, pois a figura inicialmente distante e borrada do indígena, que em um segundo momento se mostra concreta e desconcertante, atesta uma evidência até então ignorada: não estamos diante de um espaço vazio. Existe uma cultura, uma língua, humanos e outros-que-humanos já em relação profunda com aquele território — da mesma forma como acontece nos planetas “colonizáveis” imaginados por Ursula Le Guin. A alienação está, ao contrário, na ignorância dessas presenças, 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 vive naquele lugar há séculos, milênios, em “íntima relação com a terra” (Fausto, 2021, p. 5).

A partir desse ponto, um impasse é colocado entre os colonos em relação o que fazer do cayuse: Meek argumenta que deveriam aniquilá-lo, pois sua presença é uma ameaça; outros defendem uma aliança pela sobrevivência. Um longo debate (do qual as mulheres participam inicialmente de forma periférica<sup>26</sup>) tem lugar, e o coletivo acaba decidindo pela segunda opção. Ofertam-lhe um cobertor exigindo, em troca, serem guiados a uma fonte de água limpa. Tal evento, verídico e crucial para o sucesso da empreitada, consta como um pequeno adendo na história oficialmente narrada sobre a trajetória vitoriosa do homem branco conquistador, que batizou aquele espaço ancestral com seu nome. O fato de que esse homem deve sua sobrevivência a um indígena que permanecerá para sempre anônimo nos registros oficiais teve, para essa História pública, pouca relevância.

Atendendo ao chamado de Le Guin, Reichardt propõe uma história nova.

---

<sup>25</sup> Interessante notar nessas recusas um movimento de restituição de história que não pressupõe o roubo, e que atesta para a insuficiência dos arquivos.

<sup>26</sup> Em 1845, com pelo menos meio século de distância até o sufrágio universal, as mulheres de *O Atalho* ainda não tinham direito a voto. Cabia a essas personagens “comer pelas beiradas”, influenciando os maridos e discutindo possíveis estratégias entre si.

## 6. Falência do progresso

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; a mobília só serve 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.

Como em nossos tempos antropocênicos, quanto maior o voluntarismo tecnocrático por domar a terra, maior a resistência contrária, e cada momento da travessia vai preenchendo-se de problemas. A ideia moderna de progresso e as ferramentas que a representam aqui possuem pouca ou nenhuma utilidade. A fim de aliviar o peso das diligências, móveis são descartados pelo caminho. Em um outro momento, uma carruagem desintegra-se de modo irreparável em uma descida acentuada, e por ali mesmo fica.

De todos os artefatos apresentados pelo grupo de colonos 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 linha, buscando obter algum crédito junto ao indígena e reforçar seu dever em ajudá-los. Mais uma vez, são as mulheres que provém as chances de sobrevivência do grupo, que depende das tecnologias e dos fazeres tipicamente femininos (a coleta, a costura, o cuidado).

Nas especulações de *A mão esquerda da escuridão*, 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 (que reúne diversas humanidades interplanetárias), ele passa anos estudando os modos de vida naquele mundo e tentando adaptar-se a eles. Em suas observações, muitas delas de viés misógino e preconceituoso, 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 suficiente<sup>27</sup> (embora

---

<sup>27</sup> 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

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, sem 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 (Karhide 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).

O fato de 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

---

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) 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.” (2019)



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 tal capacidade), *gethenianos* são exímios esquiadores. É através de habilidades como essa, desenvolvidas desde o berço por seu companheiro nativo, o não-binário Estraven, que 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*, quanto o planeta Terra em 2025, parecem querer provar-nos a mesma ideia: se quisermos garantir nossa sobrevivência, é preciso interromper a tentativa tecnocrática de dominação do mundo e aceitar tornar-se parte dele, emaranhar-nos, “viver em consequência e com as consequências”<sup>28</sup>. Viver (e narrar) a história da vida, do lado *yin* da fronteira, em contato profundo com a realidade a nossa volta, escutando a terra, como diria Juliana Fausto (2021, p. 19), tornando-se com ela, eis o que pode garantir nossa continuidade. Como reflete Le Guin:

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 (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, mas a de um presente espesso, que resiste, com personagens que falam outras línguas — não só o indígena fala, mas a árvore, as pedras e as

---

<sup>28</sup> Haraway, 2023, p.72.



montanhas também – e personagens que não as entendem, mas buscam conexões inventivas para além dessas limitações. Todos eles se comunicam de alguma maneira, e só quem encontra-se perdido nesse circuito é o homem branco invasor, representante da expansão *yang*.

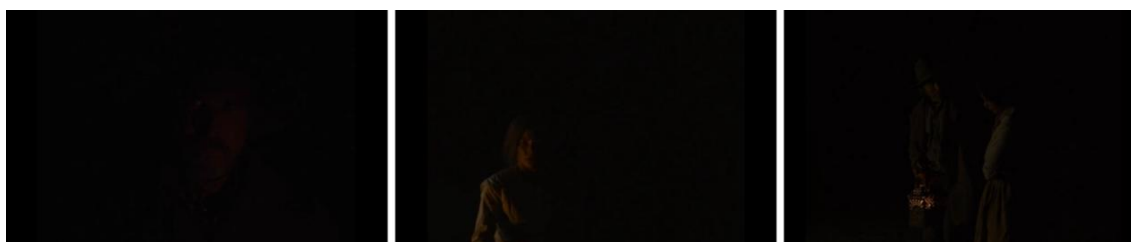
Não só o que se desenrola narrativamente, como todo o trabalho estético de *O Atalho* também nos faz pensar na afirmação de Haraway de que “A História deve dar lugar às geo-histórias” (2025, p. 101), remetendo assim a um outro tipo de história, que não mais considera a trajetória da espécie humana como desvinculada do restante do planeta, mas sim o emaranhado de redes compostas pelas interações entre terranos<sup>29</sup>. Vejamos como Reichardt compromete-se esteticamente com essa visão *yin* do mundo, em um pacto especial com a escuridão e com a terra.

## 7. Um presente espesso e enevoadado

*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 de situações de baixa luz no cinema *hollywoodiano*, 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 quantos os personagens dentro da imensidão do deserto que atravessam. Recusando a adoção desses códigos (diretores de fotografia defenderiam a incorporação de uma luz de preenchimento azulada, representando um luar surrealista já bem assimilado), Reichardt parece querer afirmar que não há sentido em iluminar artificialmente uma situação indiscernível no mundo real através das tecnologias e das convenções previamente estabelecidas pela linguagem hegemônica do cinema. Estarmos junta(os) 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 em cena.

---

<sup>29</sup> “Os terranos vivem tentacularmente em redes, entrelaçamentos e figuras de barbante multiespécies e simpoiéticas; os terranos não fazem a História” (Haraway, 2023, p. 101).

**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 encalço, a parte utilizada do contraplano, que representa seu ponto de vista, é um trecho onde 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 em um *western* convencional, onde o herói e sua “captura” estariam bem à vista neste contraplano. É justamente esse início ambíguo e indiscernível do *take* 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 e sensações de seus personagens.

*O Atalho* jamais nos oferecerá a visão totalizante do *western* com a qual nos habituamos. Seja pela janela 4:3, seja pela densidade do preto ou pelas decisões de montagem, Reichardt parece a todo tempo querer dizer: não somos capazes de domar este mundo. Quanto antes soubermos nos desvencilhar dessa pretensão “civilizatória”, da presunção de sermos os únicos atores ditando os rumos da História (que precisa, mais do que nunca, dar espaço a outras histórias mais consequentes), maior a nossa possibilidade de existência nessa realidade.

A realidade hostil do deserto de *O Atalho* é também a realidade hostil do Antropoceno. O que parece importar é a relação que estabelecemos com o presente denso diante de nós, com todos os seus problemas e emaranhamentos possíveis. Somente assumindo as limitações de nossa visão humana, estabelecendo conexões inventivas com outros modos de ver e ser, tecendo alianças e pactos de corresponsabilidade para com todos os seres que habitam essa “casa comum”, poderemos dar continuidade às histórias da vida e ao processo ininterrupto da mundificação.

## Referências

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

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

\_\_\_\_\_. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthluceno. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 edições, 2023.

\_\_\_\_\_. **Staying with the Trouble**: Making kin in the Cthulhucene. Durham; Londres: Duke University Press, 2016.

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. **The Left Hand of Darkness**. Ace Books, 1987. Edição para Kindle.

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

\_\_\_\_\_. **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%A9Ursula\\_K\\_Le\\_Guin\\_Tradu%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/41237582/Uma_Vis%C3%A3o_N%C3%A3o_Euclidiana_da_Calif%C3%B3rnia_como_um_Lugar_Frio_a_Ser_%C3%A9Ursula_K_Le_Guin_Tradu%C3%A7%C3%A3o) Acesso em 03 dez 2024.

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

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

\_\_\_\_\_. **Words Are My Matter.** Boston: Mariner Books, 2019.

\_\_\_\_\_. **Dancing at the Edge of the World.** Nova York: Grove Press, 1997.

\_\_\_\_\_. **The Ones Who Walk Away From Omelas: A Story** Nova York: Harper Perennial, 2017.

\_\_\_\_\_. **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.

REICHARDT, Kelly. **Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then returned to teaching.** Entrevista concedida a Ryan Gilbey, [The Guardian], 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff>. Último acesso em: 21 mai. 2025

\_\_\_\_\_. **'My films are about people who don't have a safety net'.** YouTube, 15 mar. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE>. Acesso em: 06 dez. 2024

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.

STENGERS, Isabelle. **Ursula Le Guin – Pensar em Mode SF** Disponível em: <https://epistemocritique.org/ursula-le-guin-pensar-en-mode-sf/> . Último acesso em: 21 mai. 2025

Recebido em 28/06/2025

Aceito em 06/11/2025