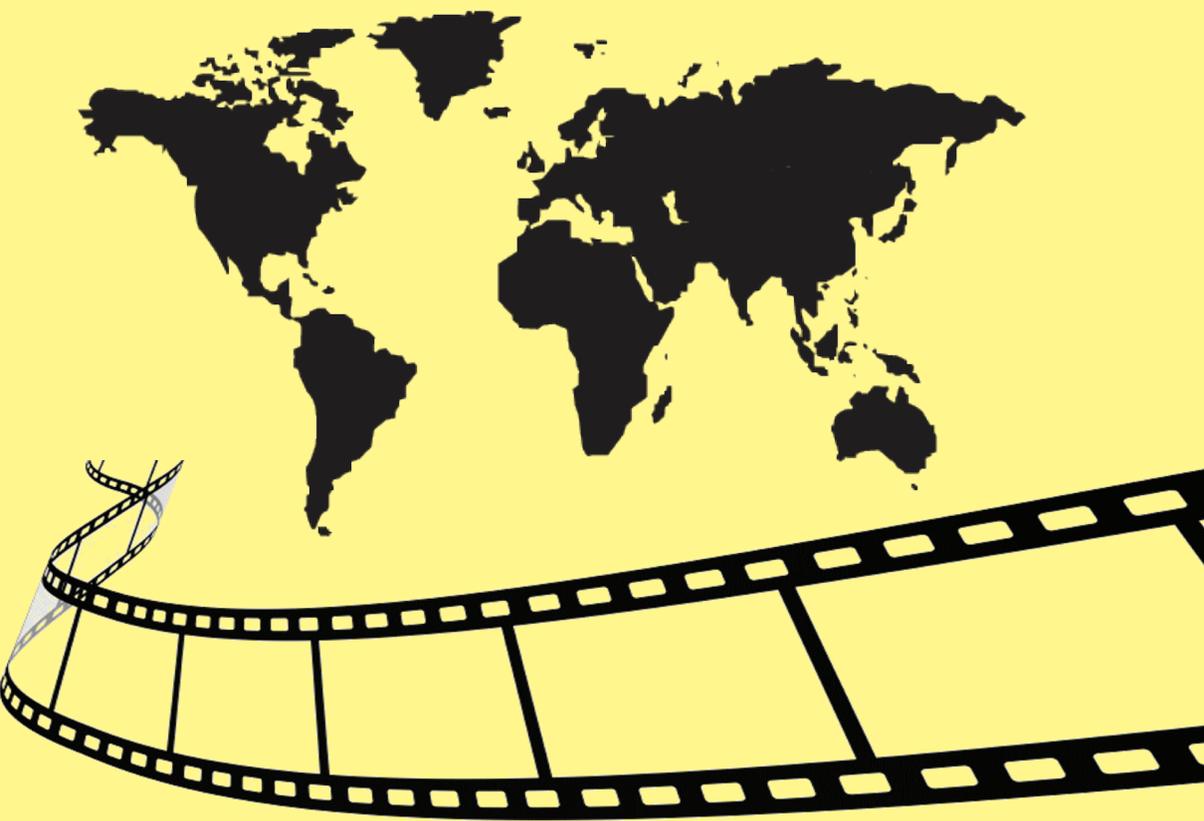


# TERRITÓRIOS DO CINEMA

REPRESENTAÇÕES E PAISAGENS  
DA PÓS-MODERNIDADE

Fátima Velez de Castro  
João Luís J. Fernandes  
(Coords.)







# TERRITÓRIOS DO CINEMA

REPRESENTAÇÕES E PAISAGENS  
DA PÓS-MODERNIDADE

**EDIÇÃO**

Eumed - Universidade de Málaga

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Fátima Velez de Castro  
João Luís J. Fernandes

**CONCEÇÃO GRÁFICA E CAPA**

Fernando Félix

**PRÉ-IMPRESSÃO**

Fernando Félix

**ISBN DIGITAL**

978-84-16399-98-7

© JULHO 2016

## SUMÁRIO

<b>Prefácio</b> .....	5
<b>Geografias de sutura e políticas de estranhamento. A heteroglossia da paisagem no cinema de Pedro Costa.</b>	
Ana Francisca de Azevedo .....	7
<b>Lost Geographies and Post-Cartographic Cinema.</b>	
Joseph Palis .....	45
<b>Os espaços em volta.</b>	
Fausto Pereira .....	61
<b>O espaço fílmico entre a metáfora e a realidade.</b>	
Jorge Seabra .....	77
<b>A Geografia, a Literatura e o Cinema – olhares cruzados. A Selva – Ferreira de Castro (1929) e Fitzcarraldo - Werner Herzog (1982).</b>	
Fernanda Cravidão e Tiago Cravidão .....	93
<b>A Cidade das Imagens: Três Olhares Fílmicos de Hoje</b>	
Sérgio Dias Branco .....	103
<b>Lisbon Story. Fado and the Imaginative Soundscape of the City in German Cinema.</b>	
Torsten Wissmann .....	123
<b>Anatopias cinematográficas em contexto geográfico. Contributo para a (des)construção de paisagens imaginadas.</b>	
Fátima Velez de Castro e António Campar de Almeida.....	163
<b>O papel dos Serviços de Informação Locais para a mediação e comunicação da mensagem cinematográfica</b>	
Maria Beatriz Marques.....	181
<b>O cinema e o ecrã omnipresente nas paisagens e nas territorialidades contemporâneas</b>	
João Luís J. Fernandes .....	215



## PREFÁCIO

A relação entre cinema e espaço geográfico, as pontes entre o universo cinematográfico e os lugares, a paisagem e o território, abrem um extenso campo de análise teórica e empírica, de reflexão e exploração de estudos de caso. Estes podem ser vistos partindo de alguma geografia em particular, mas podem também ser abordados em sentido contrário, a partir de uma obra ou de um cineasta que acrescente olhares, percepções e perspectivas muito particulares sobre este mundo de territorialidades complexas.

É importante decodificar estes olhares, o modo criativo como se representam estas geografias no pequeno ou no grande ecrã, como se comprimem estas realidades dinâmicas e complexas em enquadramentos que, muito para além dos dados objetivos dos lugares e das pessoas nesses lugares, traduzem valores, correntes estéticas, preocupações, movimentações específicas da câmara e de quem a orienta.

No entanto, o cinema e a linguagem cinematográfica não se encerram no plano de um ecrã, nem se completam com a obra finalizada e exibida. A relação entre cinema e geografia será mais fluída e flexível porque é sistémica e, pelo menos, biunívoca. O cinema pode representar e apropriar paisagens mas estas últimas não lhe são indiferentes, não permanecem iguais, como se nada ali tivesse ocorrido.

O cinema também modelará lugares, construirá paisagens e condicionará territorialidades. Um filme mostra mas também esconde, aproxima e afasta a câmara, faz opções, enviesa perspectivas. Com isso, imprime um rasto, estimulará atratividades e repulsas, terá efeitos diretos e indiretos que devem ser discutidos, promoverá uma imagem que se vai inscrevendo e condicionando comportamentos.

São estas as múltiplas orientações que se pretendem cruzar e integrar na obra com o título *Territórios do Cinema: representações e paisagens da pós-modernidade*, um trabalho coletivo, organizado por capítulos de autoria individual, que problematiza este trajeto infinito e múltiplo entre os filmes e as geografias que todos, de algum modo, vamos vivendo e percecionando.





**GEOGRAFIAS DE  
SUTURA E POLÍTICAS  
DE ESTRANHAMENTO.  
A HETEROGLOSSIA DA  
PAISAGEM NO CINEMA  
DE PEDRO COSTA**

**Ana Francisca de Azevedo**  
Lab2PT  
Universidade do Minho  
[afaras1968@gmail.com](mailto:afaras1968@gmail.com)



## Pacto entre câmara e território

Denunciando cabalmente o trabalho do cronotopo dos contra-espacos<sup>1</sup>, o filme *Casa da Lava* (1994), do realizador Pedro Costa, proporciona um meio de pensar a paisagem tendo em conta as políticas e poéticas de estranhamento que operam na construção do sentido de lugar. Veiculando as pulsões do Outro excluídas do sistema convencional de representações espaciais, o filme enfatiza os momentos oposicionais que configuram a estruturação do sistema objecto/signo subjacente à produção de imagens na cultura ocidental. Disposta como instrumento de vozes transgressivas e de contestação que perpassam silenciosamente os sistemas formais de representação do espaço, a paisagem cinematográfica desmonta os alinhamentos entre espaço e identidade que caracterizam toda uma tradição de geografia total, fracturando o mapeamento cultural do espaço de que somos herdeiros.

A configuração da paisagem com o recurso ao bloco espaço-temporal dos contra-espacos enuncia-se no filme através de uma abordagem crua e comprometida ao próprio corpo do território, uma abordagem em que a câmara parece unicamente preocupada com a revelação da matéria que constitui esse corpo. As sucessivas escavações pela câmara da matéria de um corpo-terra-fronteira configuram um modo muito próprio de interceptar a paisagem, uma paisagem que é paralelamente motivo iconográfico e sujeito de representação.

É desse motivo, tornado paulatinamente sujeito central de representação, que se desprende um sentido de mineralização dos territórios onde se desenvolve a acção humana, um sentido que remete para o questionar da produção hegemónica de identidades no espaço e através do espaço. Aquilo de que parece tratar-se de antemão é de uma espécie de pacto ou comprometimento entre a câmara e o território, um e o outro definindo uma parálise cosmológica em torno da qual se organiza a acção.

---

<sup>1</sup> Este conceito é tratado de forma aprofundada no estudo: Azevedo, A. F. (2007). Geografia e Cinema. Representações culturais de espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa. UM.

## Planos-retrato e o grito inviolável da paisagem-corpo

Como forma de objectivar um ambiente radicalmente heterogéneo cuja integridade identitária se presta a escavação, a voz da paisagem no filme desprende-se do enlevo visual que as filmagens *in loco* proporcionam. Desde logo, o carácter emblemático das sequências de abertura situam a dimensão especulativa da experiência de paisagem como elemento crucial da obra. Constituindo uma espécie de *establishing shot* do filme, os excertos de um documentário científico de Orlando Ribeiro, realizado aquando a erupção do vulcão da Ilha do Fogo em Cabo Verde funcionam como meio de definição simbólica do lugar legítimo de acção. Como resposta convencional ao efeito deslocalizador e desestabilizador proporcionado por cada filme, o *establishing shot* insere o espectador no lugar legítimo da acção, proporcionando uma reacção psicogeográfica de estabilização e localização e combatendo os efeitos de resistência à possibilidade de um fragmento filmico representar a realidade total. Neste caso, o recurso às imagens do geógrafo reveste-se de sentido ambíguo, pois, por um lado, agudiza o efeito realidade numa acção puramente ficcional e, por outro lado, enfatiza o clima quase místico do lugar legítimo da acção<sup>2</sup> em grande medida turvando os efeitos estabilizadores do *establishing shot*. O significado crucial destes planos emblemáticos associa-se pois a um efeito desestabilizador que se busca nas imagens de território, contrariando-se assim o efeito estabilizador convencionalmente associado ao trabalho da paisagem nos filmes. De facto, a fertilização do conteúdo pictórico do filme com as ima-

---

<sup>2</sup> O recurso às imagens do vulcão remetem para uma tradição humanista de exorcização do corpo e do pecado pela evocação da montanha como *Sacro Monte*. Diferente da construção do paraíso alpino, com os seus ribeiros e arvoredos, a montanha sagrada é evocada na iconografia ocidental como lugar de peregrinação e cenário para exorcização do drama espiritual. Perspectivada no imaginário medieval como fronteira entre os universos físico e espiritual, a montanha representava o drama da ascensão dos reinos do mundo aos reinos do sagrado (o monte como ponto alto da virtude). Trata-se pois de exorcizar a tensão entre corpo e alma o físico e o metafísico, através da ideia de ascensão ao monte sagrado. Não obstante, a metáfora neste caso é rica de significados dado remeter para um ponto alto de visão donde se pode perspectivar o “todo” (longe dos detalhes) e, desse modo, catapultar-nos para toda uma iconografia oitocentista dentro da qual as montanhas são vislumbradas como representação da verticalidade dos impérios, suas hierarquias e pontos de comando.

gens geofísicas de Ribeiro anuncia o conteúdo latente de uma iconografia da paisagem que aqui se vê redimensionada. Pictoricamente, a exploração da cor define desde logo o universo simbólico da obra, partindo-se de uma superfície visual negra onde se pode discernir um veio de materiais incandescentes em fluxo cruzando transversalmente o ecrã. Este plano inaugura um conjunto de imagens marcadas pelo jogo cromático; diversas tonalidades de vermelho sobre um fundo preto anunciam o centro da erupção. Vivificando progressivamente a superfície negra, o facho de luz vai sendo reenquadrando e centrado nos planos seguintes apresentando-se ao espectador as entranhas da terra em fusão. Depois é outro plano que nos fornece o perfil do território, desvelando-se uma encosta rochosa que o olhar da câmara cruza para encontrar de um outro lado a luz, sobre a mesma terra, uma luz tão intensamente branca que quase não permite reconhecer esse outro lado da encosta e os seus contornos. Retratado sob o efeito dos vapores sulfurosos da explosão, o perfil descarnado da terra descobre-se lentamente e os cinzentos vão progressivamente substituindo o negro da superfície de representação. Dois planos fixos sintetizam enfim uma particular semiótica material que se desprende destas sequências; o enquadramento silencioso de uma ferida incandescente entre duas vertentes de um corpo terra e o enquadramento de um cone vulcânico enquanto protuberância magistral desse mesmo corpo, imagem musicada em que se enxerta o primeiro som do filme.

O contacto com a explosão brutal do organismo-terra pela exposição de uma bolsa com os seus fluidos incandescentes antecipa a simultaneidade da figura e fundo, do feminino e do masculino, como elementos constitutivos do carácter dialógico do bloco espaço-temporal dos contra-espacos. Tal cronotope particular define-se no filme por este modo específico em que a sequencialização dos eventos é deformada pelas imagens científicas do território, sequencialização em que a segmentação e espacialização dos eventos nunca é independente da interpretação do espectador, o sujeito autoral de ecrã. Destes planos de território passa-se inadvertidamente para uma outra sequência de imagens, planos fixos de figuras humanas inaugurados pelo enquadramento de uma cabeça, ou pelo seu verso, centrado num plano em escala desmesurada. E aqui somos confrontados com o efeito de facialização do *close up*.

Esta superfície de representação posiciona-nos perante um maciço emaranhado de cabelos crespos de criança inscrito na imagem como um sol estremunhado e inviolável em que do centro negro encabado num pescoço-tronco irradiam para todas as direcções, fios dourados de luz. E se a labareda inicial cede lugar a este verso de um rosto afagado pelas mãos irrequietas da criança é também o verso de outras mãos, cruzadas sobre si mesmas, que o plano seguinte nos desvela. Terminação imperturbável de uns braços nus resignadamente recolhidos no verso desse outro corpo (humano) disposto verticalmente no plano da imagem, é sob as mãos que o movimento do vento agita o plano, animando o tecido fino das vestes brancas riscadas de negro daquela figura estatuária disposta em fundo inerte e pedregoso. Descoberta a sua frente/reverso no plano seguinte, a figura dá lugar a um conjunto de outras imagens femininas que se vão desvelando plano após plano, fixamente no ecrã. A relação fotográfica que se estabelece entre figura e fundo é discernida lapidarmente pela abordagem obsessiva aos planos-retrato de pessoas e território como elemento decisivo da dimensão dialogante da obra. Configurando um aspecto crucial da poética do autor, as imagens das figuras humanas com o olhar preso ao fenómeno de sublevação da terra revertem para uma cristalização ocular do medo e para o sentido íntimo das pulsões humanas de resignação.

Objectivando uma progressiva intrusão no campo das representações culturais, estes planos-retrato remetem para um semnúmero de imagens culturais subjacentes ao aparato figurativo do filme que se estabelece incisivamente em torno das personagens retratadas. A carga estética destas imagens revela os elos identificatórios com o espaço da acção, elos quase hipnóticos, cuja combinação contribui para a afirmação da paisagem como criatura enigmática do filme. Marcando a entrada em acção de um campo de representação e respectivo referencial, estes retratos de figura humana acordam um naturalismo pagão que com o tempo foi indexado pelos referenciais pictóricos religiosos e pela arte ocidental. Trata-se, portanto, do acordar de toda uma história da representação da figura humana através destes planos-retrato. Derivado dos antigos costumes pagãos que foram reapropriados pela Igreja, o retrato individual foi-se produzindo na cultura ocidental, de acordo com Michaud (2004), tendo

subjacente um impulso de aproximação ao divino bem como a associação às imagens sagradas. Favorecendo o ressurgimento de rituais arcaicos ligados a uma angústia sobre a sobrevivência do corpo e ao desejo de permanecer fisicamente através da imagem, a arte do retrato inscreveu-se na cultura ocidental pela sua inclusão em espaços sagrados onde o simulacro pintado foi sendo aperfeiçoado e trabalhado em frescos com o objectivo de narrar cenas sagradas. Exprimindo-se de forma palpável pela figuração de uma imagem humana, tal aproximação foi sendo aprofundada com o desenvolvimento dos retratos na pintura renascentista que funcionavam como ofertas votivas em agradecimento ou para pedido de protecção aos santos. Transportando inúmeros mitos de segurança e protecção que subjazem a própria história da representação do corpo humano em imagens, o significado dos retratos individuais foi posteriormente apropriado pela burguesia que operacionalizou uma inflexão ao seu conteúdo animista. A transformação do ambiente histórico e espacial destes objectos de arte associou-se a uma transformação do significado do seu uso, pelo que a representação da figura individual passaria a integrar aspectos da vida quotidiana assim como a realidade singular do indivíduo retratado (o mercador-mecenas). Neste percurso, verificou-se a libertação dos retratos do espaço sagrado e a sua inscrição nos espaços domésticos das classes dominantes. Definiu-se então e no período moderno, uma translação estética do apelo do poder imperialista que ao longo do tempo se foi configurando pelas imagens da figura humana. No entanto, o cultivo do retrato pela burguesia não abandonou nunca e inteiramente os sentimentos mórbidos e animistas que historicamente nutrem a apresentação da figura humana em imagens (Michaud, 2004). Mais do que a sua habilidade mimética, aquilo que se procurava com o retrato era a exaltação dos valores dramáticos da aparência humana em efígie, a perpetuação contra o tempo da imagem cristalizada de um indivíduo, o que perdurou até ao século XX e que deu origem à reprodução fotográfica dos corpos.

Denotando o movimento generativo das imagens, os planos-retrato de Pedro Costa configuram paralelamente traços de uma prática muito antiga e de um humanismo renascentista de que somos herdeiros. Tendo subjacente toda uma tradição cultural debruçada sobre a transformação do corpo pela

imagem, aquilo que esses retratos hiper-realistas exprimem é um movimento contínuo das figuras humanas que parecem deixar o mundo para serem incarnados em imagens. Parece, assim, que o realizador se vê imbuído da tarefa de acordar o animismo que historicamente subjaz a cristalização dos corpos pela imagem e através do retrato, expondo as condições íntimas de negociação das instâncias do profano e do sagrado através das figuras mobilizadas em imagem. É através delas que se opera o acordar do referencial histórico e religioso que liga o ser humano ao ambiente físico funcionando estas como meio de evocar uma tradição de modelos artísticos e culturais que operam no filme, embora subvertendo-se a formação social que subjaz tais representações. Denotando a transformação desses modelos através do tempo, a impressão causada por estes seres enigmáticos reenvia-nos para o seu papel no espaço compósito do filme. Como fantasmas ou meras ilusões visuais que povoam esse espaço, os corpos são tratados rigorosamente como figuras estáticas ainda que a terra permita intuir os sinais de movimento que os perpassam os quais se concentram na periferia das figuras (nas vestes, no cabelo) sem afectar a sua estrutura. Associada a um factor externo que temporariamente modifica o corpo, a origem do movimento em cada plano não afecta profundamente a pose de cada corpo, a sua carga expressiva, permitindo deduzir um sentido de continuidade entre as figuras retratadas e a manifestação de uma energia precisa que irradia da sua presença paradoxal e da sua forma espectral no território. Enunciando a passagem do mundo dos fenómenos naturais ao mundo das imagens, a origem do movimento em cada plano parece enunciar a presença de uma Natureza sempre em transformação responsável pela própria *anima* das figuras. Trata-se, portanto, de activar as forças contraditórias que se articulam em torno de um conjunto de figuras tornadas fonte de uma tensão estranha, figuras que são simultaneamente produto do legado cultural do seu autor como da acção do movimento imprimido por múltiplas condições naturais sobre os modelos retratados. Resultado da activação destas forças, as forças da representação cultural e da realidade factual que afecta directamente os corpos retratados, é o sentido que se extrai da energia dos planos-retrato convocados no início da obra e aos quais se volta de uma maneira ou de outra no decurso da narrativa

como forma de indagar “*o caminho em direcção ao espírito das coisas*” (Costa, 2001). É das relações conflituosas destes retratos com a terra e com a localidade figurada, da relação entre as figuras e os motivos que representam a realidade do mundo físico em que se fabricam os seus percursos ficcionais, que se obtém a chave de interpretação iconográfica da obra. Um dos seus maiores desafios prende-se com a descodificação do trabalho destas imagens no filme sem o qual seria vã a tentativa de compreensão da paisagem cinematográfica.

Habitada por figuras-modelo cuja expressão parece inspirar-se nos vivos como nos mortos, a paisagem organiza uma composição de frescos no espaço perisagrado em que o filme se desenvolve. Aí, é como se essas figuras constituíssem a intuição imediata do mundo, um mundo em que a diferenciação entre interioridade e exterioridade não teria ainda acontecido, constituindo-se elas próprias como uma força de conhecimento da natureza. Mais do que exprimir um estado original da natureza, trata-se com esta obra de endereçar um estado “primitivo” de representação pela acção de um médium tão sofisticado como o cinema e pela combinação das lógicas do realismo e da narrativa. Testemunhando a impossibilidade de emancipação dos corpos do universo físico, estas imagens erguem-se expressivamente contra um conjunto de sedimentos de uma história cultural que assenta sobre uma iconografia dos espaços exóticos como palco onírico de uma vitória simbólica sobre o Outro. O trabalho destas figuras desenvolve-se ao longo do filme no sentido de restaurar a sua presença no mundo das representações, um mundo em que cada figura não é mais do que um veio de ilusão lançado sobre a realidade, e cada movimento não designa a deslocação de um corpo no espaço mas a sua transferência no universo das representações em que adquire visibilidade. É pelo jogo dramático das figuras no espaço que se chega ao significado íntimo da paisagem em *Casa da Lava* e são estes retratos que activam o poder expressivo da localidade figurada. Expondo as contingências dos sistemas de representação convencionais estes planos-retrato funcionam no filme como extracto puro de significação e é através deles que a terra se deixa ouvir. A voz do território tornado protagonista revela-se em cada sequência do filme e é pelo trabalho da paisagem que retroactivamente escorrem as múltiplas vozes interpeladas a que os retratos dão rosto.

O dialogismo entre personagens e território que assim se estabelece oferece uma base para o reconhecimento das imagens de território como verdadeiros pontos nodais sobre os quais se estabelece a mitificação das categorias sociais de identificação da diferença que operam neste sistema de representações.

Numa “obra que nasce sobretudo dos encontros com os personagens e com os lugares” (Costa, 2001), o efeito destas duas séries de imagens inaugurais do filme configura pois dois dos elementos cruciais da poética do realizador; o retrato do território e o retrato da figura humana. Não obstante, elas provocam um efeito desestabilizador da percepção do espectador, turvando a distinção entre espaço “real” e espaço convencional da narrativa. Através deste ciclo de imagens, o dialogismo proposto entre estas duas instâncias a do espaço “real” e a do espaço representacional, pressupõe a destruição da separação absoluta entre a experiência liberta de convenções e o mundo das convenções em si mesmo. A inseparabilidade entre estas duas instâncias puras sobre a qual o dialogismo ocorre é em grande medida fruto da acção do cronotopos dos contra-espacos desde logo accionado pelo jogo da paisagem nestas imagens, e potenciando o constante movimento entre o objecto percebido (território, personagens) e o sujeito (espectador). É esse movimento que liga o objecto percebido e o sujeito que percebe emprestando-lhes reversibilidade, e é através dele que acontece o evento fílmico como resultado da coexistência destas entidades em diálogo. A simultaneidade dos diálogos entre as entidades humana e não-humana gera por seu turno, o questionamento do papel específico do Outro individualizado na sua relação com o Outro generalizado que o filme intercepta, donde o mundo criado pelo filme através deste bloco espaço-temporal potenciar a voz de cronotopes “marginais” aos cronotopes “dominantes” em que nos movimentamos e sobre os quais assenta parte significativa das nossas representações do mundo.

Como contra-espaço, este cronotopos vai testemunhando posicionalidades divergentes e centrífugas relativamente àquelas que no quotidiano governam os cronotopes dominantes do sistema global, cronotopes que configuram a produção do espaço no sistema global e as relações capitalistas de troca e propriedade. Embora não possam ser confundidos com os cronotopes que operam no universo factual dos indivíduos e das práticas interceptadas por este

cronotope, aquilo que ele reflecte é uma tentativa de aproximação à alteridade dos mundos para os quais remete e às suas especificidades espaço-temporais. De facto, a especificidade do tempo no trabalho de Pedro Costa consolida o efeito da especificidade do espaço nas suas obras, pelo que o cronotope dos contra-espacos nutre-se irrefutavelmente desse sentido de tempo longo que o autor explora. Em *Casa da Lava*, o recurso ao cronotope artístico cinematográfico dos contra-espacos evidencia precisamente a preocupação associada à exploração da implacável “*aventura do tempo, (que) perspectivado com energia desde um centro forte*” (Costa, 2002), na sua forma dilatada, funciona como modo de alcançar a concisão e a precisão da matéria (Costa, 2002). E é assim o testar dos limites espaço-temporais que o autor parece propor com esta obra, forçando o espectador a reconsiderar a experiência convencional destes limites. A paisagem surge aqui como veículo mesmo dessa experiência pelo que a metáfora da destruição mobilizada desde o início do filme redime a própria construção do lugar legítimo de acção. Paralelamente, o sentido permanente da erupção da terra como atributo simbólico da destruição de qualquer paisagem assim como da sua recriação contínua, associa-se à ideia de fluxos heterogéneos de tempo cuja captura emerge como contradição na época actual.

De facto, se o bloco espaço-temporal mobilizado decorre da compactação de séries de imagens em que o tempo “real” da acção define as relações entre planos e em que o espaço “real” da acção define o âmbito dessas mesmas relações, simultaneamente essas imagens traduzem um sentimento apurado das contradições de uma época. É como se o realizador tentasse, com recurso ao trabalho da paisagem cinematográfica, fazer justiça à ideia do fim de uma época, lutando por uma exposição rigorosa das suas múltiplas contradições. E se o impacto geopsíquico do filme é inerentemente dantesco, já a exploração do mundo retratado – um mundo social e histórico em essência – se produz tendo subjacente a ideia de uma simultaneidade pura dos eventos. Como um impulso gerador da forma em que se organiza o próprio filme, o sentido de simultaneidade e até de correspondência espaço-temporal entre o mundo da obra e o mundo “contra” o qual esta se projecta incisivamente, um “primeiro mundo” ou a sua ideia, funcionam como modos de indagar as forças pro-

gressivas e reaccionárias do desenvolvimento histórico. É deste modo, e em sentido lato, da participação num cronotopo histórico-geográfico total aquilo de que se trata neste filme, ainda que a aproximação se realize pela exploração de uma batalha subterrânea entre um espaço geográfico e um tempo histórico saturados pelas categorias modernas e ocidentais da experiência, frente a um espaço-tempo que lhes é “exterior” e marginal imanado pelos percursos biográficos que rendem a narrativa. A resolução artística desta batalha é responsável pela emergência de uma tensão que contamina o evento fílmico no seu conjunto, proporcionando à obra o seu extraordinário poder de exprimir a época em que se concretiza ou, mais precisamente, a linha divisória entre duas épocas. Ora, se o rigor e consistência internos da obra assentam sobre o seu poder de exprimir as contradições de um momento marcado pelas tensões entre duas épocas, em que o poder de delineamento das formas essenciais de perspectivação do mundo se vêem reconfigurados por novas formas, divisões e elos de ligação das categorias da experiência num período pós-colonial, o desafio que se propõe parece estribar na tentativa de captar a simultaneidade pura e a coexistência das experiências que se encontram na dependência das interpretações histórico-geográficas reinantes.

Objectivando o direito a ser Outro, o direito da experiência desenvolvida fora das categorias formais, a paisagem em *Casa da Lava* introduz a incerteza relativamente à inevitabilidade dos parâmetros que regulam e determinam a fixação das categorias para espaço, tempo e identidade, tornando a sua equação instável. É o próprio princípio do “*exterior constitutivo*” (Mouffe, 1993), em torno do qual se organizam os processos de exclusão de alteridades, que se indaga pelo trabalho narratológico destas superfícies, procurando-se formas não-essencialistas de exploração das relações entre aquelas categorias. Como “*processo relacional através do qual o exterior – ou o “outro” – de qualquer categoria opera activamente dos dois lados da fronteira construída*” (Natter e Jones, 1997:146), o exterior constitutivo do universo interpelado pela narrativa associa-se ao universo dos projectos hegemónicos que na modernidade definiram as complexas estruturas de construção da diferença entre indivíduos e grupos. Concebida como superfície aberta e plural onde operam múltiplas

instâncias de (des)identificação, a paisagem figurada elucida uma *praxis* de lugar perspectivada como um projecto em processo profundamente marcado pela força do exterior constitutivo que complexifica a estabilização de uma comunidade política inclusiva cuja unidade é permanentemente ameaçada pela reconfiguração das forças antagónicas de conflito e divisão dos territórios que lhe são “exteriores”. Como arena inacabada de contestação social, a paisagem cinematográfica ecoa os movimentos dos personagens que habitam o corpo-terra-fronteira retratado pelo filme, revelando um espaço aberto às políticas de reconfiguração do lugar e da diferença. Transgredindo a materialidade de um espaço social herdado, a paisagem do filme afirma-se pelos níveis de indeterminação, deslocalização e a-temporalidade que saturam o evento fílmico, objectivando um grito de identidade e território como elementos cruciais do próprio acto de transgressão e das possibilidades de contestação das categorias formais da experiência.

### **Resíduos materiais como dispositivos cénicos**

A um primeiro nível de análise, o conteúdo do filme levita em torno de uma viagem efectuada por dois personagens, uma viagem despoletada pelo acidente brutal de um operário da construção civil, cujo anonimato acciona o estranhamento, como tema fundamental da narrativa. De um conjunto de imagens, retratos de figuras humanas femininas imobilizadas num ambiente furiosamente natural, somos abruptamente transportados para uma outra localidade em que o ambiente construído é o palco da acção e em que um conjunto de personagens masculinas sugere o movimento quotidiano de transformação da terra pelo ser humano através das obras de construção civil. Aqui, a figura de uma fachada em reconstrução enche vertical e horizontalmente um plano. Suportada por um complexo de estruturas que como linhas de fuga do plano desvelam o seu centro dramático, o escavar de uma terra passiva pelas máquinas e pelos homens, esta imagem acompanhada pelo som metálico das máquinas antecipa a tragédia em torno da qual a narrativa se organiza;

*“Entrou sem identificação, não tem cá família, amigos, ninguém. Dois meses de coma profundo. [...] Por incrível que pareça a alta foi pedida, a direcção autorizou [...] o transporte está pago [...] Um cheque e uma carta cheia de erros... assinada pela aldeia dele... tudo anónimo... letra feminina”.* (Médico 1)

Trata-se, desde o início do filme, de articular num eixo comum as problemáticas da vida, da morte e da identidade na sua relação com o espaço, perspectivado como evento regulado que funciona como base de estruturação das assunções e das práticas de integração e exclusão social. E se a viagem efectuada por estes dois personagens, a enfermeira portuguesa e o operário cabo-verdiano, estabelece os sentimentos de alienação, de deslocalização e do coma, como efeitos emocionais determinantes a operar no evento fílmico, isto não acontece por acaso. Este último é, aliás, um dos efeitos que mais contribui para o carácter provocatório do filme, recodificando a carga expressiva que se desprende dos retratos celularmente fotográficos das figuras humanas e do território apresentados. Pontuando incisivamente a narrativa, as imagens aéreas de um cone vulcânico anunciam o destino dos dois personagens e já em terra, procede-se à entrega do corpo convalescente e de identidade anónima que ninguém reclama presencialmente. Descarregados num território árido e asfixiante, em campo-aberto, a enfermeira europeia e o doente africano que *“volta para casa”* (Médico 1) são dragados pelo vento e pela poeira daquela paisagem mineral, o estadolimites de Leão, organizando-se pelo encadeamento dos planos a confrontação entre Norte e Sul que o filme objectiva. Daqui em diante, trata-se sempre de indagar o estado limite entre a vida e a morte na sua relação com o lugar retratado corporizando-se diversos níveis de deslocalização em Mariana, a enfermeira que viajou da metrópole imbuída da missão de animar Leão. Lapidariamente absorvida por um ambiente físico que lhe é hostil, Mariana ocupa-se de um corpo (humano) depositado num corpo (terra) de que ninguém parece ocupar-se e cuja paisagem emblemática é redimida pela figuração do perfil de um gigantesco cone vulcânico. Confirma-se, a partir daqui, a espacialidade imanente da localidade retratada,

cuja figuração remete ao longo do filme para os arquivos culturais da imagística moderna. Confirma-se ainda uma das preocupações centrais de Pedro Costa, o tratamento temático dos lugares onde a morte se torna manifesta, do lugar da “*morte protegida pelo amor*” (Costa, 1995).

O recurso à localidade cabo-verdiana parece ter subjacente a vontade de mobilização de um território simbólico onde se entrecruzam percursos que convergem em direcção à ideia de mundo natural selvagem, de tráfego e de sofrimento. A paisagem emblematizada pelo filme através dos planossequência que objectivam a confrontação de Mariana (e do espectador) com o território figurado, é apresentada agora com referência a um conjunto de clichés paisagísticos relativos ao espaço cultural africano. Transportando-nos para um ambiente hermético, a viagem inicial, e já em terra, da enfermeira, para o interior da localidade retratada, configura a entrada numa espécie de território fechado sobre si mesmo que dá a ideia de guardar uma antiga ordem da natureza a que a civilização ocidental “perdeu” acesso. O trabalho da paisagem desenvolve-se à margem das aproximações “turísticas” a ambientes exóticos a que o cinema comercial nos habituou ou daquelas aproximações centradas na aventura ocidental da exploração dos territórios ditos selvagens. Efectivamente, não se trata, com este filme, do retratar pelo cinema de um jardim exótico, um parque natural ou um paraíso perdido em África. Trata-se antes de endereçar um território simbólico como leito de domínio e de morte, bem para além das convenções cenográficas da paisagem desenvolvidas desde o século XIX por fotógrafos exploradores como Carleton Watkins ou William Henry Jackson, que reuniam a tradição da pintura ocidental da paisagem e respectivo clima ideológico. Como filme que trata de um território, Cabo Verde, e de um povo, os cabo-verdianos, *Casa da Lava* ergue-se como segmento de uma história ambiental. Não é um imaginário da aventura colonial que se pretende acordar com este filme ou, quando muito, é o outro lado desse imaginário que emerge em oposição simbólica à utopia ocidental do mundo selvagem e intocado. Indagando o outro lado do espaço, o contra-espaço das memórias históricas, dos monumentos e dos traços culturais capturados em imagens fragmentares de território, a contracção e fragmentação do espaço fílmico através de cada plano funciona como meio de espectralização da paisagem

assente na ressonância de outras artes que operam no tecido intratextual do filme. Ao longo deste percurso, a ênfase nos enquadramentos de um perfil rochoso e esquelético de território, assim como o fossar pela câmara de porções de uma natureza semiestéril, remetem para uma presença inalienável do espaço físico na experiência de lugar. Acordando a história de um território colonizado de raiz por acção dos portugueses, a paisagem cinematográfica potencia um movimento de indagação em torno de um território de entreposto do movimento moderno intercontinental e transoceânico de colonização da terra e dos seus habitantes, cuja história se fez com base nas sucessivas descargas de população maioritariamente oriunda de território continental africano. Ao longo desta sequência, produz-se um efeito de spectralização da paisagem que remete para o labirinto de projecções que constituem o horizonte cultural de uma população estranhamente indígena no território figurado. E é precisamente essa separação simbólica entre território de “origem” e território habitado que a paisagem emblematiza. Propondo a reflexão em torno do horizonte cultural da paisagem retratada, esta sequência de planos do território acorda o espectro de civilizações que no decorrer do tempo histórico foram definindo a sua história ambiental. Como se verifica no decurso da narrativa, aquilo que encerra esta iconografia da paisagem é muito mais do que o activar de uma concepção da paisagem como reserva simbólica que remete para a idealização de um espaço enquanto refúgio ambiental ancestral através do qual se procura um sentido “original” da natureza humana. O significado daquelas imagens vê-se imediatamente recodificado pela chegada do corpo inanimado e incógnito de Leão ao hospital local;

*“Não é costume. Ninguém volta. Todos os dias os vejo partir, mas voltar, ainda por cima assim [...] Isto aqui era uma colónia de leprosos. Quem entrava nunca mais saía. Toda a gente teve um pai, uma mãe, alguém, mas ninguém se quer lembrar. Morte lenta” (Médico 2).*

Edifício visivelmente degradado e antigo refúgio de leprosos com papel activo na modelação do imaginário popular da localidade retratada, o hospital constitui um elemento crucial de figuração no tecido pictórico do filme.

Como resíduo de um exterior constitutivo, o hospital define uma marca no espaço que activa fantasmas ancestrais que povoam a memória histórica da colectividade que o filme intercepta e que inflamam um sentido de lugar; “*Maldade. Estar aqui doente só por castigo.*” (Médico 2). É através desta marca, elemento iconográfico através do qual se procede à confrontação com a ideia de um *genius loci* interpelado pela obra, que se adensa a aproximação à paisagem e à sua formação social. Constituindo um modo de aproximação simbólica à memória de um entreposto de descarga e distribuição de seres humanos, o hospital define o ponto de partida de um percurso de revisitação pelo filme às memórias histórico-culturais de um grupo. Através dele, procede-se ao enquadramento visual da paisagem, e é através de um detalhe iconográfico obtido do seu interior que se fixa o olhar furtivo de Mariana em relação ao território. É do interior do edifício que a câmara surpreende o diálogo entre a enfermeira portuguesa e o médico africano, oferecendo ao espectador o movimento de deslocação do médico na varanda, vislumbrado através das aberturas do edifício para o exterior. Neste momento de negociação da diferença interpelado pela câmara que permite vislumbrar a complexa constituição das paisagens “exóticas”, opera-se uma citação explícita das convenções da representação em paisagem como dispositivo pictórico clássico, explora-se a profundidade de campo. Enquadrado entre portas e janelas, o espaço árido exterior é submetido a um sistema de significação que encontra na paisagem o cenário diegético por excelência. Esta abertura sobre o espaço profundo da representação realista objectivada pelas portas e janelas do hospital, proporciona uma hierarquização do espaço narrativo a qual é objectivada em torno de dois centros simbólicos; o médico e a enfermeira. Condensando o universo da história da representação da paisagem, esta sequência convoca a força expressiva de motivos como as janelas e as portas como elementos figurativos usados convencionalmente para reforçar a dissociação das personagens com o mundo exterior.

Oferecendo ao espectador um olhar sobre a pele desse mundo e paralelamente confrontando-o discretamente com os mecanismos convencionais de hierarquização que operam na construção social do espaço, o efeito pictórico destas aberturas remete para uma utilização clássica da paisagem concebida

como *trompe-l'oeil*, dispositivo cenográfico amplamente explorado no teatro, na ópera, ou ainda nas grandes cartas geográficas a partir das quais se desenharam as fronteiras e os destinos dos territórios modernos. É através destas aberturas que se define o jogo conflitual de Mariana, um jogo que decorre da relação entre o mundo exterior e essa zona plástica que é o seu mundo interior, em torno do qual se vai cerzindo a sua tentativa de aproximação à “hostilidade” do espaço colonizado. Organizada em três níveis, esta superfície iconográfica funciona como índice visual que condensa a evolução psicológica desta personagem. Um primeiro nível que é a superfície da penumbra interior do hospital onde se encontra a enfermeira. Um segundo nível, superfície de interface entre esse mundo interior e o exterior, que é a varanda do hospital onde se movimenta o médico durante a conversa. Um terceiro nível que é o do espaço exterior enquadrado pelas aberturas do edifício. Sublinhando o encontro conflitivo que se organiza em torno destas superfícies, o mundo interior da enfermeira europeia, as suas paixões e a evolução do seu desejo e o mundo dos personagens africanos em relação com uma ideia de paisagem cultural, esta superfície condensa o choque entre dois conflitos silenciosos que agitam a narrativa; o de Mariana e o de Leão. Por isso, longe de apelar a uma abertura idílica sobre o território, este detalhe iconográfico do filme concentra a tensão crucial da acção.

Estruturado em torno de três eixos iconográficos fundamentais, o retrato das pessoas, o retrato do território e a figuração de cicatrizes de geografias passadas, o trabalho da paisagem organiza o sentido íntimo de significação da obra. Aliás, é pela abordagem a estas marcas territoriais como motivos iconográficos de primeira ordem que se acede às visões ideológicas subjacentes ao retratar das pessoas e da localidade pelo filme, e é do seu conteúdo que se desprendem os traços enigmáticos de uns e de outros. Como traves mestras de um *genius loci* com que o filme nos confronta, essas marcas de uma anterior administração e ocupação do território pelos portugueses funcionam como testemunhos na paisagem de um espaço conquistado e abruptamente abandonado, evocando continuamente a aventura da colonização por uma civilização rápida e violenta cujas práticas se encontram gravadas na ficção cabo-verdiana da sua história nacional. Testemunho de outras geografias usadas como forma de alegorização

da história nacional cabo-verdiana, estas marcas no espaço surgem como parte integrante da consciência de um destino nacional. Como feridas abertas no espaço que continuamente accionam os espectros de uma anterior ocupação, estas marcas definem a relação dos personagens com o passado e com o devir, erguendo-se no território como pontos de vigilância e de controlo. A evocação destas marcas simbólicas remete por isso para um sentido de lugar ao qual se associam práticas de isolamento forçado decorrentes dos modernos mecanismos de policiamento da ordem, da saúde pública e do enriquecimento capitalista.

O hospital ou antiga colónia de leprosos surge, assim, como resíduo material de um sistema de saúde moderno suportado por estruturas de poder implicadas na manutenção de uma política de saúde pública que irradiava da metrópole portuguesa. A alusão aos espectros dessa antiga colónia de leprosos cruza-se durante a narrativa com a alusão a outras instituições de controlo dos modernos programas higienistas que aí tomaram assento e que funcionavam como fontes de perigo e de medo colectivo. A alusão a estas instituições, cujo significado se vai densificando com o decorrer da narrativa, define uma complexa relação entre os personagens e o ambiente físico. O carácter enigmático da paisagem vê-se recodificado com a introdução de referências como a colónia de leprosos ou a colónia penal do Tarrafal, interceptando-se os seus espectros na memória colectiva e na própria construção das representações dos mundos dos personagens. São na verdade, os espectros da morbilidade e do isolamento que saturam os poros de uma geografia a que o filme dá voz. A integração gradual desses espectros na narrativa descobre uma formação social do espaço que tem subjacente uma forma específica de exercício do poder que irradiou historicamente desde o exterior constitutivo da localidade retratada e que definiu alguns dos contornos mais significativos da sua forma residual de existência.

Denotando profundas transformações na capilaridade de poder que foi acompanhando a transformação das políticas decorrentes da independência administrativa do país, a paisagem reenvia continuamente para o estatuto de um lugar cuja função se associou historicamente a uma certa vocação para o acolhimento de práticas associadas a um esforço de tornar secretos determinados segmentos do social que não tinham lugar nos centros activos de difusão

da modernidade e da ideia de progresso. Depois de ter servido de entreposto para a “aculturação” de espécies animais e vegetais na aventura de conquista e domínio multicontinental pela Europa, Cabo Verde afirmaria a sua vocação de espaço-contentor assim como de lugar de trânsito no movimento de tráfico de escravos que constitui essa mesma aventura, verificando-se no início do século XVII uma “*exportação regular de ‘escravos experimentados’ de Cabo Verde para as américas*” (Davidson, 1999: 197). Assumindo no século XVIII e XIX posição de destaque como suporte para a navegação marítima de longo curso, o arquipélago de Cabo Verde desenvolveu uma cultura específica marcada por uma austera insularidade. Os mitos e a memória desta história antiga são desde logo reanimados pelo jogo simbólico e cromático que se desenvolve no ecrã, assim como pela preponderância de superfícies pictóricas carregadas de efeitos semânticos que objectivam um mergulho profundo no domínio das representações culturais que o filme convoca. Mas é em torno das referências a uma história mais recente de ocupação do território que se vai aglutinando o tecido signficante do filme.

Como que tratando-se de reunir uma espuma dessa memória recente do território pela confrontação com as suas cicatrizes geográficas, a alusão furtiva ao Tarrafal e a fixação de uma activa significação para o hospital condicionam vivamente o trabalho da paisagem cinematográfica permitindo ver para além do que é visto. Obtida da figuração de duas localidades, a Ilha do Fogo e a Ilha de Santiago, a dissonância do lugar legítimo de acção nutre-se destas duas referências locativas como indícios da própria origem histórica da colonização do arquipélago, pela força expressiva da sua constituição geomorfológica e dinâmica, assim como pela absorção de mitologias locais decorrentes de uma memória traumática de lugar. A referência ao Tarrafal reforça o sentido de um isolamento compulsivo e trágico que contamina a experiência fílmica enfatizando o papel dinâmico do espectador na construção do lugar legítimo da acção. Através dela, cada vista do território volta-se sobre si mesma, remetendo-se para um doloroso e tardio processo de independência que pelo desenvolvimento do nacionalismo cabo-verdiano contestou fortemente o regime fascista português. Elemento simbólico do sistema autoritário que o Estado Novo pôs em marcha,

a Colónia Penal de Cabo Verde destinada a presos políticos e sociais situava-se nas proximidades da vila do Tarrafal, na Ilha de S. Tiago e funcionou durante o regime salazarista como depósito arbitrário de adversários do regime, sendo a detenção preventiva destes deportados decidida pela polícia política, explica António Barreto. E prossegue, como sinal da consolidação do poder arbitrário em Portugal, a Colónia Penal do Tarrafal foi, desde 1936 a 1954, campo de deportados sem instalação de água nem esgotos, lugar em que se verificaram práticas de castigo e tortura, reaberto na década de 1960 como campo de trabalho destinado desta vez a presos políticos africanos. Considerada pelo autor como a quinta-essência do terrorismo de estado sob Salazar, a Colónia do Tarrafal terá sido incorporada nas representações do espaço cabo-verdiano e o espectro de dor e sofrimento que irradiam de um sentido de lugar marcado por violências e arbitrariedades cometidas rotineiramente assim como por criminosas negligências (Barreto, 2000) e pela morte de deportados nomeadamente vítimas de doenças infecto-contagiosas, paira sobre o lugar legítimo da acção de *Casa da Lava*.

A ideia de um lugar de morte lenta associada a um aparato punitivo particular instalado no território de Cabo Verde parece ter sido apropriada por Pedro Costa como forma de enfatizar os mecanismos de poder investidos nos corpos humanos assim como no corpo do território. Ecoando forças ancestrais de transformação dos corpos, o corpo mórbido de Leão, trasladado de terra em terra, condensa uma miríade de micro-poderes accionados no decorrer da narrativa. É em torno deste corpo-memória, paralelamente sob o efeito do poder/desejo e investido de poder/desejo, que se tece uma rede de formas de controlo de uns personagens pelos outros. Transferida para o espaço, esta rede articulada em torno das políticas corporais, dos edifícios e da paisagem vai tornando visível a relação entre a fantasia e os diferentes tipos de instituições a que se alude. Percebidos como arenas de escuridão e de medo, o hospital e a colónia penal funcionam como modo de enfatizar uma carga semântica que se desprende das práticas biopolíticas associadas às tecnologias do poder e de transformação dos corpos que ecoam do período moderno e colonial. Evidenciando uma tensão entre racionalização e liberdade tornada quase palpável pelo corpo de Leão, a experiência de espaço no filme nutre-se deste sentido de lugar voltado contra

si mesmo; “Esta terra enganou-me!” (Leão). A estruturação do mundo visual do filme tendo subjacente a identificação de forças subliminares que operam sob a máscara de uma superfície espacial homogénea, põe em relevo o dentro e o fora da localidade retratada e define um centro e uma periferia activos na modelação cultural da paisagem. É portanto a ideia de país e de cultura, de corpo e de paisagem como todo completo e coerente que se questiona, lançando-se pistas para a identificação dos diversos projectos que permanentemente põem em causa a sua definição como totalidades estáveis e ordenadas.

Aquilo que se obtém pelo trabalho da paisagem cinematográfica, não é uma harmonia natural das entidades físicas, reforçada pela inserção do colectivo de habitantes ou “nativos” na região ao modo convencional de um quadro vidaliano, mas antes uma inspecção cuidadosa do terreno mais vasto das geopolíticas que interceptam a localidade retratada. Neste quadro, em que as micro-políticas do corpo e do desejo funcionam como motor de indagação de uma trajectória histórico-geográfica mais abrangente, a paisagem não funciona como meio de sintetizar a “essência” de um território mas como forma de indagar as múltiplas posicionalidades do sujeito e os espaços de contestação que dentro dela competem. De facto, manifestando uma compreensão ramificada e penetrativa do presente, Pedro Costa descobre a história de um Outro colonial e as suas identidades distintivas em articulação com as diversas constelações de poder e conhecimento a operar na actualidade. Embora imbricando a cultura retratada numa ecologia local, o realizador explora a paisagem como um espaço profundo em que o que lhe é “interno” e “externo” é produto de um processo de constituição recíproca.

### **Panning entre mineralização da memória colectiva**

Captando a primeira deslocação de Mariana através da povoação retratada, a câmara entrega ao espectador a superfície de observação do viajante e do *flâneur* e é pela interpenetração do factual e do ficcional, o plano documental inscrito no desenho narrativo do filme, que o realizador agudiza o sentido de desestabi-

lização das imagens de território obtida da infiltração da câmara numa espécie de ponto cego do enquadramento durante esta sequência de imagens. Operando uma penetração osmótica entre a fenomenologia da paisagem e a fotogenia da localidade figurada, o desvelar pela câmara do passeio da enfermeira pelas ruas da povoação expõe a reciprocidade da visão imanente à construção de um território, tornando o espectador mais vulnerável à medida que se vai aproximando ao objecto observado. É portanto o princípio de porosidade do espaço descrito por Walter Benjamin que se enuncia através desta cena, violando-se o sentido hermético da representação do território e lançando-se as bases para a exploração dos seus valores experienciais no presente. Denunciando a ambígua relação de mútua absorção entre a enfermeira e o espaço pós-colonial africano, o seu passeio pelas ruas da localidade inicia um processo (inacabado) de dissolução das barreiras entre a personagem e o ambiente físico, processo que é timidamente sugerido pela sequência alusiva à substituição do calçado na feira. O sentido de deslocalização da enfermeira evidenciado por um estado psicológico de febril obstinação, denunciam o efeito de estranhamento da personagem em relação ao ambiente físico e humano retratados, denotando uma constante procura de redefinição do seu lugar em relação ao mundo envolvente. Irradiando de um centro topográfico de localização do filme que lhe “permitiria” adquirir um ponto de vista estabilizado sobre o mundo em que se encontra, o olhar de Mariana, não obstante, debate-se com uma hierarquia da visão à qual permanece iniludivelmente estranha. Longe de lhe assegurar uma arena de repouso ou uma posição estratégica de observação da paisagem, o hospital em que Mariana se encontra alojada funciona como espaço opressivo e como ponto de fuga de um mundo obscuro e fantasmagórico com o qual contrasta a luz e o movimento das ruas atravessadas. O envolvimento da personagem com um mundo que lhe é estranho passa assim por uma espécie de errância em torno dos centros de visibilidade que o animam, a despeito de um reconhecimento furtivo dos elementos da sua identidade (todos parecem conhecer Mariana e “Todos agradecem à menina Mariana” (Bassoé)).

A dissonância que se desprende desta ambígua imersão da enfermeira (portuguesa) na paisagem (africana), enfatizada pelos complexos movimentos da câmara envolvendo a figura feminina no espaço retratado, inviabilizam a possi-

bilidade do espectador definir um ponto de vista estável e único sobre o qual se descobre o território. Aquilo que se propõem, parece ser, então, a abertura das visões subjectivas à lei da porosidade dinâmica que rege a interpenetração da exterioridade e interioridade dos diversos espaços que vão sendo interceptados. Abordado como objecto de conhecimento indirecto, o espaço retratado reflecte obliquamente a experiência de alteridade de Mariana, num universo em que as infinitas superfícies de representação apresentadas ao espectador funcionam como meios de endereçar a meditação em torno da experiência contemporânea de lugar. Resultante de uma negociação contínua com os fantasmas e com os resíduos de experiências prévias, a paisagem cinematográfica absorve o espectador confrontando-o com um mundo muito específico e com os traços que persistem e que modelam a experiência do presente radicada no sentido da transitividade e nos efeitos da pós-memória acordados pelo realizador.

É do lado de fora de um edifício-fortaleza que Mariana tenta a aproximação a esse mundo, permanecendo estrangeira a esse centro semiprivado de reunião das mulheres que é o local abandonado de um antigo forte, arena de apresentação das forças subliminares que regem a vida local. Como lugar escolhido para apresentação de Edite, a única “europeia” a viver entre os “nativos”, o espaço interior deste edifício configura-se como um verdadeiro gineceu, simbolicamente cercado através de uma paisagem policromática de roupagens lavadas e estendidas sobre a terra, pelas personagens cúmplices do destino de Leão. Corporizando a ideia de que não há formas fixas que governam a produção do espaço, as imagens captadas dentro deste forte enunciam a força cultural que irradia das práticas femininas na sua modelação de uma tradição cultural associada à domesticidade e a um habitar sedentário do território. O modo não-linear de apresentação destas forças por recurso à carga simbólica do forte, enuncia um sentido secreto de entrenchearamento do espaço por parte deste subgrupo cultural, evidenciando ainda a profunda capacidade de subversão do sentido de lugar enquanto domínio fixo e imóvel de acção e significado. Resgatado ao meio como parte integrante de uma microtopologia do quotidiano, este espaço é igualmente resgatado do domínio das memórias de um passado e reapropriado enquanto espaço de visibilidade reconstruída. Interceptado como entidade que revela a recodificação simbólica

da paisagem num ambiente em que a porosidade social entre famílias, vizinhos e estranhos enuncia um universo descontínuo de experiência e apropriação do território, o edifício do forte materializa a ideia de que no universo ficcional interpelado qualquer posição se encontra num processo constante de negociação das suas relações com outras posições, a despeito da densa cartografia do poder que se organiza ao longo da narrativa.

Do lado de fora desta fortificação do poder cultural feminino, e revelando a teia de inter-relações que une os diferentes personagens, o percurso de aproximação de Mariana a Bassoé, o velho violinista, funciona como porta de entrada para o espaço profundo das complexas relações sociais que articulam a narrativa. A penetração nesse espaço através de uma paisagem que funciona como metáfora do sentido de mineralização da memória biográfica de um indivíduo e de uma comunidade, é anunciada por um movimento de *panning* da câmara ao horizonte próximo sobre o qual se desenrola o ocaso. Na escuridão da noite, Mariana contacta com a experiência de uma resistência intangível, oferecida pela escuridão imensa, tornada entidade substancial do movimento e da mudança pelo efeito da reunião e da festa. Indagando a porosidade da matéria, das pessoas e dos objectos que neste lugar se vêem animados, a experiência de Mariana revela-se de ambiguidade inquietante pois enuncia uma enfática intoxicação da personagem pela particular relação com o mundo e com o ambiente físico que aqui se estabelece. É pela participação nesta festa que se potencia a viagem de Mariana enquanto trajecto de digressão pelo Outro, podendo intuir-se destas sequências uma tentativa de alcançar uma espécie de voz “autêntica” do lugar retratado. E se a paisagem deixa de estar perceptivelmente viva para o espectador durante a festa em casa de Bassoé, o lugar parece falar através da música do violinista assim como da miríade de vozes que se entrecruzam nesta casa-noite.

Despertando o mundo mítico dos herméticos personagens retratados, o violino acciona o trabalho das poderosas imagens de destruição da cratera vulcânica e de dissolução dos traços visuais da paisagem postas em acção no início da narrativa. Imagens cuja manifestação literal marca o ponto simbólico de acesso a um mundo subterrâneo da paisagem cabo-verdiana. A entrada neste ritual de celebração familiar articulado em torno de uma mesa e do consumo

de alimentos e bebidas reenvia para um sentido de festa popular enquanto banquete para todo o mundo, associado às aspirações de um espírito universal de abundância. Estas sequências apelam intimamente a uma específica relação dos corpos com o mundo, à sua relação aberta e inacabada com a ideia de natureza e com aquele corpo esquelético da terra. Concretamente revelada no acto festivo de comer e beber, esta relação enuncia a sua própria circularidade pela transgressão dos limites do corpo, servindo a festa como modo de provar o mundo, introduzi-lo no seu corpo, torná-lo parte de si mesmo. Mas a festa retratada reenvia ainda para um antigo sistema de imagens em que a alimentação era motivo simbólico do fim do trabalho e da luta, uma espécie de recompensa que tinha subjacente o encontro e a luta do ser humano com o mundo pelo trabalho colectivo; “*trabalho e alimentos representavam os dois lados de um mesmo fenómeno, a luta do ser humano contra o mundo, terminando na vitória*” (Bakhtin, 1984: 281). Como evento social, o trabalho e a comida são apresentados no filme como mais do que uma forma privada de vida, pelo que as relações do discurso em crioulo fortificam esse momento de reconciliação entre ser humano e ambiente físico através da festa, uma festa votada à celebração da partida pela confirmação do trabalho.

*“Quando eu era mais novo que a menina, andei por todas as ilhas... tocar, tocar sempre, funerais, casamentos, ali na Brava, até ao fim de St. Antão. Mas a música não mata a fome, a música não mata a miséria, a música não mata as lágrimas. [...] Um homem quer a sua paga. Quando trabalha precisa de consolo. O primeiro já não me lembro, o segundo já cá não está.”* (Bassoé)

A conexão que se estabelece com o contexto envolvente através destes textos reenvia para uma pesada memória de privação de alimentos de que foi sendo vítima a população cabo-verdiana ao longo da sua história. Como banquete de celebração da vitória do corpo, a festa retratada simboliza o triunfo da vida sobre a morte, pelo que o filme intercepta este ritual de regeneração enquanto potencial de um novo começo responsável pela perpetuação da vida criativa

dos indivíduos. Contribuindo para a dispersão do medo e para uma espécie de libertação da paisagem, a festa em torno da mesa é percorrida de diálogos cujo rumor profundo é renovado pela acção do corpo material. Trata-se de tecer livremente em torno da mesa um teia de união entre o sagrado e o profano, uma teia em que o coro polifónico da voz festiva estrutura um discurso paralelamente de morte e de nascimento; “*Não me pintem cruz na porta. Tina, não deixa. Vamos para todo o lado... Longe das casas, longe das aldeias... até os mortos dançam.*” (Bassoé).

Não obstante, a natureza do discurso festivo alicerçado sobre o banquete da abundância e do renascimento, e marcado por uma liberdade saturniana, ultrapassa Mariana. Submersa na tensão que a fez aportar à localidade, a condição limite da vida de Leão e o anonimato a que fora votado, a enfermeira permanecerá tomada pelo estado de choque decorrente das profundas contradições que irradiam da experiência do lugar. A impossibilidade de transpor os muros do seu próprio corpo individual torna o encontro com esta forma de festividade popular uma experiência contraditória de contacto com a vida material e espiritual dos habitantes da localidade retratada. E se através desta alusão Pedro Costa objectiva o pulsar de um grande corpo colectivo, ele fá-lo como modo de auscultar a frágil e intermitente pulsação deste corpo e do triunfo celebrado nesta festa de partida. Efectivamente, este ritual de celebração faz parte de uma cadeia simbólica de ligação desta paisagem pós-colonial ao mundo subterrâneo dos personagens, um mundo marcado pela partida e pelo trânsito de seres humanos perspectivados aqueles como estratégia endémica de um destino nacional. Trata-se portanto de endereçar todo um conjunto de políticas de clausura inscritas historicamente na paisagem retratada, contrapondo-se-lhes um outro conjunto de políticas de deslocação que ao longo do tempo se estruturaram e se foram reconfigurando em torno deste ambiente físico. E se, em termos de memória colectiva, a viagem configura o encontro com a “*força aterrorizadora da supremacia branca*” (Hooks, 1990), ela configura ainda um dos traços fundamentais da ideologia de uma “*cultura viajante*” (Clifford, 1986) que se organizou tendo como base as ilhas atlânticas de Cabo Verde.

De facto, a identidade cultural cabo-verdiana parece nutrir-se irrevogavelmente deste ímpeto da viagem, potenciado pelas diversas vagas de fome e miséria que assolavam o arquipélago e inflamada por desejos de “europeização” bem como pelo “*exame de representações dos valores portugueses que invadiam e dominavam a mente e os sonhos dos cabo-verdianos*” (Caldeira, 1993:624). Forjada numa rede de movimentos que decorrem das práticas e ideologias de uma cultura viajante bastante mais poderosa, constituída por força ou por privilégio das metrópoles dos impérios europeus, a cultura retratada parece nutrir-se de um sentimento de fuga associado às condições geomorfológicas, climáticas e pedológicas daquele ambiente, tanto como do próprio sentido de opressão que irradia das inúmeras geografias do capitalismo. E daqui se confirma a tensão inerente à narrativa, objectivada pelo sentido de colisão entre os discursos optimistas de partida e de deslocação dos personagens em direcção a um receptáculo mítico, frente à incarnação do martírio e do abandono revelada pelos retratos humanos engendrados no ecrã como segmentos neo-realistas de uma terra-madrasta. É como se através deles se justificasse, mais do que a especificidade de um modelo de colonização, colonização de um povo (de múltiplas e heterogéneas comunidades étnicas reunidas sob a designação homogeneizante do crioulo), de um espaço e de um tempo, mas de toda uma história de independência e de afirmação de uma identidade nacional. Identidade que irradiou de um espírito nativista assente sobre a ideia de uma “*homogeneidade cultural correspondente à homogeneidade social de uma perfeita mestiçagem*” (Caldeira, 1993: 617). Onde o silêncio cortado da terra representada em paisagem ao olhar de Mariana, denotando o espasmo agonizante dos que a habitam suspensos num equilíbrio atemporal por toda uma árvore de representações pela qual irradia o apelo do centro. Trata-se de endereçar um mito de império assim como do efeito “*hipnose-Lisboa*” (Barros, cit. in Caldeira, 1993: 624) na sua condição residual.

Centro de império e Estado semiperiférico no quadro dos centros de acumulação capitalista, Portugal surge na narrativa como destino de evasão e paralelamente como figura de opressão para uma identidade colectiva constituída pelo princípio da duplicidade cultural. De uma maneira ou de outra, através dos corpos dos indivíduos e do corpo da terra, ou melhor, através do corpo da

terra plasmado pelos corpos dos indivíduos, é deste sentido de opressão e de abandono que nos fala a paisagem de *Casa da Lava*. Opressão e abandono dos corpos do ser humano e dos territórios dispostos como órgãos periféricos de um centro único donde se desprendem as lógicas de um sistema de trabalho organizado pelo capital. É em seu torno que se estruturam esta e muitas outras culturas viajantes menos poderosas e alicerçadas sobre a exploração do trabalho humano, sobre o domínio e sobre a tiranização dos indivíduos submetidos ao nexo do trabalho-capital, sujeitos anónimos num sistema de pontos privilegiados que estrutura o espaço político global. Turvada a lógica desta geografia pelos desafios levantados com a ruptura de um espaço único constitutivo e pela proliferação de espaços e de sujeitos políticos, indaga-se a assunção deste território fracturado e os “novos” pontos de onde se procede ao remapeamento da ordem social. É para esse espaço que nos reenvia continuamente esta obra de Pedro Costa, alertando para a diversidade de comunidades que se entrecruzam no espaço capitalista global e pondo em evidência as relações em que participamos e as posições de sujeito por elas definidas. Constituída por uma variedade de sujeitos e de discursos precária e temporariamente suturados na intercepção dessas mesmas posições-sujeito, a comunidade retratada corporiza formas de dominação e subordinação que se articulam no período pós-colonial e que se desvelam sob o vertiginoso sentido de estranhamento que a paisagem convoca. É dos seus aspectos múltiplos e contraditórios que se extrai a própria respiração daquele território habitado, uma respiração subordinada aos pontos nodais em torno dos quais se reescrevem outras geografias das entidades retratadas.

### **Cartografia e convalescença sobre figuras de uma retórica cultural**

Representando uma espécie de pontos de sutura num espaço social que o filme interpela, edifícios como o hospital e o forte constituem os marcadores donde se estabelece toda uma cartografia do poder local, uma cartografia em que se vai discernindo como elemento central a casa de Edite. Configurando um outro motivo iconográfico de primeira ordem, a figuração da casa de Edite reveste-se

de profunda ambiguidade semântica, quando se tenta compreender a sua força expressiva no tecido pictórico do filme. Desvelando um padrão geral de relações de mútua dependência entre os antigos mundos metropolitanos e os territórios coloniais, o enquadramento deste edifício inacabado e semiabandonado, através de planos fixos que vão pontuando o decurso da narrativa, reveste-se também de significado crucial para a interpretação do trabalho da paisagem cinematográfica. Através desta forma específica de representar a precariedade e a fractura das posições de sujeito dominantes, o realizador interpela as figuras retóricas que historicamente perpassam os discursos sobre o Outro colonizado. Anunciando o “encontro” entre Mariana e Edite, a morte de Escuro, o cão de Leão, funciona como uma espécie de abertura simbólica que enuncia paralelamente o termo e a continuidade da experiência. É deste acontecimento, tornado pretexto, que se apresenta o primeiro plano da casa de Edite e é através dele que se confirma o olhar sagaz do realizador na sua tentativa de captar para o ecrã as excrescências físicas dos territórios “abandonados” pelo exterior constitutivo. Daqui se confirma o seu aparente comprometimento com a tentativa de retratar uma espécie de morbidez do território, acentuando-se visualmente o modo como indivíduo e paisagem se tornaram parte da própria fragmentação da qual se alimentam o capitalismo móvel e a acumulação flexível. Donde a relevância iconográfica deste plano para a recodificação simbólica da paisagem cinematográfica de *Casa da Lava*.

Reclamando a grelha de convenções ocidentais de observação do território, este plano retoma a ideia de representação da casa colonial, mas fá-lo de forma ambígua ao debruçar-se pictoricamente sobre um edifício que surge como resíduo físico de modestas proporções materiais que ecoa a presença recente de um Outro no território. Como testemunho inacabado de projectos exteriores, esta imagem confronta o espectador com o universo mítico das quimeras associadas aos impérios de além-mar, a despeito da irreverência da casa e da sua precariedade enquanto retrato dos sonhos de apropriação do território. É da confrontação com a fachada inerte desta casa-fantasma, que se interpelam os mundos dos impérios e os destinos cruzados daqueles que permaneceram fora das modernas batalhas em torno da apropriação e exploração da terra. Desta superfície de representação assente sobre uma tradição humanista da

paisagem idealizada (e sobre o lugar da casa imperial nessa mesma tradição de representação), desprende-se parte significativa do conteúdo ideológico e político do filme.

O choque entre o modo convencional de captar a imagem do edifício, a agressiva verticalidade com que se inscreve frontalmente no plano, e a materialidade residual da casa, nas suas janelas e escadarias desenhadas no cimento nu, objectivam o conflito iconográfico que se organiza ao longo do filme através da evocação do “exotismo” da paisagem. E é também em torno, ou sobre esta ideia de exotismo que se processa a apresentação da figura de Edite. O desenvolvimento desta figura feminina, também ela exótica no ambiente retratado, colide com as representações cinematográficas e convencionais de outras personagens femininas em África, subvertendo-se através dela um conjunto de representações culturais de pendor eurocêntrico assentes sobre as ideias de mulher, natureza e espaço selvagem. A teia de poder que se tece em torno desta figura central da obra, decorre, neste caso, mais de um sentido de participação do que de estranheza relativamente ao ambiente retratado, um sentido de participação que parece nutrir-se de uma secreta condição de abandono partilhada silenciosamente por personagens e mundo material. Reenviando paralelamente para os resíduos de uma anterior ocupação do território e para as forças de resistência a essa ocupação que culminaram na independência política desse território e na afirmação por uma cultura da sua identidade nacional, a casa de Edite é capturada pela câmara como forma de endereçar um olhar estrangeiro e colonial sobre uma renovada condição de marginalidade debilmente suspensa a um sistema de relações económicas e sócio-culturais viabilizada por uma rede de actores que se nutre dentro e fora desse mesmo sistema dessa mesma condição. Casa e personagem enunciam-se, neste quadro, como veículos residuais das forças reminiscentes de um exterior constitutivo a operar subterraneamente nas narrativas de emancipação e de integração cultural de uma colectividade. Objectivado como ponto nodal de uma linha de sutura que activamente re-escreve as relações entre o passado e o presente dos grupos e dos territórios, o plano da casa de Edite interpela os movimentos recentes que se desprendem de uma hierarquia de interesses organizada em torno da localidade retratada.

Como motivo-chave iconográfico para o desvendar do conteúdo intrínseco da obra, a condição fracturada e residual de uma experiência histórica de imperialismo como estratégia de interpretação do presente, a casa de Edite afirma-se enquanto nóculo activo daquela linha de sutura entre o ser humano e o ambiente físico que nutre a paisagem cinematográfica. A partir dela reconsidera-se a própria condição da paisagem figurada, e a persistência heráldica desta casa no espaço ficcional activa um sentido de perturbação que percorre a experiência do lugar fílmico. Decorrente do choque entre a contemplação da natureza como parte de uma ética e de uma estética seculares e da fractura do sentido de contemplação decorrente da tradição humanista da paisagem idealizada que o realizador parcelarmente convoca, a perturbação causada pela experiência da paisagem cinematográfica vê-se potenciada através deste motivo pictórico. Casa e território fundem-se neste filme, simbolizando motivos de perturbação da ideia de uma natureza idealizada enquanto totalidade metafísica mobilizada para a representação da paisagem pela cultura ocidental. Trazendo à superfície o trabalho do sonho do imperialismo, o plano da casa de Edite reforça a densidade enigmática da paisagem, reenviando o espectador para a metáfora lançada por um plano sequência anterior quando o corpo de Leão é depositado em terra e alimentado por um recipiente de soro em suspensão no ramo de uma árvore. É deste sentido de suspensão da vida e da condição humana que se nutre o cronotopo dos contra-espacos neste filme, e é através dele que se estrutura uma poética implicada com a captura do sentido íntimo do abandono. Um sentido de abandono que é vertido para o lugar, perspectivado como corpo adjacente, periférico, marginal e inacabado de um vasto projecto de negociação de alteridades, alicerçado no período moderno sobre complexas estratégias de silenciamento e de ruptura inscritas nas próprias técnicas de representação. No seu trabalho intratextual, os intervalos de profundidade assegurados pela iconografia dos planos nodais individualizados objectivam uma relação discursiva articulada em seu redor que intercepta a própria história das representações dessas mesmas estratégias e do seu poder de visualização e vigilância do espaço. Especificamente no que respeita ao plano da casa de Edite, representação simbólica de um ponto activo de onde irradiam ainda que de

forma residual controversas forças provenientes do exterior constitutivo, esta superfície de representação testemunha o modo como o passado e o presente coexistem e se informam mutuamente. Passado e presente capturados no território factual assim como nos modos de representação do território e dos indivíduos no território.

Se tivermos em conta uma outra relação, desta vez a relação discursiva deste plano com um plano subsequente de paisagem donde emerge um dos mais significativos intervalos de profundidade iconográfica da obra, percebemos o papel estruturante dos jogos simbólicos em torno de uma estética oitocentista da paisagem mobilizada circunstancialmente pelo filme e que funciona como meio de ressonância dos padrões de domínio e de posse do território que no século dezanove marcaram o culminar da experiência moderna do imperialismo. Configurando iconograficamente um outro plano emblemático do filme, esse eloquente pano de paisagem, disposto como fundo de cena que reenvia para a história da pintura de paisagem enquanto ofício de resgatar à distância o objecto desejado pelo trabalho da perspectiva, é violentamente projectado no ecrã como pronúncia da vida de Leão. Inscrito neste plano, em que uma paisagem-cenário acorda a força nostálgica da natureza em representação, o movimento quase imperceptível de duas criaturas miniaturizadas confronta o espectador com as contradições de uma resistência dessa mesma natureza à sua captação histórica, deixando-o paralelamente suspenso sobre uma ideia de paisagem enquanto encarnação dos sonhos de domínio da terra e das relações entre geografia e poder. Substrato íntimo de significação da paisagem como objecto de nostalgia, o trabalho daquele sonho é reclamado através desta imagem, objectivando-se através dela o cruzamento dialogante entre a melancolia enigmática de Edite, a luta silenciosa de Leão para “*não deixar morrer o seu escuro*”, e o desespero inocente de Tina, personagem que evoca a condição do badio cabo-verdiano, silenciosamente perscrutada num lugar “*onde vamos capturar a morte protegida pelo amor*” (Costa, 1995). Ao resgate de Tina para esta espiral animada por Mariana e Edite e de onde se avaliam as forças e a medida da morte, contrapõe-se a pureza estética deste plano de paisagem cuja iluminação e transparência anunciam a presença da vida. Da relação entre estes

dois planos, enquanto intervalos de significação a operar activamente no tecido ficcional da narrativa, densifica-se o carácter provocatório e desestabilizador da iconografia da obra, e desde este ponto, o trabalho da paisagem cinematográfica aprofunda o seu sentido perturbador.

É sobre este sentido de perturbação, objectivado pelo jogo das imagens que convocam paralelamente a contemplação melancólica e a impossibilidade mesma do desenvolvimento das ressonâncias emotivas associadas aos ícones naturais, que se densifica o trabalho da paisagem em *Casa da Lava*. Trata-se de uma espécie de sublevação do objecto natural relativamente aos princípios fundacionalistas da sua representação pela cultura ocidental. Donde o significado latente da fachada muda da casa de Edite, guardando no seu interior a profunda melancolia de um objecto perdido. E é uma vez mais por meio de um recurso retórico que se alude à duplicidade da identidade cabo-verdiana, a um fracturado sentido de pertença aos dois lados de um anterior império, à complexidade da sua estratificação social notoriamente resumida na expressão “crioulo mestiço”, e ainda à persistência do conflito entre a permanência e a impermanência como combustível inalienável de um movimento de resistência cultural. Evocando uma cultura estrangeira que se movimenta aquém e além da localidade figurada, através da casa de Edite a paisagem reenvia para um mundo inacessível e inquietante em direcção ao qual se orientam os destinos dos personagens retratados. Através dela, um espaço social autoriza o outro, espaço habitado por uma hierarquia de personagens ligadas a um mundo metropolitano distante e às cadeias de um passado implicado na construção de vastos sistemas assentes na lógica do desenvolvimento desigual, assim como às suas ilusões de segurança e expectativas de integração. Recodificando o sentido da casa de Edite, este plano de paisagem funciona como síntese pictórica das imagens e dos imaginários que subjazem a representação da casa colonial, um enviando para o outro e os dois por seu turno acordando o universo inquietante das fórmulas de representação artística oitocentistas e de um conjunto de tecnologias que no século dezanove se encontravam ao serviço de um sistema colonialista, de escala sem precedente.

Remetendo para um poder cultural que continua a exercer fascínio considerável e com recurso a um plano fixo de território, a câmara redime toda a história de uma forma de ver em paisagem, indagando a sua existência enquanto memória partilhada e enquanto parte integrante de uma textura cultural, ideológica e política profundamente conflitivas. Enquanto elemento activo de uma cultura implicada na expansão ultramarina, a representação da paisagem, sobretudo a pintura, participou numa “estrutura de sentimentos” que suportaram, desenvolveram e consolidaram a prática do império. As narrativas que se estruturaram em torno destas imagens e os mundos ficcionais tecidos com base num imaginário geográfico que irradiava das representações que circulavam do mundo ocidental obscureceram frequentemente elos de ligação cruciais que se iam desenhando entre as culturas envolvidas nestes retratos. A unidireccionalidade do olhar subjacente a tais interpretações do mundo negligencia uma infinidade de experiências históricas e culturais híbridas que se movimentam de forma quase imperceptível em cada plano de paisagem. É desse movimento imperceptível de criaturas dispostas numa superfície de representação (como Mariana e Tina), e das relações que através dele se tecem em torno de outros textos e discursos, que se extrai o sentido íntimo de inclusão, incorporação e validação de cada espaço. Produzido e vivenciado por diferentes culturas e pelas suas estruturas de autoridade e participação, o espaço representado no filme emerge como arena de contestação das imagens construídas de acordo com um ponto de vista privilegiado ao serviço de uma genealogia da paisagem alicerçada sobre a celebração de um passado que assentou sobre o agressivo movimento de exclusão cultural de elementos, vestígios e narrativas indesejados. Interpelando-nos desde este ponto de vista monolítico e unitário de onde nos habituamos a perspectivar o território, Pedro Costa projecta-nos continuamente para pontos de observação basais, obtidos como que do resultado do cruzamento de olhares de terrenos personagens, funcionando este modo de escavar os seus ambientes como forma de endereçar uma espécie de autonomia individual das coisas, a despeito da sua total inexistência enquanto entidades isoladas.

Desde esse observatório basal, dentro do qual se procede à escavação da experiência de lugar por culturas díspares, evidenciam-se diferenças e divisões que separam indivíduos e grupos no período pós-colonial, mas evidencia-se

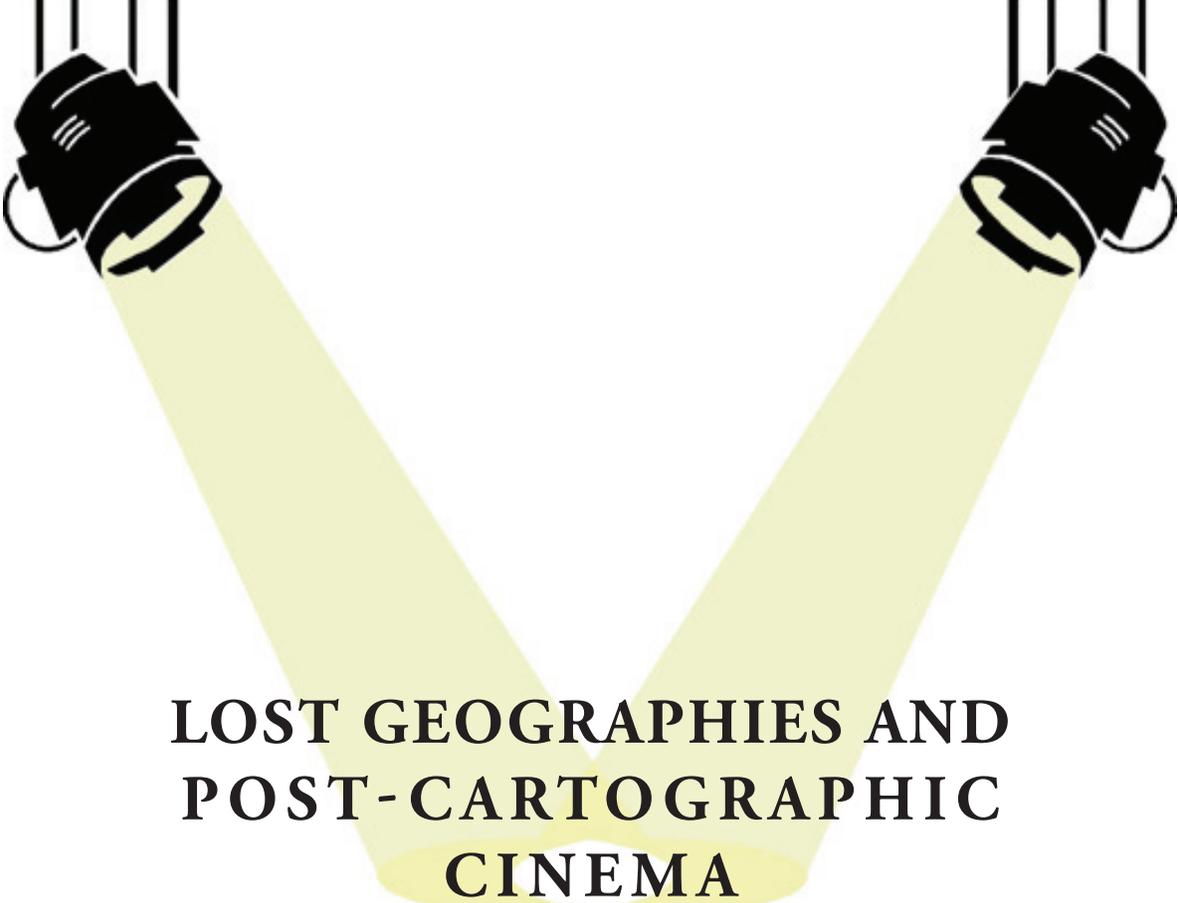
igualmente a natureza mutuamente constitutiva de um passado imperial e do seu sistema de representações. A sentimentalidade ambígua que se desprende dos retratos em paisagem que pontuam a narrativa, se poderia convocar uma aparente desarticulação entre códigos de representação e o conteúdo da obra, enuncia-se antes como dispositivo crucial de uma retórica fílmica empenhada na confrontação do espectador com os efeitos dissonantes de diferentes acordos de visualização. Cartografia e convalescença sobre figuras de uma retórica cultural. Retórica que interpela ainda a própria história do cinema e da experiência de paisagem cinematográfica através de citações concretas a sequências fílmicas de obras canónicas como *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini.

Assim nos é dada a perceber a escrita do texto fílmico pelo realizador, bem como os seus múltiplos olhares sobre um território simbólico onde se entrecruzam percursos que iluminam uma poderosa rede de interdependência artística e histórica e a sua força de modelação do presente pós-colonial. Através destas “deslocações” da paisagem e das relações que estabelecem no conjunto da narrativa, ideias e valores são construídos (e desconstruídos) sobre uma superfície instável de representação, uma superfície que desestabiliza o sentido de controlo dessa mesma representação mas também a estabilidade e a permanência da própria realidade factual. O desafio para o espectador reside, por isso, na construção de um lugar legítimo de acção que decorre da gestão de pontos de observação discrepantes, o que inviabiliza a estruturação de um itinerário convencional de navegação para a experiência fílmica. O recurso a imagens de território assentes sobre um ponto de vista totalitário e eurocêntrico, acompanhadas de uma miríade de outras imagens que cruzam o espaço desde as mais diversas orientações e ângulos, tornam o lugar fílmico que emerge da experiência de *Casa da Lava* num mundo estranhamente indefinido e denso de significação. Um mundo em que as vozes marginais de comunidades periféricas ao mundo metropolitano interpelam o domínio das representações imperialistas com recurso a uma microfísica do poder local que circunscreve e irradia de cada corpo retratado. A experiência deste “mundo periférico” através da paisagem cinematográfica, remete para uma espécie de persistência do encontro imperial na actualidade, ainda que sob condições diversas e assente nas complexas trocas entre os anteriores parceiros coloniais.

## Bibliografia

- Arecco, S. (2001). *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodóvar*. Genova: Le Mani.
- Arnold, D. (2000). Illusory riches: representations of the tropical world, 1840-1950'. *Singapore Journal of Tropical Geography*, 21 (1), p. 618.
- Azevedo, A. F. (2001). A ideia de paisagem. Contributos de um discurso viajante. *Margens e Confluências*, 3, p. 721.
- Azevedo, A. F. (2002). Investigação geográfica em Cinema. Fragmentos de uma outra narrativa espacial. Comunicação apresentada nas *IV Jornadas de Geografia e Planeamento*. Guimarães: Universidade do Minho.
- Azevedo, A. F. (2005). A ideia de paisagem: pré-figurações geográficas de uma experiência estética da modernidade. *Actas do X Colóquio Ibérico da Geografia – A Geografia ibérica no contexto europeu*. Évora: Associação Portuguesa de Geógrafos e Universidade de Évora.
- Azevedo, A. F. (2006). Geografia e Cinema. In J. Sarmiento, A. F. Azevedo e J. R. Pimenta, coord., *Ensaio de Geografia Cultural*, p. 5980. Porto e Lisboa: Figueirinhas.
- Azevedo, A. F. (2007). Geografia e Cinema. Representações culturais de espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa. UM.
- Bakhtin, M. (2003). *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Barreto, A. (2000). Tarrafal. In A. Barreto e M. F. Mónica, coord., *Dicionário de História de Portugal. Volume IX*, p. 486-490. Porto e Lisboa: Figueirinhas.
- Bhabha, H. (2004). *The location of culture*. London e New York: Routledge. Edição Routledge Classics.
- Bonnett, A. e A. Nayak (2003). 'Cultural Geographies of Racialization – The Territory of Race'. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile e N. Thrift, eds., *Handbook of Cultural Geography*, p. 300-312. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage Publications.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Buckland, W. (2003). *Film Studies*. London e Chicago: Hodder Headline e Contemporary Books.
- Caldeira, I. (1993). O afroamericano e o caboverdiano: identidade étnica e identidade nacional. In B. S. Santos, org., *Portugal: retrato singular*, p. 593-628. Porto: Afrontamento.
- Clifford, J. (1986). *On Ethnographic Allegory*. In, J. Clifford e G. Marcus, eds., , p. 98-121. Berkeley: University of California Press.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in Late Twentieth Century*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Costa, P. (1995). Dix questions à Pedro Costa. *Catalogue des journées de cinéma portugais*. Rouen: Cine Luso.
- Costa, P. (2001). [Entrevista de Pedro Costa a Jacques Lemière]. *Visão*, 1 de Março de 2001.
- Costa, P. (2002). [Entrevista de Pedro Costa a Jacques Lemière]. *Cine Luso* (Pour la connaissance du Cinéma portugais). [policopiado].
- Cresswell, T. e D. Dixon, eds. (2002). *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield.

- Davidson, B. (1999). Cabo Verde. In A. Barreto e M. F. Mónica, coord., *Dicionário de História de Portugal. Volume VII*, p. 196197. Porto e Lisboa: Figueirinhas.
- Hooks, B. (1990). *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- Michaud, P.A. (2004). *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.
- Monteiro, M., org. (2004). *Cinema e História*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- Mouffe, C. (1993). *The Return of the Political*. London: Verso.
- Natter, W. e J. P. Jones (1997). Identity, Space and other Uncertainties. In G. Benko e U. Strohmayer, eds., *Space and Social Theory*, p. 142161. Oxford: Blackwell.



**LOST GEOGRAPHIES AND  
POST-CARTOGRAPHIC  
CINEMA**

**Joseph Palis**

Department of Geography  
University of the Philippines  
[JosephPalis@gmail.com](mailto:JosephPalis@gmail.com)



## Introducing Cartographic Anxieties

In one of the early scenes of Kelly Reichardt's *Old Joy* (2006), the two characters who are old friends took off to a journey in the Cascade Mountains in Oregon to spend the night in the wilderness and talk, albeit reluctantly, about their lives which have taken different trajectories. The free spirit Kurt (Will Oldham) is telling his reticent friend Mark (Daniel London) - a soon-to-be father who is taking a break before assuming the role of a family man - that he is taking evening classes in physics.

*Kurt:* I took some night classes.

*Mark:* Anything good?

*Kurt:* It's all right. Some physics class. Here's a thing about that, is that I know more than they did. All these quarks and superstring shit, I know all about that. It makes sense. Don't get me wrong, I understand it but that's not the final answer.

*Mark:* Do you think you understand it?

*Kurt:* Basically. It's like this, see? Sometimes things look like they don't have any order, and then from a different level you realize it does have an order. It's like climbing a mountain. Look around, you see trees, and rocks and bushes pressing around you and then you get above the treeline. You see everything you just went through and it all, like, comes together. You see that it has a shape after all. Sometimes it takes a long time to get high enough to see it but it's there. It's all about space and time and how they change the rules sometimes. I don't know... Makes perfect sense to me. It's like two mirrors moving through space and there is a single atom moving between them.... I forget. Whatever. The thing is I get it ... I get it on the fundamental level. The thing is that I have my own theory.... They don't care about my theory. I don't have the numbers for them.

Kurt's narrative about understanding theoretical physics "from a fundamental level" coupled by his non-reliance on Cartesian coordinates and cardinal points that define cartographic precision in the age of in-your-face geoinformation and fetish for geo-referenced data, speak of a post-cartographic imaginary that described and defines the films of American filmmaker Kelly Reichardt. When Tom Conley published his seminal *Cartographic Cinema* in 2006, he provided an intellectual road-map with an interesting and thought-provoking premise that provides a link between filmic images and maps and map-making practices. *Cartographic Cinema* outlines the importance of diegetic maps (maps that are present and part of the filmic narrative) and the emotional and mental states of the characters. He proposed the idea that a film is a text that can be read and discerned like a map, thus:

*"[...] [F]ilms are maps insofar as each medium can be defined as a form of what cartographers call 'locational imaging.' As the person who gazes upon a map works through a welter of impressions about the geographical information it puts forward - along with his or her own fantasies and pieces of past or anticipated memory in dialogue with the names, places, and forms on the map - so also do spectators of a film who see moving pictures on a screen mix and sift through souvenirs and images of other films and personal memories".*  
(emphasis on the original; 2)

Sebastien Caquard and D.R. Fraser Taylor (2009) offered this observation linking cinema and cartography:

*"Maps are ubiquitous in movies. They appear constantly and in a variety of forms: hung on the wall of a classroom, framed in an office, and unfolded by gangsters on a table. In movies maps serve a variety of purposes: They serve as decoration, as a means of location, to aid narration, as metaphors as well as to increase the*

*dramatic tension of a sequence. They can play a prominent role in the unfolding of the action or appear only for a split second behind a closing door. They can serve to address the audience or as a mean of interaction between characters. They can be classic and static, or unique and dynamic". (5)*

A film, especially Reichardt's cinematic oeuvre, offers highly subjective and alternative readings of embodied spaces and places that are not captured in conventional and mainstream cinema. These spaces that are mostly charted by lonely, lost and destitute characters that people her films serve as signifiers in a map that are not precisely drawn like the contour lines in conventional topographic maps.

Deploying Sigmund Freud's uncanny [*unheimlich*], I argue that Reichardt's films typify a lost-ness, a disconnection brought about by the fetish on 'scientific' precision in the age of identifying each individual through their exact location and position in the globe. Reichardt's films typically show characters who are adrift in a vast and foreign wilderness and whose only compass is the forging of social connections with people they encounter. It is in the active practice of alternative map-making that one creates a highly subjective map to find one's self and be situated, however temporarily.

### **A girl and her dog in lost-scapes**

In *Wendy and Lucy* (2008), the titular character Wendy (Michelle Williams) lost her dog - Lucy - en route to Alaska for a lucrative job. The whole search for the missing canine also charts Wendy's own journey in a wasteland that has no reference points, offers limited technological gadgetry or cartographic safety nets to sustain the search. In an interview with Alison Willmore in 2008, Reichardt traced the origin of *Wendy and Lucy* as "very post-Katrina - what it was for everyone to be watching, but also the conversation of, you know, "Those people, living in such peril,' they wouldn't be in the shape they're in, the

*position they're in.*" Commenting on the general helplessness and hopelessness of Americans because of poverty that magnifies when disaster occurs, a story was later written based on these conversations by frequent Reichardt collaborator Jon Raymond. The story - *Train Choir* - in turn became the basis for *Wendy and Lucy*.

In the film's initial scenes, Wendy is travelling with Lucy from Indiana when her car broke down in Oregon, signaling the unreliability of machines and technology. A kindly security guard (Walter Dalton), who originally told her to vacate the property her faulty car was occupying, helped her regain her bearings. Wendy's dire circumstances grow from helpless to desperate with a broken car and a lost dog. Yet it is the slow build-up of trust between the itinerant Wendy and the realistic and geographically-rooted security guard that keeps Wendy more grounded and less displaced despite being in transient and without a fixed location. In one of their conversations, the security guard offers tentative words of empathy and encouragement to Wendy.

*Security Guard:* I had a collie once that was gone for two weeks before he came home. They'll find [Lucy]. They always get their dog.

*Wendy:* (shakes her head) Yeah, I sure hope so. (Pause) Can I trade you for a quarter? I need to use that pay phone over there. All I've got is change and it only takes quarters.

*Security Guard:* (hands her his mobile phone) Lots of minutes. Feel free.

*Wendy:* No, no.

*Security Guard:* No one uses a pay phone anymore. Come on...

*Wendy:* Thanks.

Wendy calls the dog pound office and was told there was no lead in Lucy's disappearance.

*Security Guard:* You know, if you need a contact for the pound or anything...I'm just standing here with my hands in my pocket all day. You can use my phone number if you like, you know.

*Wendy:* Yeah. I might do that. That'd be good.

The machine and technology that derailed Wendy's car and limited her own mobility become available in the form of a functional cellular phone to enable Wendy to connect to someone in her search for her lost dog. Commenting on the slippery positionality of someone in-transit and in-between places, Wendy and the security guard discussed the sad plight of those who fail to conform to government-mandated policies that place paramount importance on being locatable and having employment.

*Wendy:* Not a lot of jobs around here, huh?

*Security Guard:* (laughs) I'll say. I don't know what the people do all day. Used to be a mill. But that's been closed a long time now. Don't know what they do.

*Wendy:* You can't get a job without an address anyway...or a phone.

*Security Guard:* You can't get an address without an address. You can't get a job without a job. It's all fixed.

The security guard's statement "it's all fixed" speaks not only of the contradiction of being indexed to a definable location, but also in the distrust and resigned acceptance to a much larger system that displaces people but also simulatenously emplaces and roots them to an unforgiving actual location that are sometimes invisible in a map. In an interview with Joe Carmichael, Denis Wood sums up the map's function: "*Maps are arguments about the way we think the world should be or could be. They are arguments made in graphic form*" (Wood interview 2016).

Alternative map-making that comes from forging social relations, however tentative and temporary, is likewise providing an alternative situatedness even if the cartographic coordinates do not align in keeping with classic way-finding. As Wood maintains:

*"There's clearly a huge anxiety about being lost, and a great sense of comfort that comes from being found. And this is, of course, one of the classic arguments about mapmaking: that mapmaking*

*is about finding yourself, in as many senses as you possibly can*"  
(My emphasis. Wood interview, 2016).

With her car being fixed in a shop, Wendy's lost-ness is amplified by Lucy's own disappearance. Without a car and dog, she generated empathy from people whom she encountered however briefly but allowed her to form meaningful connections. Posting bills for the lost Lucy in public places, a man she met earlier offered sympathy for her lost dog.

*Man:* You lost your dog? Wow, bummer. Wow, where did you lose it? You don't know? Well, I guess if you knew, you'd know where to find it.

*Wendy:* Yeah, I guess so.

*Man:* Well, that's too bad. If I see it, I'll give you a call. Good luck.

*Wendy:* Thanks. Appreciate that.

These casual conversations speak not only of Wendy's alternative mapping practices to locate Lucy through her growing network of social relations, but they also allay her own cartographic anxieties. However the technological breakdown continues to follow her when she was told that in order to fix her car, funds much more than her meager resources can shore up, is needed. In the film's penultimate scene, Wendy, through her social network, tracks Lucy's whereabouts. Lucy was found by an unnamed native of the locale and decided to keep her in a rather well-kept yard. Sensing that Lucy will be in better hands, Wendy decided to leave town without her dog and car into an unknown destination. The last image of her aboard a train embodies the mythic figure of a vagabond that conjures the Great Depression in the 1930s. In a 2008 interview with Zachary Wigon, Reichardt said that Bush-era America has a "disdain for poverty". In *Wendy and Lucy*, the security guard hands Wendy six dollars because "*the bottom rungs have to look after each other*" (Reichardt interview 2008). The same is true with *Old Joy* where a homeless person gives money to another homeless person in the film's closing scenes. Social relations among people in Reichardt's films, however fleeting, make for the creation of unsteady and messy maps that prove more significant and useful than the geo-referenced ones that are produced and curated by the establishment.

## Two men in an unmapped terrain

The lost-ness once again resurface in *Old Joy* (2006) - Reichardt's second feature film. When Kurt and Mark were seen driving in the mostly rural landscapes of Oregon, their conversation reveals the stark contrast between the idealistic Kurt and the pragmatic Mark.

*Kurt:* Slow down, you may want to go left.

*Mark:* (skeptical) Really?

*Kurt:* Yeah. Trust me, Mark.

*Mark:* Okay, I'm in your hands.

(They drove for some time in a deserted road.)

*Kurt:* I remember that.

(Much later both were consulting a map.)

*Kurt:* I think we're somewhere in this area (pointing to a large region in the map)

*Mark:* Yeah. I need a space. Sign up there is literally blank. Getting dark.

Despite consulting the map for information, Mark and Kurt still lost their way. They had to camp out somewhere in a clearing in order to get to the hot springs - their intended destination. Making sense of the strangeness of the new landscape that provided temporary shelter, Mark and Kurt bond together, if superficially, through a series of conversations that summon and recall their common past. Even when they consulted the waitress from a roadside diner the next day, the non-precision in the waitress' description of their intended destination bespeaks of the lack of importance accorded to traditional maps.

*Kurt:* How far are we from Bagby Hot Springs?

*Waitress:* Oh you're real close, I think. I've never been there but it's around here somewhere. Maybe ten miles' away. We may have a little map printout at the back. I'll check for you.

The landscape both men trekked to get to the remote hot springs made Mark open up about himself and his impending fatherhood. The journey to the interior of a secluded forest unleashes a plethora of life narratives that map his own decision to pursue the career that is radically different from Kurt's. When they were soaking in the luxurious warmth of the hot springs, Kurt gives Mark a massage which bookends Mark's earlier statement to Kurt when they were lost: *I'm in your hands*. The idealism and childlike nature of Kurt resemble a map-making practice that makes possible their sentimental journey of the past, and of their shared history as fraternal friends. When both of them return home, Kurt is seen standing alone in the night suggesting that home to him means living on the outside. This artful ambiguity also highlights the film's (and in all of Reichardt's cinematic works) refusal for neat and tidied-up endings.

### Lost in a Moral Landscape

In Reichardt's *Night Moves* (2013), the lost geographies once again encrypt the film's narrative with a sense of helplessness and "*of something uncanny*" (Freud 1911: 11). Set in Oregon, a trio of eco-terrorists' carefully planned modus operandi became undone amidst the moral landscape they find themselves in. Film critic Zachary Wigon from Tribeca Film observes that *Night Moves* is about the agency available to contemporary leftists. The geographies in these filmic lost-scapes recall Freud's uncanny of the unfamiliar terrains that offer a temporary paralysis for the individual. The figure of a lost stranger in an unmapped landscape recuperates the notion of creating imprecise maps that are highly subjective where the makeshift cardinal points serve as guideposts. The unfamiliarity experienced in a lost-escape emphasizes the adriftness, the disconnection, and the alienation of the disempowered individuals whose marginalities in a rapidly-expanding McWorld, map a different, imprecise and messy path to make sense of their own lifeworlds. In the words of Caquard and Taylor: "*Cinematic cartography is in a sense about "rehumanizing" the map.*" (2009: 7).

In *Night Moves*, the landscape that the three characters find themselves in is neither Jeffersonian America nor touristic views of Oregon. In an interview with Wigon, Reichardt says: “[...] [I]t’s like landscape - there are no beauty shots in the film, the landscape has to work in the shot.” The paradoxical nature of filmic landscapes is that it serves as background to an unfolding narrative that simultaneously acts as a non-human character that gains agency in the course of the film’s narrative. In Reichardt’s filmography, the landscape where lost geographies are staged becomes the alternative, if subversive and radical map that obfuscates the linearity of conventional mapping.

In one early scene, Dena (Dakota Fanning) and Josh (Jesse Eisenberg) were driving in the night with a newly purchased boat that will be used for the bombing of the dam. The dialogue recalls the conversations of Kurt and Mark in *Old Joy* in terms of the imprecision of distance seen from the perspective of two different individuals who are united in a common goal.

*Dena:* Are we almost there? We must be in Wyoming by now coming up from the Dakotas.

*Josh:* I don’t know. Half an hour, maybe. He’s pretty out there.

*Dena:* I thought you said he lives close.

*Josh:* He does. This is close.

*Dena:* This is close (She makes a small gesture). We’ve already gone like this (She makes a big and wide gesture). Are we going like this (Making an even wider and bigger motion of her hands). You can tell me if we are.

*Josh:* It’s close. For here. This isn’t Connecticut.

Unlike Kurt and Mark’s shared past, Dena and Josh are recent acquaintances and their initial conversation which is an attempt to assess each other’s commitment is indicative of two individuals who are forming a social relationship that is necessary to carry out the task of destroying an infrastructure both believed to be violating unspecified environmental standards. If Wendy’s lost-ness is attributed to her lack of mobility (car), lack of companionship

(Lucy) and inability to make it to Alaska for the promise of a lucrative job, the lost-ness that Dena and Josh found themselves in bears closer affinity to the ambivalence in the morally complex undertaking of performing a crime against the property of the big establishment.

When Dena and Josh met Harmon - the third person in the plan - the ensuing relationship that develops between the three demonstrates that in spite of the differences, a map of meaning can be drawn that ensures and makes possible everyone's full commitment and participation in making an environmental statement. The three youth's idealism fueled them to undertake a plan that does not flow smoothly. In the film's closing scenes, when the act was done and carried out, what they did not realize is the moral weight such an act impacts on their lives. The full realization of their destructive environmental statement was deep and lasting. Unable to relate to one another, they find spaces of affirmation to forge ahead with their lives.

### The Lost Journey to Strangeland

In *Meek's Cut-Off* (2010), a group of 1845-era emigrants in the early years of the Oregon Trail are stranded in the desert with only a promise from a charismatic leader - Stephen Meek - who claimed to know the way to the Cascade Mountains. Upon realizing that Meek (Bruce Greenwood) is no more useful than any of them, a captured Native American (Rod Rondeaux) was interrogated - and held captive - to show the way out of the vast and foreign landscape. The ambivalent and ambiguous relationship between the emigrants and the Native American prisoner highlights yet again the failure in the creation and production of an alternative map forged through social relations between people who were taught to be adversarial enemies. While there was a deliberate transgression of borders when one of the headstrong emigrants reached out to the Native American captive, the alternative maps borne out of a series of protracted conversations bear highly subjective and personalized markers. As the emigrant - Emily Tetherow (Michelle Williams) attempts to decode and

understand the secret language of the prisoner, a bond developed between them through gestures and a common recognition of their lost-ness. However, the diegetic map's absence in the story also creates something new - the recognition that social relations *can* serve as an alternative map that reimagines new and productive spatialities (Massey 2005). The alternative map then becomes a condition of possibility to overcome lost-ness. In Emily's conversation with the Native American, she spoke to him in English - in a language he cannot understand - but which conveys Emily's own despair of modernity:

*Emily:* We can't even imagine what we have done. The cities we've built.

In the film's pivotal scene, frustrated at the way the emigrants cannot find their way out of the barren wilderness, Stephen Meek, aimed his gun to the Native American. Seeing this, Emily Tetherow, pointed the gun in Meek's direction in a show of solidarity with the prisoner. This gesture of support and camaraderie marked a turning point in sketching out bold lines in a shared cartography of feelings and emotions no traditional map can adequately portray.

When one of the emigrants fell ill towards the end, the prisoner chanted an unsubtitled sound that is alternating between song and speech - part prayer, part funeral chant. Speaking in an interview with Joy Dietrich in 2011, Reichardt said: "*I didn't want to give the audience any information that the immigrants didn't have. They have to figure out what this person's all about without the resource of language. The Indian is Cayuse but he's speaking Nez Perce. Nez Perce is the tribe that swallowed up the Cayuse and they took on the Nez Perce language... I'm not going to tell you what he said. It's for you to read him in the other ways that we have to read people that are culturally different.*" In the context of the film, the captive's incantation is clearly an indigenous ritual of imploring someone to make a person feel well and get better. This gesture would not have been possible if Emily Tetherow did not forge an emotional and spiritual connection with the Native American. In indigenous mapping, performative maps are common and do not adhere to Western standards in the delineation of

boundaries and territories (Sletto 2009). What the Nez Perce chant is a form of performance that maps the contours of the heart that make visible the invisibility of complex emotions.

At the conclusion of *Meek's Cut-Off*, the emigrants came across a single tree standing in the dry and arid landscape. The emigrants use the tree as basis for reflection whether to move on or go back. Looking at Stephen Meek for advice, he said:

*Meek:* I'm taking my orders from you now, Miss Tetherow. And we're all taking our orders from him, I'd say (pointing to the Native American). We're all just playing our parts now. This was written long before we got here. I'm at your command.

Emily Tetherow and the Native American looked at each other silently as though communicating in a silent language, then the latter started walking away. The film's ambiguous ending invites the film spectators to provide their own ending. Whether the Native American and Emily Tetherow will now lead the journey, or whether Emily is letting him go to be with his tribe, the bond that links the two is more lasting and will outlast the way-finding mission of these emigrants to overcome their lost-ness.

## Mapping Open-Ended Film Endings

Denis Wood's cartographic outputs on mapping spoke about various map-making practices that do not just rely on GIS or other modalities that most digital cartographers employ. His focus on lived space through non-conventional mapping (i.e. mapping Boylan Heights in Raleigh, North Carolina by using jack o' lanterns as signifiers of houses) parallels a post-cartographic imaginary that embodies the cinematic oeuvre of Kelly Reichardt (Wood 2010b). Reichardt's films are the alternative maps that are subjective, forged and produced by a collective through a complex web of sometimes ambiguous social relations,

subversive in its eschewal of practices that demand exactitude but, to paraphrase Kurt in *Old Joy*, ultimately aware of the fundamental order of things.

From the textual standpoint, Reichardt's films - *Old Joy*, *Meeek's Cut-Off*, *Wendy and Lucy* and *Night Moves* - practically eviscerate the idea of a film resolution or denouement. The ambiguities of the final images in the films' endings subvert the genre that the film audiences are familiar with (i.e. heist thriller for *Night Moves*; western for *Meeek's Cut-Off*; road movie for *Old Joy* and *Wendy & Lucy*) and who expected Reichardt to follow and adhere to the conventional tropes of these film genres. The lack of a final twist or tidy ending in her films points to the transitory, in-transit, and transient quality that makeshift maps have as created by people who are lost and/or making sense of the strange landscapes. The unknowable eludes the Cartesian precision that people expect to find in conventional films as well as conventional maps. An online blogger who dismissed Reichardt's films remarks: "*We have a film [Meeek's Cut-Off] that ostentatiously refuses to end, instead settling on a sub-Malick nature-awe note of ambiguous something or other... [I]f Reichardt's narrative was a tease, her thematic choices were the equivalent of then walking away.*"

In this chapter, I argue that film is a text that can be read as might a map. Using Tom Conley's arguments in *Cartographic Cinema* that discusses the multiple functions of diegetic maps and how to read films as maps, I propose a post-cartographic cinema that makes visible the ambiguities, the disconnections, the imprecise (non)legibility of Cartesian-based films and filmmaking practices. Kelly Reichardt's films show the tenuous lives of people who are inhabiting lostscapes and grappling the unfamiliarity of a strange and foreign land whose alterity made even more unknowable due to the lack of cartographic coordinates. By using non-conventional ways to tell a story of these people, Reichardt draws and writes a filmic map that while drawing from fragments of knowledge learned, fundamentally creates an alternative world with its own set of coordinates and cardinal points. Her filmic works reconceptualize the idea of reference points and by extension, the whole practice of mapping.

Thanks to Max Adams, Michael Smith, Denis Wood and Anish Savjani.

## References:

- Caquard, S. & D. R. F. Taylor (2009). What is Cinematic Cartography?. *The Cartographic Journal*, 46(1), 5-8.
- Carmichael, Joe (2016). How a Mapmaker Who Rejects Cartography Can Help You Find Yourself. *Inverse*, February 3, 2016. Disponível em: <https://www.inverse.com/article/10944-how-a-mapmaker-who-rejects-cartography-can-help-you-find-yourself>.
- Conley, T. (2006). *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dietrich, J. (2011). O Pioneers: Kelly Reichardt's Anti-Western, *T Magazine*, April 7, 2011. Disponível em: [http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/04/07/o-pioneers-kelly-reichardts-anti-western/?\\_r=0](http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/04/07/o-pioneers-kelly-reichardts-anti-western/?_r=0).
- Freud, S. (1919/2003). *The Uncanny*. London: Penguin Press.
- Hillis, K. (2008). Building the Cartesian Enlightenment: Los Angeles, Homelessness and the Public Sphere, *City*, 12(3), December 2008, 284-302.
- Hillis, K. (2007). The Cosmological Map is also a Journey, *Aether: The Journal of Media Geography*, Fall 2007, 24-27.
- Massey, D. (2005). *For Space*, London: Sage Publications.
- Sletto, B. (2009). Indigenous Cartographies, *cultural geographies*, 16, 147-152.
- Wigon, Z. (2014). Interview: Kelly Reichardt on the Nuance of 'Night Moves', Tribeca Film, May 29, 2014. Disponível em: <https://tribecafilm.com/stories/interview-kelly-reichardt-night-moves>.
- Wigon, Z. (2008). *A Completely False Security: An Interview with Kelly Reichardt*, Notebook, December 12, 2008. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/a-completely-false-security-an-interview-with-kelly-reichardt>.
- Willmore, A. (2008). Interview: Kelly Reichardt on *Wendy and Lucy*, IFC, December 10, 2008, Disponível em: <http://www.ifc.com/2008/12/interview-kelly-reichardt-on-w>.
- Wood, D. (2010a). *Rethinking the Power of Maps*, New York: Guilford Press.
- Wood, D. (2010b). *Everything Sings: Maps for a Narrative Atlas*, Los Angeles: Siglio.



**OS ESPAÇOS  
EM VOLTA:  
SOBRE  
MICHAEL SNOW**

**Fausto Cruchinho**  
Universidade de Coimbra  
[faustocdpereira@gmail.com](mailto:faustocdpereira@gmail.com)



Quando um filme começa, a adaptação ao ecrã faz do espaço um plano, uma superfície plana, chata, bidimensional. Precisamos de nos adaptar a uma nova dimensão espacial, a do ecrã, a única que verdadeiramente existe no filme. O que a imagem visual nos dá é uma dimensão fotográfica de algo que teve dimensão, contexto, lugar e que aconteceu num momento dado e irrepetível. A imagem sonora também existiu nesse contexto de produção, agora ausente.

A imagem é imagem de si mesma, não se refere a nada, é ela mesma uma mesmidade de si. A imagem, que é o princípio do mundano, instala um contínuo esvair de formas, de durações, de cores, movimentos e sons. Essa pulsação escorre em intervalos de luminosidade e obscuridade, não é nada que informe, seduza ou irrite. O passo a passo não altera uma regra universal que a imagem estabelece: não precisa do mundo. O mundano, o que se presta ao reconhecimento, não é mensurável nem nomeável. Existe como razão de que a imagem há-de ter um nome.

A imagem é abstração, nada de imanente, nada de semelhante, tudo é o lugar dela no fluxo da imagem contínua. Se vemos como se articula a imagem visível com a audível, sobretudo ela continua um mesmo registo de propriedade artista: o que será que deu origem a esta combustão de pontos e picos que se manifestam? Essa grossa massa de buracos e relevos é a imagem, sonora e visual, uma pontilhação de elementos que formam a imagem.

A imagem não tem plano, a imagem não tem diversidade, é una e solitária. O seu ser é de existir como formação de enigmas e trânsito da inteligência perceptiva. Assim se define a entomologia, ciência do interior do que se toma como etnologia, ciência do mundano exterior à imagem. Então, no seio da imagem temos tudo: o mundano e o interno, as condições da essência desta existência. O que se manifesta como produção de imagem é a sua condição de vida, a sua natureza mesma. O propósito da imagem é existir, ser. Ela torna o seu ser o ser mundano, o de ninguém pairando numa essência una. Das suas características sobressaem a sua impossibilidade de se delimitar em termos mensuráveis: ela é o noema, o pensamento.

A imagem é criada onde? Existe fora de um plano de criação ou é o que existe como já criado? Nasce do nada ou não nasce, já é? A imagem tem existência

própria porque é essência. O pensamento não nasce, já existe desde sempre. Então, não há criação, geração espontânea, nem imanência. Estamos no plano da transcendência, pura abstração que se manifesta e é dada ao conhecimento. A sua existência atinge o mundano no momento da inteligência: eu conheço porque eu sou. A abstração, o pensamento, instrumenta a imagem para ser cognoscível, inteligível, ser.

A imagem, oriunda do mundano e aí vivendo, desenvolve relação consigo mesma, não tem relação possível com outro alguém. A imagem totaliza a possibilidade da imagem, esgotando na sua unidade qualquer pluralidade. Ela não é criada, ela não é objeto. Ela existe em si, não sendo devedora a priori e a posteriori, só é sujeito impessoal, uno. A sua natureza impessoal liberta-a de intencionalidade e de receptividade. A sua vida não depende senão de si mesma e, como tal, não nasce nem morre. A natureza da imagem é intransitável, não permite alteração de si mesma nem altera o que lhe é exterior. É inexpugnável e só dentro de si encontra os instrumentos da sua própria configuração, os modos de ser.

A imagem não tem, por natureza, autonomia em relação ao seu criador e ao seu destinatário. Ela é o produto de uma intenção frustrada de comunicar, só pode existir enquanto coisa em si ligada àquilo que lhe deu origem (a criação) e não tem qualquer relação de proximidade com o seu objeto: não duplica, não substitui, é uma coisa como outra qualquer no mundo. A imagem não diz o que quer dizer nem diz o que não quer dizer, a imagem não fala, não diz, é muda. Não provoca qualquer efeito de percepção (semelhança, dissemelhança) ou de sensação (o que vê, como vê), é o recetáculo de tudo o que lá se quiser depositar. A imagem é criação mental, é exteriorização de estruturas pré-existentes e sua arrumação em estruturas recriadas fora da mente, a que é dada oportunidade de se expressar artística ou tecnicamente, com ou sem intervenção mecânica. Como natureza não autónoma, ela tende a ser incluída numa massa mais geral de elementos de significação que se constituem como linguagem.

Assim, é possível referenciar a imagem por assimilação com outras configurações de imagem (escrita, volume, cor), compreendendo um universo de manifestações do ímpeto inicial de exteriorização da imagem. Porém, nenhuma

imagem substitui outra, são o produto do momento inicial de figuração do processo mental que lhes deu origem. A imagem não é reflexo nem representação de nada. Ela não repete o que existe nem retoma nada sob outra aparência. Ela é pura criação mental sem origem em nada existente, nasce de manifestação de pensamento que origina uma sua tradução: imagem ou discurso igualam-se na manifestação desse pensamento. Esse pensamento é organizado e toma as vestes da imagem, com ela esgotando o primeiro propósito do pensamento: existir. Outra imagem que retenha elementos da primeira é ainda uma imagem, a mesma imagem, não sendo possível existir mais que uma imagem, assim como não sendo possível existir mais que uma mente. Toda a imagem se preenche de mais ou menos elementos, não sendo possível adicionar ou subtrair outros com qualquer modificação: será sempre a mesma imagem.

O filme mergulha-nos no seu tempo, o tempo da história. Não há tempo cronológico, tempo contado maquinalmente, tempo somatório de segundos, minutos e horas. O tempo é agora o sujeito, inabalável entidade que é o ser cognoscível e ser do pensamento. Não temos mais uma coerência entre sujeitos da criação, mas entre o sujeito transcendente do pensamento e o sujeito imanente mundano. A passagem de um ao outro faz-se pelo canal da história, não a história narrativa, sim a história que decorre da presença de duas ausências: quando (tempo) ocorre a fusão de dois tempos de sujeitos distintos com tempos distintos.

Sabemos que a ocorrência de várias circunstâncias permite a ilusão do tempo no filme. A compressão dos factos sucedidos ou a sua reiteração ou expansão distinguem os momentos do enunciado. O trabalho do tempo, abstrato como o espaço, é de subtrair ao sujeito o controle dos acontecimentos, restaurar a primazia do sujeito sobre o objeto e tornar visível a impostura do filme. O filme não é uma sucessão de momentos temporais; o filme é um só momento temporal, o do sujeito, que não coincide com o do filme. Ao sujeito não ocorre fundir-se com o objeto, entidade sempre imanente e seu exterior. O sujeito distancia-se do objeto para sozinho organizar o que ficou do tempo, o traço da duração.

O filme é monocular dado que reúne num só ponto de vista os vários pontos de vista. Não compreende todos os postos de vista, só os reúne. Outro ponto

de vista igualmente reúne todos os pontos de vista. Então, o filme tanto inclui com exclui vários pontos de vista, como um ciclope, o ponto de vista único orientado para o mundo. Esse monóculo corresponde a um só espaço e a um só tempo, na descontinuidade e reunificação da mundanidade, na sua natureza unária e totalizante. O espaço e o tempo compreendem o dentro e o fora, o visível e o invisível, o compreensível e o incompreensível, são uma totalidade essencial que nada nem ninguém completa ou esgota, já são assimilados no filme como um todo inseparável.

Temos assim que a visibilidade ótica é determinada pelo espectro solar, suas cambiantes de cor, sua intensidade luminosa, sua capacidade de reter por algum lapso mas não muito para poder ligar à seguinte no espectro sem desfazer a primeira impressão calórica. A primeira impressão é, então, a pior porque não está dependente da seguinte. A seguinte mistura-se com a anterior e com a posterior, formando um núcleo composto. Não é da natureza da imagem ótica ser interrogativa, antes sensitiva. Desse modo, a ótica fornece mecanicamente ao centro sensor uma informação completa, para além de permitir avaliar a intensidade dessa mesma informação: como reagir aos sinais exteriores? Esta ótica não comporta movimento, não traduz ações simultâneas e contraditórias, é inerte perante a escolha a decidir entre mais que um foco de atenção. O olho ótico não pressupõe a simultaneidade de dois olhos, dois pontos de visão diferidos numa angulação de semicircunferência – a desconcentração ocular deriva então para uma concentração ótica, sendo esta a junção de dois pontos de vista oculares. Porém, como entender então o lugar da visão monocular da câmara de filmar?

A câmara não repete os movimentos oculares, antes os multiplica até ao limite. Habitualmente centrados nos movimentos horizontais e verticais no eixo cervical, mimetizando o olhar humano, o ponto de visão da câmara é, literalmente, o ponto de vista da câmara aparelho, não o do espetador e ainda menos o do operador ou realizador. A primitiva forma monocular, com uma objetiva, um cano, uma retina e um diafragma repete o olho humano, mas só um. O outro olho, a outra origem ocular não é sobreposta porque não é considerada no protocolo original da constituição da imagem ótica, ainda que

venha a conhecer desenvolvimentos que aqui nos interessam: como conceber vários meios oculares sobrepostos, isto é, em erro de paralaxe? Estaremos então condenados a seguir um olho de cada vez ou a perder as informações provenientes de cada olho. O somatório de cada um dos olhos ou visões oculares, não está ainda próximo da síntese que representa a reunião dos olhos concêntricos da visão humana. Trata-se, ainda assim, de dois pontos de vista (ou mais) de um mesmo assunto. A sobreposição corresponde, efetivamente, a dois ou mais olhos, quiçá a dois ou mais sujeitos.

Esta segunda hipótese, a mais aliciante, leva-nos a discutir a pressuposta existência e pertinência do autor. Nos trabalhos que aqui queremos abordar, a questão mecânica é a mais saliente. Ela traduz uma natureza mecânica na concepção da obra, distinta e distante do caráter sobrenatural atribuído ao artista. A mecânica da câmara é razão de existir de mais do que um eixo de visão ocular. A sua transformação em ótica faz repensar o lugar do sujeito como criador e do filme como objeto. O filme, antes ou para lá do cinema, é o resultado de várias operações, com e sem câmara, resultando em outras tantas soluções pré-cinematográficas: imagem e som figurativos ou não figurativos. A figuração, a existir, acidental ou preparada, estabelece a relação ótica e mecânica com um cosmos inexistente fora do processo de captura ocular, quer dizer fora das suas coordenadas. Estas coordenadas, estabelecidas pela quadratura da máquina de cinema, são pontos de fuga para uma amplitude e, em simultâneo, para um esmagamento da imagem, compactada e controlada nos rígidos contornos do quadro. O quadro, frontal, só devolve meia calote esférica. O momento simultâneo oposto será situado fora do quadro: a tentativa totalizante será o de que o momento presente apanhe o momento anterior e posterior.

A imagem é, assim, foneticamente abecedário, correspondência hipotética dum léxico gramatical de caráter lógico-simbólico, de assimilação entre processo comunicativo de linguagem oral e símbolo sígnico. Cada imagem, plano, quadro tem uma matriz de natureza simbólica, juntando por significação, por oposição, por sobreposição. Por sinonímia e antinomia, movimentos de plano, na verdade movimentos de câmara na exploração das horizontais e verticais, na horizontal baixa e na horizontal alta, na vertical esquerda e na vertical

direita, na diagonal de cima para baixo e de baixo para cima, direita-esquerda e esquerda-direita. Os movimentos de câmara corporizam a expressão da câmara como extensão da mão, não do olho. O interesse do ótico manifesta-se pela gramática do plano em movimento, enuncia a palavra, a voz, a entoação, sinónimo de locução. Cada enunciação repõe o alfabeto, construindo com isso uma pauta musical, usando a métrica e a numérica. O plano é cacofónico até ao momento de se constituir como expressão barroca duma ideia – como se exprime por imagem uma ideia? A que corresponde uma unidade sonora temporalmente em imagem? É, umas vezes, o tempo inteiro, o tempo partido, o tempo diferido, o tempo dilatado, o tempo suprimido. É, outras vezes, o espaço alterado, o espaço simulado, o espaço aumentado, o espaço ausente. As três entidades sonoro-espácio-temporais concorrem para a construção de unidades sempre diluídas na sua expressão unária. Digo, não concorrem para o estabelecimento de uma norma, antes para a multiplicação de possibilidades combinatórias. Com tais possibilidades, pode o filme organizar-se em torno do modelo declarativo, não enunciativo, do plano: nenhuma entidade enunciativa, nem um antes, nem um depois. Haverá similitude sem haver igualdade. O princípio de organização será o de isolar cada unidade em função de uma declaração unitária. Cada unidade é reformulação da mesma e única ideia: o que a câmara dá não o dá de uma só vez, nem poderá dá-lo por inteiro. As posições da câmara repetem-no o tempo todo, o mesmo se podendo dizer do sonoro – é infinito, como o tempo. A sua existência imaterial alia-se ao espaço e ao tempo numa multiplicação de imateriais alheios ao que se pode entender por material: a existência física do mundano. Estamos então perante uma imaterialidade sonora, tão imaterial como o espaço e o tempo. O mundano representa o princípio do reconhecível e intangível. Daí nasce o princípio da semelhança por equivalência, da convenção por repetição.

\*\*\*

Michael Snow encara o processo cinematográfico como processo mecânico, processo maquinal, o que a máquina de filmar filma tecnicamente em resultado dos procedimentos óticos e sonoros proporcionados pelo invento tecnológico do filme. De igual modo, a ausência de linguagem e de subjetividade, pelo

retirar da função do enunciar e do descrever, colocam o seu trabalho fora do cinema entendido como continuação da estética romântica obra-autor. Desse modo, não há narrativa, nem psicologia, nem representação, nem relação espaço-tempo, nem espetador.

*Wavelength 1966-67*

16mm film, colour, sound, 45 min.

Filmed over one week in December 1966, edited and first screened early the following year, *Wavelength* was not Michael Snow's first film but the groundbreaking work that catapulted him out of the painter's studio, where it was shot, into the international avantgarde. The film was recognized on sight as having resolved in a perfectly integrated and remarkably efficient form the emerging desire among experimental filmmakers for simplicity and directness of cinematic expression, and for making imaginative use of the specific properties of the medium.<sup>1</sup>

*Wavelength* (1966-67) apresenta um décor interior que vai sendo progressivamente alterado por décors exteriores, aproximando o ponto de interesse à medida que vão sendo alterados os componentes da imagem, mais que o décor. A imagem vai alterando a cor, várias filmagens do mesmo décor vão sendo sobrepostas, com várias ações e com várias escalas de plano. Enquanto isso, o som de sirene vai subindo de ciclo à medida que um pormenor do décor se vai aproximando. Figuras vão entrando e saindo e este trânsito repete-se por igual nas várias repetições das filmagens, sobrepondo ação. O sentido é, pois, unidirecional, do mais longe para o mais perto, sem mudar de posição nem de lugar. Do geral para o particular, uma indução que se termina num novo lugar – o mar, ou melhor, uma onda do mar numa fotografia. Velocidade da onda.

---

<sup>1</sup> [http://www.aci-iac.ca/content/art-books/18/Art-Canada-Institute\\_Michael-Snow.pdf](http://www.aci-iac.ca/content/art-books/18/Art-Canada-Institute_Michael-Snow.pdf).

O zoom é contínuo e progressivo o que não impede de ser interrompido e pirateado por toda a sorte de sobreposições, colagens, intervenções na película, inversão de cor e de a ação se repetir e se atrasar ou adiantar. O som, dir-se-ia, é o garante de que a ação é unária e progressiva até ao limite do insuportável zumbido, fazendo um zoom contínuo e progressivo do som. Assim, temos uma sonoridade unívoca e atonal com um só emissor, execução de uma peça sonora unidirecional do mais baixo para o mais alto. A progressão sonora acompanha a progressão visual ou, por vezes, antecipa a progressão visual. A exposição visual em campo aberto e o progressivo fechamento permite, desde o início, augurar algo da exploração da imagem, do que possa ser alterado; porém, as várias intervenções no suporte químico da imagem traduzem uma intervenção intencional do artista em desestabilizar a proeza técnica do zoom, afinal falso zoom. Essa intervenção remete, pois, para a falsa objetividade da câmara-olho, da câmara de vigilância, afirmando ainda assim que é no campo da imagem que tudo se passa e que só a tecnologia intervém no processo. Não temos até agora noção de que qualquer sujeito intervenha no processo declarativo, seja ele autor ou espectador. A obra existe, portanto, como tentativa de autonomia dos sujeitos enunciativo e hermenêutico, como manifestação duma vontade involuntária. A obra existe, então, como exercício do zoom, uma técnica que é simultaneamente uma estética do processo artístico. Ao ir mais longe do seu lugar, a câmara não se desloca mas afasta-se do ponto inicial. Está, digamos, entre o zero e o infinito, está aqui e alhures, está em todos os pontos do zoom e é sempre uma e a mesma. Não está, portanto, no lugar do olho humano, não repete o que o olho humano pode alcançar, nem orgânica nem inorganicamente. Não é humanista, não replica o mundo do humanismo, não procria a invenção do mundo após a ilusão ótica.

*Back and Forth 1969*

16 mm film, colour, sound, 52 min.

The camera pans back and forth across an outside wall of a classroom while a man crosses part of the field. The pan resumes inside the classroom in a fixed trajectory, revealing an asymmetrical area including

part of a blackboard and a door on a far wall, two pairs of windows on the wall closer to the camera, and desks in front of the blackboard; trees, building and occasionally passing vehicles are partially visible through the doors and windows.<sup>2</sup>

Back and Forth (1969) constitui uma sugestão de exploração do movimento da câmara semelhante a *Wavelength*, desta vez não em frente, mas para um lado e para o outro, na horizontal e na vertical panorâmica, num arco inferior a 180°. A câmara panorâmica para a esquerda e para a direita e para cima e para baixo a um ritmo marcado por uma sonoridade de motor, por um metrônomo. O processo é, então, o de não descrever o aparato visual que vai mudando; o de não realizar panorâmicas exatamente iguais no ponto de chegada e no ponto de partida; o de fazer um processo semelhante a *Wavelength* em que, à força de manter a mesma referência visual, nem por isso ela se mantém igual. O jogo seria, pois, o de desafiar a câmara a superar a velocidade do operador até ao limite da invisibilidade: é possível fazer mais do que uma panorâmica em um vinte e quatro avos de segundo? Snow destitui a panorâmica do seu caráter descritivo, tornando-a, portanto, o movimento que separa dois pontos opostos da semicircunferência. A sonoridade trabalha no mesmo sentido que no filme anterior, acelerando o ritmo sonoro que contagia o ritmo da câmara.

A arbitrariedade do número incontável de panorâmicas é o objeto estético do filme. Estas panorâmicas são repetidas sem corte e repetidas com corte. O corte não se faz sempre no início da panorâmica, podendo ser do início a meio ou do meio ao início ou ao fim. São, digamos, semipanorâmicas dentro das panorâmicas, sendo panorâmicas mesmo assim. O filme é alusivo, não um registo direto, por mais concreto, físico e material que a panorâmica pareça ser. A interrogação situa-se no uso inútil de um movimento de câmara tão comprometido com o realismo no cinema narrativo, sendo associado ao referente da realidade e na sua transposição para filme. Esse uso abusivo desgasta o objetivo da panorâmica porque elas se realizam num lugar fechado e limitado. É uma espécie de ventoinha visual, sem préstimo e incansável.

---

<sup>2</sup> <http://www.jonathanrosenbaum.net/1976/09/29184/>.

Por outro, esse excesso de descrição do que se encontra entre os pontos extremos da panorâmica continua a não revelar o que não se encontra dentro desse arco. É mesmo isso que a panorâmica quer afirmar: a não existência de qualquer outro fora desse arco, a não existência de espaço e de tempo, pois o movimento é só movimento, mas um movimento parado, fixo e imutável. O segmento final traz várias panorâmicas verticais, mais rápidas ao ponto de ser completamente impossível reconhecer referências visuais. A abstração deste segmento faz, com o segmento anterior, um movimento de baixo para cima e vice-versa que representa uma cruz ou o sinal matemático +. O título alternativo do filme é um símbolo matemático, com tradução literária: <---> Back and Forth.

*La Région Centrale 1971*

16mm film, colour, sound, 180 min.

La Région Centrale was made during five days of shooting on a deserted mountain top in North Quebec. During the shooting, the vertical and horizontal alignment as well as the tracking speed were all determined by the camera's settings. Anchored to a tripod, the camera turned a complete 360 degrees, craned itself skyward, and circled in all directions.<sup>3</sup>

La Région Centrale (1971) coroa a investigação levada a cabo por Snow em torno das possibilidades e impossibilidades técnicas da câmara de cinema. É também, do ponto de vista da sonoridade, uma construção sinfónica que joga com a construção de posições de câmara. Rotação vertical no eixo a 360° no sentido inverso aos ponteiros do relógio em picado. Panorâmica vertical a 360° de baixo para cima. Panorâmicas horizontais a 360° da esquerda para a direita sobre a terra e depois sobre o céu. Panorâmicas horizontais a 360° câmara invertida da direita para a esquerda. Panorâmica horizontal de baixo para cima a 360°. Panorâmica vertical a 360° da direita para a esquerda. Rotação vertical a 360° no sentido inverso aos ponteiros do relógio em contrapicado. Rotação horizontal no eixo a 360°

---

<sup>3</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/works/region-central/>.

no sentido inverso aos ponteiros do relógio. Panorâmica horizontal de cima para baixo a 360°. Panorâmica oblíqua de cima para baixo da direita para a esquerda. Panorâmica horizontal a 360° da direita para a esquerda. Panorâmica horizontal a 360° da esquerda para a direita com zoom in e com zoom out. Rotação horizontal no eixo a 360° no sentido inverso aos ponteiros do relógio com panorâmica horizontal da esquerda para a direita. A linha do horizonte não é horizontal, é vertical. A linha do horizonte, quando é horizontal, tem a terra em cima e o céu em baixo. Rotação horizontal no eixo a 360° no sentido dos ponteiros do relógio.

A complexidade do exercício de Snow vem das posições inabituais da câmara que sacode de vez o antropomorfismo da estética cinematográfica e coloca a câmara a fazer toda a sorte de movimentos nas mais variadas posições e nos mais variados sentidos. À semelhança dos filmes anteriores, *La région centrale* é orquestrado pela sonoridade electrónica que regista nuances de aceleração e desaceleração que acompanham ou precedem os movimentos da câmara. Essa sonoridade mecânica, como as dos filmes anteriores, acompanha o afastamento do antropomorfismo da câmara através do afastamento da lógica narrativa atribuída ao som em cinema. O exercício, como nos trabalhos anteriores, é estéril: visa esgotar o aparato técnico do cinema e fazer a apostasia da sua futilidade.

*Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen 1972-74*

16mm film, colour, sound, 270 min.

The “authentic ‘talking picture’”, as Michael Snow describes Rameau’s Nephew, is an epic treatment of the spoken word and other sounds generated by the human body that are susceptible to recording. The film is a segmented series of encounters with figures in recognizable or at least nameable settings who are conversing, reciting, reading, discoursing, or otherwise generating sound. Some of these emissions are effortful, such as tapping, whistling, or smashing.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> [http://www.aci-iac.ca/content/art-books/18/Art-Canada-Institute\\_Michael-Snow.pdf](http://www.aci-iac.ca/content/art-books/18/Art-Canada-Institute_Michael-Snow.pdf).

Rameau's Nephew... (1972-74) constitui-se como um alfabeto, uma enciclopédia. O que é estar perto, o que é estar longe? Como se concebe distâncias pelo poder da proximidade e da lonjura? Demonstrações práticas: o som está perto ou longe conforme o instrumento de emissão e o instrumento de registo estão perto ou estão longe; a imagem está perto ou está longe conforme o objeto visado e o instrumento de registo estão perto ou estão longe; a escala, em sentido visual e musical, determinam escolhas dentro das escolhas, isolam o que foi isolado previamente – o plano e o volume.

Panorâmicas verticais de cima para baixo e de baixo para cima para ligar personagens verticais que estão na horizontal da imagem. Panorâmicas horizontais da esquerda para a direita e da direita para a esquerda para ligar personagens verticais invertidas na vertical. Panorâmicas no eixo da vertical a 360° no sentido oposto ao dos ponteiros do relógio. Panorâmicas no eixo da vertical a 360° no sentido dos ponteiros do relógio.

Alteração cromática em função do volume sonoro das palavras, escala de cor em função da escala de som.

Ação invertida e revertida, de trás para a frente e espelhada em esquerda/direita.

Vocalização – focalização, emissão de voz – emissão de luz.

Uma palavra – um plano. Uma palavra longa – um plano aberto.

Ação – dicção, dizer – fazer, o dito – o visto, ver – ouvir, verso – inverso, verso – reverso.

Porque para um plano? Para o tempo e para a razão da sua existência. Não há fluxo cortado, nem interrupção, súbita suspensão do ato de encontro entre uma vontade e uma potência. O plano não tem de parar porque ele não tem começo: a sua suspensão determina um período (um excerto) da sua total imanência. Não será afetada a totalidade na parcialidade. Esta é o todo da parte conhecida, fica o outro da outra parte conhecida, chamada desconhecida. A paragem não é a morte da ação em potência, é a sua suspensão e o regresso ao estado limbo. Não se vê diferença entre potência e ato, o ato sendo a realização plenipotenciária da potência. O ato, assim, sucumbe ou realiza-se independentemente da potência, sendo esta consentânea daquela. Então parar é a continuação do não

parar e faz parte intrínseca do ato em si, sem antes nem depois. Retomar não é continuar nem voltar ao princípio, é ser outra vez o mesmo de antes de parar, interrompido pela suspensão do tempo e pela natureza improvável do corte.

*To Lavoisier, who died in the Reign of Terror 1991*

6 mm film, colour, sound, 71 min.

To Lavoisier opens, in silence, with a close-up of a wood-burning stove and then a hand feeding the flames. After a time, we hear an unmistakable crackle. Sustained more-or-less throughout the film's remaining 40-odd minutes, the sound of the fire comes to seem the song of the medium...What's extraordinary about To Lavoisier is not what the film shows (or how it shows it) but the film stuff itself... The footage looks as if it were developed in a bathtub and baked in the oven. The emulsion is scarred, lightstruck, watermarked, solarized, explosively blotched with a deep blue or golden orange overlay.<sup>5</sup>

To Lavoisier... começa com ruído das chamas: a sonoridade vem logo a seguir, por horror ao silêncio e percorre todo o trabalho: o crepitar da fogueira (da inquisição). O zoom in volta como tema central do processo, como em *Wavelength*. Impercetível, sempre direito ao centro da imagem, deixando de fora o centro da atenção. Ele sobrepõem-se e é sobreposto por duplas e triplas camadas de cor (da bandeira francesa), formas e figuras abstratas parasitas da imagem, compósitos da imagem. É, à semelhança de *Rameau's Nephew*..., enumerativo de várias ações. Elas reportam-se a atividades durante o dia em contexto doméstico de carácter lúdico básico: comer, dormir, tomar banho, jogar. Opõem-se-lhe cozinhar, imprimir, alimentar o fogão de sala, estudar. Os apontamentos da vida privada são a ausência da vida pública, a descontinuidade temporal, não progressão da ação. A continuidade sonora mantém-se no constante crepitar da lenha da fogueira. A dissociação do motivo sonoro em confronto com o motivo da imagem lembra que é a senha musical que re-

---

<sup>5</sup> <http://www.bampfa.berkeley.edu/film/FN9072>.

lembra a revolução francesa. É repetitivo e aleatório, ao mesmo tempo que não mecânico nem narrativo. Os planos horizontais são filmados na vertical, sendo o zoom in sobre o elemento central do eixo da imagem. Cada plano é a própria definição de plano: o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Cada um contém o outro: no grande está o pequeno e o pequeno inclui o grande.

## Bibliografia

- Gidal, Peter (1978). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute.
- Green, J. Ronald (2013). *Animation Diagnostics: Power and the Loop*. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/animation-diagnostics-power-and-the-loop/>.
- Sitney, P. Adams (2002). *Visionary Film. The American Avant-garde 1943-2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Youngblood, Gene (1970). *Expanded Cinema*. Nova Irque: P. Dutton & Co.

## Sitografia

- Michael Snow Dossier* . Disponível em: [http://offscreen.com/issues/view/vol6\\_11](http://offscreen.com/issues/view/vol6_11), 2002.



**CINEMA E TERRITÓRIO  
ENTRE A METÁFORA E  
A REALIDADE**

**Jorge Seabra**

CEIS20

Faculdade de Letras

Universidade de Coimbra

[jorge-seabra@sapo.pt](mailto:jorge-seabra@sapo.pt)



O tempo e o espaço são duas categorias fundamentais da narrativa fílmica. O primeiro porque, quer tenhamos em conta o documentário ou a ficção, qualquer narrativa é um percurso temporal percorrido entre dois momentos, em que durante o primeiro é enunciado o problema e sobre o qual poderá ser apresentada uma solução no final. O espaço, por sua vez, é um segmento para o qual a narrativa remete a partir da imagem, convidando o espetador a situar-se numa realidade física que pode ser apenas diegética, aquela onde o narrado se passa, ou histórica, quando o contado remete também para uma realidade física pré-existente como são, por exemplo, os filmes de evocação histórica.

Ao tempo e ao espaço devemos ainda acrescentar a imagem em si, como categoria fundamental da narrativa pela sua capacidade discursiva. Mesmo que estejamos perante uma obra onde não existam personagens que dialoguem, ou narradores que no interior da narrativa conduzam o espetador, o facto de a imagem ser colocada perante os olhos do espetador permite que este construa ideias e significados que estão para além da imagem em si. Quando somos colocados perante a imagem “revólver”, cada espetador não lê apenas, por exemplo, “objeto com determinadas características físicas e que se designa por revólver”, podendo atribuir-lhe funções, capacidades, finalidades e conseqüências, que eventualmente sintetiza na expressão “arma que dispara”. Entendamo-nos. “Arma que dispara” é uma leitura que está para além do objeto denotado, cuja interpretação é subjetivamente determinada pela experiência, sensibilidade e cultura de cada um. Deste modo, qualquer imagem fílmica, por mais elementar que seja, tem um poder discursivo cujo significado está sempre para além daquilo que é representado denotadamente na tela e, desse modo, este potencial, se foi determinante na perceção das capacidades narrativas da imagem fílmica e, a partir daí, da sua afirmação estética nos inícios do século XX, tem obviamente conseqüências objetivas e concetuais quando procuramos estabelecer relações entre o cinema e outros domínios, como é o caso que aqui vai ser abordado, das relações entre o cinema e o território.

Do ponto de vista cinematográfico, o território deverá ser entendido neste texto como o espaço selecionado para aparecer na imagem em função dos objetivos fílmicos pretendidos, documentais ou ficcionais, sendo certo porém

que as condicionantes anteriormente referidas terão de ser tidas em conta, nomeadamente quando julgamos que a imagem pode ser um registo mimético da realidade. Por outro lado, nos inícios do cinema, foi precisamente a sua capacidade de chegar ao real de uma forma até aí nunca vista que o tornou um auxiliar precioso na aproximação e observação da realidade, tendo sido essa aliás a primeira e principal função que os irmãos Lumière lhe deram quando desenvolveram as então designadas “vistas Lumière”, vindo posteriormente a ter um papel dinâmico significativo em diversos domínios, nomeadamente para o campo militar, para os mecanismos de informação e propaganda desenvolvidos por certos estados e sistemas políticos na primeira metade do século XX, e ainda para o campo científico, onde se pode incluir a Medicina e obviamente a Geografia, factos que conduziram Marc Ferro a atribuir ao cinema o papel de “agente da história”, precisamente pelo papel dinâmico e motor que tinha no desenvolvimento social<sup>1</sup>. Ou seja, do ponto de vista daquele autor, o cinema era um agente da história pelas informações que facultava aos governos ou sistemas militares, pela capacidade persuasiva que tinha enquanto instrumento de propaganda ou ainda pelo auxiliar precioso que poderia ser no estudo e na intervenção científica sobre a realidade física ou humana.

### **Cinema e território. realidade e representação**

Nesta abordagem ao cruzamento entre cinema e território, o primeiro aspeto que gostaríamos de focar diz respeito às relações entre representação e realidade. Esclareçamos desde logo um ponto que nos parece determinante. Um filme, quer seja documental ou ficcional, nunca pode ser confundido mimeticamente com a realidade que é mostrada nas imagens. Esta questão, se não precisa de grande argumentação demonstrativa para o caso da ficção, pois estamos sempre perante um universo diegético imaginado pelos autores das obras, independentemente das relações que possam ser estabelecidas com a realidade histórica, já

---

<sup>1</sup> Marc Ferro, 1995: 11-14.

necessita de alguma clarificação relativamente ao documentário, porque existem algumas tendências para se considerar o documentário como reprodução da realidade. Em primeiro lugar, a máquina de filmar constitui uma intermediação entre a realidade e o espetador e, nessa medida estamos perante a primeira e fundamental barreira que nos impede de conceber a imagem documental como *a realidade*. Independentemente das diferenças de captação existentes entre o olho humano e a objetiva, esta procede ao registo do filmado segundo um conjunto de escolhas determinadas pelo realizador, cujo resultado conduz a imagens inclusivas ou exclusivas relativamente à realidade transformada em espaço fílmico. Ou seja, uma realidade que é naturalmente contínua, ao ser objeto de fragmentação através do plano, tem subjacente um processo de decisão que determina o que deve estar dentro e fora de campo, sendo este o primeiro fator que afasta a imagem fílmica da realidade.

Em segundo lugar, a intermediação exercida pela máquina de filmar, para além da fragmentação e das inerentes exclusões ou inclusões espaciais que faculta ao espetador, afasta-se também da realidade que tem como referente quando o realizador procede a opções ao nível daquilo que é mostrado em campo. A forma como a imagem é fornecida ao espetador ao nível da escala e do ângulo são outros dois procedimentos, que pressupõem escolhas do autor e, apesar de aceites voluntariamente pelo espetador, condicionam a leitura e a interpretação que este faz da informação que está a ser apresentada. Suponhamos um documentário assente em entrevistas, relativamente às quais são seguidas diferentes opções de escala e ângulo, em que alguns entrevistados são captados sempre em grande plano contrapicado, e outros surgem sempre em planos médios horizontais, provocando inevitavelmente impressões diferentes no espetador em resultado de escolhas diferentes para registar a realidade filmada. Outros exemplos poderiam ser apresentados, ao nível das opções relativas à organização narrativa do discurso, do qual, invariavelmente, resulta sempre a mesma constante. As opções assumidas pelo realizador na organização do documentário estão sempre condicionadas a uma forma subjetiva de observar a realidade e a posicionamentos pessoais, não podendo dessa forma, como anteriormente afirmámos, confundir as imagens documentais com a realidade da

qual emergiram. Ou seja, compete ao investigador não fazer papel de ingénuo, aceitando as imagens que tem sob escuta como uma impressão construída a partir da realidade, desenvolvendo para o efeito os exercícios analíticos contrastivos necessários para compreender as obras, mas nunca as aceitando como um mimetismo do real, situação que deve ser tida em conta no caso dos filmes que produzem abordagens sobre o território.

Deste modo, no caso que nos interessa, o da relação entre filme e território, quer estejamos perante um documentário ou uma ficção, devemos entender sempre a obra cinematográfica como meio utilizado pelo autor para produzir um pensamento sobre o assunto, um discurso autoral que tem de ser esclarecido ao nível das suas intencionalidades, funções e processos. Tal não significa porém a desvalorização desses olhares e perspectivas como processos de registo e de captação de imagens relativas ao território. Tal como todos as informações e processos que o cientista social utiliza para estudar o seu objeto não passam também de uma intermediação sobre aquilo que tem sob escuta, de igual forma devemos proceder relativamente às imagens que são captadas sob o território. Não sendo ele próprio, nem sendo um mimetismo dele próprio, são contudo uma aproximação diferente ao real, com vantagens específicas e inerentes ao meio, que o cientista deve usar munindo-se para o efeito das prevenções necessárias para não cair nos erros anteriormente apontados, sendo o principal dos quais o conhecimento dos procedimentos fílmicos utilizados na captação de imagens para poder usar com objetividade o conteúdo das imagens no estudo do território.

Ou seja, a imagem fílmica pode ser um auxiliar precioso na aproximação ao território enquanto objeto, desde que tenhamos claro que o mostrado na imagem é fruto de uma intermediação técnica cujo resultado não se pode confundir com a realidade, que a imagem é gerada através de procedimentos técnicos que cortam e fragmentam o espaço | território filmado em planos, quando esse espaço | território é por natureza contínuo, podendo resultar daí perceções erradas se não atendermos e conhecermos as intenções subjacentes à fragmentação e as funções relativas à conceção da imagem ao nível da escala, ângulo ou outros procedimentos fílmicos relevantes.

Esta sobredeterminação do meio e do processo estilístico utilizado para captar a realidade envolvente poderá ser melhor compreendido se forem referidos três documentários de finais dos anos vinte e princípios dos anos trinta do século XX, nos quais, a valorização da montagem como processo expressivo conduz a uma percepção intensa e veloz da realidade, que está em plena sintonia com a influência que a vanguarda soviética dos anos vinte exercia sobre os cineastas, segundo a qual através da montagem era possível acrescentar sentidos não presentes nas imagens em si. Se recordarmos *Berlim, sinfonia de uma capital* (Walter Ruttmann, 1927), *Douro, faina fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931) e *O homem da máquina de filmar* (Dziga Vertov, 1929), nas quais encontramos um processo de captação da realidade em planos de curta duração, que introduzem um fator de aceleração rítmica, como se nos espaços e territórios captados existisse uma intensa atividade laboral, urbana ou social. Para além disso, essa aceleração não permite ao espectador a plena captação da informação contida nas unidades, proporcionando ainda uma leitura e interpretação sobre a realidade focada que provavelmente seria diferente se as unidades que vão surgindo tivessem mais tempo de exposição.

Esclarecido que a imagem fílmica apenas oferece representações condicionadas segundo a percepção que o realizador tem ou quer dar sobre o território, o estudo dessas imagens, por sua vez, pode tornar-se um domínio significativo no estudo do tema, quer o entendamos do ponto de vista físico ou humano, ou ambos simultaneamente. Ou seja, o cinema, ao ser sobretudo um espaço simbólico de expressão, possibilita que as obras onde o território está presente, quer o entendamos do ponto de vista urbanístico, populacional ou paisagístico, reflitam as concepções que as sociedades foram tendo sobre aqueles domínios, porque os autores não são imunes à realidade envolvente, pelo contrário, o mais óbvio será encontramos em muitas obras que a história do cinema já ofereceu posicionamentos sobre aquelas realidades, nos modos como as concebem e dão a ver à sociedade. Numa palavra, os filmes ganham importância pelo lado mnésico que apresentam porque, afinal, o que resta é a impressão, o discurso produzido, a memória que o autor entendeu produzir sobre o assunto, memória essa que é entendida como representação pessoal sobre o território, seja ele de

que tipo for. Nessa linha, o estudo do espaço fílmico, ao ter como referente o território onde as sociedades humanas existem, permite ainda equacionar e refletir sobre as visões coletivas que as sociedades vão deixando sobre esse universo geográfico e, a partir daí, se forem construídos corpus fílmicos uniformes, torna-se possível apreender sobre a evolução da percepção coletiva que os autores cinematográficos foram produzindo sobre um território determinado.

### **Cinema e território. metáfora e realidade**

O cinema deverá estar entre os meios de criação artística mais eficazes na simulação metafórica de espaços, que se sabe de antemão não existirem, mas que, devido à capacidade de manipulação e realismo inerentes ao filme, produzem um efeito de adesão emocional sobre o espectador conduzindo-o muitas vezes a confundir a metáfora com a realidade. Este fenómeno, muito interessante do ponto de vista psicológico, é particularmente evidenciável nas ficções que se passam em lugares, cidades ou regiões, a partir dos quais se constrói um arquétipo sobre o sítio, cuja força é tal modo decisiva que pode conduzir por um lado à rejeição e à frustração quando o espectador visita o local para o qual foi aliciado pelo filme ou, por outro, receando a desilusão anterior, prefere manter-se na memória a metáfora do lugar que foi construída a partir do filme, preservando assim a ligação afetiva ao lugar imaginário que se sabe não existir mas que, de qualquer modo, o espectador prefere guardar como se do local real se tratasse. Esta situação, muitas vezes, conduz o espectador a visitar regularmente aquele local imaginário, sítio onde irá as vezes que quiser mas que, ao mesmo tempo, sabe que nunca irá efetivamente visitar a não ser no seu próprio pensamento.

Vejamos o caso de *Casablanca* (Curtiz, 1942), hoje a completar 73 anos, um filme de baixo orçamento, rodado durante a Segunda Guerra Mundial, que se tornou um clássico da história do cinema, e que foi no tempo numa obra ao serviço da propaganda desenvolvida pelos EUA ao serviço da causa aliada. A narrativa tem como contexto a saga da fuga dos perseguidos do na-

zismo que, no seu desejo de atingirem os EUA como destino de liberdade e do fim da perseguição, têm de passar transitoriamente por Casablanca e Lisboa para finalmente rumarem à terra prometida. O espaço fílmico fundamental é Casablanca, nomeadamente o *Rick's bar*, onde Rick Blaine (Humphrey Bogart) e Ilsa Lund (Ingrid Bergman) protagonizam a história de amor impossível de acontecer, porque a causa da liberdade em que Ilsa está envolvida é mais importante que o interesse individual e amoroso destas duas personagens. Por entre as peripécias que a intriga nos vai oferecendo, quase sempre passadas no *Rick's bar*, há também uma canção que se tornou um *standard* da história da música, *As time goes by*, tocada e cantada por Sam (Dooley Wilson) ao piano, que no filme adquire especial significado devido à relação frustrada que existiu entre os dois protagonistas em Paris.

Este filme evoca situações que historicamente existiram, que especialmente tinham Casablanca como território mas, nem o filme foi rodado naquela cidade marroquina, nem os espaços criados para a rodagem têm qualquer semelhança com locais existentes no tempo naquele local. Porém, as conexões afetivas, emocionais e estéticas que o espetador estabelece com o filme conduzem-no a identificar a ação com um espaço referencial, Casablanca, da qual resultam as duas situações anteriormente apontadas. Ou resulta o estímulo para visitar aquela cidade do norte de África, ida eventual que sai frustrada porque os locais de rodagem não foram ali, logo não existem sítios que se aproximem da *Casablanca* de Michael Curtiz e, em segundo lugar, o arquétipo que o espetador constrói sobre a cidade a partir do filme pouco se aproxima da Casablanca que existe na atualidade. Daí que, como dissemos, muitas vezes o espetador, conhecedor dessa inexistência real, prefira guardar a ficção como a sua “realidade preferida”, não destruindo assim os efeitos emocionais e estéticos que a obra sobre si exerce, preferindo manter como falsos mas filmicamente verdadeiros os momentos que presencia no *Rick's bar*, nomeadamente os instantes em que Sam volta a tocar *As time goes by* a pedido de Ilsa, depois da inesperada separação em Paris, e se vai apercebendo da emoção que se vai apossando da personagem, através dos intencionais e múltiplos grandes planos com que a personagem é mostrada, até que o confronto visual e verbal com Rick acontece.

Ou seja, o espetador só tem acesso a estes momentos se vir *Casablanca* porque apenas se passam na realidade fílmica que por isso mesmo ganha existência quando o espetador se dispõe a ver o filme de Michael Curtiz. Mas, como *Casablanca* remete para um espaço referencial, uma cidade localizada no norte do continente africano com o mesmo nome, a realidade fílmica aí localizada, ao ganhar existência imaginária para o espetador, tem simultaneamente a capacidade de criar um território, que o espetador sabe inexistente, mas que guardará para si como isso mesmo, um território imaginado, onde acontece uma ficção com a qual estabelece vínculos afetivos e estéticos, e que alimenta sempre que precisar. A construção deste género de territórios, onde a convivência e aceitação do espetador é um elemento necessário, é outro dos domínios a destacar na relação entre cinema e território. O cinema tem a capacidade de criar territórios imaginários, que só têm existência quando o espetador está a ver o filme e, desse ponto de vista, poderão ser interessantes e cientificamente significativos para o estudo dos imaginários territoriais projetados e procurados pelas sociedades contemporâneas. A existência humana, ao lado da componente de materialização física de que se reveste, tem também uma componente onde o imaginário tem um papel relevante, através do qual as sociedades expressam e projetam o que gostariam de ver e não ver concretizado, cujo papel não deve ser menosprezado e, nesse domínio, o cinema é um dos meios mais eficazes para potencializar esses domínios.

### Cinema e território. desejo e identificação

Embora aqui nos interesse apenas abordar a relação entre o filme e o espetador, depois de concebido, produzido e exibido, queríamos começar por referir que não é de somenos importância o impacto económico que um filme estabelece com o território na fase em que está a ser produzido. Existem organizações internacionais como a *European Film Commission*, que por sua vez tem associações filiadas nacionais, como é o caso da *Spain Film Commission*, que se desdobra numa extensa rede de gabinetes distribuídas pelo país, com o objetivo de facilitar aos

produtores a gestão das rodagens, dando também acessoria ao nível do financiamento, da identificação de locais, gestão administrativa e localização de serviços necessários à produção. No caso espanhol, a procura de produções internacionais desde 1916 até 2015 ascende a 175 produções, nas quais se podem incluir filmes clássicos como *Lawrence da Arábia* (David Lean, 1962), *Por um punhado de dólares* (Sergio Leone, 1964), *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) ou *Reds* (Warren Beatty, 1981) ou realizadores como Ridley Scott, Orson Welles, Steven Spielberg, Woody Allen, Anthony Mann, Nicolas Ray, Joseph Mankiewicz ou Michelangelo Antonioni. Ou seja, se numa fase inicial terão sido as produtoras que procuravam por sua iniciativa os exteriores para efetuarem as rodagens das obras, numa fase posterior, as autoridades espanholas, fruto do interesse internacional das organizações cinematográficas pelo território, trataram de se organizar para potenciarem ainda mais a vinda das produtoras, promovendo o território, a sua variedade e, simultaneamente, criando um conjunto de serviços de apoio que, do ponto de vista logístico, financeiro e legal facilitam as organizações internacionais do setor quando procuram o território espanhol para aquele efeito. Este tipo de instituições, que exemplificámos através da *Spain Film Commission*, são fundamentais para o desenvolvimento da relação económica entre território e cinema. São organizações de cariz governamental, que têm proliferado de uma forma geral em diversas partes do planeta. Sobre o caso português, o conhecimento que temos da situação é apenas a da intenção de o estado português manifestar o propósito em criar uma organização congénere até finais de 2014, do qual no entanto não temos conhecimento da sua instituição.

Centrando agora a nossa atenção na forma como o espetador recebe e reage às imagens filmicas, devemos salientar que este desenvolve dois tipos de identificação que evoluem dinamicamente em função da forma como a narrativa foi construída. Essa dupla identificação, que é particularmente constatável nas ficções, é constituída por um lado pela identificação primária e, por outro, pela identificação secundária. O caso da identificação primária significa o efeito de espelho que a imagem exerce sobre o espetador, em que este observa a imagem como se aquela estivesse a refletir o espaço em que o espetador se encontra, querendo isto dizer que, por vezes, o fascínio que a imagem exerce ao ser observada é de tal forma grande que o espetador se ima-

gina no espaço da ação, num processo que revela total identificação entre a imagem e o espectador. Na prática, este tipo de identificação, ao significar a possibilidade de o espectador se imaginar no espaço da ação, como se estivesse dentro do próprio filme, fruto da sedução que os espaços filmicos e da capacidade de envolvimento emocional que o filme tem, conduz na generalidade dos casos, quando se trata dos locais de rodagem, ao aparecimento do desejo de visitar esses sítios onde a ação se passou.

O caso da identificação secundária, que não interessa para o caso em questão, significa que o espectador vai distribuindo as suas preferências por personagens ao longo do visionamento, através de um processo que não é completamente livre mas condicionado à forma como as situações vão sendo apresentadas ao espectador, deduzindo-se ainda que, em última instância, é quem organiza a informação que é apresentada que manipula as preferências do espectador.

No caso em apreço, apenas nos interessa a identificação primária, pela sedução que exerce no espectador, cujas implicações são determinantes na relação com o território, nomeadamente num domínio específico, o do potencial turístico que determinados filmes exercem, quer na criação de rotas a locais paradigmáticos onde as rodagens foram efetuadas, quer na promoção de regiões ou países, cujo peso económico não é de forma alguma menosprezável. Ou seja, em determinados filmes verifica-se uma identificação primordial entre o espectador e aquilo que está a ver, que o poderá conduzir, subsequentemente, ao desenvolvimento do desejo de visitar os locais onde o filme foi rodado, daí que exista por exemplo em Espanha a ‘rota de Almodovar no cinema’, com percursos turísticos aos locais onde o realizador rodou as suas obras ou, por outro lado, o simples desejo de visitar turisticamente uma região ou cidade pelo exercício de atração desenvolvido no espectador através da identificação primária. Neste aspeto, são inúmeras as referências e estudos que referem a influência que os filmes exercem a visitar determinadas cidades, como é o caso de Paris onde, segundo Carlos Rosado Cobián, presidente da *Spain Film Commission*, «60% das pessoas admitem ter visitado Paris depois de verem um filme» sobre a cidade<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> <http://congresocinesalamanca2015.com/2015/06/27/carlos-rosado-clausura-el-cihalcep-2015/>.

A propósito desta atração que a imagem fílmica exerce, que pode suscitar a identificação e auto-projeção do espetador relativamente ao espaço-território da ação e, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma atração eventualmente materializável numa visita turística, gostaríamos de referir um exemplo clássico, *África minha* (Sydney Pollack, 1985), que poderá conduzir o espetador a visitar no Quênia os locais de rodagem, ou simplesmente alguns destinos naquele país com a mesma ambiência que, no caso do filme de Pollack, poderão passar pelo desejo de sentir o pulsar da liberdade que perpassa ao longo da obra. A questão deve começar por ser explicada através da intriga, na qual existe uma relação com desenlace infeliz entre Karen (Meryl Steep) e Denys (Robert Redford), na qual o espaço onde a ação se desenrola tem uma função metafórica fundamental na explicação deste final.

A relação entre os dois desenvolve-se em África. Karen foi para aquele continente depois da compra de uma quinta vindo, nessa sequência, a conhecer o caçador Denys, com quem virá a desenvolver uma relação amorosa, cujo desenlace feliz embate porém no modelo que cada um preconiza para o desenvolvimento do laço afetivo. Karen é defensora de uma relação no quadro de um conjunto de elementos de estabilidade que, se idealmente passavam pela relação conjugal, no mínimo deveriam reger-se por alguns aspetos, nomeadamente uma casa onde ambos vivessem. Denys, em oposição a estes princípios, é um amante de um tipo de liberdade que só África lhe pode dar, como se o continente fosse a sua casa, precisando de longas saídas, na qual a caça é apenas um pretexto, e cuja razão de fundo é a necessidade existencial de estar consigo próprio na imensidão do espaço africano. Porém a oposição de princípios relacionais caminha para uma situação de rutura, até que Denys cede aos ideais de Karen, cuja concretização é no entanto inviabilizada devido à morte de Denys num acidente com o seu avião, sobre o qual pairará sempre a dúvida se foi acidente ou suicídio, na medida em que a estabilização “residencial” de Denys deverá também ser interpretada como um aprisionamento em relação ao qual tem incompatibilidades existenciais e, nessa medida, a morte de Denys surgirá como a antecipação de um definhamento que viria a acontecer mais tarde.

Será nesse sentido que a imensidão do espaço africano é tratado de forma muito significativa, sempre por iniciativa de Denys, como se através de uma escrita imagética quisesse explicar a Karen as suas necessidades daquelas amplidões de perder de vista, numa partilha de emoções que, em última instância procuram também seduzir a companheira para aquele modo de vida. Neste processo de expressão, como se poderá deduzir, a imagem adquire uma componente simbólica determinante onde, por arrastamento, o espetador é convidado a observar imagens através de escalas e motivos onde a beleza e a imensidão de África se cruzam permanentemente, resultando daqui uma inevitável atração que se desenvolve, fruto de um desejo que se vai instalando no espetador, em consequência da identificação que desenvolve com os espaços que lhe são mostrados, da sua auto-projeção naqueles territórios, onde o desejo de aventura e sedução em visitar aquelas regiões do Quênia se cruzam.

### **Cinema e território. representação, metáfora, identificação**

Concluído este pequeno ensaio sobre a relação entre cinema e território, importa colocar uma questão simples mas em todo o caso muito pertinente, que consiste em saber que aproveitamento científico poderá advir desta relação. As escolhas temáticas que fizemos responderão em parte à questão desde que percebamos os domínios de comunicação e significações em que o cinema se movimenta e organiza e, por outro, entendamos igualmente que a relação entre cinema e mimetismo da realidade é de todo inexistente. Esclarecemos o assunto através da questão da representação, através da qual procurámos clarificar que as imagens do território estão mais próximas da representação subjetiva do que do espelhamento fiel e objetivo do espaço. De qualquer forma, sublinhe-se que, neste aspeto, o cinema está no mesmo patamar dos outros mecanismos de estudo e recolha sobre o território, que são sempre intermediações da realidade e não ela própria. O problema, julgamos, consistirá na falsa ideia de que a relação entre cinema e território seria a de aquele trazia uma objetividade efetiva para o estudo do território que, na verdade, está mais próxima da subjetividade que da objetividade.

Em segundo lugar, através da metáfora e da identificação, procurámos também evidenciar dois outros domínios com relação direta com o estudo do território, que diz respeito à projeção imaginária que o cinema pode fazer sobre alguns territórios, a ponto de levar à construção de arquétipos inexistentes ou, por outro, ao desenvolvimento de desejos e auto-projeções que é também um domínio da área do estudo do território.

Esclarecidos estes pontos devemos concluir que a relação entre os dois domínios e de todo improdutiva do ponto de vista científico? Pensamos que não desde que percebamos que os domínios da representação, da metáfora e da identificação são campos importantes no estudo do território do ponto de vista do imaginário e da percepção coletiva que a sociedade vai dando sobre o território onde vive. Por outro lado, mesmo sendo representação, se dominarmos os procedimentos de expressão fílmica naturalmente que conseguiremos retirar informações objetivas sobre imagens construídas a partir de um determinado território.

Concluindo, pensamos que o principal contributo do cinema para o estudo do território estará mesmo na importância simbólica da sua representação, porque aí podemos eventualmente assistir as projeções que a sociedade vai produzindo sobre o território em que vive, e esse será um domínio importante para o estudo da representação que a sociedade vai fazendo sobre o espaço em que vive e, por outro, indiscutivelmente, o cinema é um dos mecanismos mais poderosos para provocar o desejo de aproximação ao território, consistindo este outro domínio que não pode ser secundarizado nesta relação.

## Referências Bibliográficas

- Aumont, Jacques (1996). *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Lisboa, Texto e Grafia.
- Catroga, Fernando (2001). *Memória, história e historiografia*, Coimbra, Quarteto.
- Ferro, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- Gardies, René (2008). *Compreender o cinema e as imagens*, Lisboa, Texto e Grafia.
- Martin, Marcel (2005). *A linguagem cinematográfica*, Lisboa, Dinalivro.
- Seabra, Jorge (2014). *Cinema. Tempo, memória, análise*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

## Fílmicas

Curtiz, Michael (1942). *Casablanca*, Hal B. Wallis.

Oliveira, Manoel (1931). *Douro faina fluvial*, Porto, Manoel de Oliveira.

Pollack, Sidney (1985). *África minha*, Sidney Pollack.

Ruttman, Walter (1927) *Berlim, sinfonia de uma capital*, Karl Freund.

Vertov, Dziga (1929). *O homem da câmara de filmar*, Moscovo, VUFKKU.

## Webgrafia

<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/governo-cria-portuguese-film-commission-para-atrair-rodagens-e-promover-o-destino-portugal-1659512>.

<http://congresocinesalamanca2015.com/2015/06/27/carlos-rosado-clausura-el-cihalcep-2015/>.



**GEOGRAFIA,  
A LITERATURA E O  
CINEMA – OLHARES  
CRUZADOS.  
A SELVA – FERREIRA  
DE CASTRO (1929)  
E FITZCARRALDO-  
WERNER HERZOG (1982)**

**Fernanda Cravidão**  
CEGOT

Departamento de Geografia e Turismo  
Universidade de Coimbra  
[crauidao@fl.uc.pt](mailto:crauidao@fl.uc.pt)

**Tiago Cravidão**  
Realizador - Largo Filmes  
[tcrauidao@hotmail.com](mailto:tcrauidao@hotmail.com)

---

*“Eu devia este livro a essa majestade verde, soberba, enigmática que é a selva amazônica, pelo muito que nela sofreu durante os primeiros anos da minha adolescência [...] E devia-o sobretudo aos anônimos desbravadores, que viriam a ser meus companheiros, meus irmãos gente humilde que me antecedeu, gente sem crônica definitiva, que a extração da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência. [...] A luta dos cearenses e maranhenses nas florestas da amazônia é uma epopeia de que não ajuíza quem, no resto do mundo, se deixa conduzir, veloz e comodamente num automóvel com rodas de borracha – da borracha que esses homens, humildemente heroicos, tiram a selva misteriosa e implacável”*  
Ferreira de Castro (1929)

---

## Breve nota introdutória

Os estudos de obras literárias sob a perspectiva da geografia não são recentes. Desde os anos de 40 do século XX que geógrafos franceses, começaram a consolidar linhas de investigação neste domínio. Nessa época emergem para retratar aspetos geográficos em romances, contos, poesias e crónicas. Trata-se, no essencial e como afirma Claval (1999.) de trabalhos onde a literatura é uma fonte de questões, sobretudo, de natureza social.

Os anos 70, 80 do século passado, quer pelas alterações na relações políticas, sociais e económicas, no contexto mundial, quer pela assunção dos movimentos ecológicos, do desenvolvimento tecnológico e pela progressiva valorização da cultura, surgem novas interpretações, onde espaço-lugar-cultura-significado-identidade e cotidiano corporizam, como centro de análise, o ser humano.

Segundo Corrêa e Rosendahl (2003) a nova Geografia Cultural que daqui emerge no início da década de 1990, “vive” uma grande efervescência na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil...” A geografia e a literatura inscrevem-se nessa corrente de pensamento. Uma busca de novos paradigmas que respondam e correspondam às exigências da sociedade atual, como também a de redefinir conceitos, elaborar e organizar sistemas explicativos.

Cosgrove (2003) salienta que para essa Geografia a cultura ocupa uma nova centralidade devido ao seu empenho de compreender o mundo vivido de grupos humanos. Esse pensamento é compartilhado por Mello (1990, p.92), quando assim assinala: “*com base na experiência vivida a Geografia Humanística interpreta o sentimento e o entendimento dos seres humanos a respeito do espaço e do lugar*”.

Portugal não fica completamente alheio deste movimento. A investigação geográfica, tendo por base a produção literária, teve em Amorim Girão e Orlado Ribeiro geógrafos percussores. Porém a ligação com o cinema é mais recente.

De facto o geógrafo não tem a exclusividade do território. Outros o lêem, o descrevem, o cantam, o pintam, o filmam, o tocam...O geógrafo deve saber utilizar estas e outras formas de o olhar, para assim melhor o reflectir, melhor o entender, melhor o explicar.

È indiscutível que o campo da Geografia é a paisagem ou espaço em sentido genérico, mas tal como afirma P. Claval (1987), *” não nos devemos esquecer que a Geografia Humana não resolve os problemas que a descrição do mundo levanta, senão com condições de fazer um grande percurso pela abstracção”*.

Será que nos é difícil reconhecer que os escritores, os poetas, os cineastas, os escultores, os pintores poderão ser à sua maneira geógrafos. Como afirma R. Jacinto (1995), *“quando lemos algumas obras, consultamos certas monografias ou contemplamos certos quadros, somos levados a pensar que a produção geográfica pode não ser exclusiva dos encartados no ofício de geógrafo. Serão aquelas obras meros instrumentos de consulta e contemplação ou corresponderão a outros modos de exprimir a mesma realidade, embora utilizando métodos e seguindo regras diferentes para analisar o mesmo objeto?”*

E o Cinema não será ele também uma fonte onde o geógrafo pode encontrar outros olhares dos territórios. Dos territórios físicos, dos territórios sociais., dos territórios culturais... Como afirma M.H. Costa (2006) *“Através do texto e da linguagem, o espaço filmico auxilia na interpretação da realidade, das espacialidades presentes na realidade concreta conectando-as aos indivíduos. O espaço geográfico no filme é assim imagem e símbolo que, a um só tempo, “molda” nossa visão do mundo em geral e do espaço em particular (re) produzindo a “verdade” do lugar”*.

No mesmo sentido situam-se Stephen Daniels e Denis Cosgrove (1988) chegam a conclusão similar no seu trabalho sobre a ideia de paisagem considerando-a uma imagem cultural que estrutura e simboliza os lugares.

Sendo parte da realidade, como poderia o filme ser apenas uma cópia dela? Filmes não são mais que signos culturais do mundo real. Por isto a persistência na correspondência ou interligação entre a realidade espacial (aquela que existe ou, presumidamente, faz parte do mundo físico, real) e a imagem da realidade revelada através das imagens culturais que influenciam as atitudes dos elementos e objetos que interagem no mundo real.

Um exemplo desta cumplicidade, entre o espaço filmico e o espaço geográfico é o trabalho do realizador alemão Win Wendwars que pode ser considerado um cineasta de cidades. Um dos seus filmes chama-se mesmo Alice nas Cidades (1974). Através dele podemos percorrer os lugares, *“inventariar a estranheza inevitável e as surpreendentes intimidades que passam entre os seus habitantes, a sua*

*luz e os seus sons [...] são memórias cruzadas de um cineasta para quem o gesto de filmar se enraíza numa geografia feita de mapas puramente interiores, porventura secretos”* (Arnaldo Saraiva,1995).

Se procurar-mos a mais recente produção cinematográfica portuguesa deparamos, também, com um conjunto de fitas cujas histórias se centram em fenómenos que tem atravessado a sociedade portuguesa: a e/imigração, o êxodo rural, a guerra colonial, o desemprego, a exclusão social.

Neste vasto cenário, para continuar a utilizar uma linguagem cinematográfica, a literatura e o cinema podem nem sempre ter o papel principal, mas seguramente constituem uma fonte inesgotável de investigação geográfica.

## **Cinema e Literatura – o lugar da Geografia**

Este texto cruza-se com literatura através da obra de Ferreira de Castro *A Selva*-, e com o cinema através do filme *Fitzcarraldo* do realizador Werner Herzog, (1982) Têm como território de referência a mesma Selva Amazónica e como traço comum o Sonho. Sonhos diferentes, mas que se entrelaçam na relação quase utópica com a Floresta. Enquanto na obra de F. de Castro a selva é simultaneamente lugar de produzir riqueza e miséria humana, o cineasta Herzog traz-nos para o ecrã a utopia de um melómano que contra a corrente transporta a “Europa” de Manaus para Iquitos. Ao cortar a floresta para fazer transportar o barco Molly Aida entra numa luta balizada pelo ritmo das chuvas, seis em seis meses, uma batalha constante com a malária, com os autóctones, com a selva. Só neste *lugar* este livro e este filme fazem sentido.

Dois modos de ler a selva amazónica que se completam. “*A ideia operática da tarefa impossível, do mito maior que o Homem, instila-se neste filme através da construção de um ambiente irreal. Ambiente assegurado pelo décor, pelo difícil quotidiano das filmagens, pela representação teatralizada, pela música, e pelo ator principal*”. (T. Cravidão, 2012) Tal como na Selva. Os seringueiros subiam o rio na ilusão de um dia o descerem ricos, barões da borracha, principal personagem de Werner Herzog. Mas também eles encontraram um ambiente irreal. Nunca pensado.

Ferreira de Castro nasceu no concelho de Oliveira de Azeméis (1898 - 1974) e toda a sua obra é profundamente marcada pela pobreza em que viveu devido à morte prematura de seu pai. A emigração para um seringal da Amazônia foi o percurso escolhido. Igual a muitos milhares de portugueses que “viam” naquela região brasileira o território sonhado, ficcionado.

A partir da sua linguagem simples, sem artifícios ao nível da narrativa técnica, é possível descodificar o seu texto e fazer dela quase um mapa. Um mapa geográfico, onde se vê a paisagem, se retrata a floresta, se lhe sente o cheiro, se leem as cores, se representam os lugares, se deslocam as personagens. Onde se ouvem as conversas, os encantos e os desencantos. Por outro lado é um autor que retrata o país. Na sua vasta obra teve a preocupação de dar ao povo o primeiro plano e oferece à investigação esse mesmo povo como elemento principal, vivo e participante. Aquele que emigra para o Brasil e se embrenha na floresta e é por ela quantas vezes sufocadas (*A Selva*); o jornaleiro contrabandista que sofre nas terras do Barroso (*Terra Fria*) ou o trabalhador agrícola que já casado e com a filha em idade de casar emigra para o Brasil e volta de lá mais pobre e sem mulher (*Emigrantes*).

E também porque só, viveu o inquietante mundo quando emigrou para Amazônia, em 1911, com pouco mais de 12 anos de idade, para trabalhar num seringal, dotaria José Maria Ferreira de Castro da capacidade de mostrar todo esse universo. “*Teve uma aprendizagem pouco comum entre escritores portugueses: foi seringueiro no Brasil, o que significa pouco mais que escravo numa plantação de borracha.*”

*A Selva* foi escrita de 9 de abril a 29 de novembro de 1929. Quase 15 anos passados depois de ter abandonado o Brasil.

“*Foi à uma hora da noite, noite densa, quente e húmida de 28 de Setembro de 1914, que parti do seringal onde decorre este livro, la longe nas margens escalavradas do madeira [...]*”. Ainda disse adeus com um lenço mas ninguém me respondeu “*Eu tinha então dezasseis anos e dos quatro que passar ali, não houve um só dia em que não desejasse evadir-me para a cidade. Libertar-me da selva, tomar o barco e fugir, fugir de qualquer forma, mas fugir*” ( p.18). “*E agora que [...] que a cadeia abria as suas portas, que os dementados ramos das árvores deixavam de se*

*emaranhar sobre o meu destino eu partia desejando ficar...havia-me apaixonado pela única rapariga que existia, como um brinde inverosímil, em toda a enorme extensão do seringal Paraíso” p.19.*

O filme Fitzcarraldo data de 1982 mas reporta-se ao início do século XX (1901/02) época em que Manaus ainda conservava muito do seu esplendor devido a exploração da borracha. A mesma borracha que tinha levado Ferreira de Castro aquele lugar. Onde se morria de malária. Onde a solidão era companhia permanente e a que Ferreira de Castro chamou Paraíso.

### A Selva – geografia (s) e a ficção

O Brasil desde há muito que constitui um espaço de chegada da população de quase todo o Mundo. Os portugueses integram, também, esta grande diáspora que transformou o Brasil num mosaico de culturas que tem a uni-las a mesma língua. O Brasil foi e é um território mítico, um espaço de ficção. Não foram suficientes as inúmeras publicações que atravessaram todo o século XX para desmistificar o mito que as terras brasileiras ainda hoje representam no imaginário de muitos portugueses. Porém, a selva amazónica é ainda hoje para o mundo e para o Brasil um espaço mítico, místico, ficcionado. É certo que a estas imagens não é alheio o papel da cultura da borracha, que durante anos permitiu enriquecimento fácil. Os barões da borracha transformaram Belém do Pará numa cosmopolita cidade quase a beira do Atlântico. Perto da Europa. Para Ferreira de Castro, Belém é sempre o ponto de partida e quase sempre o cais de chegada.

Em Fitzcarraldo Manaus, é o centro. Em plena Amazónia, declara-se aos sons de Caruso ou Puccini parecendo o que não é. O teatro Amazonas, inaugurado em 1896, constitui mais um alicerce para dar corpo a esse espaço de ficção que é a Selva. Ainda hoje quando se chega a esta cidade e, sobretudo, quando iniciamos a subida da longa escadaria que nos leva ao interior do teatro nos quedamos perplexos. Com aquela construção, naquele lugar. Como se de repente Fitzcarraldo nos acompanhasse na visita. Como de repente o Atlântico

não existisse e a Itália estivesse ali. A Selva de Ferreira de Castro permite, também, estas viagens nos diferentes tempos. Permite perceber como aquele espaço geográfico contem tudo, ou quase tudo, para se transformar num território de ficção. Um cenário cinematográfico cheio de contradições. De paradoxos. Como no filme de Herzog. Como na narrativa de Castro.

### Do espaço sonhado ao espaço real

Todos os territórios migratórios são, também, territórios imaginados, ficcionados.

*“Palavra mágica, o Brasil exercia ali, um perene sortilégio e só a sua evocação era motivo de visões esplendorosas, de opulência, deslumbramento e vidas liberadas”* afirma Ferreira de Castro.

*“Quando desembarcara em Belém, ido de Portugal, a borracha ainda tinha altas cotações e exercia profundo sortilégio sobretudo sobre aqueles que davam ao dinheiro a maior representação da vida [...] Muitos dos empregados de comercio, vendo a pequenez dos seus ordenados [...] desertavam dos escritórios e dos balcões tentando essas estradas liquidadas que cortavam a selva imensa [...]. Era então a amazônia um imã na terra brasileira e para ela convergiam copiosas ambições dos quarto pontos cardeias, porque a riqueza se apresentava de fácil posse [...]. Com os rebanhos idos do sertão do Noroeste demandavam a selva exuberante todos os aventureiros que buscavam pepitas de ouro ao longo dos caminhos do mundo E como não era na brenha espessa que se encontrava, para os ligeiros de consciência, a aurífera jazida, quedavam-se ladinos em Belém e Manaus, a traficar com o esforço mitológico dos que entre os perigos, se entregavam a extração da borracha”. Fora assim que o seu tio enriquecera e já tinha duas quintas em Portugal. “aos que desbastavam a saúde a vida no centro da floresta , vendiam por cinquenta o que custava dez e compravam por dez o que valia cinquenta. E quando o ingénuo conseguia triunfar de toda essa espoliação e descia, sorridente, e perturbado pelo contacto com o mundo urbano, a caminho da terra nativa [...] la estava Macedo(emigrante português) com os colegas e*

*as suas hospedarias , que o haviam explorado na subida e agora o exploravam muito mais ainda [...]*” De um dia para o outro o seringueiro de “saldo” via-se sem nada e sem saber como o haviam despojado. De novo pobre, com a família e a terra a atraírem-no de longe ele sufocava ...e regressava ao seringal, tão miserável como na primeira hora em que lá aportara. “*Todos os cais de Belém a Manaus falavam desse dramas anônimos dos logros feitos à agente rude que ia desbravando, com desconhecido e heroísmo a selva densa e feroz*”. Nestas paginas Ferreira de Castro mostra-nos várias Selvas. A Selva do ponto de vista biogeográfico e a selva enquanto palco de relações sociais. A selva “paraíso” dos sonhos, como ele escreve. Tal como para Fitzcarraldo. O sonho transportado pelo Molly Aida . Por terra! Ao som da música, quase hipnótica, que se alongava rio acima.

Ao longo do filme é possível perceber, os rios e a importância dos mapas, o que a floresta permite ver e o que esconde. E se as imagens de Herzog o mostram, Ferreira de Castro descreve-o: “*Na subida lenta [...] se os olhos se dirigiam para frente , a saída tornava-se tão misteriosa quanto fora a entrada-tudo selva, selva por toda a parte fechando o horizonte do monstro liquido ... os olhos inexperientes não encontravam referencias nessas margens sempre iguais , na vegetação que se repetia, na espécie , no entrelaçado, despersonalizando o individuo em prol do conjunto, único que ali se impunha. Cada curva parecia outra curva, cada reta com a reta antecedente [...] o espirito quedava-se*” já passei aqui ou é primeira vez que aqui passo? (pag. 66). Muitas vezes (...) tornava-os necessário andar da margem direita para a margem esquerda, no centro do rio ou juntinho a terra, porque o canal tinha caprichos de serpente e era versátil como uma a mulher.

Em Fitzcarraldo o corpo de Klaus Kinski fala, também, outra linguagem: a linguagem dos corpos que exprimem uma vontade sobre-humana. Corpos que não são amaciados pelas convenções dos estados, nem pelos pudores de Deus. Corpos com pontos fracos e fortes noutros sítios. Corpos-rio. Que ora se deixam ir serenamente, ora se agigantam sobre os obstáculos para os tragar sem misericórdia. Sempre e sempre em direção do mar. (T. Cravidão, 2012). Como o Amazonas, veia principal desse corpo gigantesco que é a Selva.

## Em síntese

A geografia é uma das pontes que liga estes territórios onde a ficção e o real se cruzam. O rio imenso. A viagem. A exploração humana. Sempre dependentes da subida ou da descida do nível das águas. Sempre de seis em seis meses. Como é o ciclo das chuvas àquelas latitudes. Ontem como hoje. A (s) luta (s) entre o Homem e Natureza, que não perdoa. O encontro ou o desencontro com o outro. Estas duas obras quase separadas por um século mostram como a geografia, o cinema e a literatura se aproximam no olhar que é simultaneamente utópico e visceral sobre o Floresta.

## Referências bibliográficas.

- Azevedo, Ana Francisca (2006). Geografia e Cinema em Sarmiento, J. e Pimenta, J. Ramiro (org) *Ensaio de Geografia Cultural*, Porto. Editora Figueirinhas, pp59-79
- Castro, José Maria Ferreira de (1988 ). *Emigrantes*, Guimarães editores. 24ª ed. Lisboa.
- (1930). *A Selva* - Guimarães editores. 20ª ed. Lisboa.
- (1933). *Eternidade* - Guimarães editores. 10ª ed. Lisboa.
- (1934). *erra Fria*- Guimarães editores. 10ª ed. Lisboa.
- Claval, Paul (1999). Reflexões sobre Espaço e Cultura, em Revista *Espaço e Cultura.*, nº 8, UERJ. Brasil.
- Cosgrove, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998. p. 92-122
- Costa, Maria Helena B. V. ( 2008). *Cinema* e arquitetura :percepção experiência do espaço , em *Cidades*, Vol. 5, No 7
- Cravidão, Fernanda Delgado (1992). Ficção, espaço e sociedade: notas par uma leitura geográfica e social da obra de Alves Redol - Avieiros ” em *Cadernos de Geografia* ,nº 11, IEG, Coimbra.
- Cravidão, Tiago (2012). Folha de sala. Coimbra.
- Jacintio, Rui ( 1995). As outras geografias : literatura e as leituras do território, em *Cadernos de Geografia*” nº 14, IEG. Coimbra.
- Lopes, Oscar (1995). *A Busca do Sentido: questões de literatura portuguesa*, Ed.
- Saraiva, Arnaldo (1995). *O Sentimento do Porto*. Campo das Letras. Poto. 252pp.



**A CIDADE DAS IMAGENS:  
TRÊS OLHARES  
FÍLMICOS SOBRE A  
URBANIDADE DE HOJE**

**Sérgio Dias Branco**  
CEIS20 - Universidade de Coimbra  
IFILNOVA - Universidade Nova de Lisboa  
[sdiasbranco@fl.uc.pt](mailto:sdiasbranco@fl.uc.pt)



Há mais de trinta anos, Françoise Choay escrevia que a cidade de amanhã se iria assumir como um sistema diferente, um outro conceito com uma nova significação (1965). Talvez não sejamos ainda capazes de definir esse sistema. Talvez nunca seremos. Podemos, no entanto, avançar uma direcção de pensamento - e o cinema pode ajudar-nos a pensar sobre esta cidade que existe sem que a consigamos definir.

Com o desaparecimento dos contornos que lhe definiam os limites, a cidade tornar-se-ia um organismo utópico modificando o valor e o entendimento dos fenómenos urbanos - utopia é aqui empregue no seu sentido original, o da negação do lugar, daquilo que não é em parte alguma. Choay desenvolve esta ideia:

*“Admitamos que subsiste uma realidade comparável àquela que hoje chamamos cidade; é apenas no plano de uso que nos será possível aproximarmos dela. O feito que a nova linguagem - vocabulário e sintaxe - possui de ser construída conscientemente e deliberadamente, ressoa na sua significação: arrisca abolir a ilusão tradicional que nos faz ver as estruturas urbanas como dádivas da natureza.”*<sup>1</sup> (1965, p. 82)

Todas as produções e construções humanas resultam de gestos que instauram e criam contrastes com o natural existente. São, em simultâneo, naturais, na medida em que fazem parte da história material do mundo, sempre em desenvolvimento, à qual pertence também o ser humano. Ser habitante e actor da vida urbana é, hoje, uma condição natural. Ou melhor: é uma condição singular, específica, histórica, mas à qual a dinâmica social empresta um *valor de naturalidade*. A construção e habitação de estruturas urbanas é um processo que arrasta consigo a alteração da ideia de natureza. Quando Paul Virilio interpreta a nossa história social através de conceitos como os de velocidade (ver 1998), segue uma linha de pensamento

---

<sup>1</sup>. Trad. minha: “Admetons cependant que subsiste une réalité comparable à ce que nous appelons aujourd’hui une ville; c’est seulement au plan de l’usage que sera possible le rapprochement. Le fait que le nouveau langage - vocabulaire et syntaxe - aura dû être construit consciemment et délibérément, retentira sur sa signification: il risque d’abolir l’illusion traditionnelle qui nous fait apparaître les structures urbaines comme une donné de la nature”.

semelhante. Como teórico do urbanismo e da arquitectura, Virilio entende os avanços electrónicos e mecânicos como instrumentos de modificação do mundo e da percepção que temos dele. A ideia de natureza sempre foi mutável e repensada. O conceito de natural concretiza em muitos momentos um modo de identificação, reconhecimento, suporte, cujo carácter inalterado e inalterável é socialmente urdido entre tempos.

A cidade é, na sua essência, pulsante, viva, aberta. Isto é, a abertura faz parte das suas características e manifesta-se na maneira como muda e como acolhe. A cidade não é um território. Um território, por exemplo de um país, tende a ter fronteiras claras, apenas redefinidas através da violência, ou seja, da guerra. Nesse sentido, uma cidade não pode ser considerada um território, dado o modo como se transforma, por vezes ultrapassando aquilo que pareciam ser os seus limites. A cidade é um organismo e só o é porque o que a desenha é a vida dos seres que a habitam. Os arquitectos dizem muitas vezes que desenham cidade, mas no fundo o que fazem é dar forma e espaço para que a cidade possa emergir e acontecer. Não há cidade sem vida humana.

Encontramos uma correlação e uma contingência similares entre os habitantes da cidade e as imagens que ocupam, transfiguram, e delineiam a cidade. Como diz Jean-Luc Godard: “*Não há imagem, só imagens. E uma certa maneira de montar as imagens: havendo duas há sempre uma terceira. É o fundamento da aritmética, é o fundamento do cinema. [...] Não há imagem, só há relações entre imagens*” (apud. Oliveira, 1999, pp. 100-101). Já Walter Benjamin reconhecia as imagens, a sua multiplicação e transformação, como estando no coração da experiência moderna (2006, pp. 207-322). Na imagem tudo vacila. Tudo parece decidir-se.

## **Um Mundo em Desvanecimento (*Shijie*)**

As imagens em movimento do cinema, do vídeo, da televisão, dos sistemas informáticos e de comunicação, tornaram-se decisivos para a dinâmica própria da cidade, moldando a sua experiência. As imagens mais do que representações são matérias sensíveis, momentos de um energia que é considerada vital. Virilio aproxima a experiência arquitectónica daquela que é proporcionada

por estas imagens, o que é sintomático de uma transformação. Segundo ele, modificaram-se as noções de *superfície*, *matéria*, e surgiram outras como a de *interface* (ver Virilio, 1998).

Numa primeira aproximação, a representação do espaço através destes meios audiovisuais resulta num espaço empiricamente não real, mas convencional. Pode-se afirmar que este último, em vez de possuir uma existência autónoma, não é mais do que uma resultante figurativa do primeiro. Proporcionou-se a confusão entre os dois espaços, contribuindo para a evolução contemporânea, porque a representação é uma operação de selecção de elementos e relações. Estes elementos e estas relações aparecem de uma forma que já nada tem a ver com a primeira. Esta nova disposição é fruto de uma prática combinatória que permite a composição de um universo idêntico ao real - com atributos como espessura e profundidade a partir da perspectiva, mas com leis próprias. O mundo não fica reduzido a fragmentos porque a nossa mente integra os pedaços individuais que aparecem nos ecrãs num contexto espacial mais amplo, restituindo e percebendo o seu sentido homogéneo.

A percepção deve ser distinguida da compreensão. A cognição, tomada na generalidade, tem um interesse limitado para a estética e para o estudo da arte. A percepção designa um conhecimento de um objecto tido como real, adquirido mediante os sentidos. Assim se distingue também a percepção da sensação. A psicologia tende a considerar a percepção como um processo composto por dois movimentos distintos: discriminação entre estímulos e interpretação das mudanças quantitativas e qualitativas que eles introduzem. Na actividade perceptiva esses momentos correspondem igualmente a dois sistemas desiguais: o sensorial e o intelectual. As sensações não nos proporcionam directamente uma imagem do mundo e são elaboradas pela inteligência.

Na verdade, a percepção prática implica uma consciência. Virilio fala em imaginário visual que regula as respostas às imagens. É entre fragmentos, como numa montagem, que a identidade se define na urbanidade de hoje. Já Agostinho chama a atenção para o facto da experiência do espaço e do tempo ser heterogénea, sentida, pensada, ganhando sentido subjectiva e qualitativamente (2004, pp. 589, 591). Há uma diferença entre o espaço e o tempo homogéneos,

quantitativos, medidos pela ciência, em secções fixas, centímetro a centímetro, ou em instantes estáticos, segundo a segundo. A nova conjuntura urbana é também uma nova conjuntura perceptiva. As representações oferecidas pelos meios cinemáticos são tomadas como expressões da realidade do mundo sensível e os espaços passaram a ser ocupados por imagens, que não só duplicam o real como o emulam. Ao ser sublinhado esse valor expressivo, que muito deve à noção de directo vinculada pela televisão, rapidamente as imagens deixaram de ser vistas apenas como representações para se afirmarem como objectos com um carácter sintático e combinatório. Não admira, portanto, que a relação entre a arquitectura e as imagens em movimento tenha sido complexificada através de uma dialéctica da imagem:

*“De todas as artes, [...] é a arquitectura que tem tido a mais privilegiada e difícil relação com o cinema. Apesar do seu papel óbvio para a experimentação espacial, o cinema tem também sido criticado pelos seus efeitos nocivos na imagem arquitectural”*<sup>2</sup> (Neumann, 1996, p. 13).

A questão desloca-se da *apercepção*, apreensão directa, imediata, não reflexiva, de que Virilio fala, para a autonomia da imagem, modelo desse real autónomo, sem origem nem fim, de que Jean Baudrillard se ocupou (1991). Essa é uma ideia contemporânea em que as imagens são analisadas não só como coisas nas quais descobrimos e projectamos sentidos, mas como estímulos fisiológicos no contexto de um sistema perceptivo que usa certas capacidades adormecidas ou transformadas. Benjamin escrevia, por isso, que “[a]dentro de períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele o seu modo de percepção” (2006, p. 212, orig. em itálico).

---

2. Trad. minha: “Of all the arts, [...] it is architecture that has had the most privileged and difficult relationship with film. An obvious role model for spatial experimentation, film has also been criticized for its deleterious effects on the architectural image”.

Por exemplo, uma das acções mais comuns no quotidiano de um espectador de hoje é o *zapping*. Através dele, situamo-nos permanentemente entre, escapando à fixidez, aparentemente fugindo às limitações do espaço, do tempo, e da nossa condição. A experiência da interactividade e a sensação de comando através do controlo remoto levam à imediata dedução da ubiquidade. Mas facilmente se demonstra o carácter ilusório desta omnipresença. O *zapping* não consegue ser a alternância entre dois ou mais modos, muito menos a presença, mas sim a acumulação de processos que se iniciam sem nunca se completarem. Neste movimento, o corpo perde a mobilidade. É reconhecido que a percepção está relacionada com o movimento. O nosso corpo permite uma acção no mundo. O espaço e o tempo não são um produto. Como argumenta Maurice Merleau-Ponty, não pensamos no espaço e no tempo, nem estamos neles: existimos e somos neles (1994, pp. 327-400 e 549-580). Aquele ser a que chamamos *zapper*, pelo contrário, está imóvel. Como tende a viver as imagens como o único real possível, organiza-as à distância, a partir do controlo remoto. Já não se movimenta no mundo físico de modo a existir: existe na medida em que está parado e o mundo que compõe se movimenta à sua volta.

Do *zapping* podemos partir para uma discussão alargada sobre a telecomunicação e a circulação das imagens. Uma das modificações implicadas neste processo histórico é a atenuação, tendente à eliminação, da noção de distância. O mundo aparece como um único lugar, sem horizonte. Viver passa a ser uma viagem veloz, num fluxo de saltos permanente. Esta velocidade arrasta a vacilação constante e a cidade, como paisagem saturada de imagens, já não nos aparece como extensão e duração, como indica Virilio (1993, pp. 24-26). Inseparável da globalização capitalista, este movimento de expansão apoiado nas tecnologias digitais produziu um novo complexo de conexões e possibilidades que parecem tornar o social e o cultural menos determinados, nomeadamente favorecendo uma cultura comunitária. Este mundo de espectros é um mundo em que o próprio capitalismo, global, imperial, se torna spectral. Esconde a sua natureza: a exploração e predação do trabalho assalariado através do emprego da força de trabalho para produzir e incrementar mais-valia. Isto é, mascara a homogeneidade das relações sociais do seu modo de produção com

a heterogeneidade dos seus produtos e consumidores. Como esclarece Teresa L. Ebert, “[a] proliferação da heterogeneidade é uma das estratégias de gestão que o capitalismo global implementa para aumentar as vendas e os lucros”, porque ao contrário do que se pode pensar o capitalismo não é “um regime normativo que impõe a homogeneidade em todo o lado”<sup>3</sup> (2009, p. 135). A homogeneidade e heterogeneidade são assim destrinchadas e definidas a partir da sua função económica, social, e ideológica - uma função de encobrimento ou manifestação, de adormecimento ou acção, de acatamento ou insubmissão, de aprisionamento ou emancipação. Se a primeira palavra não é um sinónimo de capitalismo, a segunda também não.



Fig 1 - a-b: *Shijie*.

<sup>3</sup>. Trad. minha: “*The proliferation of heterogeneity is one of the management strategies that global capitalism deploys to increase sales and profit*”, “*a normative regime that imposes homogeneity everywhere*”.

O filme *Shijie* (*O Mundo*, 2004) equaciona esta dialéctica que se vive sobretudo no espaço urbano. Trata-se de mais uma peça no retrato que o cineasta Zhang-ke Jia tem feito da República Popular da China contemporânea. Recorrendo a dados oficiais, Luís Carapinha informa-nos que a população urbana chinesa cresceu de 17% para 53% entre 1979 e 2012, o que “*constitui o maior e mais rápido processo de urbanização vivido por um país na história mundial*” (2015, p. 339). *Shijie* retrata Pequim como metrópole e os seus habitantes como personagens à procura da sua história e identidade. O principal cenário do filme é um parque de diversões temático em Pequim, onde foram construídas pequenas réplicas de monumentos de todo o mundo, do Taj Mahal indiano à Torre Eiffel francesa. Os visitantes passeiam por estas imitações edificadas e tentam inclui-las nas suas fotografias. É neste local que a protagonista, Tao, trabalha como *performer*. A sua receosa relação amorosa com um colega de trabalho, Taisheng, segurança do parque, ocupa-lhe a mente. Trabalham no parque muitos migrantes, vindos de outras regiões chinesas e de fora do país - como Taisheng, que vem da província de Shanxi, e uma emigrante russa que se torna amiga de Tao. Como nos filmes imediatamente anteriores, Zhang-ke usou o vídeo de alta definição, mas desta vez não apenas para filmar, mas também para criar e introduzir animações digitais. Estas imagens dão forma aos sentimentos e pensamentos de Tao e inserem-se na sua “vida digital”, na expressão do realizador. Numa das cenas, ela viaja de autocarro pela cidade quando recebe uma mensagem escrita de Taisheng no seu telemóvel (fig. 1a). “Até onde podes ir?”, pergunta ele, ansioso que a intimidade sexual com ela se consume. A sequência animada surge logo a seguir (fig. 1b), transfigurando o transporte e a cidade num sonho acordado em que a personagem abandona, por momentos, a sua situação de angústia. A cena começa com um anúncio do parque mostrado num monitor do autocarro, antes da câmara rodar para a esquerda para enquadrar Tao. Entre as imagens das réplicas no monitor e as imagens que emergem da sua emoção - as primeiras salientando a imitação, as segundas a criação - a cidade fora do parque é apenas um vislumbre que se vê do interior do autocarro ou através da sua imaginação pessoal. A integração da urbanidade como imaginário colectivo, e em aberto, é uma das marcas da transformação acelerada da vida na China.

## A Matéria da História (Film socialisme)

As mitologias fazem a dinâmica do mundo contemporâneo. É próprio do processo do mito transformar um conteúdo em forma, como refere Roland Barthes (1988, p. 188). No presente, as imagens, como formas, são muitas vezes estímulos anestéticos, mas são também elementos que respondem formalmente à necessidade de que *“tudo, de qualquer maneira, se torne objecto de comunicação”* (Vattimo, 1992, p. 12). Formam-se a partir da matéria, aparentemente para a desmaterialização, desintegrando o mundo, situando-se noutra mundo, situando outro mundo.

A cidade tornou-se um sistema aberto, sem limites estáveis, apagando as suas fronteiras, esvaziando a sua estrutura. Este desenvolvimento é indissociável de transformações ao nível da percepção. As formas da arquitectura e do urbanismo tendem para a disformidade. De acordo com Virilio, as imagens só parecem correctas porque a nossa percepção está deformada. A utilização da figura da anamorfose por parte deste pensador, implica ainda a distinção entre o deformado e o não deformado ou entre o real e o não real. A ideia que tende a triunfar no líquido sistema de imagens em que estamos integrados, no entanto, é a da mistura indistinta de tudo, da impossibilidade de conhecer e reconhecer a realidade. Assim entendidas, as imagens audiovisuais não produziram um espaço-tempo alternativo ao real, mas outro real, porventura mais real que o real que julgamos conhecer, renovado a partir da autofagia que o institui.

A temporalidade e a espacialidade são propriedades que, de algum modo, obrigam à percepção pelo sujeito, forcem a que seja activada a função através da qual o aparato perceptivo produz representações dos objectos que lhe são exteriores. Contudo, a subjectividade, sensível e intelectual, não pode ser pensada como um véu ou uma barreira, mas emerge e altera-se na teia de relações da realidade histórica e social. O sistema mitológico da actualidade não é mais do que o modo como as sociedades falam de si, se comentam e potenciam, através da forma como perspectivam e desejam. O que é o mito da aldeia global senão uma metáfora da harmonia, do equilíbrio, e do igualitarismo? - pergunta João Arriscado Nunes (1997, pp. 29-36). A utopia é a matriz da caracterização da

cidade sem uma imagem geral fixa. Que ordem compositiva e formal pode ter um lugar sem contornos definidos? É uma questão que conduz aos paradoxos das novas relações sociais, onde a vizinhança é tendencialmente anónima, mas o mundo inteiro é potencialmente vizinho. Utópico, no sentido da impossibilidade de uma definição positiva, o espaço urbano pode ficar refém da transitividade e da plasticidade, possibilitando a montagem incessante. Dessa forma, as imagens reprodutíveis podem perder o potencial crítico que Benjamin detalhou, dominadas pelo instante fugaz em vez do gesto marcante, envolvendo numa anestesia quem com elas se envolve. O problema coloca-se no campo da história quando o sentido enraizado e contextualizado destas imagens é esvaziado.

“*O cinema projectou e os homens viram que mundo estava lá,*”<sup>4</sup> diz Jean-Luc Godard nas suas *Histoire(s) du cinéma (História(s) do Cinema*, 1989-98). Dizer que o mundo estava lá, projectado, não é dizer que as imagens se equivalem ao mundo. Virilio lembra uma máxima de Paul Valéry: “*Toda a representação é uma redução.*”<sup>5</sup> (1998, p. 4). Toda a representação volta a tornar presente e, nesse sentido, reduz o que esteve presente e o seu contexto. Porém, as imagens em movimento não são entendidas como simples reduções. Benjamin explica que a “*autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico*” (2006, p. 211). Estas imagens assemelham-se a ampliações, levando à identificação das imagens com o seu referente, como se elas absorvessem as suas pulsações. Da imagem como duplicação à autonomização da imagem foi um passo curto. A matéria da história deu lugar à matéria como história, às imagens que fazem história, possíveis de montar e dispor de muitas maneiras.

Semelhante noção inverteu a fórmula hegeliana: tudo o que é real é racional, tudo o que é racional é real. Vogamos agora sob o efeito de um novo postulado: tudo o que é real é visível, tudo o que é visível ou pode ser visto é real. As imagens, por vezes pensadas como elementos imateriais, são uma matéria construtora da realidade em diversas dimensões porque manifestam a economia das relações sociais.

---

4. Trad. minha: “*The cinema projected and men saw that the world was there.*”

5. Trad. minha: “*Toda la representación es una reducción.*”

É por essa razão que para Gianni Vattimo “*imagens*” e “*mundo das mercadorias*” são sinónimos (1992, p. 14). No limite, a história como ciência estaria condenada a lidar com os mesmos simulacros que qualquer espectador. Baudrillard descreve um real que “*[é] apenas operacional. Na verdade, já não é real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.*” (1991, p. 8). A dispersão quotidiana das imagens faz com que já não se projectem simplesmente em muitos ecrãs, mas se diluam vertiginosamente numa paisagem onde tudo é ecrã.

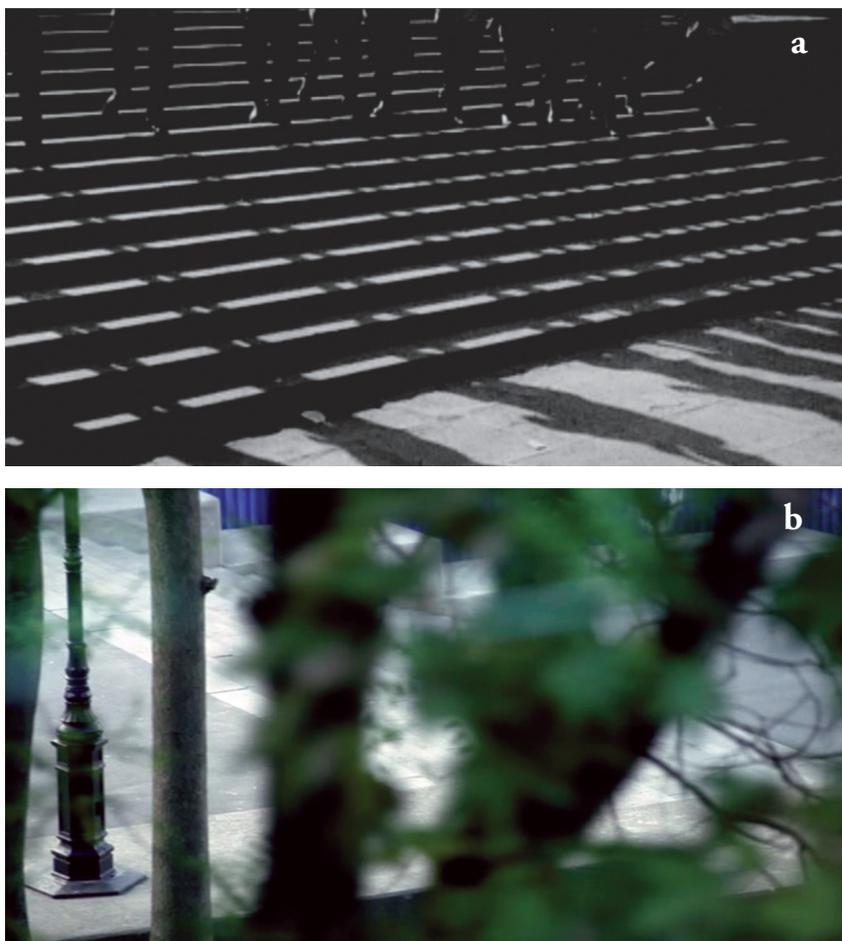


Fig. 2 - a-b: Film socialisme.

Godard é um cineasta que entende a pertinência destas questões, considerando que só podemos pensar a nossa condição contemporânea se pensarmos sobre e com as imagens. A dada momento, *Film socialisme (Filme Socialismo, 2010)* desenvolve este pensamento ligando a história do cinema à história de uma cidade. O filme cruza excertos da célebre cena na escadaria de Odessa (fig. 1) de *Bronenosets Potyomkin (O Couraçado Potemkine, 1925)*, realizado por Sergei Eisenstein, com planos filmados no mesmo local mais de 80 anos depois (fig. 2). A sequência pertence a uma parte que se estrutura em torno de seis lugares sob o título “Nossas Humanidades” (“*Nos Humanités*”): Egipto, Palestina, Odessa, Grécia, Nápoles, e Barcelona. As imagens a preto e branco de *Bronenosets Potyomkin* mostram os cossacos a descerem as escadas para carregarem sobre o povo que se revoltava contra o regime monárquico czarista. As imagens a cores dão a ver os lances de escada de fora e do lado esquerdo, com câmara a mover-se através da folhagem das árvores. Esta perspectiva não consta no filme dirigido por Eisenstein - há apenas um plano de perfil da escadaria, captado mais acima, fixo, sem o obscurecimento provocado pelas folhas, que surge no início da cena. Sabemos que o massacre filmado pelo cineasta soviético não aconteceu, mas a revolta da tripulação do Potemkine é factual e foi um acontecimento crucial do movimento revolucionário russo de 1905 a 1907 que prenunciou a Revolução de Outubro de 1917. O filme de 1925 dramatiza essa revolta, ligando-a à luta de um povo oprimido, que o navio de guerra, já tomado, defende, contra o exército russo czarista. Este massacre não foi ordenado pelo czar ou levado a cabo pelos cossacos, mas representa muito episódios de repressão violenta. É precisamente por isso que, não tendo acontecido, passou a pertencer ao imaginário colectivo dos progressistas e revolucionários, dando *forma cinematográfica* à força que se opunha à dominação social e política que caracterizava o czarismo. A sequência começa com a imagem de uma coruja, animal de hábitos nocturnos, em pleno dia, virando a cabeça atenta ao que a rodeia e dirigindo o seu olhar para a câmara. Depois da montagem paralela entre o preto e branco e a cor, o olhar de Eisenstein e o de Godard, um grupo de adolescentes ouve uma mulher a falar, possivelmente sobre a escadaria e *Bronenosets Potyomkin*. Um dos miúdos diz sobre o marinheiro revolucionário

que instiga a insurreição e morreu no seu decurso: “Pobre Vakulinchuk.” Como se vê em *Film socialisme* através do que se vê em *Bronenosets Potyomkin*, o seu funeral tornou-se numa gigantesca manifestação de massas. A escadaria marca a entrada de uma cidade portuária moldada pela história das imagens e pelas imagens da história. No fundo, Godard mostra a presença do passado em Odessa como se fosse uma sombra - ainda antes de 2 de Maio de 2014, quando uma marcha incendiária de grupos nacionalistas, alguns assumidamente neo-nazis, apoiantes da *Maidan*, assaltou a cidade e incendiou a Casa dos Sindicatos, vitimando mais de 40 antifascistas ucranianos.

### **A Cidade Improvável (*Wall Street: Money Never Sleeps*)**

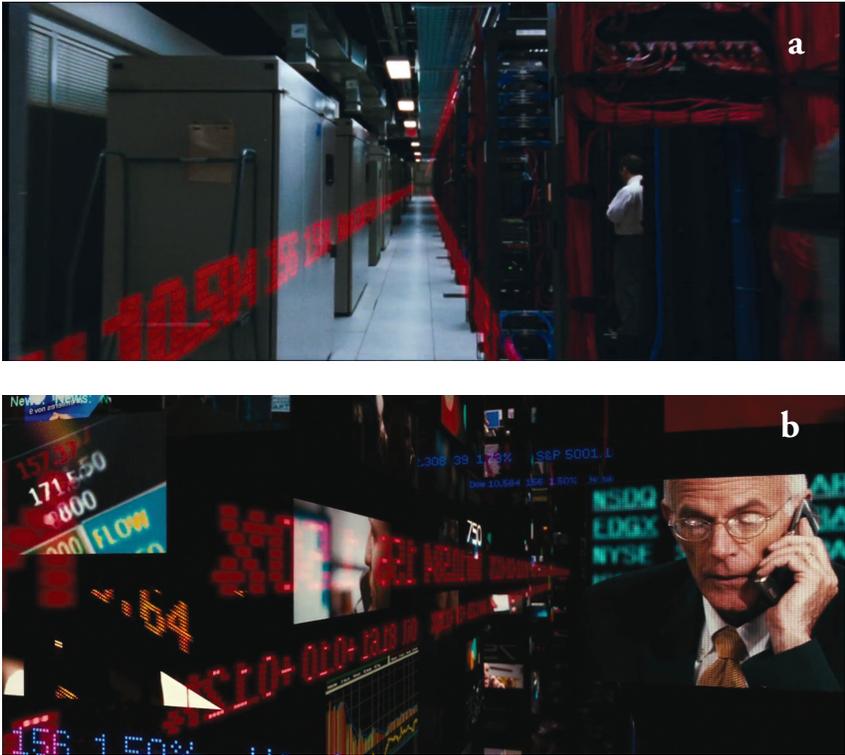
A imagem de cidade sempre foi uma representação da ordem económica, política, social, e cultural. É também um volume de marcas temporais, um caminho de rastros e sobreposições de tempos históricos. A história procura uma narrativa dos eventos passados, mesmo tendo em conta a tensão entre a afirmação do carácter documental das imagens, como objectos do mundo, e o seu esquecimento. Tudo se desloca cada vez mais para a intimidade da vida doméstica, afastando-se da sociabilidade da vida pública, negando aquilo que determina, conforma, desafia, e agita a subjectividade. Tal conduz a uma vivência da cidade já não como realidade física, mas como espaço abstracto. Meio sem limites definidos, oposto à cidadela, é ainda possível que adquira uma dimensão de *civitas*, isto é, que assuma uma ordem simbólica ligada à cidadania, apesar de tender a perder a sua forma constante e legível. A organização espacial da cidade é vital na definição da nossa relação com mundo, definindo-nos como personalidades participantes e actantes. Daí que Virilio fale na instrumentalização do lar. A habitação deixa de se situar no mundo, porque este parece que já não pode ser mapeado por coordenadas. É o mundo que é situado a partir de casa, reordenado, reorganizado.

Virilio transfere a questão da organização e funcionamento espacial da cidade para o tempo como sistema abstracto de reorganização permanente da vida e das actividades humanas. A ampliação do dia operacional alarga as horas de trabalho e

cria um contínuo sem descanso - o dia eléctrico sucede ao dia químico que sucede ao dia solar. Esta progressão prolonga o dia para a noite até os dois se imiscuírem e é uma operação idêntica ao achatamento da profundidade espacial. Tempo e espaço são entidades maleáveis. As cidades contemporâneas são povoadas de estruturas como os grandes centros comerciais, peças isoladas e de encerramento viradas para dentro. A autonomia funcional em relação à estrutura física cria um conjunto complexo de sítios dispersos. A estruturação espacial está, mais do que nunca, dependente da dinâmica política de governo e planeamento da cidade.

A relação entre urbanidade e movimento ganha particular importância nesta conjuntura, como Jean Rémy e Liliane Voyé reconhecem: “*Há um modo de espacialização específico à vida social que está ligado ao modo como estão integradas as deslocações na vida de todos os dias e nos momentos excepcionais que a pontuam.*” (1994, p. 49). A separação e a fragmentação são as figuras mais importantes nesta mutação. O interior é dividido do exterior tal como o sujeito é autonomizado do lugar e da época. O *zapping* mostra que o espaço de interacção da humanidade com o meio físico tem vindo a diminuir de modo sintomático. Estar em frente a um televisor ou navegar pela internet não é muito diferente de entrar num automóvel na garagem de um edifício e só sair noutra, noutra edifício. A cidade confere unidade e lógica ao nosso movimento no território, à nossa passagem de um interior para outro. O mundo lá fora é uma ficção de imagens, o que justifica que Virilio trace um paralelo entre o ecrã de um televisor com a janela de um automóvel.

A ordem e legibilidade urbanas que Kevin Lynch defende em *A Imagem da Cidade* (1996) desvanecem-se na vertigem - e um sinal disso é o facto das suas reflexões posteriores darem mais importância à temporalidade do que à espacialidade. Teorizar pressupõe estabelecer distinções e propor definições a partir de uma análise que decomponha o todo nas suas partes e relações. Lynch decompôs a imagem da cidade em diversos componentes: vias, limites, bairros, cruzamentos, e elementos marcantes. Mas neste tempo que Choay denomina de *pós-urbano*, revelando nesta expressão esvaziada a dificuldade em pensá-lo, a essência da cidade parece ter mudado. A imagem da cidade deu lugar à cidade das imagens. Se Virilio fala da arquitectura improvável (ver 1998), talvez possamos falar da cidade improvável.



**Figs. 3** - a-b: *Wall Street: Money Never Sleeps*.

Esta cidade e as suas imagens são orientadas pelas relações do sistema capitalista. *Wall Street: Money Never Sleeps* (*Wall Street: O Dinheiro Nunca Dorme*, 2010), seqüela de *Wall Street* (1987), ambos realizados por Oliver Stone, analisa a financeirização da economia que se intensificou entre um filme e outro. Uma das seqüências desta obra abre com a imagem de um corredor de servidores, computadores, e cabos na qual é inscrita uma faixa de índices do mercado de capitais em perspectiva (fig. 3a). A pouco e pouco, o concreto desaparece e só fica o abstracto: os lados (como fachadas altas) e os canais (como ruas extensas) são definidos de números, gráficos, telefonemas, e comentários que representam as transações financeiras que as redes de telecomunicação e a transmissão de dados fazem fluir (fig. 3b). Esta cidade é construída a partir da comunicação

entre muitas capitais do mercado financeiro global. Como explica António Avelãs Nunes, a “*globalização financeira assume [...] uma importância fundamental no quadro da política de globalização neoliberal, traduzindo-se [...] na criação de um mercado único de capital à escala mundial e na consagração do princípio da liberdade de circulação do capital*” (2012, p. 21). É uma economia

*“divorciada da economia real e da vida das pessoas comuns: o montante das transações financeiras internacionais é dezenas de vezes superior ao valor do comércio mundial; milhões e milhões de dólares circulam diariamente no mercado cambial único em busca de lucro fácil e imediato”*  
(Avelãs Nunes, 2012, p. 22).

*Wall Street: Money Never Sleeps* oferece uma representação visual desta descolagem entre a economia real e a especulação virtual. O fluxo do capital financeiro, a sua acumulação, circulação, reprodução, cria as linhas que desenhavam as cidades - a cidade da rede informática onde comunicamos e a cidade que habitamos.

## Imagens e Urbanidade

O mundo em desvanecimento é ainda o da matéria da história mesmo que a cidade que daí resulte seja improvável. Assistimos à emergência de uma urbanidade imagética, uma urbanidade que se exprime por imagens. Como Virílio vem afirmando, a progressiva anulação das constantes que a nossa percepção necessita de reconhecer não pode ser separada de uma estética do instante e da desapareição. Há uma lição a colher sobre as imagens que o cinema nos ensina desde o seu início: mesmo quando nelas se encena a ilusão, a aparência enganadora, toda a imagem transporta consigo a verdade da sua existência. Como elementos estruturantes da cidade, da sua experiência e da sua transformação, as imagens demarcam-na através das suas duplicidades interiores de que a noção de espectáculo deriva: o natural e o artificial, o real e o virtual, tocamos

-se no fenómeno urbano contemporâneo, que nas palavras de Virilio é “*uma formalimagem’ tão pouco real como a da ilusão*”<sup>6</sup> (1998, p. 15). A arquitectura e a cidade parecem modificar-se também segundo outras tantas dualidades: a efemeridade substitui a resistência e a transparência a opacidade. Entretanto, torna-se mais urgente escapar ao pensamento puramente dicotómico, reforçando a leitura crítica. Voltamos então ao princípio, de onde não chegámos a sair. Nestes espaços urbanos, todos eles criações artificiais, tudo nos reenvia para uma nova noção de natural, um natural construído, que se revela na vida intensa e potência criadora da cidade das imagens.

Esta cidade é feita de imagens, mas é, em si, uma imagem, de carácter simbólico e espectacular, um tropo espacial. Ou como escreve Herberto Helder: “*Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo.*” (1979, p. 148). Num ensaio sobre as ligações entre a urbanização e o capitalismo, David Harvey argumenta que o crescimento das cidades contemporâneas é uma resposta às crises sistémicas na acumulação de capital (ver 2008). A cidade é um artefacto complexo no qual a história está inscrita e se inscreve - uma história de segregação e privilégio, mas também de democracia e socialização. A urbanidade de hoje, marcada pelos interesses capitalistas de agentes privados, distingue-se pela densificação, compressão, separação, e simulação.

As cidades permanecem organismos vivos que contêm vectores de mudança e o cinema é uma forma artística que as (re)conhece e (re)cria. Os olhares fílmicos de Zhang-ke, Godard, e Stone, evidenciam que esta realidade pode ser criticamente observada e artisticamente meditada. As cidades são construídas pelas sociedades humanas ao longo do tempo através dos vínculos entre as actividades que ocupam os seus habitantes. Os filmes destes cineastas mostram que uma urbanidade, que numa primeira impressão se faz tanto de imagens soltas como de pessoas atomizadas, não impede que os indivíduos sejam situados socialmente nem que as suas acções organizadas sejam consideradas transformadoras. Na verdade, apontam para outra urbanidade, reflectindo sobre a que

---

6. Trad. minha: “*una ‘formalimagen’ tan poco real como la da ilusión*”.

hoje prevalece. Seja através de um olhar imaginativo, sustentado pelas novas tecnologias, que se apropria da cidade como entidade social e nela inscreve um drama pessoal, como em *Shijie*. Seja através de um olhar consciente da história de libertação de uma cidade, plasmada nas imagens cinematográficas e integrada no imaginário colectivo, como em *Film socialisme*. Seja através de um olhar revelador do movimento de capitais pela alta finança que manobra as estruturas de funcionamento das grandes cidades, como em *Wall Street: Money Never Sleeps*.<sup>7</sup>

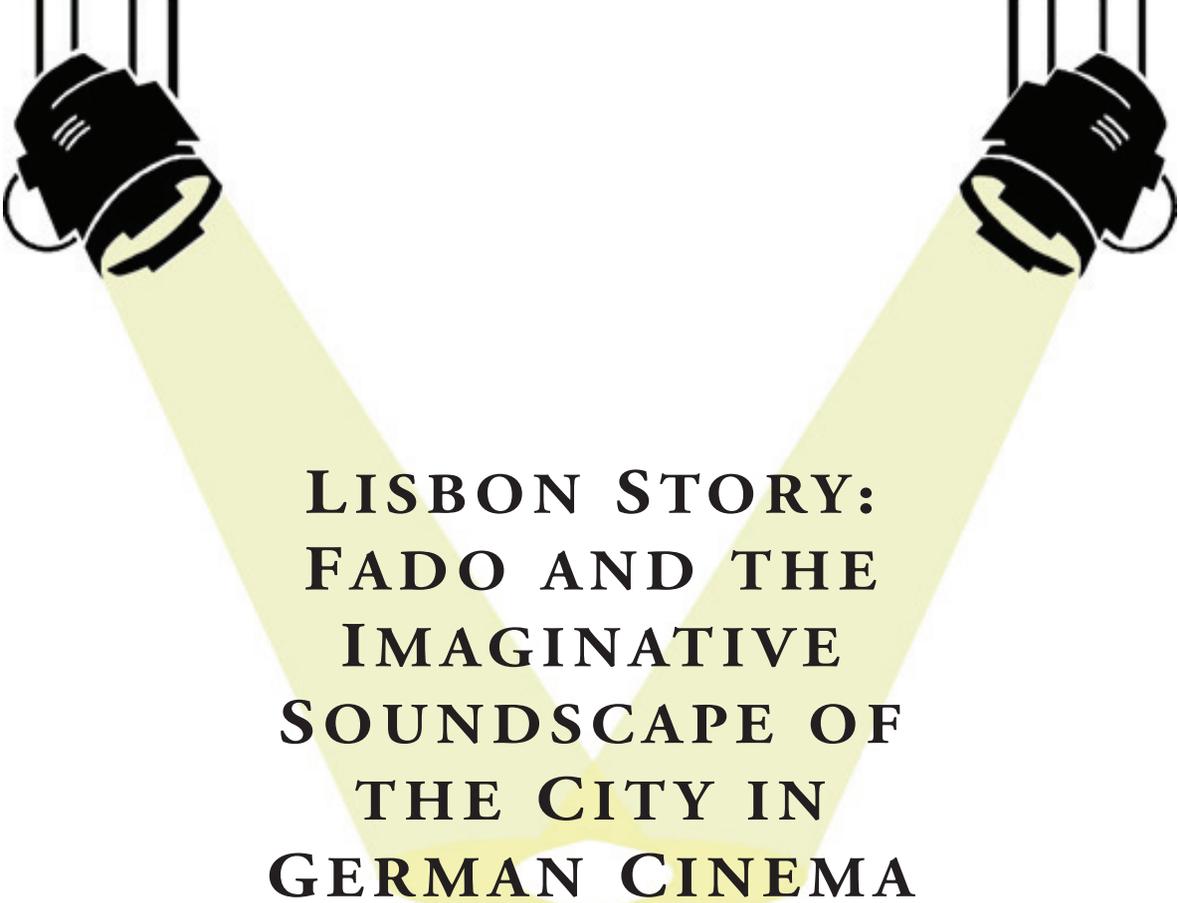
## Bibliografia

- Agostinho (2004). *Confissões* [398], 2.<sup>a</sup> ed., trad. A. Espírito Santo, J. Beato, e M.C. Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Arriscado Nunes, J. (1997). As Metáforas da Ruralidade e Pós-modernidade: a 'Aldeia-Global' e o Ciberespaço. *Cadernos Esai*, 2/3, 29-36.
- Avelãs Nunes, A. (2012). *A Crise do Capitalismo: Capitalismo, Neoliberalismo, Globalização*, ed. revista. Lisboa: Página a Página.
- Barthes, R. (1988). *Mitologias* [1957], trad. J.A. Seabra. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*, trad. M.J. Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade* [1972/1974/1977], ed. e trad. J. Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Carapinha, L. (2015). A China e a Transição Socialista – Um Breve Bosquejo. In: *II Congresso Internacional "Marx em Maio" 2014: Colectânea de Textos* (337-352). Lisboa: Grupo de Estudos Marxistas.
- Choay, F. (1965). *L'Urbanisme: Utopies et réalités*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ebert, T.L. (2009). *The Task of Cultural Critique*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Harvey, D. (2008). The Right to the City. *New Left Review*, 53. Acedido a 4 de Março de 2016. Disponível em: <http://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city>.
- Helder, H. (1979). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lynch, K. (1996). *A Imagem da Cidade* [1960], trad. M. C. Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70.

---

<sup>7</sup>. A primeira versão, esquemática, deste texto tomou a forma de uma palestra apresentada no *Workshop CutCity2012*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 27 Fev. 2012. Agradeço o convite que me foi dirigido pela Doutora Eliana Sousa Santos (Departamento de Arquitectura da Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação) para participar nesse evento como orador.

- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da Percepção* [1945], trad. C.A. Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.
- Neumann, D. (org.) (1996) *Film Architecture*. Nova Iorque: Prestel-Verlag.
- Oliveira, L. M. (org.) (1999). *Jean-Luc Godard 1985-1999*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Rémy, J. e Voyé, L. (1994). *Cidade: Rumo a uma Nova Definição?* [1992], trad. J. Domingues de Almeida. Porto: Edições Afrontamento.
- Vattimo, G. (1992). *A Sociedade Transparente* [1989], trad. H. Shooja e I. Santos. Lisboa: Relógio D'Água.
- Virilio, P. (1993). Temps, espace et démocratie. Entrevista de E. Gabey e T. Paquot. *Urbanisme*, 263, 24-26.
- Virilio, P. (1998). La arquitectura improbable. *El Croquis*, 91, 4-15.



**LISBON STORY:  
FADO AND THE  
IMAGINATIVE  
SOUNDSCAPE OF  
THE CITY IN  
GERMAN CINEMA**

**Torsten Wissmann**  
Geographisches Institut  
Johannes Gutenberg- Mainz Universität  
[t.wissmann@geo.uni-mainz.de](mailto:t.wissmann@geo.uni-mainz.de)



## Viagens Interditas

In 1994, I went to Lisbon for the first time. Expecting a relaxing summer holiday and without any scientific geographical knowledge on my mind yet, I used my time on the plane to read through some travel guides about Portugal, purchased at the airport. I had no idea what to expect from this country at the western shores of the Iberian Peninsula, beyond the stereotypical amalgam of sun, port wine, and some decent soccer. Lisbon, Portugal's capital, triggered no additional association for me. At this pre-mass-internet time, my first encounter with Lisbon came through those travel guides that I had purchased, describing visual sights at Castelo São Jorge, Praça do Comércio, and Torre de Belem. My literature also never failed to mention Fado—portrayed as the most typical Portuguese music genre and a cultural acoustic symbol.

The concept of Saudade as part of Fado music (see Baldoegas 2013) was rather inaccessible to me, at least at first. A longing for both the broad emptiness of the ocean combined with a deep rootedness in the homeland, the deep and sometimes indescribable pain combined with a pure joy for life didn't come naturally to me. The diachronic feelings Portuguese writer Manuel de Melo once described as “a pleasure you suffer, an ailment you enjoy” remained hidden behind an unscalable wall of cultural alien-ness. Of course, after landing in Lisbon I soon forgot about Fado and was captured by the city's visual attractions that so often predominantly define our experience of place. Although I didn't encounter much live music while strolling Baixa's stores as a tourist and climbing the old stony stairs towards the Castelo above the ancient Alfama Quarter, in retrospect it seems that Fado, or at least the concept of it, had always been there with me. Adding music to the memories of my first Lisbon travel must have happened much later, as I didn't actually listen to any Fado for at least another two years. In my memories today, the music is added naturally, completing Lisbon's soundscape even though I never heard it while I was there. I've always wondered where the association between Fado and my memories of Lisbon came from.

While thinking about my contribution to this book, I was skipping through my DVD collection to pick a movie to watch with my wife one evening. My eyes fell on Wim Wenders' *Lisbon Story*. Wenders, who coincidentally also went to Lisbon in 1994 to shoot this movie (no, I didn't see him filming there), often tries to cinematically reimagine a country's culture and its sense of place—think about *Paris, Texas* and the depiction of the USA. In the case of *Lisbon Story*, the Saudade-amplifying Fado soundtrack depicts main character Phillip Winter's alien fascination for being lost in Portugal's metropolis, the music offering viewers an acoustic place image that one cannot actually encounter when walking the streets of Lisbon. Thus, I decided to use the example of *Lisbon Story* to investigate how the city is imagined through sound in film.

To uncover Fado's imaginative potential on screen, I will talk about its cultural importance for both Lisbon and Portugal, starting with an investigation of Lisbon's acoustic landscape (i.e., soundscape). In 2009, more than ten years after my first trip to Lisbon, I returned to the city, now holding a Ph.D. in geography and bringing along twenty students who were willing to learn more about urban soundscapes. Acoustic environments have been the subject of several studies since the 1960s, foremost in acoustic ecology. My students and I walked the streets and asked locals about the most typical sounds of Lisbon. Unsurprisingly, Fado came up as one of the most important sounds. Following up on the results - I will talk more about those in section "Lisboa é sempre Lisboa?" - , I shift my focus away from the overall soundscape of the city to a closer and more specific investigation of Lisbon Fado. In early 2015, I investigated the meaning of Fado for both the individual Portuguese listener as well as for the country as a whole. After mapping live music venues and conducting approximately 300 questionnaire-based interviews, the rare appearance of Fado in Lisbon's acoustic environment became striking. The fact that Fado can almost never be heard on-site contradicts both people's perception of Fado as being one of the most prominent sounds in Lisbon and the imagination of the city through Fado in Wenders' *Lisbon Story*.

The discrepancy of both filmic and subjective imagination on one side, and the empirical findings of my field work on the other, leads me to consider

different representations of the city through environmental participation and media consumption, as well as the effects those representations have on experience of place. I argue that either encounter with Lisbon might result in the same object of thought, or, more specifically, jointly create an amalgam that supports both environmental and media experience without losing consistency. Methodologically, I will start with acoustic ecology's environmental soundscape studies (e.g., Schafer 1994; Truax 1996) to describe basic principles of sound analysis. Regarding media, I draw from Zimmermann's film analysis (2007b) on popular culture movies representing the Orient, adding the contemporary approach for media soundscape evaluation as promoted by Wissmann (2014) and Wissmann and Zimmermann (Wissmann and Zimmermann 2010; Wissmann and Zimmermann 2015). My theoretical approach is grounded in sense of place discussions in media geography (e.g., Aitken and Zonn 1994; Adams 2009), as well as the investigation of imaginative geographies (e.g., Driver 1999; Said 2003).

## Sonic Imaginations

When we think about a place, we generally have a somewhat distinct idea of what it is like. Cultural values, traditions, and common behavior merge into a stereotypical image. Like drawing a topographic map, we generalize the information about a place and create an individual mental amalgam of it. Categorizing and classifying the world and its phenomenological objects is essential in order to create a sense of reality. "*[M]ind requires order, and order is achieved by discriminating and taking note of everything, placing everything of which the mind is aware in a secure, re-findable place, therefore giving things some role to play.*" (Said 1977: 166) In *Orientalism*, (2003) Edward Said introduces the term *imaginative geographies* to express that meaning is always being ascribed individually, and must not be considered an ontological fact inherent to "*all things*" (Said 1977: 167). He further adds that imaginative geographies do not require approval of any external source, but can be created by one single

individual or a group. While the images created by individuals and/or groups of people most certainly never coincide, every image has to be considered “real” in a subjective, constructivist sense. “*These images can be regarded as real, not because they reproduce the world accurately but because they reflected and sustained people’s imagination of that world; and in turn, helped to influence the worlds we still inhabit.*” (Driver 1999: 212) Places like countries and cities are defined by more than latitude and longitude alone. Following Said, many authors have adopted the idea of imaginative geographies (cf., Gregory 1995b; Rose 1995) and linked them to media. “[W]e all gain knowledge about some places through direct personal experience (for example, by growing up there or visiting for a holiday). However, we also gain a vast amount of knowledge about places that we have not been to and experienced for ourselves.” (Light 2008: 7) Zimmermann (2007a) points out that early geographic writings, such as the ones of German geographer Ewald Banse, recognize the influence of travelogues to shape the reader’s view of the world (see Banse 1932). In addition to academic publications and “serious” travel literature, unknown places are being experienced through fictitious literary genres, from nineteenth century descriptions of Egypt (Gregory 1995a) to contemporary pictures of South America (Said 2003), and even futuristic cyberpunk worlds (Kitchin and Kneale 2001).

Imaginative geographies extend the mental projection of places but have an impact on the lived experience. Media images add to environmental perception, with practices and media representations co-shaping each other (Aitken and Zonn 1994). In times of mass media, the social web, and portable smart communication devices, media has a rising impact on the creation of place images. There is “*an ever greater dependence on the effect that is generated by a secondary sense of space.*” (Wissmann 2014: 372)

With the recognition of imaginative geographies and the rising significance of media on everyday lives, media geography became a popular sub-discipline in human geography at the end of the twentieth century (Burgess and Gold 1985; Adams 2009). In addition to literature (Barnes and Duncan 1992) and virtual worlds (Crang, Crang, and May 1999), film was the medium investigated most intensively (Aitken and Zonn 1994; Lukinbeal and Zimmermann 2008).

“Accordingly, film geographers have developed research into: (1) how particular meanings are indeed ascribed to people and place as they appear on screen. [...]; (2), how the meanings of on-screen peoples and places interconnect with meanings asserted by other mediums [...]; and (3), the interplay between technology and the sensory environment.” (Aitken and Dixon 2006: 327) Media co-shapes external images of places but also influences the way people perceive their own countries, regions, or hometowns. As Mitchell and Stadler show for Australian cinema, geography and the depiction of landscape are heavily used to create national identity (2010). Thus, film not only describes place with its own aesthetics and interpretations, but also actively influences everyday life and the way we perceive the world. As Western cultures are predominantly visual cultures, cinema and television can be considered the most influential types of media, requiring a detailed apparatus of interpretation and methodological approaches (Rose 2012). In comparison with other media geographic areas of research, such as print, audio, and the internet—while at least the latter receives rising attention today—, the highest number of publications are still dedicated to the moving picture (cf., Zonn 2007). With regard to *Lisbon Story*, studying “the interrelations between film and the politics of social and cultural representation, and the use of film as a means toward understanding our place in the world” (Aitken and Zonn 1994: 5) becomes especially interesting as the social implications of UNESCO’s intangible world heritage Fado resonate in contemporary reception of the film.

Whether it is the depiction of the landscape or of cultural elements such as folk music, film imagines a world that is deeply linked with the “real”. Imaginative geographies are most easily associated with fictitious settings such as in secondary worlds—coherent but non-realistic worlds (see Kneale 2003). For example, J.R.R. Tolkien’s Middle Earth, George Lucas’ Tatooine, and James Cameron’s Pandora are all imagined places. But what about the depiction of a city like Lisbon? *Lisbon Story* is produced as an homage to filmmaking and wants to deliver an authentic picture of the Portuguese metropolis. The decision to not only center the film around Fado but the real band Madredeus - all the actors playing themselves (if ‘playing’ oneself wouldn’t be fictitious par excel-

lence)—suggests the representation of a world that can be experienced ‘in real life’. This, of course, cannot be true unless media’s impact on the imagination of place is being acknowledged. In reverse, representations “*are not the polar opposite of reality especially when it comes to film and cinema. Cinematic images are always socialized just as technologies are always socialized*” (Lukinbeal and Zimmermann 2006: 322).

Film both imagines and represents culture. It seems like Kracauer’s conclusion on the detective novel (1979) could also be used for popular culture film: Due to stereotypical characters, generalized places of action, and an easy-to-follow storyline, film shows the viewer a more precise picture of society than real-life experience would allow (see also Wissmann and Zimmermann 2010: 374). Likewise, Wenders’ film “*Paris, Texas has received considerable critical acclaim and academic attention not only in terms of its representation of contemporary American culture, but also with the way it grounds that culture in place and landscape images*” (Aitken and Zonn 1994: 3).

In addition to its moving pictures, the soundtrack of a film also displays cultural traditions, social life, and political discourse. As the next section will show, Wenders uses Fado to describe Lisbon in accordance to contemporary sociocultural expectations and stereotypical imaginations. Fado is presented as a bearer of cultural meaning—as being essential to Portuguese culture. Thus, *Lisbon Story*’s soundtrack becomes the soundtrack of an imagined Portugal, one that is supposed to identify itself via elements such as Saudade and Fado (and red wine and soccer—to complete the picture).

Music, investigated in a separate field of media geography, particularly evokes emotion. “*Music beckons: It beckons thought. It beckons feeling. It beckons joy*” (Curti and Craine 2011). Referring to specific locations, it has the ability to co-shape sense of place, as Pesses (2009) shows for the Red Hot Chili Peppers’ imagination of Los Angeles (e.g., the 1991 song “Under The Bridge” from the album *Blood Sugar Sex Magix*). Music played on public radio stations and home stereos has the potential to foster national identity (Kuhlke 2009). As part of the audiovisual imagination in a movie, music can create “*an audiovisual archive - if not a cinematographic atlas*” of a city (Castro 2010: 151). Thus, watching

a film provides the viewer with an idea of how a place “is”. The image might appear more realistic if it is created out of an amalgam of on-site experience and media consumption. Places we have never been to can become mysterious through the media-only encounter (see Light 2008). It seems that Lisbon, with the emotional character of Fado, including the ambivalent feelings of Saudade, is predestinated to receive a somewhat mysterious image. As Wenders could not have produced a movie about Lisbon without Fado (Luetzow 2003), the latter being “*in the interlacing of mythology, history, memory and place*” (Elliott 2010: 1), we have to listen very closely to what we can hear in both *Lisbon Story* and on the city’s streets themselves.

## **Lisboa é sempre Lisboa?**

### **a) Acoustic Ecology’s Fieldwork**

So, “what in the world do we hear?” as Gaver asks in his 1993 paper (Gaver 1993). Sound, being part of the experience of the urban environment, always co-shapes our imagination of the city. As visual impressions predominate our perception, specific sensitization to sound is needed if its creative potential is to be investigated. The act of “ear cleaning” is often named as the starting point (Werner 2006), where visual surroundings are deliberately ignored in favor of focusing on the input from acoustic sources (e.g., sitting on a bus with eyes shut, listening only to its motor, the wheels, passengers’ voices, etc.) (Truax 2002). When Schafer co-founded the World Soundscape Project in 1969, the focus of environmental experiences shifted towards the city’s hearable elements. Divided into the three categories of nature sounds, human sounds, and electronic/mechanical sounds (Truax 1978), acoustic ecology deconstructs the urban soundscape, helping the listener to better understand what s/he is listening to. The cacophony of birds singing, people talking, and cars humming becomes accessible through a detailed process of cataloging single sound events into one

of the three categories. One can differentiate between high and low pitch, slow and fast decay, and the permanence, repetitiveness, or singular occurrence of a sound event. Adding decibel measurements and - equally important - individual evaluation, the complex soundscape of the city can be understood and investigated further.

To get a first impression of the acoustic environment in a city such as Lisbon, one can start off with a soundwalk. *“A soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are”* (Westerkamp 1974: n.p.). Werner, member of the World Soundscape Project’s revival in 1996, describes walking through downtown Lisbon as follows: *“We’ve explored [...] places in the ‘white city at the Tejo’ with the microphone: the placid Bica quarter, the polyphonic jackhammers in the Rua do Carmo, praying men in the church Igreja do Loreto, the market hall Mercado da Ribeira Nova, a pub-philosopher in a Fado bar, the echo of a soccer game in Alfama’s alleys, the swinging gangways at the Tejo - and the tram, again and again the tram”* (Werner 2006: 105 (translated by the author)). Werner detects the three most typical sound events in Lisbon: Canary birds, the tram, and the Tejo River. Building upon those findings, I performed audio recordings and soundwalks to close in on Lisbon as a research area.

## **b) Soundscape study Lisbon 2009**

To get a better understanding for environmental soundscape of Lisbon, I started my own research with the first phase of grounded soundwalks. The Alfama Quarter, typically mentioned as the most unique part of the city, was my first the place to visit: *“People (I would guess two men) are yelling at each other. I cannot see them, but they sound angry and emotional. A boy walks by, then two older women. There is a light chop or ripple of water. As I walk across the triangle I can see a fountain where water falls into a stony basin. I try to record only the water as I step closer. The Rua Norberto de Araújo goes uphill*

*and is rather quiet. I cannot locate where the traffic sounds are coming from. It is so quiet that the wind shaking some leaves and flowers should be heard in the recording*” (Wissmann 2014: 110). These soundwalks, enhanced through pictures taken on-site for further documentation by a second researcher, builds the foundation for my investigation of Lisbon’s soundscape. The recordings do not display the most typical sounds, nor do they reveal the most significant places for sound recording. Soundwalks are used to sensitize oneself to the acoustics of the research area and provide an idea of the quantity and quality of the existing sound events.

Standing in the ruins of Castelo São Jorge above Alfama and downtown at Baixa, experiencing the sometimes arbitrary, sometimes well-planned network of streets, watching the waters of the slow running Tejo River and the liveliness of high-lying Bairro Alto allows for many visual and acoustic impressions. Most memorable is the traffic from cars and busses, while an ambulance siren and a ship’s horn cut through the acoustic background from time to time. Visiting exposed spots such as the Castelo, and performing a number of soundwalks all over Lisbon led to a better understanding of where to perform subsequent single sound recordings.

In the second phase of the study, I organized teams of researchers to investigate the acoustic qualities of seven research areas, covering all major urban areas. In total, five hundred and sixty sound samples were collected. Each sound recording contains a single sound event that was categorized according to its source. The three categories of human sounds, nature sounds, and technology sounds mainly match acoustic ecology’s vocabulary (Schafer 1994), although the latter term is newly created as a contemporary equivalent to mechanical and electrical sounds (Wissmann 2014: 104). To better understand the significance and qualities of each sound event, all recordings were divided into three soundscape elements: keynote, signal, and soundmark. Schafer (1969) promotes this deconstruction of the soundscape, making it more accessible for further analysis. The *keynote* describes the background of the soundscape, (e.g., sounds from traffic in the case of an urban environment). “[*K*]eynote sounds are those which are heard by

*a particular society continuously or frequently enough to form a background against which other sounds are perceived*” (Truax 1978: n.p.). More distinct sounds, (i.e., signals), carry cultural meaning and stick out of the mass of keynote sounds. An ambulance siren and a ship’s horn are examples of the *signal*. “*Signals are foreground sounds and they are listened to consciously*” (Schafer 1994: 10). While any listener can hear a signal without knowing its symbolic meaning, the latter is crucial in order to understand its full meaning and act accordingly. Thus, an ambulance’s siren affects the driver of a car due to its loudness and unique characteristics, but it only gets her/him to make way if the siren’s meaning is deconstructed properly (i.e., “make some room, I have to get through, now”). Individual understanding and sociocultural meaning are even more essential for the third soundscape element: the *soundmark*. “*A term derived from ‘landmark’ [...] to refer to a community sound which is unique, or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community*” (Truax 1978: n.p.).

An urban soundscape can never be fully understood through recording single sound events alone. Ascribed meaning, significance, and impact have to be developed through an open dialogue with the local population. In two hundred and forty-seven quantitative, standardized interviews, people living in Lisbon answered questions not only about the most significant and typical Lisbon sounds, but also about sounds they think of as soundmarks. The results show significant similarities to Werner’s prior research. The tram was mentioned most often (34%), followed by traffic (25%). The third most typical sound for Lisbon, according to the questionnaire (Wissmann 2014: 111), is Fado (21%). This number is most remarkable, as Fado music did not show up in any of the five hundred and sixty sound samples. So, why do 21% of the people surveyed name Fado as one of Lisbon’s soundmarks, if it is only a marginal part of the natural soundscape of the city? A time shift might answer this question. As stated above, sound event recording took place during the daytime, missing out on the late evening and night times, when most live music is performed. This lacuna is addressed in the 2015 Fado study.

### c) Fado study 2015

The study on Fado in early 2015 builds on previous findings regarding Lisbon's soundscape. It focuses on Fado, allegedly one of the most typical sound events to be heard in the city. In about three hundred questionnaire-based interviews, locals were asked to talk about their associations with Fado, concerning cultural heritage and place recognition. 79.79% of the respondents stated that they do like Fado and 55.36% even agreed with the sentence "Fado is my heritage". Accordingly, more than 70% personally listened to Fado and 62.72% reported having attended a live Fado performance. After reviewing the questionnaire responses, it seems that Fado plays an integral role for Lisbon's residents and its cultural performance. One consequence arising out of those findings is the necessity to locate the places where Fado is being performed. While previous sound event recordings did not capture a single Fado sample (see above), place and time had to be adjusted accordingly.

A quick Internet search reveals: "*When visiting Lisbon, spending a night at a 'casa de Fado' or Fado restaurant is an essential experience. There are many in the Bairro Alto district, but the most authentic are found in Alfama*" (Fernandes and Warwick 2015). A discussion about authenticity is an entirely different topic, one that I will address in a future paper. However, I would like to point out that live Fado performances are generally linked to the tourism sector, and that adaptations - such as internationally adjusted menus and seating options for larger groups - are popular. For my ongoing investigation, location was of greater importance. Although various websites recommend several Casa de Fado and usually mention both Bairro Alto and Alfama as quarters with the most venues, a thematic map showing names and locations is missing. Research at the Fado Museum at Largo do Chafariz de Dentro reveals a decent listing of Fado venues, while Lisbon's official website does not hold any permanent information about Fado at all.

Because of the lack of cartographic material, mapping Fado music venues became a necessary intermediate step. Only with the place-based knowledge from mapping can the occurrence of Fado sounds be detected and analyzed in context of the overall environmental soundscape. It is important to note that,

while there may exist more Fado venues than the ones revealed by the present study, a complete capture of locations is not the study's designated target. The approach is to locate those urban spots where Fado is actually hearable as part of the urban soundscape, not to prove the existence of potential sound sources.

*“As bright yellow trams wind their way through curvy tree-lined streets, Lisboétas stroll through the old quarters, much as they've done for centuries. Village-life gossip in old Alfama is exchanged at the public baths or over fresh bread and wine at tiny patio restaurants as fadistas (proponents of Fado, Portugal's traditional melancholic singing) perform in the background”* (Lonely Planet 2015).

Tourist imaginations of Fado as the ever-present keynote to the Lisbon experience do not concur with real-life. Sound insulation and business hours limit the audibility of Fado, in addition to a small number of actual Fado locations. In several pretests and preceding inquiries, including the aforementioned questionnaire, the most interesting research areas as well as the best time for sound recordings were determined. Fado venues are mainly located in two central parts of the city: Bairro Alto and Alfama. Business hours generally extend from late evenings to about 2am. Consequently, in most places, Fado cannot be heard during the day or early evening.

As figure 1 shows, the two research areas Bairro Alto and Alfama are located in the very center of the city, close to the Tejo River. To cover the area most effectively, each area was subdivided into six parts that were inspected by researchers in pairs of two. Thus, every street and house could be checked for Fado venues, and mobile street artists could also be questioned. As figure 2 shows, music venues are often hard to recognize, even when they are open. If closed and not displaying visual identification, it becomes impossible to locate the venues at all. During daytime mapping, residents were asked to support the study with their local knowledge. Thus, it was possible to find out about locations that otherwise would not have been detected in the network of Alfama's winding roads, narrow arches, and small staircases.

In the Alfama research area (see figure 3), twenty Casas de Fado were registered on two weekend nights, adding Fado sound events to the quarter's soundscape. Most of the venues are clustered around Rua dos Remédios / Rua



Fig.1 - Lisbon. Parishes, Exploitation Area, and Research Areas.

do Vigário (locations 9–13, 18–20 on the map). A second accumulation can be found southeast of Sé de Lisboa cathedral (locations 2–4,6,7). No Fado could be heard in the area around Castelo de São Jorge. Most Casas de Fado are easy accessible, located close to major roads near the Tejo River. To investigate the acoustic impact of Fado emerging from the music venues, a new mapping technique was implemented. Sound samples were taken as close to the sound source as possible (a venue’s entrance, or even the stage where Fado was being performed). Then, researchers detected the area where Fado was the dominant sound event in contrast to all other sound events creating the soundscape. Distances of dominance were measured to the right, left, back, and, if possible,



Fig. 2 - Fado Venue Without Visual Identification.

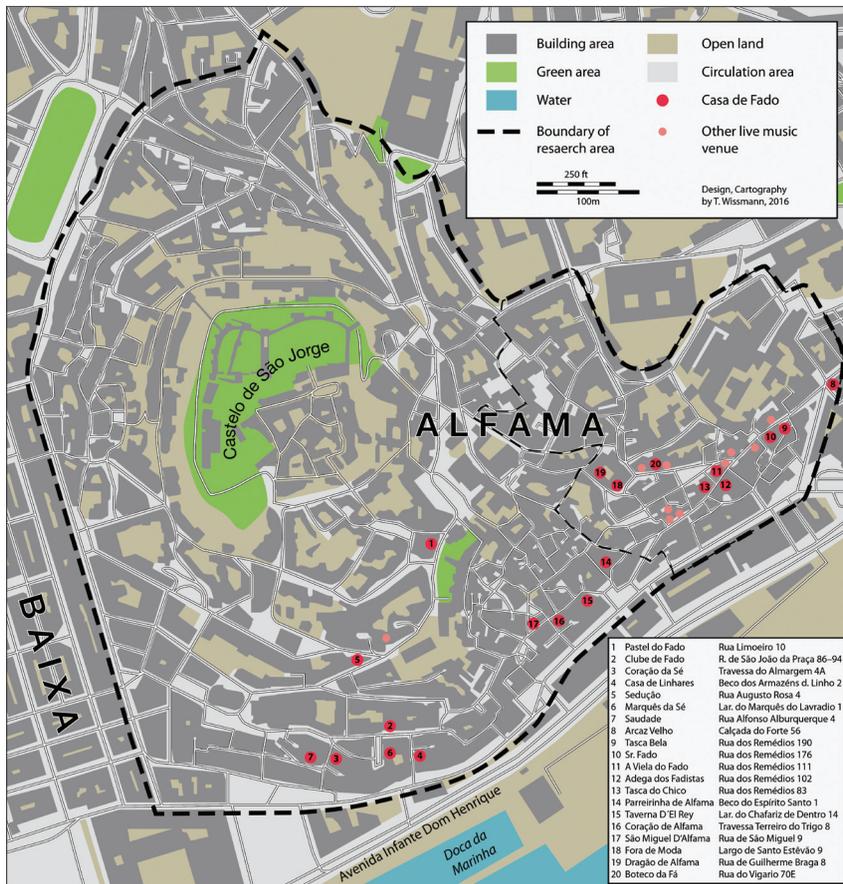


Fig. 3 - Alfama Research Area.

in front of the venue's entrance (with the researcher facing the entrance as the directional reference point). Subsequently, the distances of Fado still audible furthest from the venue were recorded. Sound insulation due to closed entrance doors was the factor that most limited Fado from emerging into the Lisbon soundscape. Another important factor was competing sound sources. Nearby restaurants, bars, and loud crowds of people crucially affected the data, for both the dominance and overall audibility of Fado.

The Bairro Alto research area contains thirteen Casas de Fado recorded during the study (figure 4). While the number of venues is considerably

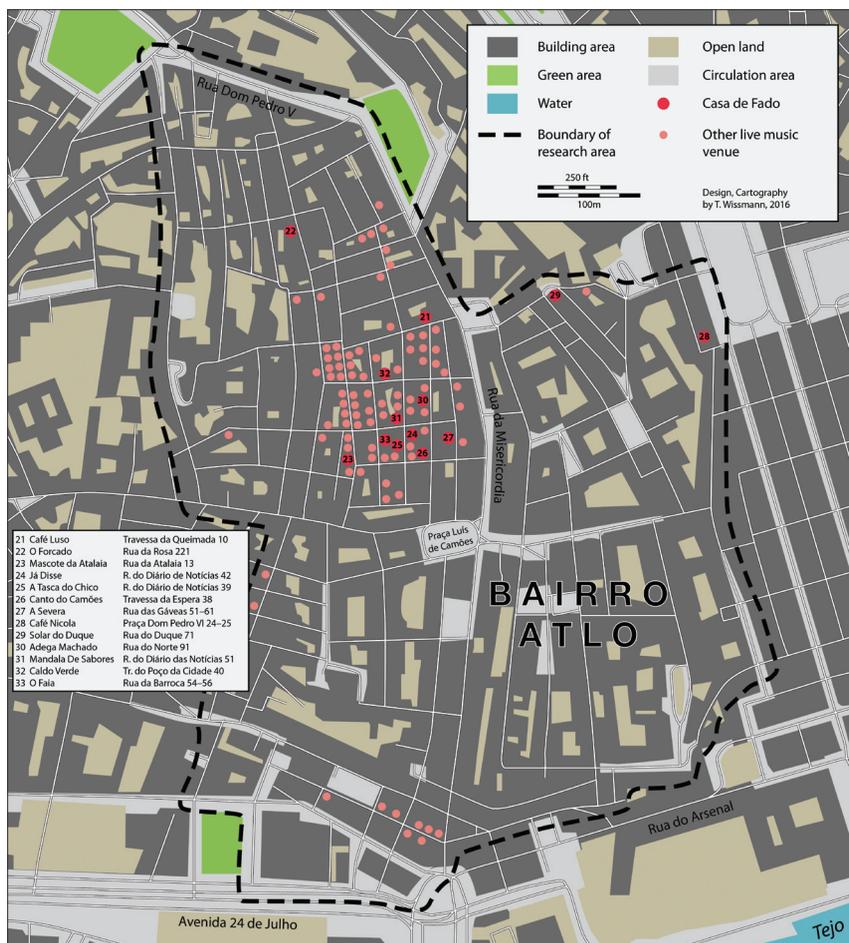


Fig. 4 - Bairro Alto Research Area

noticeably larger. There are eighty-five bars, clubs, and restaurants playing either recorded or live music, adding to Bairro Altos lively atmosphere as a nightlife district. The non-Fado venues dramatically impact the audibility of Fado, often drowning out the traditional music with much louder electronic pop music. However, even without any additional sound sources, Fado remains audible only within a few dozen meters of its source, fading into the keynote of the environmental soundscape.

In context of Lisbon's overall environmental soundscape, Fado plays only a marginal role. Typically only found in the two research areas Alfama and Bairro Alto, Fado is, at least acoustically, not a dominant sound event of Lisbon.

### **I cannot continue m.o.s.!**

Considering the fact that previous studies show only little relevance of Fado when it comes to Lisbon's environmental soundscape, the question remains why it is still considered to be one of the most significant soundmarks of the city. In media, Fado plays an important role in imagining Lisbon, as the following section's analysis of *Lisbon Story* will show. Generally, music in film adds to the visual impressions of the moving picture, co-shaping the atmospheres of places of action and narration. While music is part of the natural soundscape of a city and, thus, has to appear on screen to depict a convincing version of the latter, music is sometimes even the main theme of the story.

Wim Wenders' *Lisbon Story* centers around Fado and its acoustic linkage to Lisbon. In 1994, when the shooting of Michelangelo Antonioni's *Above the Clouds* was delayed, German filmmaker Wenders used his free time to travel to Lisbon to shoot a movie about Portugal's capital city (Bickenbach, 2008). Plans for the film were soon altered to pivot on Fado, after Wenders heard Madredeus perform live. He states:

*"I knew that very moment that they just HAD to make the music for the film. Half an hour later I knew also that I HAD to write a story that involved a band. This band [Madredeus]. [...] Then they left for London to record their new album*

*[...], and I prepared my film and wrote a story for it [...]. When they came back from London they had [...] recorded 9 additional songs they suggested for the film, two of them instrumental. They were fantastic, all nine of them. It felt like a present: I hadn't even started shooting the film, but could already listen to the soundtrack! And that was ,not just' the music, but turned out to also be some sort of guideline through the city. When we shot the film, we always had the music with us. [...] The city certainly had inspired this band and their music, now their music helped us to enter the city and find our way through it, and through our story. I have never made a film before that had been inspired so much by its music from the beginning"* (Interview with Wim Wenders, booklet of *Madredeus* 1995).

The final product is an homage not only to Lisbon, but the centennial history of film, citing existing cinematic milestones, artists, and directors (Wim Wenders Stiftung 2015). But without *Madredeus*, Wenders would not have had a story to tell (Luetzow 2003). The plot centers on main character Philipp Winter (played by Rüdiger Vogler), a sound technician living in Berlin, Germany. One day, Winter receives a postcard from his filmmaker friend Friedrich Monroe (Patrick Bauchau), who is currently shooting a movie in Lisbon, Portugal. The message on the postcard contains a cry for professional help, as Monroe is still shooting without sound (in German filmmaking language known as "mit ohne Sound", abbreviated as "m.o.s."). He has reached a point where he cannot continue telling the story the way he wants to with moving images alone. So, Winter packs his sound gear and starts driving south, passing borders to France, Spain, and, finally, Portugal. In 1994, this is a brand new experience, as inner European travel had just become easier with the cessation of border controls. After his old Citroen finally breaks down, Winter trades his car stereo for a ride in order to reach Lisbon. Arriving at Monroe's place, he finds the apartment deserted. While waiting for Friedrich to return, he starts to acclimate himself. While settling in and making friends (some children interested in Monroe's camera work visit sporadically), he starts to evaluate the already existing film material, finally meets *Madredeus*, and thus, encounters Fado. During his stay, Winter gets to know the city through his on-site sound recordings, and Fado through *Madredeus*' rehearsal sessions next door. As the story proceeds, Winter becomes more comfortable with Lisbon and

Fado. When he finally encounters Monroe, who has drifted into an almost senseless filming process where the material filmed is never actively selected nor watched afterwards by any audience, Winter has incorporated much of Lisbon's imagined place identity. It seems that the acoustic approach to capturing the city's sense of place has succeeded over the visual-only experiment.

There are several ways to analyze a movie such as *Lisbon Story*. According to Korte (2010) there are four dimensions of analysis. While *film reality* describes the content, action, and structure of a film, *reality of conditions* considers the place and time of where and when a film is shot. Questions about why a film was made in a specific fashion are of interest. *Reality of effects* investigates the latter, including the impact on the viewer. Aside from the visual experience, a film's audio track(s), e.g. Fado in *Lisbon Story*, are added to satisfy the viewer's expectation of place. Acknowledging that music co-constructs place (see Stokes 1994), a film's soundtrack serves as essential element for the imagination of place in media (Bull 2000: 96). As the fourth dimension of analysis, *reality of relation* contrasts the filmic representation of place with its environmental ("real") counterpart (see Zimmermann 2007b). For *Lisbon Story*, Fado acts as an "aestheticization" that "creates the world as an imaginary space, a projection of the desire of the [recipient] formulated within the cultural remit of the stock of their imagination which is mediated through the attendant sounds listened to" (Bull 2000: 188).

*Reality of relation* is the dimension of analysis I am interested in. The mediated place image has to be deconstructed to contrast it with representations founded in environmental participation. Twenty years ago, Anderson (1996) recognized that this process does not require extensive film analysis. In a post-modern world, all we need for understanding a film is pluralism of methods, i.e., methods that serve the epistemological interest best. One common trinity of sound in a film is the one of occurring environmental sound, speech, and music (Monaco 2009). As this categorization would not lead to a deeper deconstruction of Fado in *Lisbon Story* - i.e., Fado would simply be recognized as being music - I draw from acoustic ecologies holistic understanding of environmental soundscapes, adding viable new categories for media soundscapes (Wissmann and Zimmermann 2015).

## Alfama

The representation of Lisbon in Wim Wenders' *Lisbon Story* is an homage to Portugal's capital and the cultural values of Fado and Saudade. While it praises the city it also emphasizes the postmodern understanding of the inability of media (perception) to answer ontological questions. Monroe's misguided attempts to display the "real" Lisbon are uncovered and answered by Winter's call to shoot images "with your heart" (01:31:24). Subjective and collective emotions, as embraced by Fado, seem to be adequate alternatives to producing and reading film—which also applies to Monroe's filmic recordings. Before we discuss if such an approach can be successful, let us deconstruct *Lisbon Story's* Fado and see how it serves to create place.

As mentioned above, acoustic ecology reveals three different soundscape elements that incorporate all environmental sound events. As Wissmann and Zimmermann (Wissmann and Zimmermann 2010; Wissmann and Zimmermann 2015) have shown for audio drama, keynote, signal, and soundmark can also be found in media soundscapes. In contrast to an environmental soundscape, each of the categories have to be adjusted to fully cover media sound events. (The latter, in contrast to environmental sound events, are named 'sound objects'. This is to emphasize their artificial character—prerecorded and taken out of their "natural" context, i.e., not being a naturally occurring event. Sound objects are rearranged sound events that are used to generate an acoustic (media) representation of the world (see Truax 1996)). The *keynote* of a media soundscape contains all background sounds, including music. "*If music occurs during the narration to reinforce the atmosphere, it falls within the category of keynote sounds*" (Wissmann and Zimmermann 2010: 377). This, of course, is fundamentally different than an environmental keynote, as we do not have a soundtrack playing while we walk through life (no *Truman Show* for us). *Signals* gain their meaning through the cultural system they belong to. In media, signals do not have to refer to their social, i.e. media, context, but have to match the recipient's understanding. Thus, signals in a media soundscape do not only have to be plausible to the movie's characters, but they first and foremost have to make sense for the audience watching the film. The siren of an ambulance not

recognized as such would fail to add understanding and context for moviegoers. Like signals, *soundmarks* have to adopt the same two-pronged approach. There would be no reason to create soundmarks for movie characters that would go unnoticed by the audience. In addition to describing an important community sound for characters, viewers have to understand that a sound is of significant importance for either a specific community and/or place of action.

Beyond natural acoustic environments, media soundscapes consist of more than those three soundscape categories. While the sound of people talking can either be identified as part of a natural urban keynote or serve as a signal carrying additional context for the listener, the communication between movie characters describes a category of its own. *Dialogue* forms the fourth soundscape element of a media soundscape. Often occurring to signify a change of places of action music is added to the cinematic soundscape. *Soundframe* “is an event that has an influence on the atmosphere [...] but no direct impact on the creation of the world” (Wissmann and Zimmermann 2010: 377). It is used as an emotional element to establish place meaning and helps to drive the story forward. Finally, sound in media can occur as a *storyteller* to provide an outlook on future events or to continue the storyline. Audible thoughts of a character and the voice of an all-knowing narrator are spoken examples of the storyteller, while music and environmental sounds can also be used as this sixth soundscape element, as examples below will show.

In about half of the 99:15 minutes of *Lisbon Story*, music is audible in the film. Breaking down all scenes containing music, Fado takes roughly the same amount of time as any other music—mainly the acoustic score (Fado: 22:44 min or 23.94%; other music 23.81%). Figure 5 shows the appearance in consecutive order for the entire movie. In the first quarter of the movie, Fado is almost completely missing. This is due to the fact that the story begins in the German capital of Berlin and the depiction of Winter’s road trip to Portugal takes quite some time. Detached from the story, Fado is audible only two times for a short duration of seven seconds each (timecodes 00:02:13 and 00:03:22), accompanying the credits for Fadista and the band, “Teresa Salgueiro and Madreus” as actors, and for the reference to “music by Madreus”.



places of action account for about 80% of the movie. Thus, it is no wonder that most of the Fado music audible in *Lisbon Story* occurs in either Monroe’s apartment, at Madredeus’ place, or on the streets of Lisbon. Figure 7 not only shows that the most Fado—always performed by Madredeus—is audible in the band’s rehearsal room, but that almost no scene in this place of action happens without Fado music.

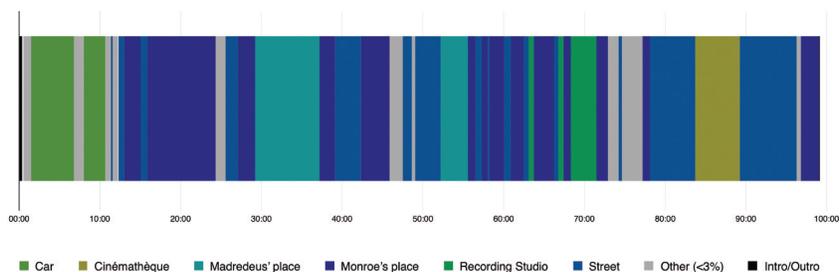


Fig. 6 - Places of Action in Consecutive Order (in Minutes, Total: 99:07).

As stated above, Fado serves several purposes in *Lisbon Story*, not only as keynote sound to accentuate the rehearsal room of the famous Portuguese band. Figure 8 shows that Fado is used in various ways, serving as every soundscape element of a media soundscape. It appears as background keynote as place determining soundframe, and it sometimes even incorporates multiple meanings simultaneously. The percentages assigned to each soundscape element do not describe Fado’s runtime alone, but also considers its importance in regard to the overall scene and setting, as the following three examples will show.

a) “Into the Blue”-Scene (00:27:12 to 00:31:17, total runtime: 00:04:05)

The scene begins in Monroe’s apartment and marks Winter’s first encounter with Fado. While he is examining Monroe’s raw film material (figure 9.1), Winter is distracted from his work as music begins to fade in, seemingly from another apartment on the same floor (figure 9.3). Thus, Fado acts as a *signal*.

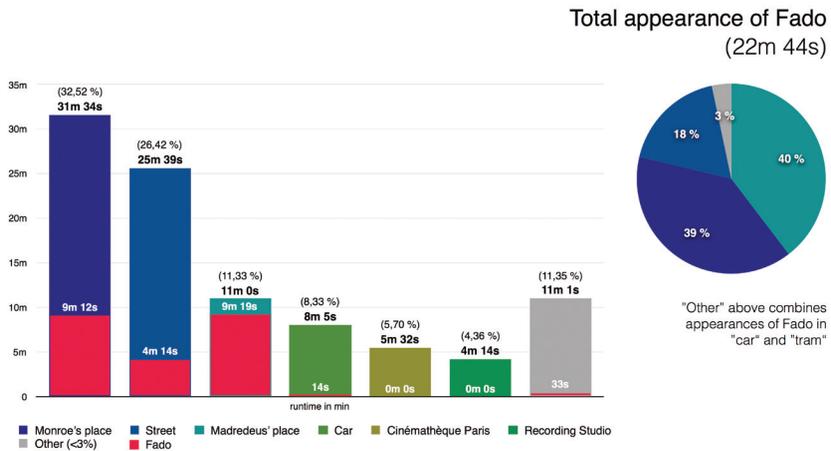


Fig. 7 - Places of Action & Appearance of Fado in % and Minutes,

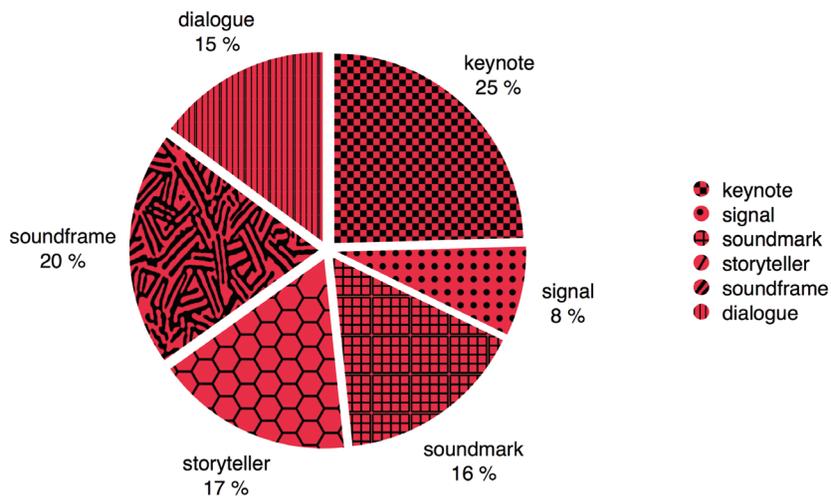


Fig. 8 - Fado as Soundscape Element (in %) Weighted by Importance (per Second).

Being affected by sound - causing a person to react to that sound - describes the very essence of a signal. Its meaning is two-fold. For the viewer, the movie (after more than 27 minutes) finally turns towards Fado and Teresa Salgueiro, leading actress and singer of Madredeus. Winter, who has obviously never listened to Fado before, is distracted so much by it that he not only pauses his work, but decides to follow the sound to its source (figure 9.4).

Simultaneously, Fado serves as *keynote* for the scene, while Winter is still working. Before he is affected by the music, the tunes simply add to the apartment's atmosphere, bringing a 'typical' Portuguese element to the screen. From time to time, the raw film material Winter is working on is displayed full screen. Then, Fado provides Monroe's so-far silent impressions of Lisbon's streets and people with a seemingly authentic *soundmark* (figure 9.2). Thus, Lisbon is presented to the audience through moving images and music even before Winter himself starts to discover the city, including its environmental soundscape.

Finally, Fado acts as *soundframe* for both a change of places of action and the beginning of a new, alien way of living for Winter. When he starts listening actively to the music and tries to locate its source, Winter starts walking to the end of the room (figure 9.4). Visually, the color setting changes to blue, becoming more intense the further Winter walks away. Simultaneous with another increase in blue color and a higher volume of music, places of action change from Monroe's apartment to Madredeus' place.

When Winter opens the door to the rehearsal room (figure 10.1), the music reaches its highest peak and the camera shows the players of Madredeus with their instruments (figure 10.2). There is no spoken conversation. Winter is just listening, fascinated by the music and the overall setting. With Winter integrated into the new setting, Fado has served its purpose as soundframe. It is still a signal, carrying a different meaning. In contrast to acting as a distraction from his work, Fado now describes Winter's journey into a new life, containing new colors and sounds. It seems to be no coincidence that the piece of music performed by Madredeus - titled "Guitarra" - is the first track on the film's accompanying soundtrack. Most obviously, the music is also a sound-



Fig. 9 - Into the Blue-Scene (Monroe's Place) (00:27:12min to 00:31:17,  
Total Runtime: 04:05min)

mark for the rehearsal room, differing from its previous use as a soundmark for the overall city of Lisbon when showed in combination with Monroe's film material (figure 10.2).

While it is too loud and present to be counted as keynote, Fado embodies a fifth soundscape element: *storyteller*. When Theresa starts singing, "Guitarra" introduces Winter to the concept of Saudade and a seemingly Portuguese way of imagining the world: "*When a guitar trills - in the hands of a good player - That guitar is teaching - Anyone to sing*" (Madredeus 1995). This first verse could be translated as follows: "*Fado, performed by - Madredeus (a great band) - Is teaching Winter - The emotions of life (i.e., Saudade)*". The lyrics continue to explore those emotions: "*I want my coffin - to have a bizarre shape - A shape of a heart - A shape of a guitar*". The references to coffins, hearts, and guitars display the dialectic quality of Saudade, bringing together both mortality and life. The third verse encourages this emotional medley, which might sound most confusing to a non-Portuguese, German outsider like Winter: "*Guitar, beloved guitar - I come to cry with you - I feel that life is sweeter - when you cry with me*" (figure 10.3). The smile on Winter's face while listening to the song

can be interpreted as him starting to sense a connection to Fado, Saudade, Lisbon, and, of course, Theresa (figure 10.4).

As figure E shows, Fado as signal is rated as most important in the “Into the Blue”-Scene. The latter marks Winter’s first contact with Fado and simultaneously introduces the viewer to Wenders’ acoustic homage to Lisbon. He states: “[Lisbon] is a city having its very own unique music. And ultimately, the city revealed itself to us through this music” (Wim Wenders interviewed by Roger Willemsen. Bonus material in Wenders 2009). Until Winter enters Madredeus’ rehearsal room, Fado’s main purpose is as keynote. Its quality as storyteller, on the other hand, is weighted less significantly in context of the overall scene, as it - although being most present when Theresa is singing - accounts for only a relatively short period of time.



Fig. 10 - Into the Blue-Scene (Madredeus’ Place) (00:27:12min to 00:31:17, Total Runtime: 04:05min).

b) “Ainda”-Scene (00:32:17 to 00:37:13, total runtime: 00:04:56)

“Ainda” starts one minute after “Into the Blue” has ended, separated only by Winter introducing himself to the band members, everybody shaking hands and saying hello. Afterwards, the music starts again. Madredeus rehearses

their next song - “Ainda” - for their upcoming tour. The song - also part of the original soundtrack - acts as five different soundscape elements, including the previously missing *dialogue*. Similar to the scene discussed above, Fado is still the *soundmark* for the rehearsal room, or, in a broader sense, Madredeus’ place. The content of the song is very important, as a translation of the provided subtitles reveals. It acts as *storyteller*, recapping the status quo and giving an outlook to future events (Wissmann and Zimmermann 2010: 376), and it is part of the dialogue between Theresa and Winter. Both visually and acoustically, the song, i.e., the scene, centers on the relationship between Winter and Theresa. Both protagonists are standing in a spotlight, in Winter’s case, switched on while the camera focuses on his face (see figure 11). Acoustically, the lyrics start a dialogue between Winter and Theresa:



Fig. 11 - Ainda-Scene (00:32:17min to 00:37:13min, Total Runtime: 4:56min).

“*Certain things I said, - some others I learn. - They are truths, - they are questions*” (Madredeus 1995). The words of the first verse are rather indistinct. In a Husserlian sense, Winter’s stream of consciousness is in a constant flow - his familiar life disrupted by the current situation. Staying in Lisbon - being there with Madredeus and Fado - will change him dramatically: “*Friendships. - Adventures. - The one who arrives is far- from transforming his name*”. When

Theresa sings the first word “Aventuras” (i.e., adventures), she looks Winter in the eyes, establishing a *dialogue* throughout the song (figure 11.1). “The one who arrives” is also accompanied by her looking at Winter, thus explicitly referring to the German sound engineer. The transformation of Winter’s name (or “being”, German: “Dasein”) is yet to come, foreshadowing the evolving story.

During the performance, a somewhat mysterious boy appears in the doorway, drawing Winter’s attention, taking him away from the music. When Winter steps into the stairway, the boy is already at the entrance of the house (figure 11.2), leaving the building hastily. Until Winter returns to the rehearsal room Fado acts as *keynote*, as attention lies totally on the appearance and presence of the boy.

As the story progresses, Winter gets more and more accustomed to Fado, and he finally seems to understand its meaning. Theresa, shown in a rather shadowy profile, facing away from the viewer - this image is also being used as the soundtrack’s album cover art (figure 11.3) - directly reflects the depiction of Winter’s Fado experience (figure 11.4). With the last chord of “Ainda” the screen fades to black. Fado again acts as *soundframe*, marking a change in places of action and a leap in time.

In this scene, Fado as *soundmark*, *keynote*, and *soundframe* are of lesser importance than its usage as *storyteller* and *dialogue* (see figure 12). The conversation of Theresa and Winter through Fado is impressive and important to

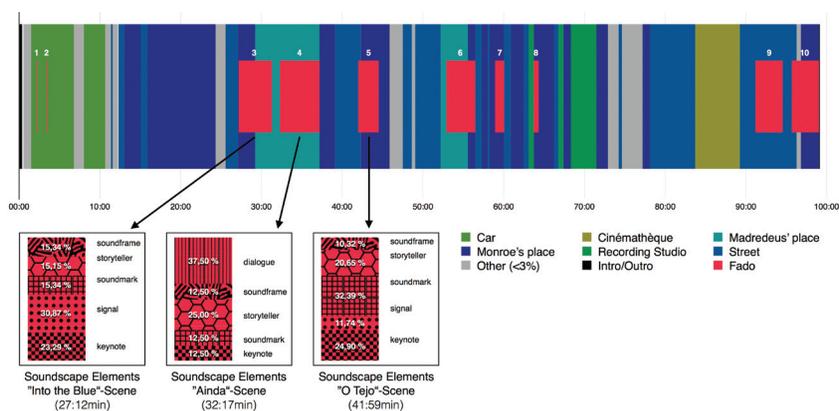


Fig. 12 - Places of Action and Appearance of Fado (in Consecutive Order, Total: 99:07min).

the plot. The interconnection and overlapping of *storyteller*, *soundmark*, and *dialogue* shows the complexity of Fado, acting as multiple soundscape elements at once. It also explains the need for a weighting system beyond a counting of seconds, which would neither reflect nor reveal the multi-layer impact of Fado on imagining a sense of place.

c) “O Tejo”-Scene (00:41:59 to 00:44:20, total runtime: 00:02:21)

Like “Into the Blue”, the third exemplary scene titled “O Tejo” (i.e., the Tagus River) consists of two places of action. Before the music sets in, the viewer witnesses Winter recording environmental sounds while walking through the city. Most of them are clearly definable, acting as signals, even typical soundmarks for Lisbon. There is a famous ancient tram passing by (figure 13.1), people and vehicles leaving a ferryboat, and the sound of humming cars crossing Ponte de 25 Abril Bridge. Winter is pointing the microphone towards the different sound sources, his facial expression showing that he is completely focused on his work. Pausing his walk under the bridge, the quality of Winter’s sound recordings becomes less distinct. All sound sources are rather far away, resulting in a lack



Fig. 13 - O Tejo-Scene (00:41:59min to 00:44:20min, Total Runtime: 2:21min).

of clearly identifiable single sound events (figure 13.2). In the beginning, the scene's *keynote* is mainly composed of traffic sounds (i.e., technology sounds) from sources on the bridge visible above Winter's head. The scene then morphs into a more natural keynote, containing birds, water, and wind. The sources of these nature sounds are not visible in the movie, describing the abstraction of the environmental soundscape that soon afterwards changes into Fado.

Simultaneously with the fading out of birds, wind, traffic, and river, "O Tejo" sets in. Thus, Fado serves as a *soundmark* for the city as a whole, replacing Winter's recordings of unique, typical, and influential local sound events. The fact that Winter is actually standing at the Tejo's shores when "O Tejo" starts connects place and music, making Fado a *signal* for the river. Winter's face looks distant, different from his unfocused eyes during his earlier environmental sound recordings (figure 13.2). The transformation towards understanding Fado and its meaning(s) that started in Madreus' rehearsal room continues. Fado is no longer shown imprisoned in the artificial setting of a rehearsal room, i.e., away from the urban landscape. Fado is set free, symbolizing the city itself.

Walking back to his temporary home, Fado's meaning shifts towards becoming the *keynote* for the second part of the scene, until Winter enters Monroe's place, looking out a window that leads to the patio. The acoustic quality of the song shifts from background soundtrack to music audible in the scene. The camera follows Winter's gaze towards the patio, where Madreus' band members stand listening to their just-recorded "O Tejo", played back through large speakers. Winter is completely caught up in the music, and it seems as though his thoughts and feelings are not only touched but also expressed through the melancholic yet promising character of the song. This signifies a radical change in Winter's being. In contrast to his first rather alien encounter with Fado in the "Into the Blue" scene, Winter now seems to have adopted the music genre's mood; from now on it appropriately expresses his inner feelings and state of mind. Considering the strong link between Portuguese tradition/culture and the imaginative meaning of Fado (including its Saudade), I argue that, in this moment, Winter becomes Portuguese (figure 13.3).

Winter steps outside into the evening scene just after the first word of the song is sung. “Madrugada”, i.e. ‘dawn’, is a perfect example of Fado as *storyteller* (Madredeus 1995). It exactly describes what can be seen in the movie, accentuating the narration (see Wissmann and Zimmermann 2010: 376). The following line “finds me a river” emphasizes the narration in the same way, as the camera cuts to the river with the Tejo in the background just as “a river” can be heard (figure 13.4). The twofold expression of the Tejo as both picture and song ultimately links Fado with Lisbon. Sound is reunited with the city as its source, changing from being a sound object - i.e., a recorded sound, detached from its environmental context (see Truax 1996: 50) - to a genuine sound event. While Winter explores the course of the Tejo using binoculars, Theresa starts a conversation: “*How do you like it?*” - Winter: “*What? The river or your song?*” - Theresa: “*Both. They go together.*” (00:43:33)

Towards the end of the scene, Fado fades into the background as Theresa and Winter discuss Madredeus’ plans to leave Lisbon for their upcoming tour. The connection of music and city is explicitly shown yet again when Winter, back inside, continues working on Monroe’s raw film material. With the acoustic quality changing once more, the song becomes a *soundmark* for Monroe’s silent visualization of Lisbon. When the lettering “Lisboa” expands twice, overlaying the moving images, I would argue that this should be read as follows: “This is Lisbon - Fado is Lisbon”.

There is another scene where Fado is performed live by Madredeus. When Winter and the band meet for a last time before they go on tour, they sit together and sing “Alfama”. Again, Fado is used as *dialogue*. The song, originally written as an ode to the most recognizable and traditional quarter of Lisbon, expresses the friendship, maybe even the love that Theresa and Winter feel for each other.

After this scene, Fado occurs detached from Madredeus, mostly in the context of Winter working on Monroe’s film. Its main purpose is to provide a *keynote* to the scenes, but Fado is also used as *soundmark* for the city shown in the recordings. Winter’s own transformation is expressed through Fado. The assimilation of Portuguese culture is expressed through him drinking red wine

while working and listening to Fado playing in the background, both symbols for Portugal (00:58:58).

Between 01:04:17 and 01:31:08, Fado does not appear at all, even though Winter is working in a sound studio to finish Monroe's film. This might be due to a shift in the story focusing more on Winter finding Monroe. When the two friends finally meet, Monroe reveals his idea of filming to Winter and explains why he did not return to his place for such a long time. Monroe appears to be rather detached from both filmmaking and Lisbon. Fado occurs again only after the film shifts back to follow Winter's sentiments and perspective. Winter's way of experiencing the world regains the upper hand in the narration when he advises his old friend Monroe—who has lost all hope in filmmaking by this point—to “make images with your heart” again. In this moment, “Céu da Mouraria” starts playing in the background, emphasizing the emotional character of Fado (Madredeus 1995).

When Monroe finally accepts Winter's perspective, the two start working together, simultaneously recording sound and film in the Alfama Quarter. “Alfama” is overlaying the scene as *keynote*, changing into the *soundframe* for the whole movie as the film ends. One might add that using Fado's emotional potential as an anchor point to produce a movie might also be true for Wenders' own work. Considering the origin of *Lisbon Story*, Fado provides a crucial element to experiencing and imagining the city.

## **Ainda**

Media is an ideal place to produce imaginative geographies. From early travel writings to 3D film, it co-shapes our understanding of the world. Because of media, places are accessible to us, whether we have actually travelled there or not. “*For there is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatizing the distance and difference between what is close to it and what is far away.*” (Said 1977: 167) Visual, written, and aural history, understood as storytelling under specific circumstances, with

existing knowledge and from a certain perspective, are always imaginative. It is interesting that there seems to be a difference in the ascribed grade of truth when it comes to different media. News broadcasts are considered to be truer than travel writings. I am not so sure that we should make a distinction between stories presumably being closer to 'reality' and those that are most obviously far from it (see Light 2008). This suggests the existence of the real place in contrast to the imagined one, and links media representations - especially those of the proclaimed fictitious kind - to the latter *en passant*.

As a young boy in Western Germany in the 1980s, I grew up with the adventure novels of Karl May telling me everything I wanted to know about America's Wild West and the Orient. The fact that Karl May had never actually travelled to the Orient didn't minimize the impact his writings had on my imaginative geographies. I was "*receiving [the Americas and the Orient] not as they are but as, for the benefit of the receiver, they ought to be*", as Said would put it (Said 1977: 180). I argue that the same can be said about my German-based perception of Lisbon. Where media promises us to encounter Vinho, sun, and Fado, we will naturally look for Vinho, sun, and Fado. We almost certainly will find Vinho, sun, and Fado. Environmental perception and on-site experience seem to be aided, even enhanced by, media imagination. Accordingly, I think of Fado when thinking about Lisbon, even though one can hardly hear it within the urban environmental soundscape. What the city fails to deliver, I draw from Wenders' *Lisbon Story*. However, media impact not only appeals to the foreign traveller; it also affects the local population. When Lisbon's residents name Fado second most often (after the 'tram') as being the most important sound event of their city, but only thirty-three Casas de Fado in two urban quarters have artists perform at night, Lisbon obviously is co-imagined by aspects other than environmental sources.

Bickenbach suggests that pictures from a movie are recalled by the viewer when listening to its soundtrack afterwards (Bickenbach, 2008). The conclusion that music receives new semantic meaning through its attachment to a movie can be extended by another observation: New semantic meaning is also being ascribed to the overall imagination of the city. Sense of place is co-shaped by

the filmic experience. So, when “*an outsider’s perspective is [supposed to be] a fantasy*” (Kelley 2005: 358), the same has to be said for the locals’ perspectives, the latter allegedly being experts on a place like their home. Essentially, every experience of place carries an imaginative geography, as every experience is not only based upon external stimuli but an internal mindset to process all information. Their own point of view might concur with the viewpoint of the majority of readers/viewers, but this is, of course, no proof of any higher truthfulness or authenticity. Lisbon locals describe Fado as being one of the most important sounds in their city’s soundscape. If sound recordings indicate that Fado plays an only minor role within the environmental soundscape, does this mean that the imagined geographies of those locals are wrong? Or does it mean that the soundscape of a city cannot only be detected by sound recordings, but also through the emotional state of the recipients (adding the music to their place image)? I argue that the latter is the case. Werner describes the “*experienced, perceived sound, that includes everything hearable, both real and imaginary*” as ‘Metason’. (Werner 2006: 110 (translated by the author)) We should think of any urban soundscape as influenced by the listener’s media perception.

Wim Wenders’ *Lisbon Story* imagines a city that co-exists with Fado. As the dialogue in “*O Tejo*” says: Theresa: “*How do you like it?*” - Winter: “*What? The river or your song?*” - Theresa: “*Both. They go together.*” (00:43:33) The imaginative geographies of Lisbon include the chords, voices, and lyrics of Fado that are often only audible by an inner ear. While Fado on-site today is largely marginalized acoustically, its associations and meaning still remain. Media like *Lisbon Story* remind us of Fado’s cultural value, an existence protected not only by UNESCO’s world heritage label but, ultimately, by its very imagination through media.

## Literature

- Adams, P. C. (2009). *Geographies of media and communication*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Aitken, S. C. and Dixon, D.P. (2006). Imagining geographies of film, *Erdkunde*: pp. 326-336.

- Aitken, S. C. and Zonn, L. E. (1994). *Place, power, situation, and spectacle: A geography of film*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Anderson, J. (1996). *The reality of illusion : an ecological approach to cognitive film theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Baldroegas, C. (2013). *O outro fado*. University of Lisbon. Master Thesis.
- Banse, E. (1932). *Die Geographie und ihre Probleme*. Berlin: Mauritius Verlag.
- Barnes, T. J. and Duncan, J. S. (1992). *Writing worlds: discourse, text and metaphor in the representation of landscape*. London: Routledge.
- Bickenbach A. (2008). *Der funktionelle Gebrauch von Source-Music als autonome Musik in einer Auswahl von Wim Wenders Filmen*, Universität Köln. Master Thesis.
- Bull, M. (2000). *Sounding out the city*. New York: Berg.
- Burgess, J. A. and Gold, J. R. (1985). *Geography, the media & popular culture*. London: Croom Helm.
- Castro, T. (2010). Mapping the City through Film: From Topophilic Urban Maps to Urban Maps, in Koeck, R., and Roberts, L. (eds.) *The City and the Moving Image: Urban Projections*. Palgrave Macmillan Basingstoke and New York, pp. 144-55.
- Crang, M., Crang, P., and May, J. (1999). *Virtual geographies: bodies, space and relations*. Hove: Psychology Press.
- Curti, G. H. and Craine, J. (2011). Larks Tongue in Aspect, *Aether* 7: pp. 137-140.
- Driver, F. (1999) Imaginative geographies, in Cloke, P., Crang, P., and Goodwin, M. (eds.) *Introducing Human Geographies*. Arnold, London, pp. 209–216.
- Elliott, R. (2010). Fado and the Place of Longing, *England: Ashgate Publishing Limited*.
- Fernandes, M & Warwick R (2015). Fado. Lisbon's soulful sound, Retrieved October 26, 2015, from: <http://www.golisbon.com/night-life/fado/>.
- Gaver, W. W. (1993). What in the world do we hear? An ecological approach to auditory source perception, *Ecological Psychology* 5: pp. 1-29.
- Gregory, D. (1995a). Between the book and the lamp: imaginative geographies of Egypt, 1849-50, *Transactions of the Institute of British Geographers* 20: pp. 29-57.
- Gregory, D. (1995b). Imaginative geographies, *Progress in human geography* 19: pp. 447-485.
- Kelley, J. (2005). Increasingly "Imaginative Geographies": Excursions into Otherness, Fantasy, and Modernism in Early Twentieth-Century Women's Travel Writing, *Journal of Narrative Theory* 35: pp. 357-372.
- Kitchin, R. and Kneale, J. (2001). Science fiction or future fact? Exploring imaginative geographies of the new millennium, *Progress in Human Geography* 25: pp. 19-35.
- Kneale, J. (2003). Secondary worlds: reading novels as geographical research, in Blunt, A., Gruffudd, P., May, J., Ogborn, M., and Pinder, D. (eds.) Arnold, London, pp. 39-54.
- Korte, H. (2010). *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kracauer, S. (1979). *Der Detektiv-Roman: Ein philosophischer Traktat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kuhlke, O. (2009). The Geography of "Canadian Shield Rock": Locality, Nationality and Place Imagery in the Music of the Rheostatics, in Bell, T.L., and Johansson, O. (eds.) *Sound, society, and the geography of popular music*. Ashgate, Farnham, UK and Birminghams, VT, pp. 161-179.
- Light, D. (2008). Imaginative Geographies, Dracula and the Transylvania Place Myths, *Human Geographies*, 2(2), 6-17.

- Lonely Planet (2015). Introducing Lisbon. Retrieved October 26, 2015, from: <http://www.lonelyplanet.com/portugal/lisbon>.
- Luetzow, G.(2003). Ich habe einen Traum, *Die Zeit*, 2 October 2003, Retrieved May 8, 2015, from: [http://www.zeit.de/2003/41/Traum\\_2fWenders](http://www.zeit.de/2003/41/Traum_2fWenders).
- Lukinbeal, C. and Zimmermann, S. (2006). Film Geography: A New Subfield, *Erdkunde* 60: pp. 315-325.
- Lukinbeal, C. and Zimmermann, S. (2008). *The Geography of Cinema - A Cinematic World*. Stuttgart: Steiner.
- Madredeus (1995). *Ainda*. [Audio Material]
- Mitchell, P. and Stadler, J. (2010). Imaginative cinematic geographies of Australia: the mapped view in Charles Chauvel's *Jedda* and Baz Luhrmann's *Australia*, *Historical Geography* 38: pp. 26-51.
- Monaco, J. (2009) *.How to read a film : movies, media, and beyond : art, technology, language, history, theory*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Pesses, M. W. (2009) .The City She Loves Me: The Los Angeles of the Red Hot Chili Peppers, in Bell, T. L., and Johansson, O. (eds.) *Sound, society, and the geography of popular music*. Ashgate, Farnham, UK and Birmingham, VT, pp. 145-159.
- Rose, G. (1995). Place and identity: a sense of place, in Massey, D., and Pat, J. (eds.) *A Place in the World*. Oxford University Press, New York, pp. 87-132.
- Rose, G. (2012). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage Publications Ltd.
- Said, E. (1977). Orientalism, *Georgia Review* 31: pp. 162–206.
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. London: Penguin.
- Schafer, R. M. (1969). *The new soundscape*. Scarborough, Ontario: Berandol Music Limited.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity, and music : the musical construction of place*. Oxford, UK, Providence, RI: Berg.
- Truax, B. (1978). *Handbook for Acoustic Ecology*. Cambridge: ARC Publications, Vancouver, BC.
- Truax, B. (1996). Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition, *Contemporary Music Review* 15: pp. 49-65.
- Truax, B. (2002). Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University, *Organised sound* 7: pp. 5-14.
- Wenders, W. (2009). *Lisbon Story*. [DVD].
- Werner, H. U. (2006). *Soundscape-Dialog*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Westerkamp, H. (1974). Soundwalking, *Sound Heritage* 3: pp. 18-27.
- Wim Wenders Stiftung (2015). *Lisbon Story - Offizielle Informationen*, Retrieved August 17, 2015, from: [www.wimwendersstiftung.de](http://www.wimwendersstiftung.de).
- Wissmann, T. (2014). *Geographies of Urban Sound*. Farnham: Ashgate.
- Wissmann, T. and Zimmermann, S. (2010). From hear to there. Sound and the cognitive construction of world in popular audioplays, *Erdkunde* 64: pp. 371-383.

- Wissmann, T. and Zimmermann, S. (2015). Sound in media. Audio drama and audio-guided tours as stimuli for the creation of place, *GeoJournal*, 80: pp. 803–810.
- Zimmermann, S. (2007a). Media geographies: Always part of the game, *Aether* 1: pp. 59-62.
- Zimmermann, S. (2007b). *Wüsten, Palmen und Basare--Die cineastische Geographie des imaginierten Orients*. Mainz.
- Zonn, L. (2007). Going to the Movies: The Filmic Site as Geographic Endeavor, *Aether* 1: pp. 63-67.





**ANATOPIAS  
CINEMATOGRAFICAS  
EM CONTEXTO  
GEOGRAFICO.  
CONTRIBUTO PARA A  
(DES) CONSTRUÇÃO  
DE PAISAGENS  
IMAGINADAS**

**Fátima Velez de Castro**

DCEGOT/Departamento de Geografia e Turismo

Universidade de Coimbra

[velezcastro@fl.uc.pt](mailto:velezcastro@fl.uc.pt)

**António Campar de Almeida**

CEGOT/Departamento de Geografia e Turismo

Universidade de Coimbra

[camparalmeida@gmail.com](mailto:camparalmeida@gmail.com)



## A Geografia e o Cinema: uma relação (im)provável

A relação (im)provável entre a Geografia e o Cinema tem na imagem o seu elemento material mais evidente, seja porque a interpreta, seja porque a constrói. A influência da ciência na arte tanto pode ser encarada na perspectiva de uma, como de outra polaridade: se os territórios buscam na ficção e no documentário pistas analíticas e investigativas para construir quadros teóricos e entender dinâmicas funcionais das sociedades com os lugares, a construção fílmica baseia a cenografia dos seus roteiros em estruturas paisagísticas e em localizações específicas.

Esta relação, além de útil e necessária, é desejável, segundo Schlotmann e Miggelbrink (2009), os quais defendem que a Geografia vai mais além do que a localização ou a espacialização dos fenómenos, pois é na análise, interpretação e sistematização da simbologia visual, associada a sistemas socioculturais das populações e da dinâmica da natureza, que se pode estudar os territórios na sua totalidade.

Também Adams (2005), com base nos estudos de Robert Sacks (1997), se refere à forma como os indivíduos percebem e se relacionam com determinados lugares, entendendo que há três tipos de elementos que explicam esta relação: a natureza, o significado e as relações sociais. Ora a Geografia e o Cinema, como campos de investigação, assumem uma dimensão interdisciplinar, em parte fruto da dinâmica das espacialidades ficcionadas, pois retratam a geografia cultural e social do quotidiano. Neste sentido Lukinbeal e Zimmermann (2006) e Lopes (2013: 43) invocam a posição de J.K.Wright o qual, nos anos 40 do séc.XX, defendeu que a Geografia não devia tratar apenas as *core areas* tradicionais (estudos objetivos), mas também abrir-se a “áreas periféricas” (estudos subjectivos), utilizando para isso instrumentos como livros de viagens, revistas, jornais, assim como a artes como a pintura, a poesia ou outra ficção. Ou seja, pretendia-se a possibilidade de construção, na ciência geográfica, da investigação científica com base em fontes aparentemente não científicas. Tendo em conta esta ideia, alguns geógrafos, em especial a partir dos anos 80 do séc.XX, diversificaram o âmbito analítico das suas pesquisas, tomando como instrumentos de trabalho a literatura, a arte, a comunicação social, a música,

a banda desenhada, a literatura de viagens, os anúncios, a televisão, os postais, os filmes, entre outros, como forma de entender a dinâmica das acções humanas sobre o ambiente, e como tal se pode refletir na paisagem.

Azevedo (2009) defende que o Cinema ajuda a compreender o papel da memória e dos diferentes imaginários geográficos na criação de imagens de lugar na construção de paisagens culturais. A importância desta estruturação é explicada por Tuan (1980), ao afirmar que a avaliação do ambiente, pelo observador, é essencialmente estética, utilizando mecanismos de visão como se fosse um estranho que julga pela aparência e por algum critério formal de beleza. É necessário por isso um esforço especial para provocar empatia em relação às vidas e valores dos autóctones, sendo que a arte fílmica utiliza a imagem paisagística para surtir esse efeito relativamente à totalidade dos elementos do filme. Neste contexto, entenda-se a “natureza” como o ambiente físico, o palco onde se desenrolam as acções humanas, em estreita relação com os ecossistemas. As “relações sociais”, no sentido individual, terão por base a quotidianidade e os códigos culturais das comunidades. O “significado”, no sentido individual e em estreita relação com o conceito de “topofilia” de Yi-Fu Tuan, entende-se como o que deriva das relações afectivas que os indivíduos estabelecem com os territórios. Poderá neste caso basear-se numa simbologia material e imaterial apreendida e à qual é atribuída uma significância especial. É neste sentido que o autor considera o “lugar” e a paisagem inerente não como algo tangível, mas antes como uma base insubstancial sobre a qual são construídos cenários para os diversos actores participantes, assim como para as suas próprias acções.

A génese do Cinema prova esta teoria. Phryston (2014) refere que as primeiras imagens filmadas foram do mundo natural em movimento, nomeadamente cenas de rua. A autora considera que as relações entre paisagem e Cinema são desde sempre permeadas por nuances que têm tanto a ver com a própria complexidade conceptual, como com a centralidade da paisagem na construção de ambientes, formas e texturas. Alguns cineastas e autores buscam propositadamente adensar o seu papel, que vai mais além da função estética ou funcional. Mais, a paisagem cinematográfica revela-se como uma instância crítica do espaço, como um método de filmar, como um elemento primordial de encenação.

Pode por isso o Cinema ser válido numa atitude analítica das paisagens? Sim e mais: Martins (2012) defende que a escolha do Cinema como meio através do qual a identidade paisagística pode ser estudada é perfeitamente viável, uma vez que a forma como os filmes retratam os lugares e os espaços reflectem as normas culturais e as estruturas sociais e ideológicas dominantes.

Como construtor de paisagens, pode-se considerar duas variantes. Por um lado, como consequência colateral do sucesso cinematográfico de determinadas obras, e que se passa a reflectir no território, como cenários de elementos iconográficos que vão sendo identificados pelos fãs. Em termos práticos, pode gerar roteiros turísticos e efeitos económicos derivantes. Um dos casos mais conhecidos ocorreu na cidade de Paris, com o filme “O fabuloso destino de Amélie Poulain”, de Jean-Pierre Jeunet (2001), em que os locais de filmagem, no bairro de Montmartre, se tornaram locais de visita obrigatória para os espectadores-turistas.

Fernandes (2013a) e Duque (2013) concordam com a ideia, defendendo que nas áreas de produção cultural, o Cinema é um dos que mais se territorializa, sobretudo no que diz respeito à construção de paisagens turísticas. Actualmente, o turista busca os lugares de rodagem de um filme, os espaços de vida do actor ou do realizador, os museus de patrimonialização, mas também os lugares de exibição, estreias e competição de obra cinematográficas. Estas representações têm, nas paisagens pós-modernas, segundo o autor, a sua máxima expressão nos parques temáticos, espaços de lazer e turismo, pontos de convergência de consumidores que procuram ocupar os tempos livres no que designa de “territórios plastificados da imaginação” que encenam personagens e narrativas. Estas paisagens intertextuais permitem momentos de fuga da realidade, partindo de lugares que territorializam mitos cuja origem se perde numa difusa rede criativa que cruza linguagens e registos, do cinema à televisão, da literatura à fotografia.

Por outro lado, a construção de paisagens associa-se também à vertente cenográfica, a qual busca inspiração tanto nas correntes estéticas contemporâneas das obras, como no ambiente e nos locais específicos de filmagens. A aproximação à realidade é por isso relativa, dependendo das opções do realizador: mais purista se enquadra o desenrolar da acção em cenários reais com o mínimo de

intervenção; mais eclético e arrivista, se introduz elementos alóctones, na lógica de completar o enquadramento, ou até mais, criando um universo paralelo, inexistente, fruto da combinação de vários lugares, que pode derivar num lugar único, singular, que retrata não só a sobreposição de ambientes-espacos como também de tempos – uma *anatopia*. É com base neste ideia, a da construção anatópica de lugares fílmicos, que irá ser realizada a discussão, a qual terá como quadro analítico exemplos práticos de projecções fílmicas.

### **O Cinema como construtor de paisagens e de anatópias territoriais**

Uma anatopia territorial, encarada como uma construção paisagística que resulta da sobreposição topológica de camadas espaço-temporais, por vezes torna-se necessária para fazer passar a mensagem expressa no roteiro, ou até mesmo para gerar novas territorialidades. E a paisagem, que é sempre o resultado do fluir de acontecimentos sobre um determinado espaço (Almeida, 2006), também se constrói artificialmente com o objectivo de gerar efeitos estéticos e emocionais no espectador.

Esta última tendência é tão importante que Duque (2013) e Velez de Castro (2008) afirmam que os lugares representados pelo cinema derivam de estratégias poderosas que criam uma ideia sobre os territórios, produzindo lugares subjectivos de memória, sem que tenha havido uma vivência real, antes uma experimentação sensorial de carácter visual e auditivo. Sobre a construção paisagística em Cinema, Azevedo (2012) entende esta arte como arena para o questionamento da paisagem como experiência, a qual se centra nos significados obtidos da experiência sensorial mais do que dos processos físicos da visão. Esta construção material tem como objectivo sublimar o esforço de encontrar uma diferente relação com “o visível”, no sentido de contrariar um persistente impulso ortodoxo e pós-moderno de denegrição da visão. Significa então que, segundo a autora, a ideia de “paisagem” em Cinema acaba por ser a síntese de uma construção sociocultural entre manifestações do espaço físico e representações artísticas desse mesmo espaço. A heterogeneidade genérica do próprio filme parece evidenciar por isso uma relativa estabilidade tipológica

de cronotopes, que foram sendo trabalhados desde a sua origem, permitindo evidenciar o papel cultural de natureza, espaço e lugar sintetizado na ideia de “paisagem cinematográfica”. Lukinbeal (2005) acrescenta que esta se reveste de grande importância para o desenrolar da história, uma vez que é constantemente o suporte da acção, onde as tensões e a dramatização ocorre. E se, entendida como objecto dinâmico, a paisagem pode ver o seu papel aparentemente minimizado em determinados pontos do filme, na sua totalidade reveste-se de grande importância pelo impacto perceptivo que provoca nos espectadores, criando-lhes não raras vezes a necessidade de vivenciar esse(s) espaços(s).

Nesta linha de ideias, será interessante a referência a estudos recentes sobre turismo cinematográfico que demonstraram haver territórios que tentam chamar a atenção de empresas produtoras de filmes, com o objectivo de promover a imagem do território. Esta foi uma estratégia ponderada há pouco tempo para o caso português, onde o então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, António Costa, considerou “negociar” com Woody Allen a rodagem de um filme tendo como cenário a cidade de Lisboa. Também Fernandes (2013b) defende que a indústria cinematográfica não (re)constrói apenas a imagem dos lugares, pois para além da representação de dinâmicas territoriais, o próprio cinema se territorializa ao modelar paisagens, ao construir territorialidades inovadoras, ao criar lugares específicos associados a novas funcionalidades e simbolismos. Nesta lógica, refere-se ao “Set-Jetting” ou “Cinema Tourism” ou “Movie-Induced Tourism”, como a expressão territorial da relação “cinema-turismo-território”, que passa pela construção de paisagens pós-modernas associadas ao espectáculo, a narrativas, às territorialidades das celebridades, entre outros aspectos.

Reflectindo esta dinâmica, Escher (2006) afirma que a paisagem cinematográfica ou a paisagem apresentada nos filmes pode ser interpretada como uma representação material e subjectiva da superfície terrestre, à qual são adicionados elementos fictícios do dia-a-dia. O que o espectador observa é o produto da criação do realizador, em estreita relação com o reflexo da percepção própria de cada indivíduo. A criação de paisagens imaginadas no Cinema é mais do que um mero suporte estético, pois tem como objectivo transmitir a mensagem inerente à acção da narrativa. O autor identifica três tipos de elementos presentes nas paisagens

cinematográficas – geográficos, históricos e fictícios – os quais tentam imprimir “genuidade” à história. Tal leva a duas reacções: por um lado, o espectador entende o local como autêntico e atribui-lhe um significado de existência real; por outro, a paisagem é objectivamente manipulada, do ponto de vista estético, representando o mesmo valor/função dos actores. Neste caso, a originalidade, beleza e estética dos lugares assumem uma posição de protagonista no filme.

Nesta linha de ideias, Costa (2013) refere que as imagens fílmicas não projectam simplesmente a realidade concreta, mas produzem realidade, constroem os lugares e os espaços em termos visuais e narrativos. Entende por isso estas representações em dois sentidos diversos. Por um lado, as “apresentações-interpretações”, que são as narrativas e as imagens fílmicas e os significados construídos e produzidos; por outro, as “imaginações”, associadas aos lugares imagetificados e narrados.

Ainda no âmbito do caso apresentado para a cidade de Lisboa, Orueta (2013) identifica um conjunto de características que determinam a escolha dos locais de rodagem dos filmes. A primeira está relacionada com aspetos físicos, como é o caso das horas de sol, luminosidade, ausência de chuva, acesso ao local, entre outras, ou seja, que apresente condições meteorológicas e ambientais adequadas à rodagem, assim como de segurança no local de trabalho para a equipa. A segunda diz respeito à autorização de filmagem em determinados locais urbanizados ou não urbanizados, onde é necessário fazer os devidos requerimentos e pagar as taxas. A terceira relaciona-se com a disponibilidade de meios logísticos e humanos para fazer face às necessidades do filme e da equipa.

O autor discerne o “lugar geográfico” do “lugar fílmico”, distinguindo-os pelo primeiro ser a realidade e o segundo a representação da realidade. Centremo-nos no “lugar fílmico”: o realizador conduz o olhar do espectador, sendo que a paisagem é apreendida apenas com o olhar, pois a audição está subordinada à acção e os outros sentidos não se podem usar neste contexto. Destaca que as suas características são alteradas através de técnicas digitais, podendo ser por isso modificáveis até no sentido de produzir outros lugares fílmicos. A identificação do lugar fílmico é entendida em ampla relação com a “*geografia fílmica*”, segundo Costa (2009), uma vez que esta vertente questiona o “*por-*

*quê do onde*”, tendo em conta as diversas formas de ver, nomear, determinar, construir e representar essa distribuição espacial. Além disso a preocupação estética é evidente, nomeadamente a representação do(s) espaço(s), tendo em conta técnicas associadas ao realismo, ilusionismo, fantasia, arquitetura, entre outras, com destaque para o uso da banda sonora e dos sons em geral, para a criação de percepções específicas nos espetadores (Wissmann, 2014).

A autora considera contudo que pode existir uma dificuldade para o estudo e a análise do filme como elemento mediador e de formação em contexto geográfico, devido à forma aparentemente mimética como o cinema trata o espaço, sobretudo se se considerar o aparato cinematográfico que reproduz ou deve reproduzir a realidade. É que analisar a própria construção da ideia de paisagem na cultura ocidental, implica, segundo Azevedo (2004), a compreensão da experiência de paisagem em diferentes contextos e a sua apropriação pelos discursos geográficos em diferentes períodos, assim como a própria experiência individual. É por isso que Costa (2013), evocando estudos de Anne Cauquelin (2007), afirma que no processo de visualização de um espaço/lugar, é atribuído um determinado valor de “verdade” inerente a quem observa e interpreta.

La Roca (2012) vai mais longe ao referir a visão de Durand (1993) que apelida de “*constelação de imagens*”, na lógica da sobreposição de camadas já referidas, como a produção cinematográfica que resulta da compreensão estética produzida pela construção e projecção das paisagens. É neste tipo de estrutura, de “*trajecto antropológico*”, que a espacialidade urbana e as suas paisagens se mostram em toda a sua diversidade, construindo um ponto de vista simbólico, metafórico e ontológico para o realizador, para os actores e para os espetadores. O autor, referindo-se às obras filmadas em espaços urbanos, arrisca o aforismo: “*Não há cidade sem cinema, não há cinema sem cidade*”.

Poderemos arriscar também um derivante: “*não há cinema sem que se retrate paisagem, não há paisagem que não seja retratada pelo cinema*”. Por isso consideramos que a paisagem cinematográfica resulta de uma construção necessária, que se aproxima mais do real ou mais do utópico conforme as necessidades de realização, de ideologia, de estética ou até mesmo logística, em casos específicos. Se a estruturação do território deriva da subjectividade

analítica e da imaginação assumida de quem a constrói, assegura-se como uma linha tecnicista e artística válida.

Porém, o que questionamos neste capítulo, é se a tentativa de aproximação à realidade produz anatópias inválidas do ponto de vista geográfico e do ponto de vista cronotópico, ou se pelo contrário, por se tratar de uma construção artística, mesmo baseada na realidade, as anatópias são válidas para a tradução da mensagem cinematográfica. E ainda reflectir sobre a pertinência da consultoria científica na produção das paisagens, como coadjuvante dos processos criativos em Cinema.

### **Análise casuística**

Há pessoas que, por passatempo, curiosidade ou preciosismo, se dedicam a descobrir disfunções ou desajustes de vários tipos nos filmes ou séries televisivas, onde alguns descuidos dos realizadores ou ocorrências ocasionais e imprevistas, não escapam aos seus olhos ou ouvidos atentos. Os anacronismos são os mais famosos e o rol deles é vasto e são tanto mais frequentes quanto a narrativa da peça se reporta a um período antigo. Riscos traçados nos céus por aviões e um ou outro automóvel passando ao longe dentro de um cenário que se queria pré-histórico, clássico, medieval ou moderno, é muito usual e facilmente perceptível.

Há situações, no entanto, em que o realizador dificilmente poderá fugir à inclusão de elementos anacrónicos, sempre que as filmagens decorram em trechos paisagísticos reais, os quais, tantas vezes, são muito diferentes dos coevos da história que se pretende contar. Só a título ilustrativo desta afirmação basta ver algumas cenas que acontecem no recente filme franco-português *Linhas de Wellington*, de 2012, realizado pela chilena Valeria Sarmiento. Grande parte do enredo descreve a fuga de população do Centro Litoral de Portugal em direção às linhas de Torres Vedras, mandadas construir pelo general Arthur Colley Wellesley, 1.º Duque de Wellington, como um dos últimos redutos defensivos de Lisboa. A fuga dos populares, tal como o avanço, logo atrás,

das tropas francesas do Marechal André Massena, foi feita essencialmente a oeste das serras ocidentais do Maciço Antigo xistento e quartzítico, pela maior facilidade de deslocação de grandes grupos de pessoas com parte dos seus haveres. Não se conhece muito sobre a cobertura vegetal desta área da Beira Litoral e da Estremadura no início do séc. XIX, deduzindo-se que haveria ainda manchas frequentes de carvalhais, de sobrais e de pinhais, quer de pinheiro-bravo quer de pinheiro-manso, e grandes manchas de matos diversos, para além das áreas agrícolas (Link, 1805 *apud* Devy-Vareta, 2005). No entanto, há uma certeza: não havia a profusão de eucaliptos por aquelas paisagens, já que estes apenas teriam sido introduzidos no país na década de 50 do séc. XIX (Radich, 2007) e como essências ornamentais em jardins, botânicos ou privados, e pouco mais. Ora, no momento presente é difícil, na região em causa, percorrer alguns quilómetros em que este género botânico não esteja presente. E isso nota-se constantemente junto dos caminhos calcorreados no filme.

Já as cenas pretensamente passadas em Coimbra, onde o protagonista é um oficial português ferido na batalha do Buçaco, não escapam ao juízo de qualquer conhecedor desta cidade – as ruas, embora estreitas, sinuosas e inclinadas, não podem ser de Coimbra, porque mostram calçada em granito, quando aqui o lastro das ruas é constituído por seixos de quartzito, a conhecida “calçada de Coimbra”, que tanto embaraço causa às senhoras com sapatos de salto alto. Aquelas cenas teriam sido filmadas em Óbidos, aproveitando a sua semelhança morfológica com a “Alta” de Coimbra, o que configura uma situação anatópica. A proximidade de Lisboa, por questões logísticas, foi, decerto, um argumento determinante na sua escolha.

Razões semelhantes, mas com finalidades bastante distintas presidiram às filmagens de uma série, tipo telenovela, que está a passar há mais de um ano na RTP1, intitulada *Bem-vindos a Beirais*. A análise deste caso merece mais tempo e pormenores.

O nome da aldeia é bastante sugestivo – Beirais. Claro que a escolha não foi inocente, fazendo-se apelo ao imaginário popular português, exacerbado durante o Estado Novo, de que o estereótipo da típica aldeia está consignado nas serras e, se possível, do interior centro do país, a Beira. O concurso de 1938, da *Aldeia*

*mais portuguesa de Portugal*, veio exponenciar essa imagem, suportada pelo facto de das 12 aldeias em concurso, 5 eram beirãs e 4 delas serranas – Monsanto da Beira (Idanha-a-Nova) que viria a ganhar, Paul (Covilhã), Manhouce (S. Pedro do Sul) e Cambra (Vouzela) (Sampaio, 2012).

A paisagem da região onde se desenrolaria o enredo é construído por um conjunto de imagens de trechos de paisagens, ora mais amplas ora de maior detalhe, que mostram, de facto, uma realidade que representa, em grande parte, a Beira serrana. Em regra, as imagens introdutórias focam-se numa aldeia, ao longe, que por norma se situa na base de uma vertente acentuada ou na base de uma pequena bacia hidrográfica que drena um relevo montanhoso. Um dos exemplos identificados é o da povoação de Covanca na base da serra de Cebola, no município de Pampilhosa da Serra. Estranhamente, essa envolvente montanhosa nunca é visível nas filmagens no interior da aldeia de acolhimento. Já a escolha de aldeias, visto não se tratar de apenas uma, com a maioria das casas brancas foi um cuidado tido, no sentido de não discordar com a cor dominante da localidade onde decorrem as filmagens. O uso da cor branca, ou de outra cor clara, é uma prática usual desde que o advento da democracia na década de 1970 permitiu e incentivou o regresso de muitos emigrantes e de retornados das antigas colónias para as suas povoações de origem, ou onde puderam fixar-se. Esse afluxo suplementar, mesmo que se tenha vindo a revelar efémero, em muitos casos, permitiu a recuperação de antigas casas ou a construção de novas habitações, agora com materiais de construção generalizados, ou seja o tijolo e o cimento e rebocadas, sem terem de recorrer à rocha local muitas vezes sem reboco. Apenas as aldeias mais antigas, e em abandono, mantêm as cores dos materiais locais e, assim, passam quase despercebidas na paisagem. Ora, a aldeia pretensamente da Beira é, afinal, Carvalhal no concelho do Bombarral, à qual há, aliás, um explícito agradecimento, visível no final de cada episódio. Está-se, portanto, perante uma situação anatópica. Mas, mesmo que não fosse dito, seria fácil deduzir que se tratava de uma povoação com influências do sul. As casas, além de brancas, são amiúde pintadas nos cunhais, socos e barrões mas também nas molduras das portas e janelas, ou seja nas ombreiras e padieiras, por cor azul, vermelha ou amarela, uma característica mais típica do Algarve, Alentejo ou Estremadura (Varanda, 2009). Na Beira ou mais ao norte é muito raro.

O recurso a imagens captadas em paisagens lindíssimas, diga-se em abono da verdade, revelam constantemente a presença de rochas ou de outros elementos abióticos e bióticos reveladores de territórios montanhosos situados no Maciço Antigo português. Assim, são muito frequentes as rochas xistentas, ou seja metassedimentares, quer nos afloramentos rochosos quer na forma arredondada das cumeadas ou festos das elevações serranas; outras imagens mostram rochas granitóides, quer na profusão de bolas superficiais quer em algumas serras de vertentes mais abruptas e com pouca vegetação na parte superior (num dos casos parece tratar-se da serra da Estrela). Apenas em uma ou duas imagens se vêem muros construídos por rocha calcária empilhada, em terreno onde uma vaca pachorrenta ruma, o que remete para a Orla Meso-Cenozóica Ocidental, provavelmente na Estremadura.

Os elementos hidrológicos também são mais próprios das regiões interiores porque dizem respeito a rios a correr sobre um substrato metassedimentar ou granítico, ou então mostram diferentes quedas de água também sobre rochas desse tipo. Algumas das cascatas são reconhecidas, como é o caso da Frecha da Mizarela, na serra da Freita, no concelho de Arouca, onde o rio Caima vindo sobre os granitos cai por mais de setenta metros sobre os xistos mais facilmente desgastáveis. E são apresentadas tantas outras quedas, mais pequenas, mas que não deixam de ser um elemento estético fundamental para ilustrar as paisagens serranas.

Os componentes vegetais completam o cenário pretendido pois foram escolhidas perspectivas visuais onde a afirmação serrana está presente. Os pinhais são quase uma constante e numa das imagens surgem em primeiro plano pinheiros-de-Riga (*Pinus sylvestris* L.) que em Portugal apenas persistem no Gerês em modo natural, mas que têm sido plantados pelos serviços florestais pelas serras do Norte e Centro de Portugal continental, em regra acima dos 500 m; é facilmente identificável pelo seu ritidoma cor de laranja (Castroviejo, 1986-2015). Noutros casos constata-se que cabras estão a pastar pequenos arbustos de giesta-branca (*Cytisus multiflorus* (L'Hér.) Sweet) muito frequente sobre granitos e quartzitos nos planaltos e serras do norte e centro do país (Castroviejo, *op.cit.*; Costa *et al.*, 1998).

Embora se possa considerar uma realidade que percorre todo o país, os socalcos destinados à produção agrícola, construídos ao longo da vida de muitas gerações de agricultores, são mais frequentes no fundo de vales apertados ou nas

respetivas vertentes e na adjacência das aldeias. Algumas das imagens mostram estes socalcos onde os últimos e resistentes habitantes das áreas serranas vão cultivando cereais, vinho, frutas e forragens para seu consumo e dos animais que criam. Outras obras humanas mais elaboradas também ilustram a série, de modo a acrescentar-lhe valor paisagístico; referimo-nos a pontes antigas relativamente baixas e construídas em granito, mas também uma ponte bastante alta e bem arquitetada, e que tinha como função permitir a passagem do comboio sobre o rio Vouga, junto de Pessegueiro do Vouga, na linha com o nome desse rio.

A colocação da aldeia em zona serrana, mais ou menos isolada, vem dar algum crédito à possibilidade de uma ideia que percorreu vários episódios e que se focava no desenvolvimento de um movimento pró-independência da aldeia face ao “estado colonizador, Portugal”. Embora aparentemente abstrusa, esta ideia pode ter nascido de uma inspiração no Couto Misto, um verdadeiro micro-estado (27 km<sup>2</sup>) independente *de facto* e que persistiu entre o séc. X e 1868. O seu território, isolado quanto baste, situava-se dentro da Galiza e de Trás-os-Montes, imediatamente a leste de Tourém e a norte da serra do Larouco. Era constituído apenas por três aldeias – Santiago, a capital, Rubiás e Meaus. Os seus habitantes, para além de possuírem direitos fiscais, económicos, comerciais e pessoais exclusivos, praticavam uma democracia direta, com eleição dos detentores de cargos e sua eventual demissão, e o funcionamento de um *conselho aberto* onde participavam todos os vizinhos, quando da tomada de decisões importantes para a comunidade (López Mira, 2008). Além do mais, estavam isentos de impostos para Espanha ou Portugal e do fornecimento de soldados, assim como podiam dar asilo a foragidos de qualquer destes países.

### **Considerações finais: a paisagem rural afinal conta (?)**

Nenhum filme ou série televisiva é inocente nos seus intuitos. Muitas das suas mensagens têm fins sociais, económicos, religiosos, cívicos ou ideológicos; e isto acontece sob todos os regimes políticos vigentes e de modo mais subliminar ou mais explícito. Os regimes ditatoriais sempre usaram esta via para a sua propaganda. No caso do concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal,

acima referido, para além do objetivo de fazer da vida rural a linha de conduta virtuosa do regime, estava subjacente também uma promoção turística, portanto económica, do território rural nacional; daí apenas terem sido aceites a concurso as aldeias que tinham um certo grau de acessibilidade, para que as gentes citadinas ou estrangeiras pudessem facilmente aceder e usufruir das belezas paisagísticas e culturais desse espaço desconhecido, mas carregado de virtudes (Sampaio, 2012: 120).

Significa isto que, antes como agora, que o território rural interior vende, só é necessário saber embalá-lo em imagens sugestivas, fazer apelo ao mais profundo dos nossos sentimentos radicais (no verdadeiro sentido da palavra) e mostrar o que de mais belo, segundo os parâmetros vigentes, a natureza e/ou o ser humano moldaram ou erigiram para deleite e conhecimento dos mais alheios a esta realidade. Mesmo que as belas aldeias reconstruídas não passem de desertos humanos durante a maior parte do ano e apenas preencham a sua função, parcial, em meia dúzia de dias. Se o cinema contribuir para esse reaproximar das pessoas às suas origens ou de outras que os substituam, já desempenha um papel fulcral no tão badalado, e tão pouco cumprido, reordenamento do território nacional. Consideramos, por isso, determinadas anatópias relativamente justificadas face à realidade geográfica que retratam, tendo em conta esta finalidade. No entanto é sempre indispensável a consultoria científica, de modo a que não se verifiquem derivações cronotópicas demasiado absurdas, que possam vir a interferir na qualidade e no objetivo final da obra cinematográfica.

## **Bibliografia:**

- Adams, P. C. (2005). *The boundless self communication in physical and virtual spaces*. Nova Iorque: Syracuse University Press.
- Almeida, A. C. (2006). Paisagens: um património e um recurso. *Iberografias*, 8, p.31-42.
- Azevedo, A. F. (2005). *A ideia de paisagem: pré-figurações geográficas de uma experiência estética da modernidade*. Actas do X Colóquio Ibérico de Geografia. Disponível em: <http://www.apgeo.pt/index.php?section=129> (acedido em 13/07/2015).
- Azevedo, A. F. (2009). Geografia e Cinema. In: Corrêa, R. L., Rosendhal, Z. (Org.), *Cinema, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: UERJ, p. 95-127.

- Azevedo, A. F. (2012). Cinema, arte e comunicação: o ser inteiro da paisagem e o fabrico dialógico da experiência. In: Pires, H., Mora, T., *Encontro de Paisagens*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação/Centro de Investigação em Ciências Sociais da Universidade do Minho, p. 25-46.
- Castroviejo, S. (coord.). (1986-2015). *Flora iberica* 1-18, 20-21. Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid.
- Costa, J. C., Aguiar, C., Capelo, J.H., Lousá, M. & Neto, C. (1998). Biogeografia de Portugal Continental. *Quercetea*, **0**: 5-57.
- Costa, M. H. B. V. (2009). Espaços de subjectividade e transgressão nas paisagens fílmicas. *Prós-Posições*, 20-3 (60), pp.109-119.
- Costa, M. H. B. V. (2013). Cinema e construção cultural do espaço geográfico. *Rebeca*, 2/3, p.251-261.
- Couto Misto (2016). In <http://pt.wikipedia.org/wiki/Couto-Misto> (acedido em 29/12/2015)
- Devy-Vareta N. (2005). A floresta na construção das paisagens rurais. In C. A. Medeiros (coord.), *Geografia de Portugal, 3. Actividades Económicas e Espaço Geográfico*, p. 115-135, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Duque, A. (2013). *O Cinema na construção e promoção de territórios turísticos: a imagem do rural no Cinema português* (Dissertação de Mestrado em Lazer, Património e Desenvolvimento). Apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (policopiado).
- Eescher, A. (2006). The geography of Cinema - a cinematic world. *Erkundete*, 40/60, 206-314.
- Fernandes, G. V., Rocha, E. S., Anjos, F. W. (2007). *Paisagens sonoras em cidades cinemáticas*. Anais ANPPON. Disponível em: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/sonologia/sonolog\\_GVFernandes\\_et\\_alli.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/sonologia/sonolog_GVFernandes_et_alli.pdf) (acedido em 13/07/2015).
- Fernandes, J. L. J. (2013a). A territorialização das indústrias criativas e as paisagens turísticas do cinema. *Cadernos de Geografia*, 32, p.239-246.
- Fernandes, J. L. J. (2013b). Paisagem cultural: de um espaço de reterritorialização ao um recurso turístico. *The Overarching Issues of the European Space*. Porto: Ed. Faculdade Letras Universidade do Porto, p. 269-285
- La Roca, F. (2012). A visão da paisagem no cinema: entre sonho e imaginário. In: Pires, H., Mora T., *Encontro de Paisagens*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação/Centro de Investigação em Ciências Sociais da Universidade do Minho, p.47-56.
- Lopes, S. A. (2013). Geografias da comunicação contemporânea: um mapa teórico e empírico do campo. *Contemporânea*, 21-11-1, p.31-47.
- López Mira, Á. X. (2008). O Couto Mixto: Autogoverno, fronteiras e soberanias distantes. *Madrygal*, **11**: 35-39.
- Lukinbeal, C. (2005). Cinematic landscapes. *Journal of Cultural Geographie*, 23(1):3-22, p.3-22.
- Lukinbeal, C., Zimmermann, S. (2006). Film geography: a new subfield. *Erkundete*, 60, p.315-325.
- Martins, M. C. (2012). *O cinema como representação da paisagem: reflexões sobre novas possibilidades de pesquisa*. Porto Alegre: XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo (policopiado).
- Orueta, A. G. (2013). Produciendo lugares: industria cinematográfica e imaginario espacial. *Anales de Geografía*, vol.33, nº1, 33-61.
- Phryston, Angela (2014). Figuras na paisagem. Cinema narrativo e topofilia. *A Quarta Parede*, 23, p.1-8.

- Radich, M. C. (2007). Introdução e expansão do eucalipto em Portugal. In J. Sande Silva (coord.). *Árvores e Florestas de Portugal*. 04. Pinhais e eucaliptais. A floresta cultivada. P. 151-165, Lisboa, Público, Comunicação Social S.A. e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.
- Sampaio, Joaquim (2012). Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo. *Cadernos, Curso de Doutoramento em Geografia*. FLUP, p. 101-122.
- Schlottmann, A.; Miggelbrink, J. (2009). Visual geographies – an editorial. *Social Geography*, 4, p.1-11.
- Tuan, Y. F. (1980). *Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. S.Paulo: Difel.
- Varanda, Fernando (2009). *Terra e casas no Oeste: o espaço natural e construído em Peniche, Lourinhã, Torres Vedras*. Lisboa, Argumentum.
- Velez de Castro, F. (2008). Lugar e não-lugar em espaços imaginados. Abordagem geográfica a partir do cinema. *Cadernos de Geografia*, 26-27, p.115-125.
- Wissmann, Torsten (2014). *Geographies of urban sound*. Reino Unido: Ashgate.





**O PAPEL DOS SERVIÇOS  
DE INFORMAÇÃO  
LOCAIS PARA A MEDIAÇÃO  
E COMUNICAÇÃO  
DA MENSAGEM  
CINEMATOGRAFICA**

**Maria Beatriz Marques**  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra  
[beatrizmarques35@hotmail.com](mailto:beatrizmarques35@hotmail.com)



## Introdução

A cultura foi, e será sempre, o fator distintivo e, em simultâneo, unificador entre os diversos povos das diferentes regiões do planeta.

Desde a língua à gastronomia, da música à literatura, do teatro, ao cinema, da pintura à religião, etc., os hábitos culturais são identitários e constituem o valor acrescentado dos diversos sistemas culturais e a razão para a sua sobrevivência.

A sociedade em que vivemos pretende, ainda que na nossa opinião apenas aparentemente, acentuar o papel dos diferentes sistemas culturais na sedimentação da paz e no respeito pela identidade das minorias do centro e das periferias das cidades, dos países, dos continentes e do mundo, no seio de sociedades desenvolvidas e “democráticas”.

Naturalmente, e como muito bem referiu Abraham H. Maslow<sup>1</sup>, o ser humano tem diversas necessidades que têm de ser satisfeitas cumulativamente. De acordo com este autor, as necessidades humanas estão organizadas e dispostas em níveis, numa hierarquia de importância e influência.

A sua hipótese básica é que, em cada pessoa, existe, ainda que potencialmente, uma hierarquia de cinco necessidades humanas. Essa hierarquia pode ser visualizada como uma pirâmide, constituída na sua base pelas necessidades primárias e no seu topo pelas necessidades secundárias. O comportamento humano é guiado pela satisfação equilibrada destes diversos níveis de necessidades.

Assim, em zonas desfavorecidas economicamente ou em zonas de conflito, ou atingidas por desastres naturais, a principal prioridade é assegurar que necessidades básicas, como comida, abrigos e cuidados de saúde, sejam garantidas à população. Mas, a médio prazo, esta prioridade torna-se cada vez menos eficaz no domínio da motivação e da satisfação dos seres humanos.

Esta evidência conduz à necessidade de subir na hierarquia da pirâmide e colmatar as necessidades, ditas secundárias, dos cidadãos que pouco têm a perder e que valorizam de sobremaneira aspetos considerados, muitas vezes, como menores no chamado 1º mundo.

---

<sup>1</sup> Maslow, A. H. , 1954.

A criação de diversas ONG's, que operam nos mais mais diversos ramos ou setores de atividade, ajuda a colmatar, nas mais distintas situações limite, necessidades de natureza diversa, e contribui para a felicidade dos seres humanos carenciados.

Assim surgiu a organização sem fins lucrativos *Libraries Without Borders* (Bibliotecas Sem Fronteiras)<sup>2</sup>, cujo objetivo é tornar a cultura, a formação e a educação acessíveis às pessoas das mais diversas faixas etárias, géneros, nacionalidades, etc., que, e infelizmente, ficam durante largos anos isoladas nos campos de refugiados, estimulando-as a ultrapassar as dificuldades inerentes a esta situação.

Também a nível local e nacional surgem organizações com objetivos similares, como é o caso das Bibliotecas de Leitura Pública, as quais visam, a nível municipal ou concelhio, satisfazer ou colmatar as diversas necessidades culturais e sociais que vão surgindo ao longo dos tempos.

Implícita a esta noção de responsabilidade pública está a visão democrática desta instituição como um centro local de informação onde não possa existir qualquer tipo de discriminação, designadamente de idade, raça, sexo, religião, língua ou condição social<sup>3</sup>.

A Missão destes sistemas de informação:

*“combaterem a incultura e a ignorância das comunidades locais, através da disponibilização de todos os tipos de manifestações artísticas que pudessem contribuir para elevar o bem estar das populações, para conservar os valores da cultura local e sobretudo para envolver recreativamente todos os segmentos da comunidade, que pelas mais diversas razões se encontravam alheados do mundo das bibliotecas”*  
(Marques, 2012: 16).

---

<sup>2</sup> Ver <http://www.librarieswithoutborders.org/>.

<sup>3</sup> Manifesto da UNESCO sobre a Biblioteca Pública(1994).

Os sinais de modernidade, anunciados em 1789 pelos ideais subjacentes à Revolução Francesa – Liberdade, Igualdade e Fraternidade –, parecem cada vez mais longe de serem concretizados e a esfera pública de que nos fala Habermas<sup>4</sup> deu lugar a individualismos, nacionalismos exarcebados, fanatismos religiosos, etc.; daí a necessidade de falarmos na necessidade de criar novos paradigmas, pósmodernos, com novos valores, na sua maioria de natureza imaterial ou espiritual, ou com a recuperação de antigos valores, entretanto esquecidos pela sociedade capitalista e pelo chamado “*capitalismo informacional*” (Castells; Majer & Gerhardt, 2000).

### A cultura em Portugal durante a ditadura: o obscurantismo

*“A informação é um conhecimento inscrito (gravado) sob a forma escrita (impresa ou numérica), oral ou audiovisual. A informação comporta um elemento de sentido. É um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte espacial-temporal: impresso, sinal elétrico, onda sonora, etc. Essa inscrição é feita graças a um sistema de signos (a linguagem), signo este que é um elemento da linguagem que associa um significante a um significado: signo alfabético, palavra, sinal de pontuação [...], que vende-se bem.”*  
(Le Coadic, 1996: 1,5)

O obscurantismo político, económico, social em que o país se viu mergulhado a partir do golpe militar de 1926, com a instauração da ditadura em Portugal, e até ao 25 de Abril de 1974, manifestou-se em todos os domínios e setores da atividade cultural.

---

<sup>4</sup> O conceito de “Esfera Pública” foi proposto por Jurgen Habermas, filósofo e sociólogo alemão, que, em 1962, publicou a obra – “*The Structural Transformation of the Public Sphere*”, a qual contribuiu fortemente para o conceito moderno de democracia. Esta noção de “Esfera Pública” diz respeito a um espaço público de formação de opinião e da vontade, de comunicação, de socialização, com conotações nitidamente políticas.

O acesso à cultura era limitado em todas as suas manifestações. A elevada taxa de analfabetismo, a inexistência de televisão, o número reduzido de estações de rádio, de jornais, de revistas, etc., convinha de sobremaneira ao poder instituído, pois dessa forma a mensagem política transmitida era aceite sem qualquer tipo de contestação.

A partir de 28 de Maio de 1926 impôs-se, de uma forma clara, a proibição de todas as doutrinas imorais e que pusessem em causa a segurança do Estado. Todas as ideias “ditas” modernistas eram censuradas e limitava-se significativamente o acesso a toda a informação sobre o que se passava no mundo.

Muita da informação sobre a 1ª e a 2ª Guerra Mundial era conhecida em Portugal através de canais de comunicação clandestinos ou da estação radiofónica BBC, a qual era escutada em situações muito limitadas da esfera privada e apenas por quem possuía aparelhos de rádio.

No domínio do cinema, ao longo de quase todo o século XX, a produção e distribuição de filmes e documentários foi controlada pelo poder central: dos exibidores ambulantes aos cineclubes.

O acesso à informação, independentemente do suporte em que ela se encontrava registada (papel, filme, som), era controlado pelos respetivos órgãos inquisitoriais.

Apesar da Assembleia Nacional criar, em 1971, na dependência da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, o Instituto Português de Cinema (I. P. C.)<sup>5</sup>, “*que exercerá as suas atribuições, sem prejuízo das conferidas por lei aos organismos corporativos e das que pertençam a outros departamentos do Estado*”, este facto em pouco veio alterar esta política de centralização e controle da informação veiculada.

A preocupação deste Instituto era, naturalmente, a proteção dos filmes portugueses, realizando-se um controle, quase absoluto, do cinema estrangeiro

---

<sup>5</sup> Lei 7/71, de 7 de Dezembro - DIARIO DO GOVERNO - 1.ª SERIE, Nº 286, de 07.12.1971, Pág. 1883. O CAPÍTULO IV, referente à exibição - BASE XXIX - 1. O Instituto Português de Cinema poderá auxiliar a instalação de recintos de cinema em localidades onde não existam ou estejam encerrados e onde o número de habitantes ou outras circunstâncias justifiquem o seu funcionamento.

exibido em Portugal, o qual, para além de ter de ser obrigatoriamente legendado, exigia a existência de um visto.

Na linha política vigente, os objetivos subjacentes aos filmes apoiados pelo I.P.C. seria o de “*serem representativos do espírito português, quer traduzam a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspirem nos grandes temas da vida e da cultura universais*”.

No caso das Bibliotecas Públicas (BP) portuguesas, a situação era muito semelhante à que se vivia no domínio cinematográfico, pois o objetivo do poder em exercício era o de fazer difundir a informação que lhe era favorável e o de obstaculizar o acesso a ideias que pusessem em causa o seu *status quo*.

Com a instalação da ditadura em Portugal também ocorreram alterações significativas no domínio da política do livro e da leitura, surgindo uma nova reforma das Bibliotecas e Arquivos, a qual, de acordo com MELO, marca um retrocesso na política de leitura<sup>6</sup>, verificando-se um aumento significativo da censura.

*“A limitação no acesso à informação contrária às ideias do regime e que conferisse poder aos cidadãos, foi desde sempre uma constante ao longo da história geral das Bibliotecas e, naturalmente, das Bibliotecas portuguesas, pondo assim em causa a longevidade destas instituições liberais”*  
(Marques, 2012: 44).

Assim, apesar desse retrocesso das mudanças das ideias liberais – que se fizeram sentir a partir da segunda metade do século XIX e que conduziram à criação das chamadas Bibliotecas Populares e à Inspeção-Geral das Bibliotecas e Arquivos Públicos (IGBAP), órgão criado em 29 de Dezembro de 1887<sup>7</sup> –, e

---

<sup>6</sup> Como refere, Melo, 2004. A: 189, em termos gerais, a Ditadura Militar e o Estado Novo prolongaram algumas das grandes linhas desenvolvidas pela I República para o setor bibliotecário: primado da conservação documental e dicotomia entre as bibliotecas eruditas e as populares.

<sup>7</sup> PORTUGAL. Leis, decretos, etc. – Direcção-Geral de Instrução Publica : 1ª Repartição: [Decreto de 29 de Dezembro de 1887]. Diário do Governo. Lisboa. 3(4 Jan.1888) 18. De acordo com Ribeiro, p. 21, este primeiro diploma [...] estabelece as bases de um sistema que se manteve, nos seus fundamentos e nas suas linhas gerais, praticamente inalterado até algum tempo depois da

do revivalismo dos ideais republicanos, durante este período crítico da História das BP portuguesas, foi criada muita legislação neste domínio específico.

*“Os objetivos principais de toda esta legislação produzida durante a ditadura militar no domínio das Bibliotecas eram a conservação do património bibliográfico do país e a centralização política, daí que para além de promover o gosto pela leitura, o grande objetivo das bibliotecas seria o de reduzir ao máximo a possibilidade de sociabilização dos indivíduos, desviando o povo dos lugares de reunião inconvenientes, como tabernas, casas de tavolagem e centros perniciosos<sup>8</sup> para a estabilidade do regime”*  
(Marques, 2012: 49-50).

A exemplo do que tinha acontecido nos países berço das BP – em Inglaterra e nas suas colónias americanas, o regime salazarista pretendia evitar qualquer conflito, derivado por exemplo, do consumo excessivo de álcool ou da partilha de ideias em locais públicos, nomeadamente nas tavernas.

O obscurantismo cultural referido apenas foi combatido significativamente pela ação da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)<sup>9</sup> que, através do seu Serviço de Bibliotecas Itinerantes, criado em 1958, combatia este deserto cultural em que vivia o país.

---

instauração do regime democrático em 25 de Abril de 1974, mais concretamente até meados dos anos oitenta, altura em que é criada a Secretaria de Estado da Cultura e as bibliotecas e os arquivos passam para a sua tutela, deixando definitivamente de estar dependentes do Ministério da Educação.

<sup>8</sup> Decreto nº 20636, Art. 154º.

<sup>9</sup> A criação desta fundação surge na sequência do testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian (23 de Março de 1869- 20 de Julho de 1955) de 18 de Junho de 1953, e foi legalmente instituída pelo Decreto-lei nº 40690 de 18 de Julho de 1956. Calouste Sarkis Gulbenkian foi um engenheiro e empresário arménio naturalizado britânico (1902), activo no setor do petróleo e um dos pioneiros no desenvolvimento desse setor no Médio Oriente. Foi também um importante mecenas, com um grande contributo para o fomento da cultura em Portugal. Em Abril de 1942, entrou em Portugal pela primeira vez, convidado pelo embaixador de Portugal em França. Inicialmente, Lisboa seria apenas uma escala numa viagem a Nova Iorque, mas o empresário adoeceu e acabou por ficar mais tempo do que tinha planeado, devido sobretudo à paz que se vivia em Portugal durante o conflito que devastava o resto da Europa. Sentindo-se bem acolhido, estabeleceu residência permanente em Lisboa, no Hotel Aviz, onde acabou por se instalar definitivamente até à sua morte em 1955.



Fig. 1 - Biblioteca itinerante da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>10</sup>.

*“Consciente da ausência de infra-estruturas ao nível da política portuguesa do livro e da leitura, Branquinho da Fonseca<sup>11</sup> inaugura em 1958 o Serviço de Bibliotecas Itinerantes da FCG<sup>12</sup>, o qual percorria todo o território continental e ilhas adjacentes” (Marques, 2012: 51).<sup>13</sup>*

---

<sup>10</sup> In <http://bibliovagos.blogspot.pt/2015/04/bibliotecas-itinerantes-no-mundo.html>.

<sup>11</sup> Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Bibliotecas e apoio à leitura. Lisboa, 1994. Branquinho da Fonseca tinha sido desde Dezembro de 1941 até à sua passagem para a FCB, director da biblioteca municipal de Cascais, onde criou em Julho de 1953 uma unidade itinerante.

<sup>12</sup> Uma experiência de itinerância já tinha sido desenvolvida pelo Estado Novo em 1945, data em que são criadas as Bibliotecas Ambulantes, com colecções que visavam difundir as ideias do regime – a história dos grandes homens, com fins naturalmente propagandistas.

<sup>13</sup> De acordo com os dados disponibilizados pela FCB e referidos por Melo, 2005: 75, no 2º semestre de 1961 concluiu-se a cobertura do Portugal Continental (com 47 unidades itinerantes e 36 fixas)...em 1963 introduziram-se bibliotecas itinerantes e fixas nos Açores e na Madeira...e só em 1972 é que a própria FCG deu por concluída a sua rede de bibliotecas itinerantes e fixas, totalizando, respectivamente, 62 e 166 unidades...



Fig. 2 - Bibliotecas Itinerantes (Citroën) da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>14</sup>.

## A cultura em Portugal no período democrático: a modernidade

*“La información y el conocimiento no sólo se han convertido en la fuerza principal de transformación social, sino que son la promesa de que muchos de los problemas que viven las sociedades humanas pueden verse aliviados de manera importante, si tan sólo la información y habilidades son empleadas y compartidas de manera sistemática y equitativa”* (UNESCO, 2002).

### O contributo das Bibliotecas para a democracia

Assim, só a partir dos finais do século XX é que assistimos à criação de verdadeiras BP, dignas desse nome, através do lançamento de uma rede, con-substanciada no Programa do X GC, que incluía, entre as Grandes Opções do

---

<sup>14</sup> Imagens publicadas por Fernando Vilarinho. In <http://bep-suporte.blogspot.pt/2006/12/as-bibliotecas-itinerantes-da-fundao.html>.

Plano de 1986, a dinamização de uma política nacional do livro através de um conselho coordenador que integrasse todos os organismos oficiais intervenientes nesta área<sup>15</sup>.

Na sequência destas recomendações, é produzido um relatório intitulado *Leitura Pública – Rede de Bibliotecas Municipais*, o qual lançava os fundamentos teóricos e práticos do conceito de leitura pública:

*“A criação da Rede Nacional de Leitura Pública, em 1987, que dá corpo aos movimentos associativos que se começam a gizar a partir de 1983, é o ponto de partida para a criação de infraestruturas que contribuíssem para o progresso e para o desenvolvimento sustentado das comunidades locais”* (Marques, 2012: int.).

Este documento considerava que:

*“[...] todas as iniciativas legislativas levadas a cabo até então tinham resultado numa imensa necrópole [...] de piedosas intenções logo à partida condenadas ao fracasso”* (1986: 9-10).

A leitura pública era entendida neste relatório como sendo uma questão de natureza estrutural para a afirmação da jovem democracia, sendo o Estado apontado como o promotor e o garante de uma nova política para o setor das BP, enquanto as autarquias surgiam como os protagonistas mais diretos e interessados das ações a desenvolver<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup>Programa do X Governo Constitucional [Em linha]. [Consult. 2011-01-03]. Disponível em <http://www.portugal.gov.pt/pt/GC10/Documentos/GC10.pdf>, p. 61. Ver Missão BP, nota 28.

<sup>16</sup>A comparticipação do Estado no projeto da responsabilidade das Câmaras Municipais, para além do apoio técnico, podia atingir, em termos financeiros, 50% dos custos totais orçamentados considerados elegíveis, no caso dos Municípios do Continente, e 30% no caso dos Açores e da Madeira (incluindo honorários da equipa do projeto, a construção civil da obra, mobiliário e equipamento específico, fundos documentais e informatização). Para formalizar esta relação são celebrados contratos-programa com os Municípios.

Também neste relatório eram apresentadas algumas diretivas relativamente às áreas funcionais<sup>17</sup>, aos fundos documentais e ao pessoal necessário, as quais eram consideradas como requisitos básicos para a criação das novas Bibliotecas.

Este estudo passou a constituir a base do *Programa Rede Nacional de Bibliotecas Municipais*, mais tarde designado por RNLP – Rede Nacional de Leitura Pública, a qual foi instituída tendo por base o número de habitantes de cada concelho.

O indicador de natureza quantitativa era, à época, aquele que permitiria uma rápida e eficaz agilização do processo, tendo em conta a necessidade de aceder em tempo útil aos fundos comunitários que foram disponibilizados na sequência da entrada de Portugal na CEE<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> O nascimento da RNLP, em 1987, consagra uma tipologia de espaços estabelecida com base no critério da concentração populacional. Elaboraram-se dois programas tipo (BM1 e BM2) dimensionados em função da população dos diversos concelhos do País e respetivos anexos em diferentes locais, conforme o número e distribuição dos agregados populacionais, e ainda um terceiro programa concebido para casos especiais – (BM Satélite que de um estado transitório embrionário evoluiriam para BM1 ou BM2 e que no relatório complementar do PABM passou a designar-se por – BMD, Bibliotecas Municipais em Desenvolvimento, também designadas por BM0) de bibliotecas em estado embrionário e que não tinham, à época, capacidade para cumprirem integralmente as suas funções. As áreas funcionais previstas para qualquer uma das tipologias eram: átrio; secção de adultos; secção infantil; secção de áudio-vídeo; sala polivalente; serviços internos; depósitos. Eram também indicados os fundos mínimos de cada tipologia e o volume de aquisições anuais e era, ainda, referida a obrigatoriedade do livre acesso, do empréstimo domiciliário, do pessoal especializado e da animação permanente. Em 1989, elabora-se um novo programa tipo BM3 e incluem-se novas áreas funcionais, muitas das quais têm sofrido, ao longo dos anos algumas alterações, designadamente o aumento das áreas de construção, das coleções, do número e competências funcionais do pessoal e, a partir de 1997, as mudanças significativas que resultaram da introdução das TIC. Em 2003, e fruto de um trabalho de colaboração com os respetivos governos regionais, o Programa estendeu-se aos Municípios dos Açores e da Madeira. No caso da Madeira manteve-se a tipologia de Bibliotecas Municipais do continente – BM1 para concelhos com menos de 20 000 habitantes; BM2 para concelhos com uma população entre 20 000 e 50 000 habitantes e BM3 para concelhos com mais de 50 000 habitantes. No caso dos Açores, e tendo em conta a menor densidade populacional, redimensionaram-se os programas – BMA para concelhos com menos de 6 000 habitantes; BMB para concelhos com uma população entre 6 000 e 12 000 habitantes e BMC para concelhos com mais de 12 000 habitantes.

<sup>18</sup> À criação desta rede não foram alheias as participações financeiras no quadro dos fundos estruturais da Comunidade Europeia, estabelecido em 1986, cuja atribuição implicava um comprometimento ao nível das participações por parte dos diversos estados e municípios. Portugal é membro de facto da União Europeia desde 1 de Janeiro de 1986, após ter apresentado a sua candidatura de adesão a 28 de Março de 1977 e ter assinado o acordo de pré-adesão a 3 de Dezembro de 1980.

A partir de 1987<sup>19</sup>, operacionaliza-se a proposta contida no Relatório de 1986 e o Estado e as autarquias assumem as suas responsabilidades específicas no domínio da Leitura Pública, através da criação da RNLP e da reestruturação do IPL (criado em 1980), transformado agora (através do Decreto Lei nº, 71/87 de 11 de Fevereiro) em Instituto Português do Livro e da Leitura (IPLL).

De acordo com Melo,

*“A RNLP representa o corolário da evolução de dois movimentos: o da democratização política (com o reforço do poder local municipal e a aceitação pelo Estado central de uma maior partilha de poderes e competências) e o da democratização cultural (apostando no desenvolvimento individual e social, numa estrutura difusora de várias actividades culturais e próxima das populações)”* (Melo, 2004.B: 349).

Com o projeto da RNLP pretendia-se, em primeira instância, fazer desvanecer as assimetrias que separavam o interior do litoral do país, nomeadamente no que concerne ao fornecimento de bens culturais por parte do Estado.

A lógica subjacente a este projeto era a da partilha e acesso a um património muitas vezes esquecido pelos órgãos do poder local e porquanto inacessível a uma grande maioria de cidadãos, que residiam em zonas mais desfavorecidas do país, de difícil acesso ao livro e à leitura e onde as próprias livrarias eram praticamente inexistentes.

Assim, no início dos anos 90, comprar um livro, uma revista ou qualquer outro suporte de Informação em Trás-os-Montes, no Alentejo ou na zona do Pinhal Interior Norte ou do Pinhal Interior Sul, era não só um exercício de poder económico, mas também um problema de acesso aos poucos canais de distribuição existentes.

Neste contexto, muitos dos municípios portugueses viram-se dotados de equipamentos, em alguns casos “megalómanos”, que passaram a constituir o “*ex libris*” das cidades, assumindo-se, em muitas cidades, como o mais belo e o maior edifício.

---

<sup>19</sup> Plano de apoio às bibliotecas municipais: relatório complementar (1987).

De acordo com os diversos Programas-tipo, as suas áreas funcionais contemplavam grandes auditórios, na maioria dos casos sem ocupação ou qualquer tipo de programação cultural prevista, dotados de condições acústicas, espaciais, etc., propícias a diversas manifestações artísticas, nomeadamente à projeção de filmes e documentários.



Fig. 3 - Biblioteca Municipal de Viana do Castelo<sup>20</sup>.

Nesta linha de argumentação, mais do que a construção de infraestruturas físicas, impunha-se uma nova atitude, uma nova mentalidade ao nível da gestão destes equipamentos autárquicos, assente em mecanismos cooperativos, em

---

<sup>20</sup> O novo edifício da Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, desenhado pelo Arquiteto Álvaro Siza Vieira, começou a ser construído em Janeiro de 2004 e foi inaugurado em 20 de Janeiro de 2008, no âmbito das comemorações dos 750 anos de outorga do Foral a Viana. Custou cerca de 4,5 milhões de euros.

ideias globalmente definidas e estrategicamente aplicadas em cada realidade local, tendo por finalidade a prossecução do objetivo comum de criar hábitos de leitura, aqui entendida como um fenómeno global e transversal às diferentes épocas, às diferentes necessidades e às suas manifestações, e que permitissem o desenvolvimento harmonioso do indivíduo, a transformação e o progresso da humanidade.

A primeira e grande preocupação destas bibliotecas que começaram a surgir ao longo do território nacional era a de permitir o acesso à informação registada, presencial ou, seguindo a tradição das Bibliotecas Itinerantes da FCG, através de um serviço de empréstimo domiciliário, que abrangia, quase exclusivamente, o suporte impresso, desde livros, sobretudo de literatura portuguesa, a revistas e jornais subordinados às mais diversas temáticas, designadamente os labores e o desporto.

Paulatinamente, e de acordo com os pressupostos prescritos pelo *Manifesto da Unesco para a Leitura Pública*, foram introduzidos novos suportes da informação, nomeadamente o audiovisual.

A partir da última versão do Manifesto, de 1994, a Biblioteca Pública (BP) passa a desenvolver toda a sua missão ao longo de 4 eixos fundamentais, a saber: Informação, Alfabetização, Educação e Cultura.

Todavia, durante os primeiros anos de vida destes equipamentos, a grande aposta era a função educativa, daí a ligação estreita à escola e à população infanto-juvenil, fazendo uso exclusivo do suporte impresso.

Tendo em conta o elevado grau de analfabetismo da população portuguesa, decorrente das dificuldades em aceder ao sistema de educação e ensino durante o período da ditadura, foram criadas diversas atividades, nomeadamente a designada “Hora do Conto”, que visava atrair para a leitura todos aqueles que ainda não sabiam ler, pretendendo desta forma enraizar os hábitos de leitura desde as mais tenras idades.

Mas a pergunta que desde então e até hoje se coloca é a de saber se basta contar uma história para que a informação contida num livro tenha algum impacto no imaginário infantil ou adulto.

Ora, saídos do obscurantismo em que vivemos durante cerca de 48 anos<sup>21</sup>, impunha-se a estes equipamentos culturais que assumissem a Missão de verdadeiros centros culturais para as populações, em muitos casos ainda analfabetas e que não tinham, a não ser através destes espaços, a possibilidade de aceder a manifestações da arte, da escrita, da pintura, da escultura, do cinema, etc.

No entanto, e pelas razões enunciadas, nomeadamente a inexistência de Bibliotecas nas Escolas dos diversos níveis de ensino, a ligação às escolas e ao sistema educativo em geral, aos alunos, aos professores foi a grande, senão a única função destas primeiras Bibliotecas de Leitura Pública.

Só a partir de 1997, com o Programa do XIII GC (1995-1999) que conduzia ao restabelecimento do Instituto Português do Livro e da Leitura e da Biblioteca Nacional de Lisboa como instituições autónomas e de vocações distintas e preconizava o incremento da rede nacional de leitura pública, articulando-a com uma rede de bibliotecas escolares a instituir em colaboração com o Ministério da Educação<sup>22</sup>, é que a BP vai conseguir reunir as condições necessárias para assumir integralmente a Missão e as funções que lhe estavam consignadas no Manifesto da Unesco para a Leitura Pública.

Graças ao lançamento da Rede de Bibliotecas Escolares, em 1997, a BP passa a ser considerada, a par da biblioteca escolar, um subsistema do sistema nacional de informação e assume definitivamente a sua Missão como um centro cultural com funções ativas na transformação das diversas linguagens da Informação em Conhecimento.

Assim, inerente ao conceito de leitura pública, estava o seu carácter abrangente, não só em termos de público alvo, mas também em termos do próprio conceito de leitura, que, a partir de então, deixa de se limitar à palavra escrita, à descodificação dos signos, e estende-se a tudo o que possa ser passível de atribuição de sentido, de interpretação, desde filmes, a músicas, gestos, imagens, pessoas, paisagens, etc., e que contribui para melhorar a nossa forma de ver o mundo e de o experienciar.

---

<sup>21</sup> De 28 de Maio de 1926 – data do golpe militar que pôs fim à 1ª República, até ao 25 de Abril de 1974, que restaurou o Regime democrático em Portugal.

<sup>22</sup> *Programa do XIII Governo Constitucional* [Em linha]. [Consult. 2011-01-03]. Disponível em: <http://www.portugal.gov.pt/pt/GC13/Governo/ProgramaGoverno/Pages/ProgramaGoverno.aspx>, Cultura, Capítulo V 4, alínea g).

Daí o carácter plural e único da leitura que permite a quem vê um filme, ou lê um livro, aprender, desaprender e reaprender de acordo com os fatores exógenos e endógenos em que o filme é visto ou o livro é lido. Sendo este fenómeno comum a todos os indivíduos e nos diversos momentos, apela a diversos sentimentos do ser humano, como o amor, a raiva, a angústia, alegria, medo, etc., em função do momento e do contexto da leitura.

Este carácter plural da leitura, que já tinha sido anunciado pelas categorias expressas por Roland Barthes e Antoine Compagnon, aliado à criação da Rede de Bibliotecas Escolares, parecia anunciar uma verdadeira revolução na metodologia de ensino e aprendizagem, abrindo caminho ao aparecimento de uma Nova Sociedade da Aprendizagem, onde as competências no domínio da informação, para além de se assumirem como a ferramenta essencial do ser humano no século XXI, constituíam a chave de acesso ao conhecimento e ao desenvolvimento social, político, económico, tecnológico e cultural:

*“Ler é uma técnica de descodificação porque pressupõe uma aprendizagem; Ler é uma prática social pelo que foi sempre “um operador de discriminação social”, e como padrão do tempo da comunicação, da memória, do segredo, só podia ser um “instrumento privilegiado do poder”; Ler é uma forma de gestualidade associada a uma determinada posição do corpo, que significa uma ocupação de tempos livres, um prazer, um trabalho, um passatempo, etc.; Ler é uma forma de sabedoria, dado que é uma via para a comunicação entre o sujeito e um “tesouro” (de conhecimento, de pensamento); Ler é um método e então ler quer dizer “ler bem”, a actividade de leitura como desenvolvimento da inteligência crítica. Ler é um método intelectual destinado a organizar um saber, um texto, e a restituir-lhe todas as vibrações do sentido contidas na sua letra; Ler é uma actividade voluntária, desenvolvida sem espírito de troca, de rentabilização, e apenas pelo prazer do leitor.”<sup>23</sup>*

---

<sup>23</sup> Barthes; Compagnon, 1987: 184-207.

## O contributo do Cinema para uma cultura democrática

Paralelamente ao desenvolvimento das Bibliotecas de Leitura Pública, o Cinema também assiste a um crescendo no seu grau de importância e reconhecimento como uma fonte privilegiada de Cultura. Foram aparecendo em Portugal, ainda que com uma elevada concentração geográfica, muitas salas de cinema nos centros urbanos, designadamente em Lisboa, Porto e na sua área metropolitana, nas grandes cidades algarvias, no centro e na região norte e ilhas (VER ANEXO 1). As zonas rurais do interior norte, centro e sul ficavam sem acesso a muitas destas manifestações artísticas, nomeadamente ao cinema.

Impossibilitadas, durante largos anos, de permitirem o empréstimo de suportes audiovisuais, muitas das novas bibliotecas pertencentes à RNLP, sobretudo as das cidades do interior, foram criando dias ou semanas específicas para projeção de filmes que já tinham deixado os circuitos comerciais e que permitiam a estas populações marginalizadas o acesso à informação cinematográfica.

Neste âmbito, foram estabelecidos diversos protocolos entre as Bibliotecas do interior e os distribuidores nacionais de filmes, no sentido de satisfazer uma necessidade dos grupos marginalizados da sociedade por razões relacionadas com a sua interioridade geográfica.

Todavia, a partir de meados dos anos 90 e sobretudo na 1ª década do novo milénio, com a vulgarização do acesso da Internet no nosso país, muitas das salas de cinema entretanto criadas foram fechando sucessivamente devido à falta de clientes. Um dos argumentos também invocados para a redução do número de espetadores nas salas de cinema foi o elevado preço dos bilhetes numa época de recessão económica do país. e mais recentemente o aparecimento dos sistemas de videoclubes disponíveis em todos os distribuidores de televisão por cabo<sup>24</sup>.

Naturalmente que esta nova realidade conduziu ao encerramento da quase totalidade das cadeias nacionais e internacionais de videoclubes, como foi o

---

<sup>24</sup> O representante em Portugal NOS Audiovisuais ou NOS Lusomundo Cinemas é líder no monopólio dos cinemas portugueses e concentra a sua programação, maioritariamente, senão exclusivamente, na exibição de filmes americanos, ou melhor, de Hollywood.

caso, e a título de exemplo, a *Blockbuster*, e, como referimos anteriormente, ao encerramento de muitas salas de cinema, sobretudo nos centros cívicos, algumas delas com um carácter histórico e patrimonial de valor elevado, e à sua deslocação para as periferias das cidades, nomeadamente para os novos locais de consumo, como o são os centros comerciais - *Shoppings*.

Neste contexto surgem imensas notícias dando conta desta nova situação e reagindo contra a inércia do poder local e nacional em relação a este fenómeno:

*“Até aos anos 80 as salas estavam cheias mas, nos anos 90, começa a sentir-se uma quebra no público. Atualmente o Porto não tem nenhuma sala de cinema tradicional que passe filmes diariamente, exceto o Cinema Carlos Alberto e o Passos Manuel, que passam cinema uma vez por semana. Muitas dessas grandes salas que fizeram furor nos anos 60 e 70 fecharam, outras foram vendidas e algumas são alugadas ocasionalmente para a realização de outros eventos. No início do ano de 2013 encerraram por todo o país 49 das 106 salas de cinema, que a exibidora Socorama Castello-Lopes detinha. São cerca de metade das salas da Castello-Lopes que já fecharam portas, tendo levado ao despedimento de 75 trabalhadores. Há casos verdadeiramente alarmantes de regiões de Portugal sem um único cinema comercial, são disto exemplo, Viana do Castelo, São João da Madeira, Covilhã, Leiria, Loures, Seixal, Guia e Ponta Delgada (os Açores ficam assim sem cinemas comerciais). Estes 49 cinemas multiplex já não exibem filmes desde o dia 31 de janeiro de 2013”<sup>25</sup>.*

*“O cinema sofreu em 2013 uma quebra de 9,2% de espectadores e desceu 11,4% nas receitas de bilheteira em 2013, uma tendência terá piorado em 2014. O cinema americano domina. As salas de cinema portuguesas sofreram em 2013 uma quebra de 9,2% de espectadores, tiveram*

---

<sup>25</sup> A Cidade e as Salas de Cinema. As Salas de Cinema e a Cidade – O Presente das Salas de Cinema. Escrito por: Tiago Resende em Especiais 20 de Novembro de 2014.

*menos 12,1% sessões e desceram 11,4% nas receitas de bilheteira, indicam os dados do Instituto Nacional de Estatística (INE)”<sup>26</sup>.*

*“As salas de cinema registaram 12 milhões de espectadores e 62,7 milhões de euros de receita de bilheteira em 2014, sendo os piores valores de consumo desde 2004, segundo dados do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA). O ICA divulgou hoje as estatísticas da exibição de cinema em Portugal em 2014 e o que se verifica é uma nova quebra na ida dos portugueses ao cinema, comparando com 2013. Mas se a comparação for feita com 2004 a quebra é ainda mais acentuada. Em 2004, foram contabilizados 17,1 milhões de espectadores. Em 2014 foram pouco mais do que 12 milhões (12.065.374). No que toca à receita bruta de bilheteira, os valores desceram de 71,1 milhões de euros (2004) para 62,7 milhões de euros (2014). Segundo dados do ICA, em 2014 cada sessão de exibição de cinema contou, em média, com 20 espectadores... Lisboa, Porto e Setúbal são os distritos que registam maior número de espectadores, assim como um maior número de salas, embora em média tenham sido emitidos 22 bilhetes sessão”<sup>27</sup>.*

*“As salas de cinema registaram, até novembro, 12,8 milhões de espectadores e 66,2 milhões de euros de receita de bilheteira, ultrapassando os dados da totalidade de 2014. Depois de, nos últimos anos, se ter registado uma quebra consecutiva na ida dos portugueses ao cinema, 2015 revela um aumento no consumo de filmes em sala comercial. Embora falte ainda contabilizar o mês de dezembro, a exibição comercial de cinema soma mais espetadores e receitas, em 11 meses deste ano, do que em 2014”<sup>28</sup>.*

---

<sup>26</sup> Salas de cinema em Portugal continuam a perder espectadores 02-01-2015 – Cultura – Sinal Tv.

<sup>27</sup> Cinema registou em 2014 o pior dos últimos 10 anos em Portugal 16 Janeiro 2015, 15:02 por Lusa.

<sup>28</sup> Salas de cinema com mais espetadores e receita JN 11/12/2015.

TABELA I - Evolução do número de espetadores nas salas de cinema.

Anos	Recintos	Ecrãs	Sessões	Espetadores
2006	140	479	591.139	16.367
2007	176	546	605.717	16.318
2008	182	572	644.778	15.979
2009	174	577	651.325	15.705
2010	167	564	670.315	16.560
2011	165	558	670.677	15.702
2012	160	551	635.051	13.811
2013	158	544	558.161	12.547
2014	168	545	596.884	12.091

Fontes/Entidades: INE (até 2003) | ICA/SEC (a partir de 2004) PORDATA.

Última actualização: 2015-06-26.

A informação contida nestas notícias, juntamente com os dados recolhidos na PORDATA, apesar de poderem ser alarmantes do ponto de vista comercial, em lugar de nos conduzirem a visões catastróficas em termos do futuro do cinema e, sobretudo, das salas de cinema em Portugal, devem levar-nos a uma reflexão profunda, a qual tem por base a afirmação proferida pelos promotores deste livro de que *“o cinema e a linguagem cinematográfica não se encerram no plano de um ecrã, nem se completam com a obra finalizada e exibida”*.

Assim sendo, e no que diz respeito a esta crise generalizada no setor cultural, poucos clientes no teatro, no cinema, nas bibliotecas, nos museus, etc., somos obrigados a repensar o papel dos seus vários agentes, das múltiplas linguagens do século XXI e na necessidade de criar sinergias diversas que conduzam a um reposicionamento e a um aprofundamento das necessidades dos cidadãos no século XXI.

Ora, para que os indivíduos e as organizações, enquanto seres vivos, neste caso de estudo o cinema e as Bibliotecas, possam sobreviver neste ambiente turbulento e recuperar o equilíbrio ou a ordem original, têm de ser mais

flexíveis, mais dinâmicos e mais capazes de se adaptarem às mudanças, cada vez mais rápidas, complexas e, por vezes, radicais do meio envolvente.

No novo milénio, privilegiam-se as parcerias, os consórcios, as alianças, a cooperação entre as diversas organizações, no sentido de agilizar os procedimentos administrativos, de incrementar a transparência e a sustentabilidade da sua existência e desenvolvimento<sup>29</sup>, de aumentar a sua capacidade criativa e produtiva e, sobretudo, de justificar os recursos utilizados (humanos, materiais e financeiros) em função dos benefícios obtidos.

Esta nova realidade implica a adoção de uma atitude proativa em relação aos recursos disponíveis no planeta e, no caso concreto em análise, uma aproximação e uma articulação entre todas as manifestações e Instituições de Memória.

*“A sobrevivência de cada organização resulta da sua capacidade para se adaptar, da sua maior ou menor flexibilidade para reagir a cada ciclo social, através da busca permanente de um equilíbrio entre a sua missão e os valores da sociedade em que está inserida. É este processo contínuo de aprendizagem e melhoria, entre os diversos sistemas individuais e o macrosistema social em que estão inseridos, que permite a criatividade e a inovação das organizações e dos subsistemas que as constituem. Por isto, o estudo das diversas organizações é indissociável da análise das necessidades intrínsecas de cada sociedade, em cada momento histórico”*  
(Marques, 2013: 388).

---

<sup>29</sup> No que se refere à importância dos Arquivos neste processo de renovação da Administração Pública, Porto Ancona, 2010, p. 250, afirma que *“la alfabetización, inclusive la digital, el impacto administrativo de los registros electrónicos, entre otras cuestiones, deben considerarse dentro del inventario actual de la ciudadanía y de la transparencia de las acciones públicas. El control informal de la administración de la esfera pública no se limita más a los medios masivos de comunicación. El ciudadano común puede, a través de la democratización del acceso a las nuevas tecnologías, funcionar como un importante contrapeso social y demandarle más transparencia a la administración pública... No basta con que haya un registro sistemático de las acciones: es necesario que estén organizados y sean accesibles.”*

## A mudança paradigmática em curso: a pósmodernidade

*“O conhecimento serve primeiramente para nos conhecer melhor, a nós mesmos e todas as nossas circunstâncias, conhecer o mundo. Serve para adquirirmos as habilidades e as competências do mundo do trabalho, serve para tomar parte nas decisões da vida em geral, social, política, econômica. Serve para compreender o passado e projetar o futuro. Finalmente, serve para nos comunicar, para comunicar o que conhecemos, para conhecer melhor o que já conhecemos e para continuar aprendendo”* (Gadotti, 2005, p. 46).

*“Se a Internet constitui o grande oceano do novo planeta informacional, é preciso não esquecer dos muitos rios que a alimentam: redes independentes de empresas, de associações, de universidades, sem esquecer as mídias clássicas (bibliotecas, museus, jornais, televisão etc.)”* (Lévy, 1999, p.126).

No âmbito desta análise, quer as bibliotecas, quer o cinema, quer todas as outras manifestações artísticas têm de ser reinventadas no sentido de satisfazerem as expectativas, as necessidades e, sobretudo, os desejos dos nativos digitais.

Contrariamente ao que acontecia no século passado, em que a prioridade era o acesso à informação contida nos diversos contentores, hoje importa transformar essa informação em conhecimento, isto é, ajudar a sociedade a ver o mundo e a viver neste mundo de acordo com novos valores, novas atitudes e novos comportamentos.

Nesta perspectiva, torna-se prioritária a aposta numa Geografia Cultural, pois a magia de um livro, de um filme, etc, não se esgota na sua leitura ou no seu visionamento, mas na sua capacidade de conduzir ao progresso da humanidade e ao bem estar e à felicidade dos indivíduos. Ambos se assumem como verdadeiros tesouros para a compreensão dos comportamentos, das visões do mundo, dos valores, das ideologias dominantes numa determinada sociedade.

Assim, as BP têm de reocupar o seu papel ancestral de intermediários entre a produção intelectual do homem e o seu conhecimento, ou seja, entre os produtores de informação e os seus leitores, entendidos na sua aceção mais lata, transformando os recursos informativos em riqueza e desenvolvimento sustentável.

Daí a indispensabilidade de interligar o estudo da função educativa com as funções informativa, de lazer e de entretenimento, como o melhor caminho para se entenderem algumas eventuais formas de censura, que cada vez se vão fazer acentuar mais fruto das ameaças crescentes da Sociedade Digital.

A título de exemplo, e porque na sociedade em epígrafe, a informação – acedida, processada, construída, desconstruída e reconstruída – é cada vez mais fonte de poder podemos citar uma das muitas consequências da recente tensão entre os EUA e a Rússia, sendo que esta,

*“suspendeu a cooperação entre a Biblioteca Presidencial Boris Iéltsin e a Biblioteca do Congresso norte-americano, bem como deixará de transmitir aos Estados Unidos cópias digitais de filmes raros da coleção do Fundo Estatal de Cinema Russo (Gosfilmofond). Ambas as decisões foram tomadas devido às sanções impostas contra as autoridades russas, empresários e membros do Parlamento russo após a anexação da Crimeia pelo país.”*

Como comentou Vladímir Kójin, diretor do grupo de trabalho responsável pela cooperação entre a Biblioteca Boris Iéltsin e a Biblioteca do Congresso, “As sanções significam uma perda para ambos os lados. Neste caso, principalmente para o lado americano”.

Kójin lembrou que em 2010 a Rússia doou aos americanos cópias digitais de dez filmes que foram retirados dos EUA e posteriormente extraviados. Entre as obras raras extraviadas estavam produções de diretores de cinema mudo como James Cruz, Rex Ingram, George Fitzmaurice e Victor Fleming. As películas eram exibidas nos cinemas soviéticos na década de 1920 e eram até então mantidas no Gosfilmofond:

*“Chegam a nós não somente filmes russos, mas também todos aqueles que estão em exibição no país. Nossa coleção está registrada no Guinness, o Livro dos Recordes, como o maior repositório de filmes do mundo. Americanos, alemães e japoneses viajam até aqui para ver filmes que em seus países já não são mais encontrados”,* relatou o diretor do Gosfilmofond, Nicolai Borodatchov.

Percebemos claramente a partir destas afirmações que a transversalidade da Geografia cultural implica uma partilha de recursos e uma concentração de sinergias que transformem os Territórios do Cinema em fenómenos globais que extravasam as fronteiras físicas dos equipamentos tradicionais e das fronteiras nacionais e regionais e transmitem informações com significados diferentes consoante a interpretação que lhes é dada, ou seja o conhecimento construído:

*"A passagem da Sociedade da Informação para a Sociedade do Conhecimento implica que a informação acedida provoque uma transformação proativa no indivíduo e na sociedade. Não basta aceder, avaliar e usar a informação disponível à escala global, é preciso que ela conduza à felicidade do ser humano, garantindo a preservação dos seus valores, da sua identidade e direitos fundamentais como a liberdade, a segurança, a privacidade, etc."* (Marques, 2016:11).

Assim surge a necessidade crucial dos mediadores<sup>30</sup> e mediados, que se assumem como os únicos capazes de criar, de inovar e dessa forma acrescentar valor às organizações, aumentando a sua qualidade, competitividade e produtividade. A função de mediação da informação<sup>31</sup> é entendida como

---

<sup>30</sup> Do latim *mediator*, que significa aquele, ou aquilo, que medeia ou intervém, o intermediário, ato ou efeito de mediar, intermediação.

<sup>31</sup> Ainda que de uma forma passiva ou estática, de levar informação de um lado para o outro. Do latim *mediatio*, substantivo feminino que significa ato ou efeito de mediar, intermediação.

*“toda la acción de interferencia - realizada por el profesional de la información - directa o indirecta; conciente o inconsciente; individual o colectiva; que propicia la apropiación de la información que atiende, plena o parcialmente, una necesidad informacional de los utilizadores”*  
(Almeida Júnior, 2007: 30).

Neste contexto, as BP começam a associar às suas funções tradicionais, a função de mediação entre os contentores e os conteúdos, acrescentando valor à informação que eles transportam, independentemente do suporte em que esta se encontra registada.

A par das apresentações de livros, comentadas pelos seus autores, da tradicional “Hora do Conto” referida, destinada a um público que maioritariamente ainda não sabe ler, estas iniciativas começam a ser replicadas e renovadas, dando lugar a iniciativas destinadas a um público de idade cada vez mais avançada que, pelas mais variadas razões, não consegue ler.

É importante relevar que, da mesma forma que se aprende a ler um livro, a interpretar as palavras, as frases, os parágrafos, também se aprende a ver um filme, a decifrar tudo aquilo que está para além dos cenários, para além das representações, etc., e a criar uma consciência crítica sobre aquilo que se vê, que se lê ou que se ouve.

Paralelamente, surgem novas atividades, destinadas à leitura de outras linguagens ou linguagens alternativas para ver e interpretar o mundo, para além da linguagem escrita, como a linguagem cinematográfica, dirigidas a vários segmentos da população – crianças, jovens e idosos, cujo critério são os conteúdos exibidos, como os “Ciclos de Cinema”, alguns de natureza temática, como o do Porto, criado em 2010 e comissariado pelo realizador e crítico de cinema Lauro António, cujo sucesso tem vindo a aumentar de ano para ano, tendo tido na 1ª temporada uma média de 80 pessoas por sessão e em 2012 uma média de 120.

Estes ciclos de cinema, maioritariamente de entrada gratuita, que se realizam periodicamente, uma vez por dia, uma vez por semana, uma vez por mês, etc.,

nos espaços físicos das BP – auditórios –, ou mesmo ao ar livre,<sup>32</sup> pretendem, mais do que o acesso à informação – paisagens, lugares, realizadores, atores, músicas, obras, etc. –, a descodificação das mensagens contidas nos conteúdos, sejam eles livros, revistas, filmes, sítios Web, etc., a partir dos olhos, das percepções, das experiências, das expectativas, dos valores dos espetadores.

Assim, a visualização de filmes nas Bibliotecas tem, ou deverá ter, uma função substancialmente distinta da visualização de filmes em salas de cinema, destinadas a massas, ou no espaço privado de um lar, através da televisão ou de um computador.

Para que tal possa acontecer, é necessário acrescentar valor à informação ou ao valor original ou primário do conteúdo visionado. O objetivo primordial desta atividade será a criação de uma consciência crítica, de um crescimento individual e/ou coletivo, em suma, de conhecimento.

A leitura que fazemos do acesso à cultura é muito mais do que ter acesso à informação. Aliás, defendemos mesmo que o acesso a volumes exacerbados de informação pode ter o mesmo efeito dos tempos da ditadura, isto é, conduzir-nos ao lado mais perverso da Sociedade da Informação, que é o crescente fenómeno da iliteracia ou analfabetismo funcional, à ignorância e à “colonização” da Sociedade Global por uma elite de privilegiados.

Assim, as BP assumem-se como espaços únicos da esfera pública onde se dá voz às minorias e se questiona o poder instituído nos mais diversos domínios. O caso do cinema é absolutamente ilustrativo dos efeitos nocivos da globalização, traduzidos no esquecimento a que se viu condenado o cinema francês, espanhol, italiano, etc., em nome do gigante da indústria cinematográfica que é Hollywood.

Ora, para que a cultura assuma o seu papel original de fator de desenvolvimento sustentável, de riqueza dos povos, de elemento diferenciador e que contribua substancialmente para o PIB<sup>33</sup> nacional e mundial, ela tem de se

---

<sup>32</sup> Já muitas Bibliotecas Públicas de diversas regiões do país incluem esta atividade na sua programação, como as de Góis, Gondomar, etc.

<sup>33</sup> Produto Interno Bruto

assumir como um agente ativo para a resolução dos problemas humanos, para a redução da pobreza, do desemprego, da solidão, dos crimes, das guerras, etc.

Na prossecução deste objetivo, deverá munir-se de todas as ferramentas estratégicas disponíveis para a afirmação de valores locais, nacionais e universais, para a obtenção de consensos, para a divulgação de mensagens, nomeadamente através de um novo tipo de Marketing, definido como Marketing 3.0 ou Marketing espiritual, onde as pessoas são compreendidas como seres humanos num todo, com mentes, corações e espíritos. Pessoas que têm necessidades e esperanças que nunca devem ser negligenciadas, pessoas que precisam de compreender o significado da sua vida, pessoas que, e contrariamente ao que se passava na Sociedade Industrial, não encontram a felicidade nos bens materiais, mas nos valores espirituais.

Assim, a cultura tem de reivindicar o seu papel crucial na Sociedade do Conhecimento, aliando o lazer, o entretenimento e, por exemplo no caso do cinema, interpretando-o não apenas como um complemento a obras literárias, mas como uma das formas de criar e/ou recriar ideologias, fundamentar e despoletar movimentos de consciência cívica, de cidadania verdadeiramente solidária e democrática.

Neste contexto, os debates que se seguem ao visionamento da imagem, estimulando a dinâmica de grupo através do método de “*brainstorming*”, são determinantes para aumentar a criatividade e a inovação e, sobretudo, para formar opiniões, para a construção de uma Sociedade crítica em relação a um projeto de grupos que dominam o poder público e privado e de alguns países, nomeadamente os EUA (Hollywood), cuja manipulação excessiva conduz à desinformação e aos aspetos negativos de uma globalização “canibalesca” e à criação de novos monopólios<sup>34</sup>, que geram uma homogeneização cultural e uma

---

<sup>34</sup> Suaiden, 2002: 334, afirma que algunos especialistas, “*a finales de la década de los 80, afirmaron que la sociedad de la información sería una sociedad de inclusión social, en la que los recursos se compartirían, dedicada al bienestar social y en la que la tendencia dominante sería acabar con las desigualdades sociales. No obstante, al iniciarse el nuevo siglo, el discurso ha seguido un camino totalmente contrario. Para gran parte de los especialistas la sociedad de la información es una sociedad perversa, una sociedad feudal donde los dueños del poder son los dueños de los medios de comunicación y en la cual las desigualdades se acentúan cada vez más.*”

padronização de comportamentos e, em última instância, levaram à perda de identidade do ser humano<sup>35</sup>.

Estas considerações partem do pressuposto que o uso da informação “*não é um processo mecânico, objetivo ou facilmente medido, pois depende do ser humano que conhece, pensa, emociona-se, tem características únicas e insere-se num contexto específico*” (Marques, 2016:7).

Assim a mensagem de uma obra literária, de um filme, ou seja, a informação construída e reproduzida por um autor, por um realizador, etc., são os factos e o conhecimento, são as teorias, as interpretações decorrentes das relações estabelecidas entre os factos. Daí que só surge novo conhecimento quando existe um processo infocomunicacional, isto é, quando a informação que é comunicada, é devidamente e individualmente descodificada e interpretada de forma a construir novo conhecimento.

No âmbito desta análise, e no caso concreto do cinema, mais do que evoluir tecnologicamente, do mudo para o falado, do preto e branco para o colorido, do analógico para o digital, é necessário evoluir na comunicação e interpretação da mensagem produzida pelos cinéfilos e pelas comunidades em geral.

Transpor para a mensagem cinematográfica, para uma imagem visual, uma obra escrita, como por exemplo algumas obras que retratam a imagem das Bibliotecas e dos Bibliotecários como *O Nome da Rosa*, *A Máquina do Tempo*, *Minority Report*, *O Código Da Vinci*, *Fahrenheit 451*, etc., poderá constituir um verdadeiro desafio de exegese que nos ajudará a compreender os efeitos do meio na transmissão e na compreensão da mensagem<sup>36</sup> e a mudança necessária dos meios culturais para a Sociedade em que operam.

Esta responsabilidade social das organizações, outrora apanágio exclusivo das Organizações com Fins Não Lucrativos, como as ONGs, começa a ser um tema recorrente das empresas lucrativas e também já chegou ao mundo do cinema.

---

<sup>35</sup>Ora, respeitar a diversidade cultural, que se confunde com o próprio sangue da civilização, constituirá um dos grandes desafios, senão o maior desafio da sociedade do conhecimento. Ver Rifkin, 2001: 25.

<sup>36</sup> Como referia Marshal MacLuhan – “O meio é a mensagem”.

Exemplo disso é a iniciativa de carácter inovador no nosso país e que tem como objetivo principal a ligação entre o Cinema e a Solidariedade numa acção de responsabilidade social de várias empresas para apoiar as crianças em risco e respetivas famílias:

*“A iniciativa Cinema Solidário é promovida pela ZON Lusomundo, pela agência de publicidade ON-Team e pela consultora em fundraising Call To Action. O filme “James Bond 007 – Quantum of Solace” foi exibido ontem e continua no dia de hoje, para convidados das empresas que apoiaram a iniciativa, nas salas de cinema ZON Lusomundo do Cascais Shopping, Colombo, Vasco da Gama, Alvaláxia, Amoreiras Shopping, Palácio do Gelo (Viseu) Glicínias (Aveiro) e Dolce Vita Antas (Porto). Cada sessão é apoiada por uma empresa, sendo que a sessão de ontem em Cascais teve o apoio da ZON Multimédia com a presença do seu presidente Rodrigo Costa. Em cada sessão, as empresas, através de um donativo monetário a entregar ao Movimento pela Defesa da Vida (MDV), apoiam o Projecto Família. Além da ZON Multimédia, participaram nesta iniciativa inédita a Visabeira através do Palácio do Gelo, o BES, Better World, a Martifer, a Chamartin, a Accenture e a Microsoft. O MDV é uma instituição de solidariedade social que trabalha no âmbito da promoção da unidade familiar, apoiando crianças em risco e as respectivas famílias. Em 2007 o projecto família apoiou 75 famílias e evitou a retirada de 155 crianças junto das suas famílias. Para além dos montantes doados ao MDV-Movimento de Defesa da Vida, que ultrapassaram os 100.000€, registou-se ainda a contribuição voluntária entre os cerca de 1.700 espectadores que participaram simultaneamente nestas sessões.”<sup>37</sup>*

---

<sup>37</sup> Cinema Solidário nasce em Portugal - 07-Nov-2008. In [http://www.mdvida.pt/downloads/news\\_2008\\_not1\\_pdf1.pdf](http://www.mdvida.pt/downloads/news_2008_not1_pdf1.pdf).

Esta iniciativa, entre tantas outras que felizmente ocorrem no nosso país, é a demonstração da necessidade de as organizações se virarem para o mercado, de envolverem todos os *stakeholders* das diversas organizações, como as Bibliotecas, a indústria cinematográfica, etc., no planeamento de ações inclusivas, no estabelecimento efetivo de redes de informação, de parcerias e de articulações e mediações entre as diversas linguagens culturais.

## Conclusão

Esta mudança de prioridades da Sociedade da Informação (acesso à informação - quantidade), para a Sociedade do Conhecimento (uso da informação - qualidade)<sup>38</sup>, não pode continuar a ser um mero exercício intelectual, tem que ser instrumentalizada, isto é, tem de ser demonstrado o contributo da informação para o progresso individual e para a mudança social, através do valor intrínseco do conhecimento para aumentar a criatividade e a inovação<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup>Os Conceitos de Sociedade da informação e do Conhecimento têm a sua origem na teoria crítica do pós-industrialismo que, nas décadas de 60 e 70 do século passado, anunciava o fim da era do capitalismo e a emergência de uma sociedade de serviços ou de tempos livres - a tecnopolia de POSTMAN, Neil – Tecnopolia : quando a cultura se rende à tecnologia. Lisboa : Difusão Cultural, 1993. Estes conceitos também foram muito desenvolvidos por Bell, Daniel – The social framework of the information society. In FORRESTER, T., org. – The microelectronics revolution. Oxford : Blackwell, 1980, p. 500-549 e Lyom, David – A sociedade da informação. Oeiras : Celta, 1992, entre outros, fala de Sociedade da informação, Sociedade do conhecimento e Sociedade da aprendizagem. Ver o artigo de Gurnsey, John – Information society. In FEATHER, John ; Sturges, Paul, ed. - International Encyclopedia of Information and Library Science. London : New York : Routledge, 1997. ISBN 0-415-09860-2, p. 218-220. Cunha,, 2003: 67-76, considera que os conceitos de sociedade da informação, sociedade do conhecimento e sociedade da aprendizagem não são sucedâneos, ou seja, um não substitui o outro. Ao contrário, são simultâneos, fruto de um desdobramento a partir da existência e valor da informação que só adquire sentido na medida em que é comunicada, é disseminada, o que permite gerar conhecimento para produzir novas informações, o que pressupõe uma aprendizagem contínua, para realimentar o processo, p. 71

<sup>39</sup>Esta necessidade de demonstração do valor da informação e dos serviços de informação para a sociedade do novo século, é uma imposição que deriva do chamado New Public Management ou Nova Gestão Pública, uma ideologia neoliberal onde domina uma fraca intervenção do estado a nível económico e cultural, que se veio sobrepor ao modelo de Estado Providência (Welfare State, que se tinha começado a implantar na Europa depois da 2ª guerra mundial e que associado à noção de cidadania consagrava uma série de direitos sociais), impondo o papel do mercado como o modelo ideal. A título de exemplo podemos referir alguns investimentos feitos no passado pelas

Assim, não basta ouvir uma história, ou ver um filme, é preciso interpretar as personagens ou atores principais e secundários, os argumentistas, as paisagens, as bandas sonoras, os efeitos especiais, os cenários, a contextualização, etc., e através de um exercício de *brainstorming*, procurar envolver todos os clientes no processo da construção do conhecimento. Esta técnica de “confronto e discussão” contribui para contrariar a homeostasia característica das organizações e para (re)estabelecer o seu equilíbrio. É este o valor acrescentado que justifica a nossa existência numa sociedade cada vez mais exigente, mais competitiva e, simultaneamente, cada vez mais assimétrica, desigual, infoexcluída e iliterada.

Para que esta mudança ocorra é necessário uma vontade de todos os povos, de todas as regiões do planeta, para a construção de uma sociedade mais justa, mais solidária, mais inclusiva, mais democrática e, sobretudo, menos assimétrica social, económica e geograficamente.

Concluo com as palavras de um visionário que foi vítima das atrocidades de uma sociedade doente, a qual, e infelizmente, em tudo se parece com a Sociedade da Informação em que vivemos; trata-se, claro, de Mahatma Gandhi (1869-1948):

*”Não quero que a minha casa fique cercada de muros e que as minhas janelas fiquem fechadas. Quero que as culturas de todas as terras soprem sobre a minha casa tão livremente quanto possível. Mas recuso-me a ser derrubado por qualquer uma delas”* Mahatma Gandhi (1869-1948).

---

Bibliotecas Municipais em atividades destinadas às faixas etárias mais baixas, como a “Hora do Conto”, cujo sucesso foi inestimável e contribuiu substancialmente para a afirmação das bibliotecas municipais no seio das comunidades servidas, e que hoje, tendo em conta o Plano Nacional de Leitura, lançado em 2006, e todos os seus projetos e iniciativas, pode conduzir ao reequacionamento das prioridades e investimentos efetuados e quiçá ao abandono desta “vaca leiteira” do passado se verificarmos ter-se transformado num “peso morto” para o planeamento estratégico da organização. Ver: <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/index1.php>. Esta atividade pode igualmente ser repensada, como uma oportunidade para divulgar, junto das crianças de tenra idade ou mesmo junto de adultos analfabetos que ainda existem em Portugal, as tradições orais de determinada comunidade, descentrando o objeto, do documento para a informação veiculada oralmente, no âmbito da preservação da memória local e da promoção cultural.

## Referências Bibliográficas

- Allepuz Ros, T. (1998). Gestores y consumidores de información en la economía del conocimiento. In Jornadas Españolas de Documentación, VI [Em linha]. [Consult. 2004-11-18]. Disponível em: [URL:http://127.0.0.1:4664/cache?event\\_id=57236&schema\\_id=2&q=allepuz&s=glegeXRzcBjHrh9Muz6c5l4pdqY](http://127.0.0.1:4664/cache?event_id=57236&schema_id=2&q=allepuz&s=glegeXRzcBjHrh9Muz6c5l4pdqY).
- Almeida Júnior, O. F. (2007). Mediación e información. *Ibersid*: 27-35. ISSN 1888-0967.
- Barthes, R., Compagnon, A. (1987). «Leitura». *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11: Sociedade Civilização. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 184-207.
- Castells, M., Majer, R. V., & Gerhardt, K. B. (2000). *A sociedade em rede* (Vol. 3). São Paulo: Paz e Terra.
- Le Coadic, Y-F. (1996). *A Ciência da Informação*. Brasília: Briquet de Lemos.
- Cunha, V. A. da (2003). A biblioteca pública no cenário da sociedade da informação. *Biblios*. Nº 15: 67-76.
- Gadotti, M. (2005). Informação, Conhecimento e Sociedade em Rede: que potencialidades? *Educação, Sociedade & Culturas*, 23: 43-57.
- Habermas, J. (1962). *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press.
- Kotler, P.; Kartajaya, H. & Setiawan, I. (2010). *Marketing 3.0: From products to customers to the human spirit*. Elsevier.
- Lançar a rede de bibliotecas escolares* (1997). Lisboa: ME. ISBN 972-729-015-9.
- Leitura Pública: Rede de Bibliotecas Municipais (1986) [em linha]. Coord. Maria José Moura. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura. [Consult. 2011-01-03]. Disponível em: <http://www.dglib.pt/sites/DGLB/Portugues/bibliotecasPublicas/documentacaoBibliotecas/Documents/RelatorioLeituraPublica1986.pdf>.
- Levy, P. (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- Plano de apoio às bibliotecas municipais: relatório complementar* (1987). Coord. Maria José Moura. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- Porto Ancona, A. (2011). Archivos y ciudadanía: el acceso a la información pública. *Revista General de información y Documentación*. (Vol.21)
- Marques, M. B. P. S. M. (2012). A satisfação do cliente de serviços de informação: As bibliotecas públicas da região centro. [Em linha]. [Consult. 2015-12-17]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/20462>.
- Marques, M. B. P. S. M. (2016). Informação, Comunicação e Conhecimento: os desafios da sociedade do século XXI. In *9º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação – SOPCOM* (no prelo).
- Melo, D. (2004.A). A aventura da leitura pública no Portugal novecentista. Páginas a&b: arquivos e bibliotecas. Lisboa. ISSN 0873-5670. Nº 13: 187-197,
- Melo, D. (2004.B) - *A Leitura pública no Portugal contemporâneo:1926-1987*. Lisboa : Imprensa de Ciências Sociais. ISBN 972-671-137-1.
- Melo, D. (2005). As bibliotecas da Fundação Gulbenkian e a leitura pública em Portugal (1957-1987). *Análise Social*. Vol. 40, nº 174: 65-86.
- Maslow, A. H. (1954). *Motivation and personality*. New York: Harper & Row.

- Plano de apoio às bibliotecas municipais: relatório complementar* (1987). Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- Ribeiro, F. A Inspeção das Bibliotecas e Arquivos e a ideologia do Estado Novo [Em linha]. [Consult. 2011-01-17]. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5136.pdf>
- Rifkin, J. (2001). *A era do acesso: A revolução da nova economia*. Lisboa: Editorial Presença.
- Suaiden, E. J. (2002). El impacto social de las bibliotecas públicas. *Anales de Documentación*. N.º 5.
- UNESCO (1994). Manifesto da Unesco sobre a Biblioteca Pública. [Em linha]. [Consult. 2015-12-17]. Disponível em: <http://archive.ifla.org/VII/s8/unesco/port.htm>.
- UNESCO (2002). *La UNESCO y la Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información*. Paris, 12.



**O CINEMA E O ECRÃ  
OMNIPRESENTE NAS  
PAISAGENS E NAS  
TERRITORIALIDADES  
CONTEMPORÂNEAS**

**João Luís J. Fernandes**  
CEGOT/Departamento de Geografia e Turismo  
Universidade de Coimbra  
[jfernandes@fl.uc.pt](mailto:jfernandes@fl.uc.pt)



## O cinema como representação que condiciona a imagem dos lugares

São muitas as linhas de reflexão sobre o modo como a Geografia e o cinema se relacionam, sobre as pontes e os múltiplos focos de análise das espacialidades associadas à linguagem e à criatividade cinematográficas (Azevedo, 2006, Velez de Castro, 2008).

Desde logo, numa sociedade contemporânea centrada no poder do visual, é relevante a forma como um filme representa um espaço geográfico, uma paisagem e as territorialidades das múltiplas personagens que participam e constroem a diégese de cada narrativa.

Ainda que o cinema não seja um retrato dessas geografias sugeridas nos planos dos cineastas mas apenas o reflexo das percepções e dos mapas mentais dos autores, a imagem veiculada deixa um rasto de efeitos diretos e indiretos nas opções geográficas de consumidores, potenciais residentes, turistas, empresários ou outros (Kim e Richardson, 2003). Essa influência é amplificada e, porventura, mais duradoura porque o carácter visual da mesma aumenta e prolonga o seu poder de sedução/dissuasão (Claval, 2006).

Enquanto indústria criativa, o cinema é reflexo dos modos de ver e sentir os lugares daqueles que escrevem os guiões e depois orientam as câmaras de filmar, mas é também um meio de condicionamento dos mapas mentais de espetadores que, de uma forma ou de outra, não são insensíveis a uma experiência cinematográfica. Isso ocorre apesar dessa influência não ter um efeito direto, como se os espetadores de um filme fossem atores passivos perante um cinema que seria, deste modo, um instrumento ativo e unívoco de propaganda (Wichels, 2014).

De modo intencional ou não, o cinema será um instrumento de *soft power* (Nye, 2014), uma forma de sedução dos atores, levando-os a tomar decisões geográficas num ou noutro sentido, passando férias aqui e não ali, investindo neste lugar e não noutro, fixando residência nestes países ou cidades mas evitando outros/as. A lista de opções geográficas é extensa e relevante, porque são diversas as formas de capital em movimento que se podem territorializar em diferentes lugares, respondendo a um complexo sistema de influências mútuas, no qual este poder subtil (mas efetivo) das imagens tem uma posição importante.

A construção da imagem de um lugar é um processo multidimensional no cruzamento de múltiplas linguagens e circunstâncias. Essa modelação pode interferir quer com a intensidade dessa imagem – um lugar que é mais ou menos conhecido e familiar, quer com a diversidade de valências e propriedades às quais se vincula esse lugar.

Como referem Avraham e Ketter (2008), o ideal será sempre a heterogeneidade, os lugares que se revelam por múltiplas propriedades. Em sentido contrário, no outro extremo, encontram-se os estereótipos, as percepções unidimensionais, os espaços geográficos agregados a traços únicos e simplificadores, lugares que se associam a poucas palavras e a escassos fatores de identidade. Nalguns casos, poder-se-ão tratar de estereótipos positivos e atrativos, propriedades que causam boa impressão e sentimentos positivos, associações que reforcem as percepções e filiações topofílicas. Noutros, pode ocorrer o contrário, a simplificação da imagem do lugar, reduzindo-a a propriedades negativas e repulsivas e a sentimentos topofóbicos, aqueles que afastam o turista, o investidor, o estudante ou o novo residente.

Num ou noutro caso, enquanto indústria criativa integrada numa avalanche caótica e frenética de mensagens visuais, o cinema não é neutro e pode desempenhar um papel central. Não veiculará uma mensagem única e exclusiva, mas reforçará tendências já evidenciadas por outros canais de comunicação e informação, como os media. Tome-se como exemplo o caso da África subsaariana, região de uma forma geral representada no cinema de consumo de massas ora como um paraíso ecológico mitificado de savanas, animais selvagens e tribos exóticas, ora como um território instável e violento de guerras civis e disputas, cidades agressivas e inseguras (Fernandes, 2012).

Segundo Baker (2007), a imagem de um lugar resulta de três fontes de informação. Por um lado, a experiência vivida, o estar num lugar como visitante, turista, empresário ou estudante. Este contacto direto, as impressões que daí resultam, deixa rasto, pode prolongar-se para o futuro e condicionar opções posteriores.

Essa percepção do lugar pode resultar de contactos e fontes indiretas de informação. Estas poderão ser controladas *in situ* e resultar de estratégias próativas e profissionais de marketing territorial, um processo que tanto pode visar o reforço de imagens positivas anteriores, como a reorientação deste espaço para uma imagem inovadora.

Por último, esta experiência indireta e distanciada de um espaço geográfico pode ser o resultado de fontes indiretas que, sem um evidente propósito para esse efeito, veiculem determinadas mensagens e conteúdos a respeito dos lugares representados.

O cinema pode estar implicado em cada uma destas vias de construção da imagem de uma cidade, de uma região, país ou mesmo (sub) continente, como atrás se referiu a propósito da África subsaariana.

Por um lado, a experiência direta pode ser impulsionada pelo cinema, pela curiosidade e pelas procuras suscitadas por um filme. Categorias como o *movie induced tourism*, o *cinema tourism* ou o *set-jetting tourism*, se bem que não apresentem uma clara demarcação concetual, vão ao encontro dessas mobilidades que, de modo direto ou indireto, podem ser motivadas ou influenciadas pelos conteúdos cinematográficos, pelas paisagens representadas nos planos, pelos percursos espaciais quer dos personagens, quer dos atores, atrizes e realizadores. Nalguns casos, neste *celebrity system*, estes *star icons* têm o condão de deixar uma marca nos lugares onde residem, onde passam férias e vivem momentos de lazer ou apenas onde fazem compras, não fosse este um mundo produzido e associado ao consumo (Herwitz, 2008).

Por outro, enquanto experiência geográfica indireta, o cinema tem o poder de influenciar a perceção que se tem de um determinado lugar. Desde logo, pelo modo como o filme pode ser instrumentalizado e associado a estratégias de marketing territorial. Refira-se aqui o cinema em sentido lato, as técnicas cinematográficas aplicadas na produção de filmes publicitários explícitos, mas tenham-se também em consideração os filmes de ficção patrocinados por cidades e regiões que serão objeto de representação na diégese daquelas obras. Estes territórios seduzem produtores e realizadores para que estes criem um produto que veicule o melhor perfil deste ou daquele espaço geográfico.

No entanto, mesmo não estando integrado, de modo explícito, em nenhum processo ativo e direcionado de promoção dos lugares, mesmo enquanto mera obra de ficção, em especial no caso do cinema comercial e de audiências alargadas, o filme não deixa de se inscrever no modo como os lugares são percebidos e nas imagens que se associam a estes espaços geográficos. Filmar narrativas de

violência ou, pelo contrário, histórias românticas, não é indiferente à percepção que se fica de cada lugar. A representação da guerra ou da paz, de uma paisagem caótica e agressiva ou de uma paisagem idílica e tranquilizadora, acompanhar personagens do mal ou personagens do bem, filmar ações agressivas ou altruístas, tudo se regista e se pode vincular aos lugares. Isto é verdade sobretudo se se repetir o sentido das representações, se estes se sucederem no tempo, se aquela cidade for quase sempre o território ficcionado da luz e do romantismo, do *glamour* e da elegância, como Paris, ou se for o espaço da narrativa violenta, da insegurança, da *cityscape* caótica, suja e desordenada, como ocorre com a maior parte das cidades africanas.

Por vezes, pode mesmo haver colisão entre diferentes perspectiva, como ocorre no caso brasileiro com as imagens contraditórias entre o país idílico das campanhas publicitárias, muitas delas recorrendo a técnicas cinematográficas para difusão de uma mensagem apelativa, e o Brasil do urbanismo popular, espontâneo e violento das favelas representado em filmes de projeção global, como o *Cidade de Deus*, realizado por Fernando Meireles em 2002.

Tudo isto se amplifica, porque a linguagem do cinema é, na verdade, intertextual, não se enclausura numa tela ou em qualquer ecrã. Pelo contrário, nesta modernidade líquida, tudo agora é inconstante e fluido, tudo se interpenetra e condiciona mutuamente (Bauman, 2006). O conteúdo cinematográfico pode ter origem na literatura, mas poderá depois derivar, numa relação biunívoca dinâmica, para a televisão, para os videojogos, para a banda desenhada, para toda a diversidade de *merchandising* visual ou textual. Num mundo de relações circulares, múltiplas e de geometria variável o cinema representa espaços geográficos mas é também responsável direto e indireto pela modelação dos mesmos.

## **O cinema e as paisagens cinematográficas. Dos territórios de exibição e representação à Avenue of Stars, de Hong Kong**

Nas novas perspectivas da Geografia, a paisagem é uma realidade dinâmica e espessa. Mais que um artefacto representativo de determinados valores e con-

textos, é uma experiência multissensorial ampla. Esta paisagem total envolve a estética, mas também os acontecimentos, as celebrações, os elementos fixos e móveis, os atores e as suas territorialidades, as materialidades, as encenações e as hiper-realidades de uma sociedade hoje mais complexa e difusa (Fernandes, 2013a, Mácha, 2013).

É nesta perspetiva que se deve entender o cinema como uma indústria criativa que se territorializa, não apenas como uma atividade económica que deixa um rasto espacial e imprime uma pegada geográfica, mas como um processo de produção de conteúdos que se fazem paisagem, ao mesmo tempo material e simbólica, representada e vivida. Nesse sentido, seguindo Fernando Ilharco (2013), o cinema faz parte daquelas linguagens que não retratam a realidade mas que produzem essa mesma realidade, das invenções que acabam por inventar o próprio mundo, da representação que se confunde com o representado, sendo o segundo criado pela primeira.

Nesta passagem da imagem em movimento a paisagem, destaquem-se os lugares da diégese fílmica e os lugares efetivos das filmagens, realidades que, nesta arte da ilusão e da encenação, nem sempre coincidem (Fernandes, 2013b). Esta não correspondência acontece porque alguns dos espaços geográficos das narrativas são irreais e fruto da imaginação de algum criador, como ocorreu com a *Middle Earth* da trilogia *Lord of the Rings*, rodada por Peter Jackson na Nova Zelândia. No entanto, pode acontecer também porque, cite-se apenas um exemplo, se filmam na Irlanda parte das paisagens e dos acontecimentos que o filme *Braveheart* (de Mel Gibson) localiza na Escócia.

Independentemente destas dessincronias entre espaços de rodagem e espaços representados, estes são a matriz central das paisagens aos quais o cinema acrescenta valores e narrativas, como ocorre com a aldeia de Cong, algures na costa ocidental da República da Irlanda, lugar de peregrinação para norteamericanos de ascendência irlandesa porque em 1952 ali se filmou *The Quiet Man*, de John Ford.

Estes territórios do cinema têm um dos seus epicentros nos estúdios de filmagens, espaços que ali recriam outros, interiores ou exteriores. É também a partir dos estúdios que o cinema faz viajar os espetadores por estas geografias

da ilusão e da encenação, filmando-se na *Paramount*, na costa californiana, uma paisagem egípcia, um fragmento da cidade imperial romana ou um qualquer ambiente cósmico e estelar, da mesma forma que se rodaram em Roma, na *Cinecittá*, as ruas e as paisagens de Nova Iorque.

Foi nestas geografias de encenações e simulacros (Baudrillard, 1991), neste cinema que atravessa o mundo e encurtou distâncias, que se recriou o *wild west* norteamericano nos *spaghetti westerns* filmados na paisagem árida de Almeria, num sul de Espanha que assumiu algo que não era, um *faroeste* violento que representaria um outro lugar e um outro tempo (Capella e Font, 1999).

O cinema está ainda nos lugares das suas personagens e autores, os ficcionados e os reais. Por isso se seguem os passos de James Bond, ao mesmo tempo que se dá relevância aos lugares por onde passam, ou passaram, protagonistas como Charles Chaplin, Marylin Monroe ou Woody Alllen. Daqui deriva uma certa cartografia topobiográfica, em especial de realizadores e atores/atrizes, sobretudo estes últimos que, em muitos lugares, vão gentrificando espaços urbanos como Los Angeles ou Santa Fé, vão produzindo cartografias emocionais de curiosidade e desejo, porque ir ali, ao território de alguma celebridade, é uma outra experiência cinematográfica, é a imersão num filme de múltiplas espacialidades (Fernandes, 2013c).

Esta territorialização do cinema faz-se também pela exaltação da memória, pelos espaços museológicos votados à arte cinematográfica, pelos museus do cinema que renovam interesses e diversificam os atrativos turísticos de cidades como Paris, Londres ou Turim.

Uma das mais relevantes expressões desta geografia produzida pela sétima arte está nos lugares e nos momentos de celebração, exibição e/ou competição, com expoente máximo no Kodac/Dolby Theater, em Hollywood, espaço mítico de atribuição anual dos óscares desde 2001. Daqui resulta uma geografia dinâmica e sazonal definida por festivais e acontecimentos paralelos que vão reforçando a relevância pontual de Veneza, Berlim ou Cannes. Neste último caso, o cinema tem o poder de simplificar e estereotipar o lugar. Na perceção geral, Cannes será cinema, nada existindo para além do charme deste encadeamento de atividades económicas e criativas que é o filme e a sua exibição.

Nestes lugares de celebração, Los Angeles é o modelo, o centro de uma rede de difusão de espaços clonados como os múltiplos passeios da fama (*Walk of Fame*) que, a partir de Hollywood, se difundem pelo mundo, por cidades como Londres ou Berlim. Nestes, o espaço público não é apenas um corredor de passagem, é um palco de exibição e consagração de memórias de atores e atrizes que, também aqui, nestes passeios estrelados, vão deixando a sua marca na paisagem.

O cinema é o elo de ligação, a ponte entre cidades unidas pelo valor do filme, cidades que fazem parte de um sistema planetário filiado na emoção, no espetáculo e na exibição cinematográfica, não fosse o cinema uma das mais evidentes expressões da globalização contemporânea, no modo como, nalguns aspetos, encurtou as distâncias entre os lugares, mas também na forma como cria uma *ethnoscape* de técnicos e produtores, atores, atrizes e espetadores, todos animados por um movimento planetário de circulação. Para Stephen Groening (2014), esta mobilidade global junta o cinema e a aviação, dois mundos que se cruzam e sintetizam.

Ainda que o universo digital dos computadores e dos efeitos especiais tenha criado uma geografia à parte, um mundo encenado entre portas e monitores informáticos, o avião faz viajar a *tribo* do cinema para filmar em lugares remotos, para territorializar personagens e narrativas em geografias extremas. O avião desloca esta classe cinematográfica também por outras razões, para discutir contratos, para assistir a festivais e lançamentos de filmes, para promoção das suas obras.

Ainda segundo Groening (2014), o cinema e o avião cruzam-se porque as aeronaves não são meros meios de transporte, são espaços de lazer e entretenimento, lugares de exibição de filmes e derivados. Este avião que desloca passageiros mas que deve também entreter e suavizar o efeito do enclausuramento dos corpos em viagens cada vez mais longas, tornou-se uma nova fronteira de expansão do filme, um meio de disputa entre diferentes estúdios e distribuidoras, um novo território cinematográfico.

Por tudo isto, o cinema é também um fator de relevância territorial, competitividade e afirmação de uns territórios sobre outros. Em cada um desses lugares, pretende-se demonstrar que, também ali, o cinema está presente e que não se deixou de acompanhar o ritmo e as tendências mais vanguardistas do

planeta global, porque o cinema é também isso, inovação e arte que nasce da técnica, da industrialização e do esplendor dos tempos modernos.

Nesta vocação para a mobilidade espacial e transformação do espaço geográfico, o cinema será um veículo de deslocação, um fator de hiperaceleração de diversas formas de capital, que assim vai criando pontes de contacto, unindo territórios longínquos, consolidando um sistema que, segundo David Harvey (2011), vive dessa mobilização constante, dessa extensão e desse alargamento sem interrupções.

Daqui deriva outra cartografia, a dos *hotspots* de produção de filmes, territórios onde mais se investe, se cria e contribui para esta máquina de cinema. É a partir destes lugares que mais se escreve e filma sobre o resto do mundo, como se a totalidade do planeta estivesse, afinal, a ser representada e difundida por poucos, por aqueles que, deste modo, vão concentrando uma outra forma de poder, o referido e não negligenciado *soft power* de Joseph Nye (2014).

Da costa ocidental dos EUA à Europa do noroeste, de Bollywood à Nigéria e daqui a Hong Kong, o mundo que produz cinema em massa está, afinal, concentrado nalguns vértices de uma rede que, podendo ser planetária na sua essência (talvez no gosto e na atratividade pelo imaginário do filme), acaba por ser assimétrica na localização espacial e no controlo das redes de distribuição da produção cinematográfica.

É precisamente para celebrar um dos nós deste sistema polarizado que o *Walk of Fame* de Hollywood se encena em Hong Kong, na *Avenue of Stars*, um corredor turístico de simbolismo cinematográfico criado no sudeste asiático.

Localizada na *Tsim Sha Tshui Promenade*, um dos atrativos turísticos da cidade, nesta *Avenue of Stars* celebra-se o cinema produzido naquela região, comemoram-se as vidas de realizadores, atores e atrizes que, a partir de Hong Kong, contribuíram para a difusão da indústria cinematográfica local. Para além das estrelas impressas no solo, cada uma dedicada a uma personalidade, expõem-se estátuas, murais, réplicas de objetos associados ao cinema, peças variadas de arte pública, daqui resultando um alinhamento que faz desta artéria urbana um corredor performativo de exposição.

É difícil encontrar um centro na linearidade deste simbolismo espacial. Ainda assim, quem circula fixa-se mais tempo na estrela e na inscrição de uma celebridade, Jackie Chan. Os visitantes param também na estátua de Bruce Lee, talvez uma das mais planetárias personalidades cinematográficas do continente asiático, aqui exposto e devolvido ao público numa pose icónica, aquela que o celebrou nos filmes de ação que nos remetiam, na perspetiva ocidental, para uma vaga e estereotipada imagem de um certo oriente.

É desta forma que o cinema confere densidade simbólica a um projeto de requalificação da frente urbana de ligação da cidade ao Rio das Pérolas. Para além de um espaço de lazer e atratividade turística, para além mesmo de uma mera intervenção urbanística, este é um território de imersão num cenário de cinema, uma hiper-realidade na qual o filme e a cidade se fundem em comportamentos de transeuntes que, por devoção, identificação ou curiosidade, se prostram perante os nomes das celebridades gravadas na calçada, fazem gestos de imitação para assim se confundirem com o Bruce Lee que ali está representado, e se autofotografam em enquadramentos digitais individuais ou coletivos, mergulhando eles próprios numa qualquer película de artes marciais.

Como refere Stokes (2007, p. ix), *“It is quite amazing that, despite its small size and population, Hong Kong has become so big in the field of cinema, exceeding the production of both Taiwan and the People’s Republic of China, and ranking just after giants Hollywood and Bollywood. Admittedly, in earlier years, it was more notable for quantity than quality, but that is rapidly changing with increasingly sophisticated directors, producers, writers, and actors, and remarkable films that have won numerous awards at home and abroad. On top of this, rather than being restricted to their home market, Hong Kong films have gained a worldwide audience and contributed such genres as martial arts cinema to the broader public”*.

Para além deste dinamismo, em Hong Kong o cinema celebra-se numa frente ribeirinha que é, ao mesmo tempo, topobiográfica, porque ali estão personagens, atores e realizadores, e um *hotspot* turístico, um atrativo a juntar a outros como o Victoria Peaks, um relevo urbano geossimbólico filmado e difundido por todo o mundo através deste cinema de *place making* e marketing geográfico.

Como se pode ver em Marchetti e Kam (2007), Jackie Chan evocado na *Avenue of Stars* será, para Hong Kong, mais que um simples ator: poderá um embaixador na associação desta região administrativa ao mundo da *pop culture* cinematográfica que será também, talvez em conjunto com a paisagem do jogo do vizinho Macau, uma das pontes da República Popular da China com o sistema capitalista contemporâneo: “*Although the official image of Hong Kong presented by the tourism board and the depiction of the city in the cinema are often at odds, the interconnections between tourism and film cannot be denied or ignored. That Jackie Chan has been Hong Kong’s official tourism ambassador since 1995 is indeed not a matter of coincidence: Jackie Chan is a brand-name unto itself, and a star brand, no less. The opening of the Avenue of Stars as one of Hong Kong’s major sites of tourist attraction in 2004 is yet another case in point. Kowloon’s Tsim-Sha-Tsui Promenade, this avenue ‘pays tribute to the stars of the silver screen’ and has ‘handprints of individual stars, sculptures, movie history milestones of the past hundred years and movie memorabilia kiosks’*” (Marchetti e Kam, 2007, pp.7-8).

A denominação anglossaxónica desta *Avenue of Stars* pode ser interpretada de outro modo, como sinal do cinema enquanto veículo de projeção global de uma certa cultura que, de acordo com Cosgrove (2008), se pode considerar como hegemónica e dominante, uma cultura que vai alargando fronteiras e ultrapassando barreiras.

Como se lê, mais uma vez, em Marchetti e Kam (2007, título de capa), “No film is as island”. O cinema não é um mundo à parte, um enclave centrado na sua própria linguagem e universo. O cinema não é também uma mera representação de lugares e paisagens mas será um meio de intermediação e construção de geografias e territorialidades. Em *A Rosa Púrpura do Cairo*, realizado por Woody Allen em 1985, o cinema é a porta de escape de Cecília (a personagem de Mia Farrow) face às amarguras quotidianas da depressão de 1929. Mais que uma linha de fuga, neste filme Cecília entra numa nova geografia, é levada para dentro da tela, para outra dimensão, para um cinema omnipresente que não substitui a realidade mas que se torna realidade no modo como é vivido e percebido.

É a este alargamento da experiência cinematográfica no mundo urbano pós-moderno que se referem Lipovetsky e Serroy (2010), quando introduzem o conceito de *ecrã global*, aqui interpretado como *ecrã omnipresente* no modo acompanha os quotidianos deste novo cidadão que, de forma consciente ou não, está inscrito num ritual cinematográfico permanente.

### Notas finais. As paisagens pós-modernas como paisagens cinematográficas e o ecrã global de Lipovetsky e Serroy (2010)

Para Tom Gunning (2007), se a teoria clássica do cinema refletiu sobre a essência do filme, esta mesma teoria tem, na contemporaneidade, aprofundado as questões semióticas e a relação entre a arte cinematográfica e o espetador. No entanto, este não é agora um espetador sentado num qualquer reduto confinado de projeção. Enquanto experiência, o cinema ultrapassou os muros das salas e este espetador é agora um transeunte urbano que está imerso num ambiente cinematográfico permanente, ainda que marcado pelas cadências e pelos ritmos das intermitências próprias das paisagens tecnológicas que envolvem este novo cidadão.

Nesta “*City as a place of excitement*” (Massey, 1999, p.153), na nova cidade de serviços, turismo e lazer, o cinema existe no modo como se tem construído um espaço hipervisual que é território de múltiplos protagonistas, das empresas privadas ao Estado, dos atores religiosos às tribos de subculturas, todos apropriando uma paisagem urbana que informa, seduz, condiciona, promove consumos e comportamentos, poderes e contrapoderes, mensagens de hegemónias e resistências.

Para José Machado Pais (2010, p.82), “[...] *uma simples deslocação pela cidade converte-se numa permanente exposição a mensagens publicitárias, como se circulássemos num ‘shopping center global’ [...]. A publicidade urbana ficciona a cidade, ao estimular o desejo de quem a percorre a abraçar um mundo de fábula e de ficção. [...] as imagens publicitárias [...] convidam os transeuntes à evasão, ao serem transportados para mundos oníricos*”.

Nestas espacialidades urbanas, o ecrã tem parte da responsabilidade nesta espécie de evasão para mundos oníricos referida por Machado Pais (2011). Em todo este quotidiano, o ecrã está presente, a linguagem fílmica é um meio de comunicação, a paisagem tecnológica da cidade é uma projeção cinematográfica nos espaços privados mas também nos espaços públicos.

Para Lipovetsky e Serroy (2010), a paisagem cinematográfica é uma paisagem-ecrã resultante de uma lógica visual que invadiu o quotidiano. Este ecrã omnipresente multiplicou-se e miniaturizou-se. Por isso é um ecrã móvel que acompanha a mobilidade dos sujeitos que o transportam e dele demonstram elevada dependência. Pode estar fixo na praça pública mas também no café e no restaurante, caminha nas mãos de cada um, mas é um imprescindível objeto de entretenimento, informação e orientação nos aeroportos e nos aviões (Groening, 2014).

Estas são paisagens hipervisualizadas de formas, cores e sons. É também esta a paisagem tecnológica do marketing, em espaços sedentários e nos corredores nómadas da circulação, nos aviões mas também nos comboios e nos automóveis. Esta é a vida quotidiana que absorveu e inscreveu os rituais cinematográficos (Lipovetsky e Serroy, 2010). É a “*vida feita cinema*”, a “*ecranização do mundo*” (Ilharco, 2013, pp.31-34), quando tudo acontece no ecrã e o ecrã está por todo o lado. Ainda para Ilharco (2013, pp.35-37), “*Os média electrónicos cercam-nos sensorial e constantemente: vemos, ouvimos, tocamos, sentimos, tudo ao mesmo tempo, de todos os lados, constantemente [...]. [...] de todo o lado os ecrãs interpelam, convocam, seduzem, envolvem, prendem, viciam [...]*”.

Nesta paisagem cinemática e nesta cartografia variável de difícil distinção entre observador e observado, entre realidade e ficção, a viagem pode ser também uma experiência cinematográfica de corpos fixos e confinados que vêm o mundo em movimento a partir da janela de um comboio ou dos vidros de um automóvel. Nesta vivência, há o dentro e o fora, o nós e os outros, aquele que observa, sentado na poltrona do veículo, e os outros que lá estão fora, enquadrados por aquele ecrã de visualização, como se fossem personagens de um filme do qual o observador também faz parte, embora esteja mais protegido dos olhares alheios.

Este ecrã-cinema estende-se para os territórios domésticos da habitação. Se é verdade, como nos mostram Andrews, Hockenhull e Pheasant-Kelly (2015), que esse mundo íntimo tem sido conteúdo de representações cinematográficas, também é certo que o cinema invadiu este reduto de vivências quotidianas. Tal como o avião e os aeroportos, a habitação tornou-se território do ecrã. Desde logo, nas classes médias mais abastadas, pela difusão (e dispersão) espacial da televisão nestes microterritórios. Esta janela de exposição do mundo saiu da sala de estar para a cozinha, desta para os quartos, num processo agora acompanhado pela multiplicação de ecrãs-móveis, de *tablets* a *smarphones*. Sem um centro de gravidade, as redes *wireless* desfocaram a vivência familiar e dispersaram os interfaces de contacto entre o privado e o público, entre os espaços da intimidade e o mundo exterior, erodindo a fronteira entre o privado e o público. Neste território doméstico, esta experiência cinematográfica pode viver-se em territórios individualizados e acantonados, porque a conectividade digital está por todo o lado, inclusive no quarto do adolescente que se encerra perante a ameaça de intrusos. Neste novo espaço cinemático, vão-se criando novas (micro) fronteiras, numa hiper-realidade difusa e contraditória que, ao mesmo tempo, abre e fecha, coloca em contacto e aquartela, como num filme tornado realidade.

Nos espaços urbanos da pós-modernidade, o ecrã e o cinema estão ainda na cidade-espetáculo, nos hologramas projetados em superfícies exteriores, como se de telas se tratassem. Neste *video mapping show*, a forma desses edifícios-ecrã, as suas rugosidades, tudo faz parte do cenário e é incorporado na narrativa. Este novo ecrã não é plano, tem recortes, saliências, desequilíbrios e assimetrias. Como na sala clássica do cinema, a experiência é multissensorial, sobretudo noturna. Aqui vivem-se personagens, cenários e movimentos, mas a diferença está na escala e está também no céu aberto, naquele que não existe na sala escura mas que já se viveu nos icónicos *drive-in* celebrizados também pelo cinema, a partir dos EUA.

Mas, este mesmo ecrã não se limita a mostrar. Pelo contrário, a sua presença condiciona e atua enquanto modelador de um certo ordenamento do território, de práticas de higienização espacial para que, naquele plano e no enquadramento

daquele ecrã, apenas se mostre uma versão reabilitada e encenada da realidade. Por isso em eventos como os Jogos Olímpicos se prepara o espaço geográfico recetor como se este fosse um cenário e um palco, acautelando o que vai ser enquadrado pela câmara e será depois divulgado pelo mundo. Na verdade, já não é o ecrã que busca a realidade, mas a realidade que se adapta àquilo que se pretende mostrar nesse mesmo ecrã.

Enquanto observadores-atores, vemos o mundo através deste ecrã, assistimos a guerras e insurreições, a catástrofes naturais e tecnológicas, consumimos mensagens editadas por lógicas cinematográficas, fazendo do mundo um imenso cenário dramático, uma *traumascape* percebida à distância e intermediada por alguma tela tecnológica de exposição.

No entanto, se numa ponta está o ecrã, na outra pode estar uma câmara de vigilância. Esta segunda está exposta, de forma mais ou menos discreta, no espaço público ou privado que se pretende regular e disciplinar. Do outro lado, alguém observa, acompanha os movimentos e exerce o seu poder. O acesso ao ecrã é aqui, nesta sociedade de *voyeurismo* e controlo e nesta cidade distópica (Lippolis, 2016), um privilégio de autoridade por parte de quem vê aquele fragmento de realidade seguindo os mesmos princípios do espetador cinematográfico, observando o cenário, acompanhando as personagens, os seus movimentos e gestos, as entradas e saídas do enquadramento, do mundo que se vê no plano que ali se observa e acompanha naquele ecrã discreto.

Nesta perspetiva, existem os ecrãs massificados, ao alcance de todos, mas também os ecrãs políticos, aqueles que apenas se mostram e estão acessíveis a quem, naquele momento, exerce algum ascendente sobre os outros.

Por tudo isso, se se pretende avaliar o peso do cinema nas vivências da contemporaneidade urbana, as estatísticas de audiências são uma parte insignificante do problema, precisamente porque o cinema deixou de ser uma experiência ocasional, nobre e de excelência vivida em lugares específicos aos quais apenas se tinha acesso depois da compra de um bilhete de entrada. Isto porque as práticas comportamentais do cinema passaram a estar por todo lado, os seus códigos de linguagem impuseram-se e os seus rituais, para o bem e para o mal, são hoje hegemónicos e omnipresentes.

## Bibliografia

- Andrews, E., Hockenhull, S. & Pheasant-Kelly, F. (2015). *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*. Routledge: London.
- Avraham, E. & Ketter, E. (2008). *Media strategies for marketing places in crisis*. Amsterdam: Butterworth-Heinemann.
- Azevedo, A. (2006). Geografia e Cinema. In Sarmento, J., Azevedo, A. F. & Pimenta, J. R. (coord.), *Ensaios de Geografia Cultural* (59-79). Porto: Livraria Editora Figueirinhas.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulação*. Relógio d'Água: Lisboa.
- Baker, B. (2007). *Destination branding for small cities*. Portland: Creative Leap Books.
- Bauman, Z. (2006). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bryman, A. (2004). *The disneyization of the world*. London: Sage.
- Bryman, A. (2005). *Disney and his world*. London: Routledge.
- Cachinho, H. (2006). Consumactor: da condição do indivíduo na cidade pósmoderna. *Finisterra*, XLI, 81, 33-56.
- Capella, H. & Font, J. (1999). *A tale right out of Hollywood! Set in the desert of Almeria, in Spain?*. Albuquerque: Commission on Dynamics and Critical Regions.
- Claval, P. (2006). Comunicação, diferenciação de culturas e organização do espaço (noções-chave). In Sarmento, J., Azevedo, A. F. & Pimenta, J. R. (coord.), *Ensaios de Geografia Cultural* (21-35). Porto: Livraria Editora Figueirinhas.
- Cosgrove, D. (2008). Geography is everywhere: Culture and symbolism in human landscapes. In Oakes, T. S. & Price, P. L. (ed.), *The Cultural Geography Reader* (177-185). London: Routledge.
- Fernandes, J. (2012). Indústrias culturais, representações de lugares e marketing territorial – o caso particular do continente africano em *O Fiel Jardineiro*, de Fernando Meirelles (2005). In Carvalho, P. & Fernandes, J. (ed.), *Património cultural e paisagístico. Políticas, intervenções e representações* (195-211). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Fernandes, J. (2013a). A paisagem urbana de Pombal - dinâmica geográfica, representações simbólicas e apropriações ideológicas. *Cadernos de Geografia*, nº 32, 3-13.
- Fernandes, J. (2013b). A territorialização das indústrias criativas e as paisagens turísticas do cinema. *Cadernos de Geografia*, nº 32, 239-246.
- Fernandes, J. (2013c). Turismo topobiográfico e territórios narrativos: conceitos e análise crítica. *Pasos*, vol.11, nº4, p.687-701.
- Groening, S. (2014). *Cinema beyond territory. Inflight entertainment and atmospheres of globalisation*. London: Palgrave Macmillan.
- Gunning, Tom (2007). Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. In *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volume 18, Number 1, 29-52.
- Harvey, D. (2011). *O Enigma do capital e as crises do capitalismo*. Lisboa: Bizâncio.
- Herwitz, Daniel (2008); *The star as icon: celebrity in the age of mass consumption*; Columbia University Press; New York.
- Ilharco, F. (2013). *Pós-sociedade. A sociedade pós-literária, pós-nacional, pós-democrática e pós-ocidental*. Lisboa: INCM.
- Kim, H., Richardson, S. (2003). Motion picture impacts on destination images. *Annals of Tourism Research*, Volume 30, Issue 1, 216-237.

- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2010). *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70.
- Lippolis, L. (2016). *Viagem aos confins da cidade*. Lisboa: Antígona.
- Mácha, P. (2013). Resistance through tourism: Identity, imagery, and tourism marketing in New Mexico. In Sarmiento, J. & Brito-Henriques, E. (eds.), *Tourism in the Global South: Heritages, Identities and Development* (91-112). Lisbon: University of Lisbon.
- Marchetti, G. & Kam, T. S. (edit.) (2007). *Hong Kong film, Hollywood and new global cinema. No film is an island*. London: Routledge.
- Massey, D. (1999). On space and the city. In Massey, D., Allen, J. & Pile, S. (ed.), *City worlds* (153-169). London: Routledge.
- Nye, J. S. (2014). *O futuro do poder*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Pais, J. M. (2010). *Lufa-lufa quotidiana. Ensaio sobre cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Stokes, L. (2007). *Historical dictionary of Hong Kong cinema*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Velez de Castro, F. (2008). Lugar e não-lugar em espaços imaginados. Abordagem geográfica a partir do cinema. *Cadernos de Geografia*, 26/27, 115-125.
- Wichels, S. (2014). *Comunicação turística: Desafios e tendências na contemporaneidade. Estudo de caso: Tenerife*. Coimbra: FLUC/ Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo.



**Eumed/Universidade de Málaga**

**eumed.net**