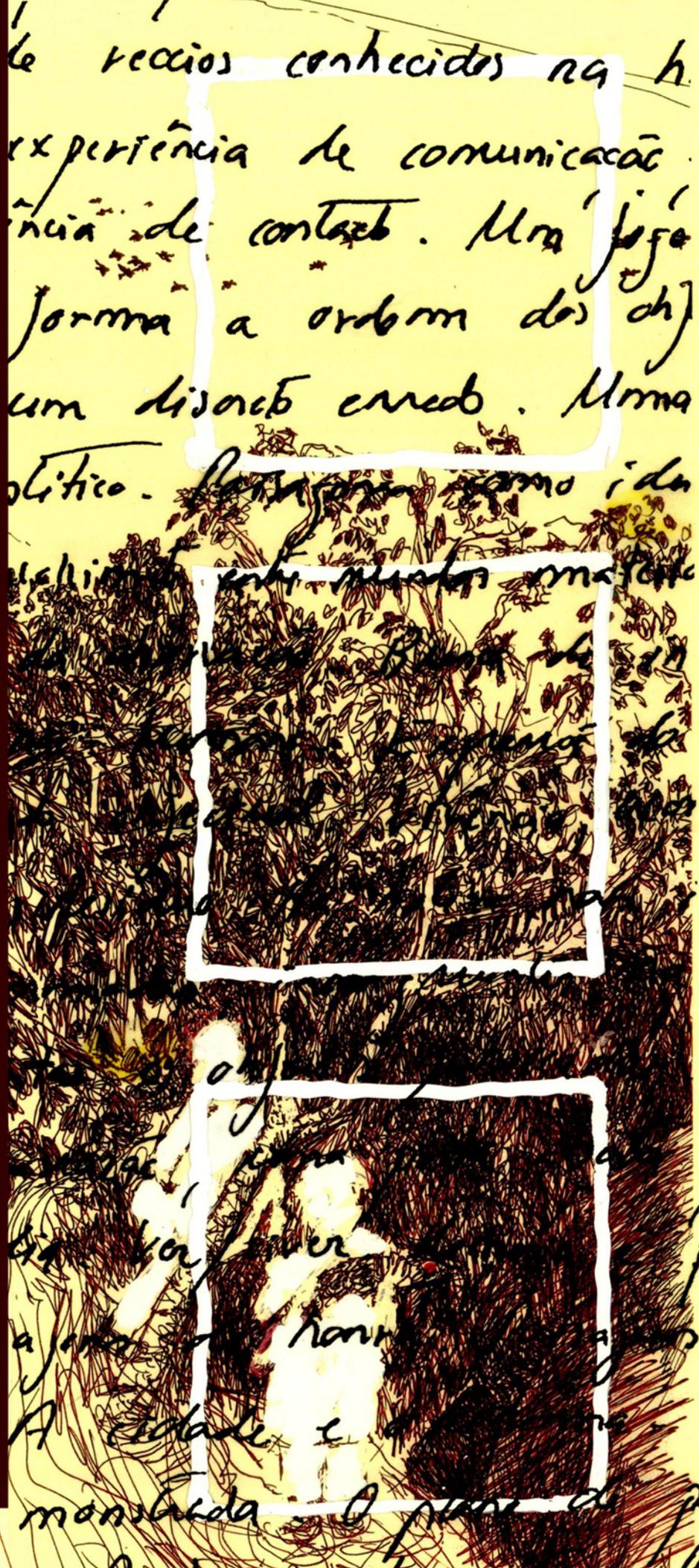


ENCONTRO DE PAISAGENS

**Helena Pires
Teresa Mora**
eds.



© CECS 2012

A presente publicação encontra-se disponível gratuitamente em:
<http://www.comunicacao.uminho.pt/cecs/>

Título

Encontro de Paisagens

Edição

Helena Pires
Teresa Mora

Editora

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Centro de Investigação em Ciências Sociais
Universidade do Minho
Braga · Portugal

Formato

Livro eletrónico, 88 páginas

Director gráfico e edição digital

Alberto Sá

Ilustração Capa

Paulo Trindade Soares

Revisão

Ricardina Magalhães

ISBN

978-989-8600-03-5

Publicação

Outubro, 2012

ÍNDICE

Prefácio	7
Helena Pires & Teresa Mora	
Duas fotografias de André Cepeda	13
Nuno Borges de Araújo	
“Downfall”	19
Nuno Moreira Inácio	
Comentário a “Downfall”	23
Luís Fortunato Lima	
Cinema, arte e comunicação: o ser inteiro da paisagem e o fabrico dialógico da experiencia	26
Ana Francisca de Azevedo	
A visão da paisagem no cinema: entre o sonho e o imaginário	47
Fabio La Rocca	
Cartografias do desejo: a cidade como espaço do outro (e alguns apontamentos sobre a cidade no cinema moçambicano)	57
Mirian Tavares	
<i>Paisagens de honra</i> – os vencedores e os vencidos do campo de batalha – os cemitérios militares, americano, britânico e alemão, na Normandia	63
Miguel Sopas Bandeira	
Paisagens soltas: Goya, Hamlet e Marginais	85
José Miguel Braga	

Prefácio

São várias as possibilidades de conceção que o termo “paisagem” evoca. Desde conceções de tipo naturalista, que a tomam pelo território (espaço “natural” e construído, rural urbano) (Mumford, 1964; Corajoud, 1982; Bethemont, Honegger-Tivière, La Lay, 2006; Bailly, 2006), ao entendimento da paisagem como outra forma de designar a representação e o imaginário, embaraçados na nossa relação com o mundo sensível, encontrando-se neste caso implicados os seus diversos modos de expressão estética e iconográfica (cf. Simmel, 1913; Cauquelin, 1989; Bertrand, 1978; Roger, 1997).

A presente publicação surge na sequência de um evento designado *Encontro de Paisagens*, organizado pelo CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade - e CICS – Centro de Investigação em Ciências Sociais, ambos da Universidade do Minho, o qual teve lugar a 27 de maio de 2011, no Museu Nogueira da Silva, em Braga. Tratou-se de um Encontro realizado ao abrigo do projeto de investigação *Paisagens, Cultura e Artes da Contemporaneidade*¹ e que contou com a colaboração tanto de académicos como de artistas. Este projeto tem como objetivo estudar as paisagens nas suas múltiplas formas de concetualização, através de diferentes perspetivas e áreas científicas e a partir de uma posição epistemológica de estreita articulação com as diversas colaborações e modalidades de produção artística por parte de não-académicos que se propõem abordar e refletir sobre a temática das paisagens. Constituindo-se a paisagem como experiência estética (Sansot, 1983), ao mesmo tempo que enquanto objeto de representação suscetível de discussão crítica (Dufrenne, 1981), é imprescindível para o estudo das paisagens o desenvolvimento persistente de um diálogo, entre os académicos e os não-académicos, enquanto propiciador do exercício criativo do pensamento. Entre as práticas de produção artística, por um lado, e a construção do conhecimento científico, por outro, admite-se existirem motivações ou propósitos de interrogação que se aproximam entre si. É, pois, finalidade deste projeto desenvolver estratégias concretas com vista à promoção de encontros/eventos/ações favoráveis ao avizinhamo entre académicos e não-académicos (artistas) com produção e atividade consideradas pertinentes para o estudo das paisagens, bem como inspiradoras de uma reflexão e discussão críticas. Tendo em conta este fim, com a presente publicação, decorrente do *Encontro de Paisagens*, visa-se explorar o diálogo entre os diversos agentes implicados na “experiência paisagística” contemporânea: as obras; os artistas/criadores; os comentadores e os públicos.

A equipa que integra este projeto é composta por investigadores, alguns dos quais autores dos textos aqui publicados, provenientes de diversas áreas de formação,

¹ <http://www.cecs.uminho.pt/landscapes.pdf>

nomeadamente a sociologia, a geografia e as ciências da comunicação. A respetiva produção académica tem-se interligado de diferentes modos com a temática das paisagens, a qual tem sido estudada a partir de múltiplos ângulos e sub-temáticas: a paisagem cultural e urbana, a paisagem no cinema, a paisagem-corpo, a paisagem e sua representação nas artes, etc.

A compilação de textos que se segue responde a uma proposta apresentada aos participantes do *Encontro de Paisagens*. Sugeriu-se então a cada um a elaboração de um texto/comentário, quer relatando as respetivas comunicações apresentadas, quer expressando uma reflexão inspirada na temática das paisagens ou obras em exposição dos artistas convidados, André Cepeda e Nuno Moreira Inácio. Foram no caso privilegiadas abordagens à paisagem nas artes visuais, nomeadamente na fotografia, no cinema, bem como expressivas dos múltiplos sentidos a que o termo se propicia.

Admitindo possibilidades várias de encontro/desencontro que os textos aqui publicados intrigam entre si, propomos algumas linhas orientadoras de uma leitura de conjunto, as quais não se pretendem sobrepor ao modo singular de cada autor sentir ou fazer a paisagem, mas antes dar conta de uma dada ressignificação de que um "índice" é sempre, de certa maneira, ilustrativo.

Assim, num primeiro momento, é problematizado o modo como a "realidade" se faz paisagem, através da representação. O movimento de vaivém que constitui a própria natureza da representação, já que esta inaugura o visível, mas também o invisível, inscrevendo na imagem ao mesmo tempo uma distância e proximidade ao mundo referencial, é em particular ensaiado pela mão tanto de André Cepeda como de Nuno Moreira Inácio, assim como pelos seus comentadores, respetivamente Nuno Borges de Araújo e Luís Fortunato Lima.

Reportando-se a *Duas Fotografias de André Cepeda*, Nuno Borges de Araújo incide sobre a "redução de possíveis artifícios técnicos", sugerindo que o fotógrafo procura dar-nos a ver "a realidade tal como ela se nos apresenta". Simultaneamente, poderá dizer-se que André Cepeda não deixa de exercitar (inibindo-se aparentemente no investimento lançado sobre a superfície formal da imagem e expandindo, no sentido inverso, a abertura da imagem ao referente) um tom subtilmente pessoal, até pela atenção votada às mais inesperadas paisagens, modos inusitados e anónimos de usabilidade dos objetos na sua ligação (por sua vez intensamente pessoal e mesmo íntima) com os espaços, que as *Duas Fotografias* testemunham.

Já nos desenhos de Nuno Moreira Inácio, é o jogo de "presença/ausência do mecânico", como comenta Luís Fortunato Lima, em *Comentário a "Downfall"*, aquilo que os mesmos parecem querer enfatizar. Remetendo para as palavras do próprio artista, em auto-comentário ao seu próprio trabalho ("*Downfall*"), "a série desenvolvida apresenta, então, momentos de tensão entre a transparência do real, suscitada pelo dispositivo tecnológico fotográfico e a anulação do referente subjacente a qualquer modo de ver sem mediação mecânica". Em aproximação ao estatuto de banalidade conferido ao pressuposto ponto de partida referencial das imagens de André Cepeda, inspiradas na realidade esquecida de

todos os dias, também neste caso as imagens de Nuno Moreira Inácio partem da transitoriedade do real mais prosaico, embora já sob a forma mediada de registos fotográficos de carácter jornalístico.

Por fim, a ausência de figura humana na representação, em ambos os casos, poderá ser entendida como opção estratégica que enfaticamente nos impele a aproximar a noção de paisagem à natureza, mas que ao mesmo tempo, e exatamente porque de diferentes maneiras essa mesma aproximação é negada, nos inquieta. Deparamo-nos sobretudo com a dificuldade em fixarmo-nos no infundável movimento de fechamento e abertura à paisagem, entendida quer em termos de experiência vivida, quer de experiência imaginária.

Num segundo momento, a paisagem e o cinema constituem o motivo de base a partir do qual Ana Francisca de Azevedo, Fabio La Rocca e Mirian Tavares desenvolvem ângulos diversos de reflexão epistemológica, ontológica e estética com incidências entre si de algum modo complementares.

Por um lado, por meio do seu ensaio intitulado *Cinema, arte e comunicação: o ser inteiro da paisagem e o fabrico dialógico da experiência*, Ana Francisca de Azevedo centra-se na problematização teórica do paradigma que enquadra, na contemporaneidade, os estudos da paisagem. Em particular, a autora defende uma viragem, no sentido da reconciliação da ideia de paisagem com as suas práticas, isto é, defende o entendimento da paisagem enquanto “entidade híbrida entre material e virtual”. À luz do modelo da pós-modernidade, Ana Francisca de Azevedo recusa a conformação a uma abordagem estritamente contemplativa da paisagem, a qual, segundo a própria, se traduz no “divórcio entre visão e corpo”. Pelo contrário, importará resgatar o figurativo na sua aproximação às “práticas quotidianas da paisagem” ou, dito de outro modo, a representação, assim como a presença material, e experiencial, da paisagem. É precisamente o cinema, dada a sua natureza processual e tecnológica, que permite equacionar uma tal alteração de paradigma. Tomando por inspiração a noção de cronotopo de Bakhtin, a autora sublinha as “continuidades e descontinuidades espaço-temporais”, reveladas sob a forma de “signos em conflito que irrompem no tecido fílmico”. Os “símbolos inscritos nas imagens de paisagem”, no cinema, são pois atravessados por “falhas ou rupturas abertas na comunicação pelo tempo de transformação das imagens (tempo iconológico)”, oferecendo-se assim como um útil pretexto a uma reflexão sobre o infundável devir tensional da paisagem.

Por outro lado, em *Visão da paisagem no cinema, entre o sonho e o imaginário*, Fabio La Rocca propõe-se antes de mais pensar sobre a relação entre o cinema e a cidade. Nas palavras do autor, trata-se de “uma junção que prefigura um cinema urbano e uma metrópole cinematográfica; e, por conseguinte, uma relação existencial, com implicações em termos de fundação, numa altura em que, dentro de uma perspectiva histórico-cultural, o cinematógrafo se vira para a cidade, para a rua, tornando-se assim uma testemunha da revolução industrial e urbana”. Apontando inúmeros exemplos fílmicos onde a paisagem, a memória e o imaginário se cruzam, Fabio La Rocca reflecte sobre a “construção de um quadro imaginário da paisagem no cinema”, salientando que “o fascínio das imagens

cinematográficas forma retratos animados das paisagens que podemos percorrer, oscilando entre o real e o imaginário, entre o onirismo e a fascinação sentimental”.

Ainda no que diz respeito à relação entre a paisagem e o cinema, e em particular entre a cidade e o cinema, Mirian Tavares, em *Cartografias do desejo: a cidade como o espaço do outro (e ainda alguns apontamentos sobre a cidade no cinema moçambicano)*, sugere-nos sobretudo um entendimento da “cidade real” enquanto “espaço da alteridade”. Assim, diz a autora, “o espaço urbano converte-se no local do reconhecimento da fratura do indivíduo, local de vivências diversas e da experiência constante do esquecimento: do outro, de nós, daquilo que nos rodeia. Aprendemos a ver/viver a cidade como aprendemos a ver os filmes. A imagem, no cinema e fora dele, é um texto que precisa ser decodificado”. Mais concretamente, interessa a Mirian Tavares explorar os códigos específicos do cinema moçambicano, registos de “importância pedagógica e propagandística” fundamental durante a primeira fase da independência de Moçambique, então realizados pelo INC – Instituto Nacional de Cinema. Sobre a(s) cidade(s) no cinema moçambicano, refere a autora que esta(s) se constitui(em) essencialmente como “espaço dialógico”, quer enquanto “personagem”, quer como “pano de fundo”, quer mesmo como ausência que importa interrogar. Mirian introduz-nos assim a “um cinema inacabado, como as cidades que retrata”, “um cinema cuja voz ainda se ouve muito pouco nestas cidades do lado de cá”.

Num terceiro momento, Miguel de Sopa Bandeira, em *Paisagens de honra – os vencedores e vencidos do campo de batalha – os cemitérios militares, americano, britânico e alemão, na Normandia*, num tom intimista, e em estilo de relato de viagem, partilha com o leitor uma experiência paisagística de interceção permanente entre território e imaginário, memória pessoal e coletiva, visão histórica e registo do episódico. Derivando por entre “os cemitérios militares, americano, britânico e alemão, na Normandia”, o autor vai testemunhando ligações mnemónicas e emocionais que os múltiplos signos na paisagem evocam, a que se juntam práticas aparentemente contraditórias, próprias do turismo de guerra: arranjos decorativos, museus, comercialização de réplicas de objetos de guerra tais como fardas, postais ilustrados, etc. Em suma, é de uma viagem-paisagem que nos fala Miguel de Sopa Bandeira, uma viagem que é ao mesmo tempo paisagem interior, isto é, “memória do espaço vivido” e simultaneamente “pano de fundo onde decorre a representação da nossa própria vida”.

Compõem igualmente a presente publicação três textos de José Miguel Braga compilados sob o título *Paisagens à solta: Goya, Hamlet e Marginais*, à margem de qualquer noção, já feita, sobre aquilo que paisagem poderá querer dizer. Escapando do descritivo, do que representa alguma coisa, assim como da separação entre o ficcional ou o poético e o seu impossível contrário, o autor presenteia o leitor através de uma deambulação por destinos aparentemente recortados entre si.

Helena Pires & Teresa Mora

Referências bibliográficas

- Bailly, J.-C. (2006) "Sur les délaissés parisiens" in J. B. Vaquin (Dir.) *Atlas de la nature à Paris*, Paris : Le Passage, Atelier Parisien d'Urbanisme, pp. 239-247
- Bertrand, G. (1978) "Le paysage entre nature et société", *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, n° 2, pp. 239-258
- Bethemont, J., Honegger-Rivière A. & Le Lay Y. F. (2006) *Les paysages des eaux douces, Géoconfluences* (site web), ENS LSH Lyon, [on-line] : <http://geoconfluences.ens-lsh.fr/doc/trans/paysage/PaysageScient2.htm>
- Cauquelin, A. (2000) *L'Invention du paysage*, Paris: Quadrige/PUF.
- Corajoud, M. (1982) "Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent" in François Dagognet (Dir.) *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel : Champ Vallon, pp. 36-51
- Dufrenne, M. (1981) *Esthétique et philosophie*, Paris: Klincksieck.
- Mumford, L. (1964) *La Cité à travers l'histoire*, Paris: Seuil.
- Roger, A. (1997) "Nature et Culture. La double artialisation", *Court traité du paysage*, Paris : Éditions Gallimard.
- Sansot, P. (1983) *Variations paysagères : invitation au paysage*, Paris : Klincksieck.
- Simmel, G. (1913) "Die Philosophie der Landschaft", *Die GueldenKammer*, vol. 3 (2)

Duas fotografias de André Cepeda

NUNO BORGES DE ARAÚJO

É difícil ter uma percepção do trabalho artístico de uma pessoa e entendê-lo através de um número reduzido de imagens. Embora conheça outros trabalhos de André Cepeda, a minha percepção destas imagens é fragmentária e necessariamente distorcida. O que eu vou dizer, em poucas palavras, é sobre elas e sobre mim, sobre o que eu vi nelas, e aí reside a pertinência do comentário.

Formalmente, a abordagem técnica usada na elaboração destas fotografias denuncia uma opção pela redução de possíveis artifícios técnicos, que permitem acentuar a expressão, e procura mostrar-nos a realidade tal como ela se nos apresenta:

- § o realismo da cor, por oposição à abstracção do preto e branco;
- § a "reprodução" dos contrastes tonais tal como o nosso olhar os vê, por oposição à dramatização dos contrastes acentuados;
- § o uso de objectivas que se aproximam do nosso ângulo de visão, não distorcendo a percepção própria do nosso olhar;
- § a presença do detalhe, pelo uso de grandes formatos, por oposição à textura da imagem, que nos retém na superfície da fotografia e nos impede de "entrar" através dela;
- § a ampliação da imagem impressa em grande formato, que reduz a sua qualidade de objecto e nos convida a experimentá-la como espaço.

Esta abordagem fotográfica, aparentemente distanciada, contribui para afastar o observador das questões mais relacionadas com a forma, e para a sua concentração no assunto fotografado.

As imagens que André Cepeda nos mostra não representam espaços e objectos de uma beleza sublime, antes pelo contrário registam o banal, o que escapa ao olhar comum, e o que supostamente não é digno de ser fotografado. Assim, coloca-se uma questão pertinente: porquê registar a imagem destes espaços?

O trabalho do fotógrafo passa pela identificação, selecção e registo do que para ele é visualmente significativo. Neste caso André Cepeda registou algo que nos esclarece sobre a natureza da intervenção humana em dois espaços. Ao revelar as suas acções, está inevitavelmente a falar-nos das pessoas que os transformaram. Estas duas imagens têm a qualidade de nos mostrarem aspectos de uma realidade que, pela sua impertinente presença, nos interrogam acerca daquilo que geralmente ignoramos, do que não ignoramos mas desprezamos, daquilo que procuramos esconder. Apesar de a presença de sítios com

características semelhantes ser comum no território, a sua existência apenas se permite em espaços privados ou semi-privados, intersticiais da cidade e da sua periferia, do lado de lá daquilo que consideramos como a fachada pública, e não configuram a nossa imagem colectiva. Nesta evidência serena de um quotidiano ignorado há, contudo, uma inquietação. Um jogo de relações construídas, que transforma a ordem dos objectos banais em protagonistas de um discreto enredo, de uma história até agora não contada. Talvez a palavra banal seja insuficiente para descrever o que aqui vemos, porque se verifica simultaneamente uma atracção e uma repulsa. Não são os espaços que se imaginam, que procuramos construir, são espaços resultantes de acções de necessidade e de contingências, onde quase nada é como entendemos que devia ser. Formas débeis de auto-construção com materiais reciclados interagem com plantações aleatórias e descuidadas. Aqui (imagem 1) vemos telas e placas deformadas que, como escamas improvisadas, encerram espaços entre as árvores-pilares, que não são bem verticais nem belas, de formas algo "caóticas". Ali (imagem 2), outro espaço verde encerrado e voltado a encerrar com o que estava à mão, árvores escolhidas, e plantadas ao critério de alguém que parece não o ter, assomam-se à vedação e pedem-nos ajuda. Pavimentos, terra, e erva a lutar pela sobrevivência. Objectos reciclados de função não especificada. Lixo, ou talvez ainda não. Apesar de tudo isto, há beleza nas imagens destas formas frágeis e deformadas, incongruentes, na coexistência e articulação de plantas e objectos fabricados, nestas construções improváveis que nos interrogam sobre a sua condição.

Porquê seleccionar imagens do banal, para uma exposição sobre paisagem? Talvez porque não é isso que a maioria das pessoas espera aqui encontrar e, assim sendo, é uma oportunidade de questionar o nosso conceito do belo, e de nos revelar uma realidade que queremos ver ocultada.

Porquê seleccionar imagens de espaços reduzidos, visualmente limitados, quando a nossa ideia de paisagem está predominantemente relacionada com horizontes abertos? Porque a dimensão dos espaços é tão vasta quanto for a nossa capacidade de neles entrar e de os percorrer visualmente, por mais pequenos que sejam.

O projecto *Ontem*, de André Cepeda

Depois de feito este comentário, tive acesso a um conjunto significativo de imagens da série intitulada *Ontem*, que integra as duas fotografias acima mencionadas, e pareceu-me oportuno fazer um comentário adicional, mais abrangente.

Na sua maioria este conjunto de imagens constitui um retrato fidedigno de um espaço e das pessoas que o habitam. Não se trata, portanto, apenas de revelar a presença humana através da sua intervenção no espaço, mas de retratar o espaço e o homem como aspectos complementares, intimamente relacionados, de uma mesma realidade.

Assim, André Cepeda não se limita a retratar o território e as casas onde se vive, chega mesmo a entrar nelas e a mostrar-nos o seu interior com a sua precária decoração.

Aborda os seus habitantes, interage com eles e retrata-os nos espaços onde à noite se recolhem. Nalguns casos penetra a sua intimidade retratando os seus corpos despidos, e mesmo o acto sexual.

O lugar é objectivo, situa-se na cidade do Porto: "Interessava-me conhecer aqueles territórios, as traseiras, as paisagens escondidas do Porto". De facto, o fotógrafo retrata as "traseiras" de quarteirões e edifícios urbanos: espaços de habitação colectiva que ainda persistem semi-ocultos em locais centrais, e, sobretudo, as "traseiras" da cidade: um habitat periférico de bairros sociais e espaços intersticiais mal definidos e negligenciados, atravessados por vias rápidas e viadutos, situados algures entre o centro e as cidades-dormitório suburbanas. Aqui vemos as casas onde os mais desfavorecidos repousam à noite. A sua condição de obscura marginalidade, próxima da exclusão social, é-nos revelada nos seus espaços de habitação e nos seus retratos. Não são, no entanto, os excluídos que não vemos na cidade e no seu centro, como os condenados à prisão ou os doentes mentais graves, confinados a espaços próprios, ou os que apenas na aparência têm uma vida normal. São os que interagem connosco na cidade, com quem nos cruzamos diariamente, que nos interpelam e, nalguns casos, ali trabalham.

Os habitantes destes espaços aparentam estar no limiar da pobreza, vivem numa situação precária, algures entre a família que sobrevive com dificuldades e os sem-abrigo. A sua condição socio-económica é muito baixa. Exceptuando uma ou outra, o que vemos nas imagens é uma existência precária de "sobreviventes". São pessoas desapossadas de uma vida de conforto pela precariedade da sua situação económica, com vidas marcadas pelo consumo de drogas – o próprio fotógrafo o afirma – e, nalguns casos, pelo recurso à prostituição. Apesar disso, e de alguns dos seus retratos nos deixarem essa impressão, o fotógrafo não é óbvio ao tratar da sua condição. Ela é apenas sugerida. O conteúdo das imagens não é explícito. De facto, não vemos pessoas a consumir drogas, nem marcas que o denunciem. Não é óbvio que as mulheres despidas sejam prostitutas, nem se os homens com quem têm o acto sexual são clientes ou pessoas com quem mantêm uma relação. Nas pessoas há uma ausência expressiva, um aparente distanciamento emocional. Elas sabem que estão a ser observadas mas não exprimem sentimentos, antes se deixam retratar como se a sua existência tivesse sido esvaziada de qualquer emoção. Assim, neste conjunto de imagens não é clara uma intencionalidade na postura do fotógrafo. Não parece querer denunciar uma condição humana expondo-a ao nosso olhar. Aparentemente, apenas procura ver, registar, e mostrar-nos esta realidade que a maioria procura ignorar por defesa, receio da diferença, ou mero preconceito. Esta postura, algo ambígua, permite a interpretação de que o fotógrafo pretende inibir-nos de fazer juízos acerca das pessoas que retrata ou, quando muito, nos pretende mostrar que, aparte a sua história de vida e condição, elas não são diferentes de nós.

O autor atribuiu a esta série de imagens o título "Ontem" porque, segundo o próprio "foi a melhor palavra que encontrei para descrever este estado de espírito [...]. Esconder, refugiar, anular, esquecer. Tentar estar fora do tempo" . Antes nos parece que o termo não remete para a anulação do tempo, mas para o passado, e que a vida das pessoas retratadas

se centra no dia-a-dia que lhes assegura a sobrevivência. O passado e a família praticamente só existem nos espaços que outrora foram um espaço familiar convencional, agora predominantemente ausente, residual. O futuro destes espaços urbanos "expectantes" e destas pessoas parece incerto, difícil de prever. Não imaginamos projectos nem planos individuais, as crianças que lhes dariam continuidade estão ausentes desta narrativa visual. Assim, talvez mais do que "Ontem", esta série deveria chamar-se "Hoje", reflectindo a compressão do tempo mental que a condição de sobreviventes impôs a estas pessoas.



Imagem 1 – Ontem // sem título, estrada nacional nº 1, Pombal, 2006

André Cepeda

Impressão Jacto Tinta, 126x160cm, edição de 3

Cortesia Galeria Pedro Oliveira // André Cepeda



Imagem 2 – Ontem // sem titulo, estrada nacional nº 1, Pombal, 2006

André Cepeda

Impressão Jacto Tinta, 126x160cm, edição de 3

Cortesia Galeria Pedro Oliveira // André Cepeda

“Downfall”

NUNO MOREIRA INÁCIO

A série de desenhos apresentados no seminário e exposição *Encontro de Paisagens*, pertencentes à série “Downfall”, são baseados em noções de exclusão ou abandono e transformação. Fotografias de imprensa são manipuladas digitalmente e reduzidas a imagens gráficas monocromáticas, impressas em papel e posteriormente redenhadas a grafite, suscitando uma tensão e um diálogo entre a representação mecânica e a representação manual.

A Paisagem compreende características visíveis de uma área de terra, incluindo elementos físicos de relevo tais como montanhas, montes, rios, lagos, lagoas e mar. Elementos vivos que incluem vegetação nativa, animais, elementos humanos, e elementos transitórios que incluem diferentes formas de uso da terra, edifícios e estruturas, e diferentes condições meteorológicas.

O uso exaustivo e inconsequente dos recursos naturais, tais como o consumo de petróleo, o aumento da população mundial, o uso da água em todo o mundo, a extinção de espécies, a cobertura florestal perdida e outras áreas críticas, segue uma curva acentuada de crescimento, encontrando-se todos os recursos numa situação de risco. Cada um destes recursos é finito, e estão todos a aproximar-se dos seus limites. No mundo em que vivemos, o ritmo das mudanças está a acelerar. Vivemos numa época em que os seres humanos têm que enfrentar as consequências da exploração exaustiva dos recursos naturais e encarar finalmente o duro facto de que vivemos num sistema com limites físicos.

A série desenvolvida apresenta, então, momentos de tensão entre a transparência do real, suscitada pelo dispositivo tecnológico fotográfico e a anulação do referente subjacente a qualquer modo de ver sem mediação mecânica.

Em “Downfall”, é apontada uma re-conceptualização do prazer contemplativo da observação da representação paisagística tradicional. Este prazer está tipicamente associado ao domínio humano sobre a natureza, a submissão da terra a uma ordem formal severa, a um triunfo da objectividade racional sobre o caos. São invocadas da mesma forma as convenções da representação paisagística para explorar temas de transformação do espaço urbano e de deslocamento. O espaço apocalíptico representado é cheio de fricções disfuncionais e de colapso. Terra seca e gretada, uma floresta selvagem, engenhos mecânicos, esta é uma viagem, através de um mundo em transformação. Apesar de todas as coisas encontradas, a ausência é o que se sente mais intensamente.

Tudo o que é orgânico tem um instinto inerente para retornar para um estado anterior e mais fundamental de existência: o do inorgânico. Como a vida não é mais que um desvio

entre um estado original de morte e uma morte futura para a qual tudo o que está vivo caminha, a morte existe na vida como um instinto mecânico para retornar ao seu estado natural de matéria inorgânica que precede todas as formas de vida orgânica.

É recriada uma visão do mundo marcada pela ausência do próprio homem, uma paisagem em que ele se transforma num passageiro de um universo poderoso e em constante mutação.



Imagem 1 – Downfall, 2010

Nuno Moreira Inácio

Grafite e inkjet print sobre papel, 30x40cm



Imagem 2 – Downfall, 2010

Nuno Moreira Inácio

Grafite e inkjet print sobre papel, 30x40cm

Nuno Moreira Inácio



Imagem 3 – Downfall, 2010

Nuno Moreira Inácio

Grafite e inkjet print sobre papel, 30x40cm

Comentário a “Downfall”

LUÍS FORTUNATO LIMA

I – O “mundo” em que vivem os autores

Tendo em conta que se desejou fazer um “encontro de paisagens” tratei de apresentar, paralelamente ao trabalho de Nuno Moreira Inácio, o universo temático de dois outros autores: Gunther Knipp (Alemanha, 1935) e George Shaw (Inglaterra, 1974). Este encontro inicial teve como objectivo circunscrever esse universo e entrar numa atmosfera onde o trabalho de Nuno M. Inácio aparece com subtis diferenças.

No que diz respeito ao trabalho de Gunther Knipp, refiro-me a um conjunto de desenhos realizados na década de 70. Nesses desenhos, realizados a lápis sobre cartão em formatos médios, temos acesso a imagens de descampados, fábricas devolutas, edificações arruinadas, recantos tomados pelas ervas daninhas e lixeiras anexas a esses espaços. Os espaços aparecem desprovidos de sentido funcional, desprovidos de sentido de território, como expressão do abandono. Essas imagens são representativas da falência da indústria, e são, portanto, para Gunther Knipp, a expressão de uma espécie de sombra da civilização industrial ou pós-industrial. Num sentido muito próprio resumem a ideia de lugar decaído.

Relativamente a George Shaw invoco as suas paisagens dos subúrbios. Pintura de referência fotográfica, feita com uma espécie de esmalte (humbrol enamel) sobre tela ou sobre madeira, em formatos pequenos. Com George Shaw, temos acesso a uma descrição minuciosa de diversas paisagens dos subúrbios e suas particularidades, sobretudo como analogia da caducidade, através de um olhar atento à degradação do território: “The dark side of suburbia”, conforme o título de uma exposição recente. “George Shaw unsettling landscapes reveal a council estate caught in a monumental struggle between man and nature” (Telegraph, Wednesday 8 may 2011).

Em ambos os trabalhos há um sentido existencial: o olhar percorre os indícios e os resíduos de acções humanas desinteressadas, percorre os espaços cuja vivência se faz a partir da sua relação com a memória. O decaimento material e a fragmentação estão associados à ideia de transitoriedade. Estas imagens são representativas da decomposição de um tempo. “Sem tempo não há memória”, escreveu N. M. Inácio; sem memória não há tempo. A memória, e com efeito, o tempo, constrói-se, sedimenta-se, resume-se, desvigor e, eventualmente, dissolve-se na paisagem externa e interna.

Nos trabalhos de Knipp e Shaw, assim como no trabalho de N. M. Inácio, temos acesso a paisagens cujo sentido primordial é expressar o decaimento, a queda das coisas, e dessa forma surge a face sombria e melancólica. Podemos interpretar algumas destas imagens como indícios da desilusão e da descrença no contexto ideológico e social. A

tipologia dos desenhos de N. M. Inácio tem alguma semelhança formal e conceptual com os autores referidos. O decaimento, o fragmento, o resíduo, são também figuras temáticas ou sub-temáticas do seu conjunto de imagens. Penso, porém, que têm um sentido subtilmente diferente. Três palavras a respeito do seu trabalho: (1) ocorrência, (2) falência e (3) resiliência.

(1) Ocorrência e pós ocorrência: a quietude das coisas após uma acção violenta, decisiva, que marca uma ruptura, resultado de uma ocorrência catastrófica ou não.

(2) Falência. Fixação nostálgica pela ruína: a ruína como representação de uma ausência. Resíduo de vivências, de uma existência. Caducidade e transitoriedade: algo que cai e decai, como corpo, como forma e como ideia.

(3) Resiliência – Back to Nature: O contrário de fraqueza. Dito de um modo simplista: na Física, o termo resiliência diz respeito à capacidade (energia acumulada) que os corpos têm de voltar à mesma forma após uma alteração induzida. O termo tem vindo a ser utilizado também no campo da Psicologia no que diz respeito ao processo que reconduz o paciente a um estado psicológico considerado normal antes do trauma. Gostaria de fazer uma analogia entre este conceito e um grupo de trabalhos de N. M. Inácio intitulado “Back to nature”. Toda a paisagem humanizada, todos os objectos que a habitam, resultam da alteração dos recursos, dos materiais e das formas naturais. Algumas imagens desta exposição deram-nos acesso a uma espécie de processo em que a natureza se reapropria lentamente dos produtos humanos após uma qualquer ocorrência disruptiva. Enquadrados na paisagem natural, os objectos são envolvidos e consumidos pela natureza. Um lado positivo, uma evocação da resiliência da natureza, uma espécie de voltar ao normal depois de uma incursão delirante.

II – Os “desenhos” de Nuno Moreira Inácio têm aparência de desenho?

Estas imagens resultam de impressões a preto (jacto de tinta) em papel branco, recalçadas parcialmente, ao de leve, com lápis de grafite. Parte importante da realização assenta numa preparação prévia da matriz de origem fotográfica, nomeadamente no tratamento computadorizado da imagem de forma a cancelar partes ou excluir o plano de fundo. É óbvio que o nome “desenho” não assenta aqui num sentido canónico. Exceptuando o processo ênfase/exclusão, nestas imagens estão ausentes vários indícios gráficos próprios da acção humana que caracterizam normalmente o desenho enquanto tal. Manifestam, por outro lado, propriedades da objectividade mecânica.

As principais características humanas ausentes são: o erro, o arrependimento, a hesitação ou a incerteza, o gesto (a sua direcção), a tremura, tensão ou fluidez, a linha concretizada pelo traço (delinear significa considerar conceptualmente os limites, o que caracteriza a mente humana).

As principais características mecânicas presentes são: a certeza, o exímio domínio técnico, a neutralidade ou a regularidade da acção, o detalhe exaustivo (mostra grande

quantidade de subtilezas de textura muito difíceis de observar e descrever na presença do motivo), a descrição óptica indiferenciada das partes.

Resumindo, o que sucede nestas imagens tem origem numa maior preocupação com o tema e com a imagem e menor preocupação com o desenho. Isto é, o objectivo principal é editar e não compreender ou explorar.

Cinema, arte e comunicação: o ser inteiro da paisagem e o fabrico dialógico da experiência

ANA FRANCISCA DE AZEVEDO

Introdução

O presente artigo tem por objectivo a apresentação de um dispositivo analítico desenvolvido para o aprofundamento da compreensão da experiência de paisagem. Tendo em conta o carácter transdisciplinar deste conceito, a abordagem parte da colocação da paisagem como instância de confluência entre arte, ciência e tecnologia. A tentativa de aproximação à paisagem como ideia e como experiência efectua-se pela individualização de uma problemática de análise; a paisagem cinematográfica. A emergência desta problemática de análise conduziu à definição de um dispositivo analítico passível de dar resposta à sua questão geradora: como se processou a interferência entre paisagem e cinema no que respeita à organização tecnológica da experiência? Partimos da perspectivização do cinema como modelo de conhecimento, um modelo que estrutura as nossas representações do mundo no âmbito de uma cultura visual mais vasta, mas que actua muito para além dela. Partimos da perspectivização da paisagem como experiência de contacto entre entidades múltiplas, como experiência de comunicação e não simplesmente de contemplação distanciada de uma fracção de território tornado objecto estético. Assim, começamos por discutir a necessidade de revisão dos modelos descorporizados de conhecimento, e dos quadros relacionais subjacentes, em direcção à tentativa de compreensão da paisagem como entidade semiótico-material. Seguidamente explicamos o recurso ao conceito de cronotopo como elemento mobilizado para aproximação à paisagem cinematográfica numa lógica de interpretação dialogante. Depois apresentamos o modo como desenvolvemos os princípios de interpretação iconológica de forma a que esta respondesse aos desígnios de análise da obra fílmica e da experiência de paisagem sob efeito de mediação. Finalmente, apelamos aos imperativos de uma prática itinerante do espaço nutrida por quadros relacionais dialogantes, uma prática dentro da qual se enuncia o ser inteiro da paisagem.

1. A análise da paisagem como entidade semiótico-material e o problema da construção de um conhecimento corporizado

A análise da paisagem, situada no vasto universo da materialidade visual, inscreve-se num domínio de preocupações que tenta recolocar as abordagens ao privilégio da percepção visual frequentemente restringido ao modelo do acto descorporizado da observação. Tal

opção, ao denunciar uma ênfase na cultura visual, não assenta num paradigma hierárquico dos sentidos que levou à redução da intersubjectividade e à objectificação do mundo e da natureza. Antes, esta análise explora o diálogo incessante entre os diferentes sentidos e o mundo objectual para a produção da experiência. De facto, desde a criação do sistema de perspectiva linear até à invenção do cinema, e com o desenvolvimento dos regimes adjacentes de poder-verdade-conhecimento alicerçados sobre a posição fixa do sujeito observador e do objecto observado, o apuramento da cultura visual “assentou na distinção entre realidade exterior e o interior do corpo em que os julgamentos perceptivos sobre essa realidade são elaborados” (Mirzoeff, 2000: 120). Tal divisão dos mundos “interior” e “exterior” do sujeito associava-se à tentativa de manutenção de uma fronteira tenuemente mantida entre um sistema de representação e uma ordem de conhecimento com o propósito da regulação social e de controlo do campo de visão. O desafiar dessa fronteira pela corporização do conhecimento e pela busca de interferências entre o humano e o não-humano, o tecnológico e o linguístico, sonda-se numa tentativa de resolução do divórcio entre visão e corpo.

A análise do cinema, entendido como arena para o questionamento da paisagem como experiência, centra-se nos significados obtidos da experiência sensorial mais do que dos processos físicos da visão. Donde 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. O repensar do visual na teoria crítica contemporânea interpela pois a questão da subjectividade, por forma a deslocar o sujeito representacional como espelho do mundo através do qual se legitimou a ideia de que os limites da objectividade coincidem com os limites *a priori* da representação visual, e como modo de promover a recolocação da visão no quadro de novos sistemas perceptivos e emotivos com base nos quais se experimentam formas intersubjectivas e dialogantes de conhecimento.

Reflectindo a inter-relação social e culturalmente mediada das diversas modalidades sensoriais, o esforço de corporização da teoria é esperado reflectir uma prática aberta a diferentes modos de articulação da experiência. Demarcando-se tanto da ortodoxia ocularcêntrica como da ocularfóbica, a tarefa crítica da percepção e do pensamento relacional que aqui se persegue procura a rearticulação do visual e do afectivo na experiência de paisagem. E isto como modo de reclamar uma sensibilidade geográfica com base na qual a visão é realinhada com as restantes modalidades sensoriais, mas também como meio de suplantar a redução da paisagem a significante dentro de uma ordem dominante de conhecimento.

Primeiro, porque acreditamos na insuficiência de qualquer tentativa de compreensão da paisagem que não tenha em conta a problemática visual e a sua relação como a arte e a estética. Segundo, porque entendemos ser urgente a renegociação desta problemática para a revisão dos sistemas de signos geográficos. Terceiro, porque a construção de uma genealogia crítica da ideia moderna de paisagem veio agitar os fundamentos da experiência moderna de paisagem como experiência de contemplação, forçando a sua revisão nomeadamente tendo em conta as novas relações entre ambiente físico e ambiente de ecrã.

O reclamar da paisagem como entidade semiótico-material facilita o esforço de deslocação da paisagem como experiência visual distanciada, como experiência contemplativa da terra por parte de um sujeito transcendental. Neste âmbito, a paisagem não é objecto mas antes um poderoso mediador cultural que legitima formas específicas de relacionalidade social assim como a transformação do mundo em entidade objectual. A sua maleabilidade intrínseca enquanto corpo de representação assim como o seu carácter quase ontológico de entidade híbrida, entre o material e o virtual, colocam-na numa posição privilegiada para a reconceptualização do espaço enquanto moderna categoria de organização tecnológica da experiência. Desde aí, o ser da paisagem dilata-se para abranger o sujeito em formação.

Presença material e representação, a paisagem não pode ser compreendida simplesmente pela interpretação das suas características visuais em relação ao significado. Implicando uma reorientação para o escrutínio dessas mesmas características, o estudo da paisagem participa num diálogo implicado com uma terna descrição da aparência do mundo e com a restituição das suas incontáveis faces. Mas este diálogo é ainda a enunciação de uma miríade de expressões de múltiplos sujeitos, as quais resultam de um colectivo estado de habitação e partilha. A interpretação torna-se pois menos hermenêutica e mais intersubjectiva, porque fundada numa empatia imaginativa. Por isso, a interpretação da paisagem não pode circunscrever-se à observação ou à análise textual clássicas, por se alargar aos circuitos de conexão que põem em contacto o figurativo e as práticas quotidianas da paisagem. A lógica que subjaz a este tipo de relações permite uma releitura dos sistemas de signos geográficos que proporciona a emergência de quadros alternativos de relacionalidade social em que a paisagem é perspectivada como entidade semiótica e material e a natureza como co-construção entre humanos e não humanos. A proposta de um dispositivo analítico para análise da paisagem cinematográfica faz-se desde este ponto; a necessidade de corporização da teoria para a produção de um conhecimento situado e o repensar da paisagem num quadro relacional dialogante.

2. A obra de arte cinematográfica e o recurso ao conceito de cronotopos como elemento fundador de um dispositivo analítico desenvolvido para a compreensão da experiência de paisagem

O dispositivo analítico que aqui se apresenta parte do conceito de cronotopos percebido como instância propiciadora de uma análise relacional da paisagem, objectivando uma aproximação aos mundos ficcionais das obras fílmicas na sua dimensão cronotópica e como tal eminentemente geográfica. O recurso à teoria de Mikhail Bakhtin e a referência a uma estrutura dialógica ou dialogante do "ser-com-o-Outro" (1990:19), ao responder ao propósito enunciado, pressupõe uma compreensão do visível como textura de envolvimentos práticos e de intencionalidades figurativas que dissolve as antinomias estáticas do sujeito epistémico em relação a um objecto pré-determinado (Sandywell, 1999). Donde a sua relevância para a interpretação fílmica, por este se afirmar como resultado de um conjunto de relações dialogantes promovidas por cada obra e pelas diversas linguagens

da paisagem. A confrontação com o imenso mundo de fronteiras, de ausências e de presenças que é o mundo do cinema, permite aprofundar esse diálogo e ter em conta “a diferença nunca anulada do completamente outro” (Derrida, 1974: 15). Um mundo que na cultura científica é profundamente determinado por um monologismo, aquilo que “caracteriza uma situação em que a matriz de valores, práticas significantes e impulsos criativos que constituem a realidade viva da linguagem e da vida sócio-cultural são subordinados aos ditames de uma perspectiva singular e unificada” (Gardiner, 1999: 65).

Reduzindo a alteridade à mesmidade, tal perspectiva promulgada pelo racionalismo científico subordina o diálogo não restrito aos ditames de uma visão monolítica do mundo, falhando a representação adequada das práticas discursivas heterodoxas que existem no mundo social, assim como o carácter intrinsecamente orientado para a resposta de qualquer linguagem, o qual funda o acto de comunicação. A preocupação de Bakhtin com a ressonância metafórica do diálogo ultrapassa pois a dimensão textual em direcção ao conjunto dos mundos natural e social. A ênfase no diálogo enquanto troca e discurso que é condicionado pelas disposições corporais, mais do que um processo baseado numa troca de signos abstractos entre interlocutores descorporizados, associa-se pois ao carácter da expressão (do mundo à palavra), como intensa interacção de um “nós” organizada com recurso a sistemas perceptivos e metafóricos.

O poder simbólico dos corpos e das imagens perspectivado como forma de combater a mesmidade monolítica e residual do sujeito, funciona como veículo de enunciação dos aspectos sensoriais, emotivos, corporais e tácteis da experiência, no contexto de uma sociabilidade quotidiana cerzida pela acção de diferentes médiuns. O centrar da atenção analítica na dimensão intercorpórea da organização tecnológica da experiência de paisagem associa-se, nestes termos, à exploração das instâncias de alteridade envolvidas na intercepção de diferentes campos visuais e discursivos e na troca que subjaz qualquer acto de comunicação. Trata-se pois, de um reclamar das potencialidades polifónicas de um texto, através das quais diferentes vozes tomam conta do mundo autoral em resultado de uma genuína troca dialógica obtida do encontro intercorpóreo com o Outro.

Conectando-nos com outros seres humanos e com o mundo objectual, este processo de “incarnação” do sujeito e do discurso refamiliariza-os dentro de um mundo “natural”, recolocando o corpo como zona limiar entre natureza e cultura, interior e exterior, realidade e ficção. Como categorias monolíticas de uma organização social aprisionada na hegemonia da visão em detrimento dos outros sentidos, estas pretendem-se suplantadas por um paradigma intercorpóreo e pós-oculocêntrico implicado com uma percepção multisensorial, passível de encorajar a reconciliação entre humanidade e natureza.

De facto, Bakhtin defende que o mundo objectual apenas atinge plenitude através da relação activa e concreta que com ele estabelecemos, pelo que compreendermo-nos como sujeitos corporizados ou seres incarnados que existem num tempo e espaço particular associa-se a um tratamento do mundo objectual não como “algo puramente dado que aparece como estranho e hostil porque é externo ao ‘evento de ser’” (Gardiner, 1999:59), mas como instância de produção activa de significados. Mas o envolvimento com o mundo

como seres corporizados puxa este “estar no mundo” até ao ponto em que já não reagimos simplesmente ao mundo objectual e dos eventos como algo puramente dado e exterior a nós que espera a atribuição de significados por parte de entidades coerentes. Neste contexto, que reivindicamos para a produção do nosso próprio texto, a superação de uma condição de fronteira entre a vida profunda subjectiva e o mundo “externo” força o recurso à “luz axiológica da alteridade” (Bakhtin, 1990:134) como forma de suplantar uma escrita marcada pela mesmidade do sujeito.

Como parte do ambiente material dos objectos, eventos e outras entidades e criaturas, o sujeito em formação recoloca-se pela exploração do carácter mutuamente constitutivo da sua relação com os outros e com o mundo objectual. Desde este ponto, em que desvanece a tensão entre natureza e cultura e se questionam os fundamentos da conceptualização de realidade como entidade não mediada e “natural”, e de cultura, como entidade “artificial” e mediada por tecnologias, a dissolução das fronteiras categóricas entre experiência interna subjectiva e realidade externa objectiva é inevitável.

E o corpo aparece aqui como tensor fluido, submetido à transformação tanto como qualquer outro artefacto cultural. Este surge como vector de re-organização da experiência, forçando-se os próprios limites dos corpos e respectivas representações. Como salienta Elizabeth Grosz, não há razão para opor o corpo “real” e material e as suas várias representações históricas e culturais, pois “(t)ais representações e inscrições culturais constituem literalmente os corpos, e ajudam a produzi-los como tal” (1994: xi). E é neste registo que se persegue a compreensão da experiência de paisagem, pela exploração das fronteiras entre corpo e imagem num momento em que a convergência entre os ecrãs que difundem imagens de base pixel e a memória computadorizada seduzem o espectador para o imaginário hiper-real da cultura visual.

O quadro analítico que aqui se define é, deste modo, mais sobre passagem e incorporação, sobre a disposição para a aprendizagem das interferências e das instâncias dialógicas da experiência, do que sobre a produção de uma narrativa monológica e acabada. A simpatia crítica partilhada com um corpo de textos e com sujeitos que se entretecem pela escrita, oferecem-lhe desde logo uma erótica da intersubjectividade que anima o nosso desejo pelo conhecimento. E é aquela que determina o sentido da incorporação inter-textual, esculpindo o itinerário do conhecimento relacional cuja conexão ao corpo da emoção e ao fabrico dos afectos recoloca a teoria num espaço vivenciado. Neste sentido, a “radical alterização da visão” (Rose, 1988: 119), ao estar implicada com a re teorização das qualidades cognitivas, éticas e estéticas da relação entre o Eu e o Outro, orienta-se para a recolocação do sujeito no mundo plástico-pictorial.

O recurso à teoria social de Bakhtin assim como às tropes da percepção por si utilizadas, ajuda a perceber dimensões cruciais da produção de significados que se articulam em torno de diferentes produtos culturais. A conceptualização bakhtiniana da visualidade como campo expandido e multidimensional que incorpora uma diversidade de posições de sujeito únicas, permite suplantar a superfície espectral monocular e unidimensional do observador descorporizado assim como uma relação puramente cognitiva com o Outro que

colocou o mundo objectual numa esfera exterior ao sujeito. Para o autor, a habilidade para a atribuição de significados e para a significação através do pensamento e de uma auto-representação não relacional torna-se limitada, tendo em conta que existimos no mundo da violenta facticidade dos objectos e eventos, um mundo que nos confronta e interpela e que nós, como entidades discretas, tentamos transformar e atribuir significado como entidade que nos é exterior.

O recurso ao trabalho de Bakhtin funciona pois como coadjuvante analítico de um quadro interpretativo, dada a importância da teoria social e cultural por ele avançada, mas dada ainda a sua atitude filosófica relativamente ao papel do tempo e do espaço na constituição das obras de arte. O desenvolvimento das suas reflexões por autores contemporâneos como Michael Holquist, Ken Hirschkop e David Shepherd, permitiu-nos isolar o conceito de "cronotope" como ferramenta conceptual proporcionadora de uma compreensão mais aprofundada do espaço enquanto categoria formalmente constitutiva da obra de arte cinematográfica. E isto, partindo do pressuposto de que o trabalho da paisagem se desenvolve tendo em conta a construção formal das categorias espaço-temporais que dão significado ao conjunto de uma obra de arte. Neste quadro, a busca dos significados intrínsecos de cada paisagem cinematográfica é orientada pela análise das representações culturais de natureza, espaço e lugar que objectivam blocos específicos de espaço-tempo cujo conteúdo e função se pretende elucidar, atendendo-se às condições históricas, sociais, políticas e ideológicas de produção de cada obra.

Usado por Bakhtin como conceito que objectiva a tentativa de compreensão do processo de assimilação do tempo histórico e do espaço geográfico, o cronotope (literalmente tempo-espaço) é entendido como categoria formalmente constitutiva da própria obra de arte. Embora se tenha dedicado à exploração dos cronotopes em literatura, os seus ensaios sobre estética e sobre o papel dialogante ou dialógico da obra de arte enfatizam a necessidade do desenvolvimento de estudos afins neste e noutros domínios da produção cultural. A noção bakhtiniana de cronotope é usada no quadro do presente estudo como instrumento analítico que possibilita a exploração da conexão intrínseca das relações espaço-temporais que estruturam uma obra de arte cinematográfica. Esta noção desempenha papel fundamental na elucidação dos modos de assimilação das formas de realidade mais imediata e material pelo cinema e especificamente na assimilação de aspectos espaço-temporais concretos.

Importado da teoria da relatividade de Einstein, o termo cronotope é usado na crítica literária de Bakhtin quase exclusivamente de forma metafórica, pelo modo como exprime a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo entendido como a quarta dimensão do espaço). Expressas em cada produção cultural, as inter-relações intrínsecas entre espaço e tempo estão presentes e estruturam cada obra de arte. Utilizando a definição kantiana de tempo e espaço como formas de cognição associadas à percepção e representação, o autor perspectiva estas variáveis não como elementos de uma estética transcendental mas como formas de realidade mais imediata. Tal como na literatura, as condições de obtenção destas variáveis no cinema estão associadas ao papel por elas desempenhado no processo de

“cognição artística concreta” (Holquist, 2002). O processo de assimilação pelas obras de arte de um determinado cronotopo histórico-geográfico tem sido um processo errante e complexo pois determinados aspectos isolados de um cronotopo e disponíveis em condições históricas específicas vão sendo trabalhados durante um processo de assimilação de aspectos espaço-temporais concretos. Neste processo, apenas certas formas específicas de um cronotopo se vêm reflectidas em cada obra. Tais formas genéricas de cognição, entendidas como elementos germinais de produção de uma obra de arte vão sendo reforçadas por cada tradição cultural. Nos seus desenvolvimentos subsequentes, estas formas continuam a existir a partir e para além do ponto em que perderam o seu significado como elemento produtivo na actualidade ou adequado a uma situação histórica concreta posterior. Tal formulação permite indagar as diversas orientações do trabalho da paisagem como construção cultural pela forma como esta exprime e sintetiza essas formas genéricas de cognição, e especificamente o seu trabalho na obra de arte cinematográfica.

Em sentido lato, a ideia de paisagem como síntese de uma construção sócio-cultural entre manifestações do espaço físico e representações artísticas desse mesmo espaço possibilita a compreensão dos processos espaço-temporais que definem germinalmente uma cultura. Num sentido mais estrito, a heterogeneidade genérica do cinema parece evidenciar 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.

Qualquer formulação atenta sobre a paisagem no cinema perspectiva de antemão a assimilação simultânea de blocos espaço-temporais provenientes de geografias e histórias diferenciadas. A análise por diferentes investigadores de um conjunto de obras fílmicas realizadas ao longo do século XX mostra que a incorporação da ideia de paisagem pelo cinema varia profundamente conforme o género, o estilo ou realizador, o que dificulta mas não inviabiliza a identificação de meta-narrativas geográficas que definem os diversos tipos de cronotopes artísticos cinematográficos. Tal análise da assimilação do espaço pelo cinema em obras que vão desde o cinema mudo português (Azevedo, 2005), ao cinema neorealista italiano (Gandy, 1996, Steimatsky, 1995), do Western americano (Natali, 2003) às obras de Almodovar (Arecco, 1999) ou de Oliveira (Azevedo, 2004), mostra claramente a vitalidade da ideia de paisagem em arte e a sua vitalidade no que respeita à objectivação sintética e sistematizadora dos discursos geográficos desenvolvidos em contextos ideológicos que definem a cultura ocidental moderna. A articulação destas metanarrativas pelo cinema é objectivada por cronotopes cinematográficos que permitem individualizar tropes específicas de paisagem a operar em diferentes géneros e períodos. Interferindo directamente na experiência fílmica, estes reflectem as relações entre o ser humano e o ambiente físico que a dado momento determinados grupos culturais resolveram privilegiar.

Contribuindo para a definição da unidade artística de uma obra fílmica na sua relação com uma realidade concreta, o cronotopo possibilita uma análise baseada na percepção artística vivenciada, a qual não permite a segmentação e separação abstractizante de determinações espaciais e temporais e respectiva relação com os valores e emoções que as

informam. Perpassada em grande medida por valores cronotópicos de grau e dimensão variada, a obra fílmica assenta em grande medida sobre esses mesmos valores. Funcionando como centros organizadores para os acontecimentos da narrativa fílmica, “os cronotopes são os lugares onde os nós da narrativa são apertados e desapertados” (Bakhtin cit in Holquist, 2002: 250). De facto, o significado analítico do cronotope prende-se com a sua importância representacional pois através dele espaço e mesmo tempo tornam-se palpáveis e visíveis. Estes componentes da obra fílmica permitem que os eventos narrativos se tornem concretos para as audiências, proporcionando a base de representabilidade dos eventos. Esta localização dos eventos serve de ponto de partida para a articulação da narrativa fílmica, possibilitando a construção do lugar fílmico.

Actuando como marcadores de um tempo histórico e de um espaço geográfico, os cronotopes asseguram a estruturação da representação dos eventos elucidando a lógica contextual da acção. Funcionando como primeiro meio de materialização do tempo e do espaço, o cronotope emerge como uma espécie de núcleo ou centro aglutinador da narrativa, dando corpo ao conjunto da acção fílmica. Através da sua natureza essencial de gravar e revelar a realidade física, o cinema recodifica o mundo material pelo trabalho da narrativa e pelo jogo das diversas modalidades de comunicação (visual, sonora, verbal) que accionam o significado operativo de um cronotope específico. Esta acção estruturante do cronotope na lógica do evento fílmico permite que elementos abstractos se tornem concretos, fazendo com que um ribeiro, um caminho ou um bosque, sejam investidos de um significado intrínseco, para além das suas qualidades figurativas imediatas. O trabalho do cronotope artístico cinematográfico permite que a morfologia de um território longínquo ou imaginário se torne concreta e conhecida pois cada lugar representado adquire um sentido específico que não pode ser isolado do mundo ficcional tecido pela obra de arte cinematográfica e por esse mesmo cronotope. Do mesmo modo, o trabalho de um cronotope cinematográfico permite que um território familiar seja redescoberto e frequentemente reavaliado, à luz de novas experiências e sensações.

Com um momento de produção determinado, cada cronotope é reproduzido socialmente e recriado através do diálogo incessante com as diferentes audiências e com os seus mundos também eles cronotópicos. Veiculando generalizações filosóficas e sociais que gravitam em torno de cronotopes específicos, cada obra fílmica reproduz e recria cronotopes importados de obras anteriores (da literatura, da pintura, da tradição oral), definindo uma geografia própria que vai sendo progressivamente recodificada por novos e sucessivos trabalhos artísticos sempre em diálogo no quotidiano dos grupos e pela acção humana. Deste modo, cada cronotope cinematográfico é paralelamente o resultado de diálogos culturais sucessivos partilhados pelos realizadores e pelas audiências. Representando os significados atribuídos por indivíduos e grupos a blocos espaço-temporais específicos investidos de emoções e de valores, o cronotope revela-se determinante nas suas vivências quotidianas, nas suas práticas e nas suas biografias.

É difícil conceber uma imagem cinematográfica que não seja cronotópica. Ou, posto de outro modo, é difícil conceber um plano fílmico que não esteja investido de valores

espácio-temporais. Isto porque a linguagem é inerentemente cronotópica, donde o cinema, pela intercepção de linguagens que efectua, pela sobreposição dos textos que o compõe, não poderia deixar de sê-lo. Como marcador-mediador que ajuda à estruturação dos significados elementares de um filme, o cronotope articula a assimilação das categorias espaciais e das relações temporais que estruturam a obra. Os cronotopes são portanto geradores de enredo, permitindo que a representação dos fenómenos possa ser espacialmente perceptível no seu movimento e desenvolvimento e fazendo com que as imagens poéticas de uma obra possam ser concebidas como imagens de uma arte temporal (Shepherd, 2001).

Assentando numa fronteira entre cultura e natureza, a obra fílmica funciona como mediadora da voz humana e do mundo material. Aprisionados nas representações (e nas diversas técnicas e tecnologias de representação), os registos do mundo físico são geradores de significados cronotópicos que proporcionam a localização da obra fílmica. Funcionando como índice cronotópico de primeira ordem, o plano de paisagem aprisiona o ser externo e material do mundo, as diversas manifestações do seu fâcies, reconfiguradas pelas dimensões estética, poética e filosófica da cada obra. Deste modo, a composição puramente externa do mundo, desde logo culturalmente produzida porque emoldurada em paisagem, surge interpenetrada pela dimensão do tempo histórico e pela dimensão do espaço geográfico responsável pelo seu desenvolvimento. Nutrindo-se das categorias espácio-temporais “da vida real” a obra fílmica faz ressonância dessas mesmas categorias, pelo que a linha de fronteira entre o mundo concreto como fonte de representação e o mundo representado é complexa e permeável. Denotando o diálogo entre o mundo do realizador e os mundos das audiências de múltiplos e variados tempos e lugares que recriam e renovam a obra, a análise do cronotope artístico cinematográfico deve ser entendida neste quadro dialogante.

3. O plano de paisagem como matriz de acesso à interpretação iconológica em cinema e como textura de envolvimento entre mundos materiais e imateriais

A abordagem iconográfica à paisagem permite a identificação do cronotope a operar em cada obra fílmica, possibilitando o desenvolvimento de um aparato interpretativo que se desloca para o nível mais abrangente da iconologia e para a exploração de um sistema de relações significantes perspectivadas dentro de uma lógica crítica e dialogante. A consideração da experiência fílmica como intercepção de intrasubjectividades e intersubjectividades recoloca a análise em direcção à tentativa de resolução do princípio geral heideggeriano de violência interpretativa por implicar a revisão dos meios de significação convocados. A criação de um espaço conceptual para a iconologia, como resposta a um problema geral de interpretação associado à resistência proporcionada por um sentido de “outros mundos” que condena o intérprete à distância analítica e ao mundo da sua própria subjectividade, associou-se com Erwin Panofsky à criação de um “quadro de correctivos objectivos” que proporcionavam o contexto de construção de cada obra de arte.

Acompanhando a definição de três níveis fundamentais de significado para os trabalhos de arte, o quadro de correctivos objectivos funcionava como modo de lidar com uma aproximação subjectiva de partida (enraizada num sujeito culturalmente específico), com base na qual o investigador aborda o tipo de significados a cada nível. Deste modo, cada princípio subjectivo teria um correctivo objectivo, sumariados estes últimos pelo autor sob a designação de história da tradição, e perspectivadas as tradições (culturais) como dimensão diacrónica do contexto. Assim, de um primeiro nível de significados em que se opera o reconhecimento das imagens que emergem com base na experiência quotidiana e do mundo prático, passa-se para um segundo nível que emerge com base na própria educação e cultura. Da análise dos significados primário e secundário de cada obra passa-se para a análise do seu conteúdo intrínseco (a análise propriamente iconológica), e neste terceiro nível de significados a origem da subjectividade emerge da própria visão do mundo veiculada pela obra.

Consideradas por Panofsky como de origem inconsciente, as visões do mundo tornam-se manifestas através das obras de arte juntamente com a reconstrução imaginativa e histórica do contexto da escolha artística. O alcance principal de uma obra de arte, sustenta o autor, é a revelação de uma relação fundamental com o mundo do artista individual, da época específica, das pessoas individuais, como da cultura individual em medida equivalente. Interpelando o grau em que a matéria é informada pela energia de uma visão do mundo, as formulações idealistas e o pendor historicista que subjazem a construção deste círculo interpretativo estiveram na base da sua revisão. Mas a riqueza do modelo, como recurso conceptual e analítico para o estudo das obras de arte, percebe-se melhor, ao efectuar-se a sua recolocação dentro de um quadro em que a interpretação é desenvolvida com base numa imaginação dialógica. Isto permite suplantar a ideia da “experiência vital do Eu” (Panofsky, 1982), como princípio subjectivo do primeiro nível de interpretação de imagens, uma vez que esta experiência se assume desde logo como inerentemente resultante de uma polifonia de vozes que se precipitam no momento de recepção da obra. Se, com o seu círculo hermenêutico, Panofsky respondia à tentativa de superar uma noção de estética com base na qual os trabalhos de arte poderiam ser adequadamente entendidos de forma intuitiva simplesmente com base nas suas presumíveis formas expressivas, a sua consideração de que a definição de contexto histórico da obra e distância própria são integrais ao significado nas artes visuais, ainda que verdadeira, acarreta o risco de condenar ao monologismo o acto interpretativo. E isto pelo modo como circunscreve e disciplina a própria experiência das obras de arte.

A sua insistência na importância das categorias estilísticas de uma obra como mediadoras da representação, deslocou a interpretação um passo adiante alertando para a história da representação espacial. E aqui, urge rever um ponto de contacto entre as teorias de Panofsky e de Bakhtin. A orientação neo-kantiana do primeiro, faria com que este defendesse que as categorias estilísticas não são simplesmente formais, mas espaciais ou espaço-temporais, análogas à primeira síntese imaginativa que constitui o nosso mundo espáciotemporal. Tais categorias tornariam possível uma recapitulação imaginativa do

contexto artístico de escolha do autor, facilitando a relação desse contexto com tradições culturais e padrões estilísticos. Porém, isto conduz-nos a uma questão crucial. Ao permitir a localização de um trabalho de arte dentro de uma tradição de representação, a avaliação estilística sugere o lugar, o tempo e as circunstâncias de origem de uma obra, encontrando-se implicada com o respeito pela diferença de visão envolvida na própria ideia de estilo. A passagem para um segundo nível de análise, o da iconografia ou identificação do tema, ao pressupor a reunião entre texto e imagem, aprofunda o estudo das “formas do tempo” (Panofsky, 1982) a operar numa obra, o que possibilita a colocação destes tipos num tempo e num espaço, avançando-se assim no trabalho de contextualização da obra e de compreensão do seu mundo histórico.

A passagem para um terceiro nível de análise, o nível de interpretação iconológica, permite avançar na compreensão da vida histórica dos símbolos, e isto tendo em conta que todos os temas como estilos são específicos de um tempo e de um espaço. Mas este nível de interpretação, em que se trás a diferença do trabalho para o presente, visa colocar o mundo da obra e o seu ponto de vista em justaposição com o nosso, interceptando-se as dimensões inconscientes e colectivas das culturas e da mudança cultural. De acordo com David Summers (1995), o paradigma panofskiano para o endereçar da interpretação iconológica reside na busca do encontro com a percepção interna de outros seres humanos, o que potencia as dimensões social, fenomenológica e ética (kantiana) da sua teoria. A busca de interceptação entre diferentes realidades através de um trabalho de arte, objectiva-se aqui pela passagem da atenção analítica do mero tema para o conteúdo. Nestes termos, a caracterização de modos específicos de representação espacial é integral à interpretação final e o carácter expressivo das imagens é alvo da visão do mundo do investigador e dos termos em que traímos as nossas próprias crenças, mesmo durante o acto de interpretação. Através dele, analisa-se o movimento das formas simbólicas como profundas ficções desveladas em cada imagem.

Mas esta análise das formas simbólicas pela interpretação dos seus movimentos, ao fundar-se numa busca de encontro entre humanos asfixia a própria vida da obra, colocando-a como objecto passivo de significação. Por isso, à ideia de correctivo objectivo como contexto passível de diminuir a tendência para a violenta imposição do ponto de vista do investigador, acrescenta-se a abertura para o “olhar da obra” e a relação dialógica entre os corpos envolvidos numa experiência de tradução, como parte integrante do próprio acto de interpretação.

Expandindo o carácter dialogante da experiência da obra, a perspectivação da mesma como sujeito significante potencia o movimento das formas simbólicas como mediadoras não apenas dos diferentes mundos humanos, mas dos mundos humano e não humano. A relação de significados que através delas se estabelece dentro de um sujeito-corpo que se manifesta pela expressão do conflito de forças culturais enunciado pelo modo como nos olha, força o questionamento das nossas representações espáciotemporais do mundo até ao ponto em que não apenas o tempo mas também o espaço como categorias imaginativas, coalescem, pela força do encontro dos sujeitos dialogantes. No caso concreto do cinema,

esta espiral interpretativa complexifica-se devido às diferentes modalidades de comunicação através das quais o sujeito nos interpela e questiona. Neste sentido, a base iconológica de interpretação é também ela afectada pela interferência do som, do ritmo, da montagem, enfim, pela intertextualidade que caracteriza a obra fílmica e que contribui para a produção de significados.

A este nível, a paisagem é entendida como sintoma de fenómenos culturais e humanos específicos na sua relação com os processos de comunicação que se estabelecem continuamente com as mais diversas entidades do mundo objectual que, no seu conjunto, integram aquilo que temos vindo a designar por ambiente físico. A interpretação do significado da paisagem cinematográfica passa, a partir daqui, pela identificação dos valores simbólicos a operar em cada obra, nomeadamente tendo em conta os sintomas culturais ou símbolos circunstancialmente mobilizados para sua representação.

Como forma de interpretação da paisagem cinematográfica, o método iconológico encontra no plano fílmico a unidade elementar de análise. A interpretação iconológica desta unidade possibilita a compreensão da cultura cruzada de referências que subjazem a representação cinematográfica de paisagem. Isto porque, ao participar numa máquina de memória profunda que reorganiza a reaparição de fórmulas antigas que vão povoando as obras de arte no decurso do tempo histórico (Warburg, 2003), a escrita visual do filme actualiza as representações em paisagem por meio do plano fílmico. Como salienta Maurizia Natali (1996), representando muito mais do que o significante de uma cadeia narrativa ou um motivo iconográfico codificado, o plano fílmico representa a memória fractal do cinema. Materializando e hieroglifizando os lugares representados, sustenta, o plano fílmico objectiva as inúmeras transformações a que as imagens têm vindo a ser sujeitas no desenvolvimento da história cultural dos povos. Atravessadas por processos históricos e culturais complexos, as imagens que povoam o plano fílmico denunciam a sua própria ambivalência ética e estética. Por este meio e de acordo como Aby Warburg (2003), o cinema procede à reanimação e à renovação de inúmeras fórmulas estéticas e ressuscita os fantasmas aprisionados pela história da arte e pela memória cultural. O sentido profundo (e ambivalente) dos planos fílmicos revela os conflitos culturais subjacentes a cada obra. Este tenta elucidar-se pela busca contínua do modo como tais conflitos se encontram disseminados na história dos inter-textos que constituem o tecido de cada obra fílmica.

Neste quadro, a interpretação iconológica dos planos fílmicos fornece pistas concretas para a elucidação da paisagem cinematográfica. Aquela vai-se erguendo através da força expressiva de determinados detalhes (de indícios ou de microtemas), os quais albergam contradições ou conflitos culturais específicos na figuração da natureza.

Associados à irrupção de fórmulas antigas e à intertextualidade produzida pela sobreposição de compromissos estéticos variados, os detalhes iconográficos individualizados sintetizam o sentido profundo de uma imagem e explicam os conflitos culturais subjacentes à escrita do mundo físico. Isto acarreta um avanço na interpretação fílmica por cortes ou rupturas de acordo com os sintomas identificados em planos específicos. A interpretação assim ditada por cortes analíticos é aliás característica do

próprio método iconológico permitindo reconstruir, segundo Aby Warburg (2004), os intervalos de profundidade proporcionados pela irrupção de fórmulas estéticas específicas (e pelo seu conflito no conjunto da obra). Este tipo de interpretação possibilita ainda a compreensão dos mecanismos de fusão a que tais fórmulas foram sujeitas pela memória cultural ou memória de co-habitação.

A definição de cortes analíticos efectuados no processo de interpretação de cada obra é accionada por uma pesquisa inicial de índole pré-iconográfica que permite identificar blocos espaço-temporais. O resultado desta pesquisa permite a identificação de planos fílmicos emblemáticos marcados por motivos ou conjuntos de motivos conflituosos, os sintomas. A primeira fase de identificação de elementos iconográficos significativos (sintomas) permite a definição dos cortes analíticos a partir dos quais se procede à interpretação iconológica dos planos fílmicos isolados. Esta, por seu turno, permite aceder ao significado intrínseco da paisagem cinematográfica em cada obra, proporcionando uma compreensão do desenvolvimento histórico das fórmulas pictóricas que a povoam e a elucidação do seu potencial simbólico. Neste quadro de análise, o cinema é encarado como elemento de disseminação de ícones mnemónicos profundos que abrem uma falha na comunicação entre o espectador (investigador), a obra (o filme analisado) e o mundo objectual ou o ambiente físico. Deste modo, cada "falha" funciona como sutura propiciadora da exploração das relações entre planos, permitindo aprofundar o significado intrínseco da obra.

Funcionando como fermento onírico heterogéneo das artes que o precederam e mesmo das suas contemporâneas, o cinema permite a exploração dos conflitos alojados sob a máscara de falhas de comunicação que se vão desvelando através da exploração de sequências de planos, tendo em conta a sua inter-textualidade e as modalidades de comunicação das quais se nutrem as diferentes obras fílmicas. Assim, ao explorar o jogo dos planos fílmicos, cada plano individualizado para análise é encarado como uma imagem estratigráfica em que as camadas nunca são inteiramente contemporâneas de si mesmas. A exploração das diversas camadas de figuração do plano fílmico permite descodificar a sua escrita conflituosa, permitindo explorar os lugares e objectos do nosso inconsciente óptico. Muito para além do seu papel enquanto célula descritiva ou narrativa, o plano fílmico revela os espectros estéticos albergados em cada representação de paisagem. Aliás, o trabalho do plano de paisagem no que respeita à renovação de clichés icónicos que afectam os motivos profundos da arte do passado e do presente, é manifestamente sublinhado por Natali, que defende que estes funcionam como "máscaras narrativas" na fachada ficcional do filme.

Como temos vindo a salientar, a definição dos cortes analíticos no processo de exploração iconológica da obra fílmica é definida pela acção dos planos de paisagem na sua relação com os conflitos iconográficos, detalhes ou indícios. Já referimos também que tais planos produzem intervalos de profundidade estética passíveis de elucidar o conteúdo intrínseco da obra. Não obstante, a própria individualização dos planos de paisagem é um dos passos cruciais do processo interpretativo. Objectivado como combinação de motivos naturais e como composição tendencialmente formal, o plano de paisagem é encarado como

imagem emblemática de cada obra fílmica. Portadores de efeitos retóricos e ideológicos apreensíveis desde logo pela análise das suas qualidades expressivas, os planos de paisagem funcionam muito mais do que como meros cenários da acção. Fazendo ressonância da representação de espaço e do território nas artes, e da ilusão perceptiva e estética objectivada pelo desenvolvimento das técnicas de representação da profundidade de campo, o plano de paisagem funciona como unidade significante em torno da qual se despoleta o processo de interpretação inter e intrasubjectivo, que é o trabalho da paisagem em cada obra. Este trabalho de comunicação entre a vida do sujeito e a vida da obra suplanta a perspectivização da paisagem enquanto mera unificação panorâmica.

Perspectivado como uma condensação em profundidade de códigos e convenções culturais dos mais variados tipos, cada plano de paisagem define o seu próprio papel narrativo pelo modo como irradia significado para o conjunto da obra e pelo modo como, através dele, cada entidade do mundo físico nos interpela. Como arquivo de motivos e composições que põe em jogo ícones com entradas para diversas épocas e culturas como para diferentes lugares de coabitação, o plano de paisagem transforma-se frequentemente, no decorrer da análise, em emblema cultural, numa concreção de materialidades a operar no seio da narrativa. A perspectivização do plano de paisagem enquanto emblema cultural e enquanto conflito iconológico de uma obra fílmica é recurso analítico de primeira ordem e suporte técnico em torno do qual se articulam os diversos níveis de interpretação. Isto porque, a natureza do conflito de significados mascarado de emblema cultural veiculado por um plano de paisagem está associada à forma simbólica por este emprestada ao conjunto da obra e que a reveste de profundidade estética. À medida que se vai procedendo à exploração do conflito iconológico subjacente à figuração da paisagem a própria experiência estética vai resvalando de uma experiência de distância para uma experiência de contacto.

Efectivamente, os intervalos de profundidade fornecidos à narrativa pelos conflitos paisagísticos permitem aceder ao significado intrínseco de cada obra e elucidar o seu conteúdo simbólico e o seu índice cronotópico. O conflito iconológico aberto pelo plano de paisagem abre caminho para a compreensão do modo como as imagens fílmicas definem a estética paradoxal do cinema, dentro da qual as representações de natureza, espaço e lugar funcionam como ressonância de conflitos culturais que muito frequentemente traduzem conflitos de emoções e afectos de um sujeito descorporizado que se exprime através das fórmulas do patético e da paixão.

O decurso do processo de interpretação da paisagem cinematográfica prende-se por isso com a individualização de detalhes fílmicos, associados à noção de um conflito paisagístico encerrado em sequências de planos. A identificação destes detalhes figurativos constitui outro passo da investigação, afigurando-se como técnica de interpretação da paisagem cinematográfica. Neste quadro, a análise iconológica da paisagem cinematográfica aproxima-se da técnica do paradigma indiciário, isto é, o paradigma analítico em que o movimento de intuição se desloca de um detalhe saliente no conjunto da obra para um horizonte cultural mais amplo no qual o detalhe se afirma como instância dialogante.

Figurado das mais diversas maneiras e enquadrado em planos fílmicos, o território afirma-se como imagem emblemática, proporcionando pistas concretas para a interpretação de cada obra e para a sua localização espaço-temporal. A exploração do conflito estético e iconológico proporcionado por estas imagens prende-se com o seu carácter indiciário. A interpretação das imagens de paisagem na forma de plano fixo panorâmico ou em detalhes paisagísticos revelados ao longo das sequências narrativas revela e traduz os fantasmas históricos que povoam as representações culturais de natureza, espaço e lugar. Aberta à interpretação iconológica, a imagem de paisagem revela uma rede de significados que é estabelecida pelo jogo de fórmulas pictóricas antigas a operar na superfície de representação donde se desprende um conjunto de signos em conflito que irrompem no tecido fílmico em conjugação com as restantes modalidades de comunicação como o som ou a palavra. O passo seguinte deste quadro analítico assenta no deslindar dos conflitos iconológicos individualizados através da exploração dialogante do conteúdo intrínseco da obra.

Se na fase precedente a interpretação se vê norteada pela técnica de livre associação de imagens, nesta fase adopta-se a técnica de associação diacrónica de imagens, identificando-se a história e o sentido das imagem de paisagem que povoam cada objecto fílmico e confrontando-se os motivos heterogéneos que as constituem. A técnica de associação diacrónica das imagens, sobre a qual assenta esta fase da pesquisa, permite a exploração das camadas estratigráficas de motivos que objectivam o pendor simbólico de cada imagem de paisagem. Através dele, procede-se à elucidação das falhas ou rupturas abertas na comunicação pelo tempo de transformação das imagens (tempo iconológico), procurando-se aquilo que Ernst Cassirer designou por valores simbólicos.

A densidade hiper-textual dos planos de paisagem configura assim um campo vastíssimo para a exploração deste tempo iconológico que justifica a vida dos próprios símbolos e que permite identificar o cronotopo artístico cinematográfico a operar em cada obra. As contracções e dilatações do espaço representado num filme reenviam-nos sistematicamente para fórmulas pictóricas de períodos e de estilos diversos, aprisionando-nos numa tradição de representação em paisagem que a pintura consagrou em género específico e que o cinema renova num movimento permanente e inusitado.

Constituídas por densas camadas estratigráficas de motivos e de composições provenientes de diferentes períodos e denotando estilos frequentemente em conflito, as imagens de paisagem que definem os planos individualizados são sujeitas a uma confrontação diacrónica que permite a exploração desses mesmos motivos e das suas relações intra-textuais. Através desta técnica, identificam-se as ressonâncias entre os símbolos representados e a longa história que os subjaz, elucidando-se o seu significado cultural. Reenviando para as continuidades e descontinuidades espaço-temporais que atravessam os símbolos inscritos nas imagens de paisagem, a técnica de associação diacrónica ajuda a clarificar o sentido profundo destas imagens no conjunto de cada obra analisada, possibilitando a reconstituição do imaginário geográfico que as anima.

A exploração do conteúdo intrínseco de uma obra fílmica ao configurar um dos meios através do qual se intercepta o carácter semiótico e material da paisagem no contexto de uma interpretação crítica e dialogante, possibilita uma releitura dos sistemas de signos geográficos veiculados pelo cinema. Desenvolvida de forma sistemática, a interpretação iconológica adquire profundidade acrescida quando se tem em conta o jogo dos planos no processo comunicacional. O carácter dialogante dos diferentes planos de paisagem, pelo circuito de interferências estabelecido com base nos significados veiculados que põem em contacto o mundo da obra, o mundo do investigador e o mundo objectual, é potenciado pelo quadro de relacionalidade dentro do qual diferentes subjectividades são convocadas. A deslocação da atenção analítica dos planos individualizados para o seu trabalho narrativo permite a abertura da interpretação para o ser inteiro da paisagem, tendo em conta já não apenas a vida da obra e as circunstâncias de interpretação mas também a própria vida dos símbolos como expressão do mundo objectual. Isto implica a passagem de uma consideração diacrónica dos signos e símbolos a operar em cada imagem, para a respectiva consideração num ambiente de significação dentro do qual diferentes modalidades comunicacionais desafiam a sua própria estabilidade, colocando a estética como uma prática de contacto.

A intercepção entre som e palavra, movimento e ritmo, ou variação de ângulos e enquadramentos assim como a sobreposição de figuras visuais e estilísticas recodifica o trabalho de significação do mundo material vertido em matéria simbólica mobilizada pelo cinema. Potenciando a abertura para as questões levantadas por cada obra, a predisposição para sermos afectados pelos mundos material e simbólico abre o processo de participação dos sujeitos envolvidos na experiência fílmica. Pondo em contacto as dimensões intrasubjectivas e intersubjectivas da experiência fílmica, o intenso processo comunicacional que aí se estabelece funda-se na busca de relações entre o modo como endereçamos cada obra, o modo como somos endereçados pelo filme e o modo como a realidade objectual interpelou a câmara no acto de realização.

A abertura para as instâncias através das quais o mundo nos interpela, através do filme, objectivada pela corporização da experiência a que a escrita dá voz, força uma revisão dos próprios modelos de experiência implicados na prática espectral. Como modo de clarificar os fundamentos do quadro interpretativo de que aqui se dá conta, e como modo de elucidar os desenvolvimentos operados à abordagem iconológica. E ainda, como modo de compreender o fabrico da experiência de paisagem através do cinema. Isto envolve o exame da percepção do significado da experiência estética, da fenomenologia de todo o processo. Partindo de uma concepção dialógica do processo comunicacional que se estabelece durante o acto de recepção de um filme, a experiência fílmica altera as instâncias da percepção e da emoção, alterando a experiência da paisagem.

Notas conclusivas

Centrado na tentativa de compreensão da experiência de paisagem através da análise relacional de obras de arte cinematográficas, o dispositivo analítico que em traços gerais aqui se apresentou tem como princípio organizador a figuração do território. Sugere-se que a figuração do território seja analisada tendo em conta a individualização do cronotopo a operar em cada obra fílmica, tendo o plano fílmico como unidade elementar de análise. O plano de paisagem fornece suporte para a interpretação da figuração do território a qual vai sendo aprofundada pela exploração do diálogo inter-textual com os outros elementos de significação fílmica a operar no trabalho da paisagem cinematográfica. A interpretação dialógica da figuração do território com base na individualização do cronotopo desvelado por cada plano fílmico permite elucidar o carácter actuante da paisagem, que é simultaneamente uma entidade semiótica e material. Esta permite desvelar os diversos facies do mundo que se vão configurando sob a arena mediatizada do ecrã e que evidenciam disposições humanas específicas relativamente ao modo de experimentar o ambiente físico. Inerentes ao ambiente pró-fílmico e revelando um sentido de vida dos objectos, estas disposições informam o trabalho da paisagem.

A consciência dos processos retóricos envolvidos numa perspectivação cinematográfica da paisagem implica a aproximação ao espaço fílmico como um espaço estruturado, um sistema codificado de relações com uma função narratológica específica. Participando na descrição de um ambiente determinado, as relações espaciais ditam alguns dos termos da própria construção de cada obra analisada. Neste sentido, o acto de realizar um filme participa na própria figuração do território, transformando a topografia de uma localidade na fisionomia específica de um lugar retratado. Este lugar é por seu turno apresentado com uma carga estética definida e é inscrito num tempo e num espaço determinados pela acção. Objectivada por cada plano de paisagem, tal fisionomia define a representação emblemática das localidades retratadas assim como a mutabilidade dos signos e a retórica que os sustenta. Informado por uma especificidade espaço-temporal, o ambiente pro-fílmico é revestido por tradições culturais, mitos e conotações que investem as localidades factuais de significado e valor.

Em cada filme a paisagem funciona como uma espécie de instrumento de ressonância dessas tendências culturais e respectiva apropriação ideológica. Não obstante, o trabalho da paisagem em cada filme nunca é independente do conjunto dos textos em que se insere e muito menos do fragmento de mundo objectual que revela ou para o qual remete, não devendo ser analisado como unidade significante individual. Se nos encontramos envolvidos com a releitura da paisagem como sistema de signos geográficos, e porque a noção de signo limitada ao signo linguístico ainda que apropriada para a semiologia textual não seria a mais apropriada para a descrição de signos não linguísticos como o filme ou qualquer outro sistema de base iconográfica, deveremos ter em conta que a escrita visual do cinema faz parte de uma máquina de memória profunda que conecta humano e não humano, natural e cultural. Um aparelho que torna presente o mundo das

emoções, codificado em arte através das mais diversas fórmulas do patético, um mundo dos afectos e das paixões nunca desconectado dos espaços em que aquelas trocas ocorrem, bem como da vida do mundo objectual que as anima.

Como parte integrante dos diversos contextos de renovação de uma obra, os sujeitos participam na atribuição de significados aos mundos que a animam através da sua acção criativa e interpretativa. Como tal, os sujeitos aprofundam a acção dialogante. Mas a lógica dialogante da relação, que aqui se propõe, estriba na recolocação do humano no material, da natureza na tecnologia. Através desta troca, a obra fílmica e os mundos nela representados intervêm no universo de significação e enriquecem-no. A participação dos sujeitos na criação e recriação da obra fílmica surge, neste quadro, como outra dimensão de uma interacção mútua dos diversos fenómenos de comunicação, denunciando as trocas ininterruptas e contínuas entre entidades múltiplas e heterogéneas. Indissoluvelmente ligados, realizador e audiências, tecnologia e fragmentos do mundo físico participam numa poética do espaço que é uma poética de contacto.

A participação nesta poética do espaço pela experiência e pelo trabalho da paisagem está alicerçada na troca de sentidos e significados entre mundo factual e mundo ficcional, no forçar dos limites existenciais e da *Weltanschauung* que caracteriza a interferência destes dois mundos. Ao debruçar-se sobre o espaço ficcional de uma obra fílmica, ao abrir-se para as expressões do mundo físico que se enunciam através da obra e pelas mais diversas fórmulas estéticas, a experiência de paisagem deixa de ser acto de sujeição, passando a instância de diálogo e interferência entre múltiplos campos que se aglutinam nos lugares convocadas para representação.

O desafio é pois o da passagem de uma prática de investigação desapaixonada e abstracta para uma experiência de intercorporeidade e de participação activa na criação de significados. Uma passagem que implica a substituição da rígida ontologia sujeito-objecto das ciências nomotéticas para uma ontologia sujeito-sujeito, alicerçada esta última por um diálogo não restrito e exemplar entre interlocutores activos e envolvidos. É este processo, em que objecto e sujeito se transformam mutuamente e em que deixamos de confrontar os outros como “coisas” para os interpelar como entidades singulares em que uma relação dialogante se funda como instância recíproca e enriquecedora, que permite a releitura e a reescrita dos sistemas de signos geográficos e o ampliar da compreensão da experiência de paisagem percebida como uma íntima experiência de co-habitação dentro da qual nós funcionamos como tensores activos de um movimento não restrito de comunicação que agita o vasto universo da materialidade. Trata-se de rever a centralidade dos diferentes modelos de experiência, nomeadamente a experiência estética, re-equacionada como experiência de contacto, e de perceber que um dos papéis da obra de arte é a revelação de uma relação fundamental com o mundo, ou com um seu fragmento.

Referências bibliográficas

- Arecco, S. (2001) *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodóvar*, Genova: Le Mani.
- Azevedo, A. F. (2004) "Representação de espaço e paisagem no cinema de Manoel de Oliveira". Actas do V Congresso da Geografia Portuguesa, Guimarães: Universidade do Minho.
- Azevedo, A. F. (2005) "Silencing the land: Portuguese cinema of the silent period". Actas of IGU Commission: The Cultural Approach in Geography – Geographies and the Media, Leipzig: International Geographical Union.
- Azevedo, A. F. (2008) *A Ideia de Paisagem*, Porto/Lisboa: Figueirinhas.
- Azevedo, A. F. (2012) *A Experiência de Paisagem*, Porto/Lisboa: Figueirinhas.
- Bakhtin, M. (1990) *Art and Answerability. Early Philosophical Essays*, Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (2002) *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. Bakhtin*, Austin: University of Texas Press.
- Butler, J. P. (1990) *Gender trouble: feminism and subversion of identity*, London: Routledge.
- Cosgrove, D. & Daniels, S. (1997) "Introduction: Iconography and Landscape" in D. Cosgrove & S. Daniels (Eds.) *The iconography of landscape*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gandy, M. (1996) "Visions of darkness: The representation of nature in the films of Werner Herzog", *Ecumene*, 3, pp. 1-21.
- Gardiner, M. (1999) "Bakhtin and the metaphors of perception" in I. Heywood & B. Sandywell (Eds.) *Interpreting Visual Culture*, London /New York: Routledge, p. 5773.
- Grosz, E. A. (1994) *Volatile bodies*, Bloomington: Indiana University Press.
- Heywood, I. & B. Sandywell (Eds.) (1999) *Interpreting Visual Culture*, London/New York: Routledge.
- Hirschkop, K. & D. Shepherd (2001) *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester /New York: Manchester University Press.
- Holquist, M. (2002) *Dialogism*, London/New York: Routledge.
- Holquist, M. (Ed.) (2002) *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, Austin: University of Texas Press.

- Lowe, D. (1982) *History of bourgeois perception*, Chicago: University of Chicago Press.
- Michaud, P.A. (2004) *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York: Zone Books.
- Mirzoeff, N. (1999) *An introduction to Visual Culture*, London/New York: Routledge.
- Natali, M. (1996) *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Panofsky, E (1982) *Meaning in the visual arts*, Chicago: University of Chicago Press.
- Panofsky, E (1993) *Perspective as symbolic form*, New York: Zone Books.
- Panofsky, E. (1995) *Estudos de iconologia*, Lisboa: Estampa.
- Sandywell, B. (1999) "Specular grammar: the visual rehtoric of modernity" in I. Heywood & B. Sandywell (Eds.) *Interpreting Visual Culture*, London/New York: Routledge, p. 3056.
- Schama, S. (1995) *Landscape and memory*, London: Harper Perennial.
- Shepherd, D. (2001) "Bakhtin and the reader" in K. Hirschkop & D. Shepherd (Eds.) *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester: Manchester University Press, pp. 136-154.
- Smith, J. (1999) "The denigration of vision and the renewal of painting" in I. Heywood & B. Sandywell (Eds.) *Interpreting Visual Culture*, London/New York: Routledge, pp. 162-182.
- Sobchack, V. (1994) "Phenomenology and the film experience" in Williams, L. (Ed.) *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, pp. 36-58.
- Steimatsky, N. (1995) *The Earth Figured. An Exploration of Landscapes in Italian Cinema*, New York University. Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy.
- Summers, D. (1995) "Meaning in the Visual Arts as a Humanistic Discipline" in Lavin, I. (Ed.) *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, Princeton: Institute for Advanced Study, p. 926.

A visão da paisagem no cinema: entre sonho e imaginário

FABIO LA ROCCA

A arte não revela o visível, torna visível

Paul Klee

Entre o cinema e a cidade existe uma relação de influência recíproca, uma troca simbólica que ilustra bem esta correspondência, esta ligação – que se poderia qualificar de amorosa – entre o mundo das imagens filmicas e a materialidade urbana.

O mundo cinematográfico ajuda a fomentar a nossa imagem e o nosso imaginário da cidade e permite construir uma visão da complexidade da paisagem urbana e dos seus territórios. A imagem, na sua essência, faz ressaltar a fisionomia das cidades, os múltiplos ambientes urbanos, e permite-nos experimentar as atmosferas; permite-nos “sentir” as emoções que se manifestam nos espaços urbanos. O poder das imagens encontra-se então na magia com que nos transporta, nos faz viajar. Como consumidores de imagens, a sua leitura acciona, dentro do nosso espaço perceptivo, convenções de história, de cultura e de memória visual.

No campo da cultura visual, a particularidade da linguagem cinematográfica, através da sua apresentação multifacetada da realidade, ajuda-nos a estruturar o nosso imaginário da cidade e, ao mesmo tempo, é o próprio real que se encontra moldado por essas variadas imagens que conquistam a visão e influenciam a leitura do mundo quotidiano. Dessa forma, o cinema procura tornar visível a cidade, que, nesse sentido, existe, por e nas imagens projetadas nos ecrãs. Aliás, bem sabemos que o cinema nasceu com o advento da metrópole moderna. Daí, desenvolve-se todo um percurso visual que acompanha o quotidiano “epocal” da paisagem urbana, e, de forma semelhante, esta paisagem estrutura a produção de uma fábrica de imagens que molda e fascina o olhar do espectador.

A percepção cinematográfica, na medida em que se inscreve aqui na perspectiva teórica de Gilles Deleuze (1983 e 1985), reside na própria função do cinema, que é a de produzir imagens que são irredutíveis ao modelo de uma percepção subjectiva. O visível, no seu todo, ajuda-nos a interpretar o mundo que nos rodeia, a configurar, por assim dizer, o *Weltbild*: este mundo apreendido como imagem. Assim, o mundo urbano encontra uma construção simbólica no universo cinematográfico, permitindo-nos uma caracterização, tanto fenomenológica como hermenêutica, da nossa relação com a cidade. A *Weltanschauung* opera, assim, no registo da obra cinematográfica, determinando uma

espécie de ontologia crítica capaz de captar ou, melhor dito, de desenvolver uma forma de apreensão do real.

Estamos em face da concepção de uma imagem cinematográfica enquanto imagem do pensamento e reflexo da experiência vivida. Além disso, mantendo-nos no domínio da análise das imagens fílmicas de Deleuze, verificamos que, para este autor, inspirando-se na teoria de Bergson, o questionamento filosófico do cinema é um mecanismo do pensamento que opera com os sinais da imagem-movimento carregada de tensão dinâmica. A relação entre a imagem e o pensamento é uma das constantes fenomenológicas que nos ajudam a decifrar o mundo; o cinema pode ser visto como uma forma de apreender a paisagem urbana, como uma forma de conhecimento ou, na óptica de Kracauer (1996), como um documentário expressivo do mundo social que caracteriza uma cultura, uma documentação do mundo e a comprovação do existente.

A linguagem cinematográfica, segundo o significado que lhe confere Christian Metz (1968), permanece como uma necessidade de definir um conjunto de organizações significantes próprias da nossa percepção, do nosso imaginário e, também, da nossa relação com a imagem. Concretiza-se, dessa maneira, uma consciência sociológica e ontológica, em que a profundidade da imagem fílmica seria a percepção da profundidade do social (A. Bou Hachem, F. Rocca, 2007). Por outro lado, inspirando-nos na sensibilidade teórica da “contemplação do mundo” de Maffesoli (1993), poderíamos aplicar ao cinema a capacidade de pôr em prática uma outra maneira de ver as coisas, ao operar a passagem de uma estética da representação para uma estética da percepção. Esta estética revela uma forte “afectividade” da imagem: a de uma religião imaginária que se processa na relação, quase erótica, obsessiva, entre os olhos do espectador e a profundidade do ecrã. É nesta modalidade que podemos encarar o cinema, à maneira de Edgar Morin (1956), como a alma das massas, massas de sonho, de afetividade, como um fervilhar de humanidade, como que colado ao real. Esse real, com o qual o medium cinema instaura uma relação orgânica, uma espécie de ontologia, ou então um “realismo ontológico”, como em André Bazin (1962). Na análise teórica proposta por Bazin, podemos constatar como a gravação da “realidade” é uma maneira, para o cinema, de revelar esta verdade íntima do “real”. É precisamente este real, que prima sobre a realidade, que vamos encontrar na capacidade da imagem fílmica de nos mostrar os “seus” efeitos, dos quais a paisagem urbana parece emergir como uma figura-chave da perspectivação do real ou de uma fotografia do real.

O cinema representa assim uma ferramenta que nos leva à interpretação visual do mundo social e urbano. Um medium quente, para falarmos como McLuhan (1964), onde temos a oportunidade de identificar as características essenciais que adquirem um significado, do ponto de vista teórico e emocional, e do ponto de vista do imaginário. Ao considerarmos o filme como uma extensão sensorial, ou seguindo a indicação de Abruzzese (2006), como uma potência evocativa na fundação de um imaginário pós-moderno, podemos afirmar que as imagens fílmicas nos ajudam a dizer e a ver qualquer coisa “a mais”. O que está em jogo neste “a mais”, que podemos procurar na imersão da visão nos diversos filmes, é, no que nos diz respeito, uma encenação imagética da cidade, enquanto personagem

cinematográfica. Neste sentido, este “a mais” consolida e clarifica a apresentação da cidade, dos seus espaços e territórios, da estética das suas formas arquitectónicas, através de um modelo simultaneamente comunicativo e emocional.

A relação entre a cidade e o cinema opera-se através de uma junção simbólica que liga de forma estreita, como o afirmámos anteriormente, o nascimento do “medium” cinema com o da metrópole moderna. Uma junção que prefigura um cinema urbano e uma metrópole cinematográfica; e, por conseguinte, uma relação existencial, com implicações em termos de fundação, numa altura em que, dentro de uma perspectiva histórico-cultural, o cinematógrafo se vira para a cidade, para a rua, tornando-se assim uma testemunha da revolução industrial e urbana. Nesta perspectiva, e de um ponto de vista simbólico e metafórico, poder-se-ia interpretar o filme *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, dos irmãos Lumière, como um movimento de penetração no espaço urbano. Este filme assinala, ao mesmo tempo, o advento do cinema e a sua entrada na indústria cultural, ao trazer uma verdadeira revolução da percepção, do imaginário e do sentido, que desabrocha no espaço mental do telespectador.

É a partir disto que o filme começa a interessar-se pelo urbano. Os lugares da estrutura urbana, as suas ruas, os seus bairros, tornam-se assim os meios de expressão dos cineastas. Fala-se, pois, de “presença” da cidade no cinema com uma encenação representativa de uma sequência histórica: o nascimento da cidade moderna, os aspectos e os comportamentos sociais, a evolução arquitectónica, o universo pós-urbano, as antecipações futuristas, as utopias fantasistas... Coisas essas que nos ajudam a compreender e a observar uma visão da paisagem urbana, das suas múltiplas características, e que podem ser encaradas como o fundamento de um pensamento do imaginário e da percepção da complexidade urbana. De uma certa maneira, a história do cinema escreve-se da mesma maneira que a história da urbanização. Neste sentido, a história da cidade e dos seus territórios realiza-se sob a forma de escrita visual, de narrativa cinematográfica.

O cinema abre-se sobre a cidade, penetra-a e deixa-se penetrar pelos seus climas simbólicos. Por conseguinte, a natureza urbana, em toda a sua complexidade, que diz simultaneamente respeito à vida humana, às relações sociais e à vida em sociedade, “monstra-se” no registo visual como um *continuum* de sucessões paisagísticas que significam também a sua evolução fundadora. Da tradição do movimento de Kino-Pravda de Dziga Vertov, à “sinfonia” de Ruttmann, em Berlim, *Die Sinfonie der Grosstadt*, de Jean Vigo à *Metropolis* de Fritz Lang, do neo-realismo italiano à nova vaga francesa, de Scorsese a Wim Wenders, da Gotham City em *Batman* à cidade de Los Angeles em *Blade Runner*, até chegar ao universo de Pandora em *Avatar*: o cinema mostra-se como uma cultura socio-histórica que nos revela a paisagem urbana e a conseqüente evolução da sociedade por meio da perspectiva estética das imagens. Desse modo, através das diversas narrativas cinematográficas, a cidade e as suas paisagens são reconstruídas e constroem-se num “puzzle imaginário”.

A presença da natureza urbana na tradição cinematográfica é amplificada num contexto de vaivém entre a evocação de um lugar e o seu reconhecimento físico e simbólico

que se alicerça na nossa memória. Deste ponto de vista, a cidade no cinema pode ser pensada como um rosto com múltiplas faces. Ou seja, como uma transmissão de gestos, de recordações que se inscreve numa poética que acciona uma combinação de memória, de imaginário, de emoções e de sensações. Uma espécie de jogo: e é nisto que reside todo o encanto do cinema, como uma lanterna mágica que nos faz explorar o mundo, e onde à imagem projectada nos ecrãs das salas obscuras corresponde a percepção do vivido, a instantaneidade da memória de uma paisagem que nos é familiar e que podemos tocar, num registo háptico, através da imagem. É verdade que a velocidade de circulação das imagens na nossa contemporaneidade também produz uma aceleração da viagem nos meandros do imaginário urbano, uma aceleração produtiva deste imaginário, deste trajecto entre a memória e o vivido. É assim que podemos habitar o mundo, sentir uma paisagem, viver uma cidade através das suas produções cinematográficas. Produções essas que se edificam em elementos que despoletam um universo de construção simbólica e a força do imaginário, onde, na verdade, a imagem da cidade no cinema se torna como uma pele que habitamos. Uma espécie de apropriação do espaço pelo real/imaginário das sequências cinematográficas; uma apropriação estética e sensorial que nos oferece uma oportunidade para deambular através deste trajecto mass-mediático.

Por outro lado, este puzzle imaginário também funciona como um marcador. Isso quer dizer que a paisagem urbana, que se mostra por meio e através das imagens, tem a ver com a ordem simbólica da memória, com a capacidade de delinear a nossa existência e o nosso vivido, sob um plano de imanência cinematográfica, que nos faz viver as emoções através de um esquema sensorio-motor (Deleuze 1983 e 1985). A caminhada, ou ainda a deambulação, que fazemos através da visão de múltiplas imagens cinematográficas, oferece-nos um tipo de situação óptica e emocional, na qual a cidade, enquanto personagem, se torna um lençol subterrâneo simbólico que sedimenta a consciência. A captação de sinais simbólicos, nesta estratégia visual, ajuda-nos a desenvolver uma memória emocional e conhecimento comum.

Colocamo-nos assim na dinâmica das imagens como uma forma de inconsciente visual, de "inconsciente óptico", como diria Walter Benjamin, uma forma que nos permite ver o espaço do real de forma diferente. Recordemos a expressão de Benjamin, segundo a qual "a natureza que fala para a câmara de filmar não é a mesma que fala para os olhos... para o espaço, onde domina a consciência do homem, ela substitui um espaço onde reina o inconsciente" (2003: 62). Na linha do pensamento de Benjamin, o cinema abre-nos um imenso campo de acção no qual o espaço se alarga. E este alargamento – Benjamin refere-se mais especificamente ao grande plano –, que podemos definir como visual, produz, no nosso entender, uma nova dimensão de pensamento da cidade e do espaço-tempo das paisagens urbanas. O que se actualiza é esta força da actividade onírica, de inspiração benjaminiana, da imagem fílmica na qual se desenvolve um pensamento orgânico particular do espaço. Por outro lado, se o pensamento clássico nos acostumou a pensar sobre as representações, podemos dizer que o cinema é da ordem da apresentação das coisas, ou ainda, se nos referimos a Jean Epstein (1974; 1975), da ordem do pensamento inconsciente.

De alguma forma, se fizéssemos nossa a concepção de Max Weber (1965), a de apreender o real a partir do irreal, poderíamos afirmar que o real urbano pode ser apreendido a partir do jogo das formas do irreal cinematográfico. Há, aqui, uma “condição de possibilidade” que nos permite um conhecimento do mundo espacial, uma metodologia visual para ilustrar, e por conseguinte pôr em imagens, a complexidade das formas urbanas. Se Schütz tinha razão ao pensar que o ideal do conhecimento quotidiano constitui a verosimilhança, então a narrativa cinematográfica, com a sua produção de “verosimilhança icônica”, perpetua esse conhecimento da cidade e das suas paisagens. Uma “constelação de imagens” (Durand, 1993) manifesta-se assim na forma cinematográfica para nos acompanhar na compreensão produzida pela imagem. É neste tipo de estrutura, de “trajecto antropológico”, que se opera no universo dos filmes, que a cidade e as suas paisagens se mostram em toda a sua diversidade para construir um ponto de vista simbólico, metafórico e ontológico. Poderíamos até arriscar aqui um aforismo: “Não há cidade sem cinema, não há cinema sem cidade”. É o que justifica, aliás, a importância desta troca simbólica, desta perspectivação recíproca de um diálogo fecundo que estrutura o nosso pensamento.

A deambulação cinematográfica leva-nos então para uma espécie de “travessia do visível” (Mons, 2002) na qual as formas da paisagem urbana aparecem através de um processo de reconhecimento simbólico que nos conduz, dos tectos de Paris às vertigens de Nova Iorque, da atmosfera de Berlim à cintilação de Tóquio, da espacialidade de Los Angeles às periferias das megacidades latino-americanas. Ficamos imersos numa realidade espacio-temporal envolta em imagens cinematográficas, por meio das quais se opera a conjugação entre a memória da cidade e a do cinema. Dois processos que se encontram incarnados numa única membrana: a do ecrã que projeta as sombras e luzes da paisagem urbana que se personifica. O cinema opera uma leitura dos meandros urbanos, pondo-nos em contacto com a cidade, dando-nos a conhecer a sua diversidade. Assim, o fascínio das imagens cinematográficas forma retratos animados das paisagens que podemos percorrer, oscilando entre o real e o imaginário, entre o onirismo e a fascinação sentimental.

A construção de um quadro imaginário da paisagem no cinema dá um novo significado à cidade e restitui-lhe também uma alma que revitaliza os sentimentos e as emoções. Na verdade, a afectividade está na base desta sinergia extática que surge na visão cinematográfica, onde a paisagem da cidade, no seu reconhecimento imaginário, se corporiza, se “monstra”, na comunhão dos sentidos. A aliança entre o cinema e a paisagem urbana é da ordem de uma união “culturológica”, causa e efeito de uma troca simbólica através da qual ambos existem por e através deste corpus de imagens que constitui uma experiência transcendental. Uma estética existencial é então posta em prática nos diversos reconhecimentos de locais urbanos operados pelos movimentos da câmara de filmar.

Neste sentido, as grandes travessias na cinematografia americana das paisagens da época do Far West – esta epopeia de uma geografia da fronteira, de um mito que estrutura a cultura ocidental – podem ser pensadas como um verdadeiro atlas do imaginário. O cinema western, na sua substância, é essencialmente geográfico, e aqui a paisagem – recordemos por exemplo a estética dos filmes de John Ford – torna-se a personagem por excelência, o

motor de uma exploração do conhecimento. E esta “personagem”, na evolução histórica e mediática, atravessa diversas fases de actualização climatológica nas quais ele se reinventa, se põe em dia. Em nosso entender, com o western, as imagens das paisagens saem dos quadros dos pintores para se edificarem dentro e por meio dos ecrãs, ao mesmo tempo que mudam a contemplação de um ponto de vista visual e simbólico.

Com o cinema, penetramos nas paisagens, tal como o evidencia bem a corrente do neo-realismo italiano, momento no qual o cineasta desce para a rua e a filma, propondo assim uma apresentação em profundidade do espaço urbano vivido como um espaço mental. É um “olhar móvel”, para parafrasear Aumont (1989), que o cinema põe em forma na sua relação com os fragmentos da cidade que, no caso dos neo-realistas, são mostrados em toda a sua “cruza”, primeiro por De Sica, Rossellini, e mais tarde por Antonioni e Pasolini. Um “desnudar” da natureza urbana, um modo de perceber as coisas tais como se apresentam à nossa visão: eis o lema que poderíamos ler, num plano subjectivo, na exploração paisagística dos percursos existenciais, operada pelo olho cinematográfico destes cineastas italianos. Cineastas estes que se inscrevem no mesmo registo de conhecimento sócio-urbano e que operam por meio de um mergulho, à semelhança do detective, armado com a sua câmara de filmar, que escrutina, observa e dá forma, por meio da aquisição de um olho sociológico (Hughes, 1997), à diversidade da urbanidade e da vida quotidiana.

O olho dos cineastas é uma forma de afirmação visual do real, um trajecto fenomenológico que revela uma maneira de compreender e de dizer. A partir desta perspectiva, Michelangelo Antonioni representa um dos exemplos sintomáticos de um cineasta que contribui para a exploração da cidade, ao mesmo tempo que desenvolve uma dimensão paisagística do olhar. Antonioni é ao mesmo tempo um paisagista, um sociólogo, um arquitecto e um fotógrafo que, através dos seus filmes, tais como em *A Aventura* (1960), *O Eclipse* (1962), *Blow Up* (1966), nos convida para a complexidade da existência humana e urbana, através do olhar em profundidade da câmara de filmar que faz emergir a poética do espaço. Ao colocarmo-nos numa perspectiva fenomenológica, com as suas apresentações pelas imagens, o olho de Antonioni pode ser relacionado com o realismo poético de Michel de Certeau ou de Pierre Sansot. Isto revela todo o potencial heurístico que a imagem cinematográfica possui. Um instrumento para revelar o sensível através do qual o cineasta se apropria da cidade ao mesmo tempo que restitui, como o fez Sansot na sua *Poética da cidade*, as suas múltiplas facetas e os seus múltiplos segredos. Podemos, assim, encontrar na multiplicidade dos exemplos cinematográficos, esta geografia sentimental das cidades descrita por Sansot através de elementos tais como as derivas nocturnas, os passeios, os ritmos urbanos, a simbólica das artérias, os subúrbios. Coisas essas que, em termos simbólicos, o cinema nos restitui por meio de uma poética visual.

Encontramos esta poética, de diversas maneiras, nas referências cinematográficas de Wim Wenders, e, mais especificamente, na sua estética da vacuidade. Na visão do cineasta alemão, a cidade e as suas paisagens tornam-se uma verdadeira personagem: espaços industriais ao abandono, terrenos desocupados, espaços selvagens, interstícios urbanos, lugares esses denominados de “invisíveis”. O seu cinema é uma linguagem da cidade, uma

arte urbana e, nos seus filmes, essas tipologias de lugares particulares, muitas vezes rotulados de forma pejorativa, são, antes de mais, portadores de poesia, de poética. A esse respeito, basta mencionar como exemplo as imagens de *Paris, Texas* (1984), através da paisagem de intersecções de autoestradas, a omnipresente vacuidade e um universo urbano multifacetado; ou ainda *As asas do Desejo* (1987), em que o cineasta faz voar o espectador através de um jogo de perspectiva, através das ruínas e do histórico da cidade de Berlim. Ou, finalmente, o filme *O Amigo Americano* (1977), com os seus vazios e a fusão de percepções dos vários ambientes das cidades e dos locais de passagem. A poética fílmica de Wenders confronta-nos, muitas vezes, com a errância, o nomadismo. Estes actos guiam-nos nessa viagem no interior da diversidade das paisagens, interstícios urbanos, e mostram-nos, em seus aspectos mais triviais, toda a complexidade e a estrutura labiríntica da matriz urbana. Há, aqui, uma dimensão do sensível, de um vazio que se enche de sentido por meio da fascinação das imagens. O olhar cinematográfico possui assim uma potencialidade imaginária fundadora, que influencia e molda os nossos modos de apreensão, ao conseguir ser, na prática, uma fonte de inspiração para os arquitectos, os urbanistas, os paisagistas. O trajecto antropológico da cidade no cinema oferece um território que tem que ser explorado, e no qual podemos experimentar e verificar os códigos da reprodução visual que tendem para uma sinfonia, para uma fluidez do espaço-tempo, para o simbólico e o quotidiano.

As imagens cinematográficas mergulham-nos então na exploração da “quotidianidade” do universo urbano, através das deambulações e das experimentações dos lugares evocados, nos filmes de Martin Scorsese, *Mean Streets* (1973) e *After Hours* (1985), ou também nas paisagens brooklynianas de Spike Lee com *Nola Darling* (1986), *Do the right thing* (1989), ou *Cloakers* (1995). Paisagens do mito do Brooklyn que encontramos, também, nas sinfonias de *Smoke* (1995), de Wayne Wang, publicado pelo escritor Paul Auster, que encena a centralidade simbólica da magia de Manhattan, descrita pelo universo de Woody Allen, que fundou uma verdadeira geografia sentimental, ao definir o seu quadro espacial no Upper West Side. Exemplos sintomáticos de um espaço vivido, de um espaço de representação, de “tribalilização” da existência urbana, da qual Nova Iorque parece ser o epifenómeno do imaginário espacial cinematográfico. É, de facto, uma geografia sentimental que se põe em imagem, geografia essa que podemos encontrar, também, pela imersão nas derivas da cintilação de Tóquio através da estética de *Lost in Translation* (2003), de Sofia Coppola, sem esquecer, naturalmente, o universo da Nouvelle Vague, como *À bout de souffle* (1960) de Godard ou *Cléo de 5 à 7* (1962) de Agnès Varda.

No seu caminho histórico, a imagem cinética acompanha o percurso natural da mudança do universo urbano. A longo prazo, a evolução urbana inscreve-se na história do cinema como um percurso estético, um trajecto topográfico imaginário, que nos conduz da modernidade para a pós-modernidade, com a suas paisagens pós-urbanas. As paisagens da cidade de ficção como capacidade do cinema de criar, sob a influência da cultura dos comic books e dos videojogos, cidades a partir do vazio e do sonho, transportando-as e tornando-as visíveis na projecção sobre o ecrã. O ecrã como medium de uma troca simbólica entre

imagem e espectador, o cinema como medium para a apresentação da metrópole, como espaço de construção simbólica do passado, do presente e do futuro da vida metropolitana.

Se pensarmos em *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, encontramos uma visão da megalópole imaginária do século XXI: um cidade-monstro, o Moloch, uma megalópole maquinista, com as suas verticalidades arquiteturais que simbolizam, de um ponto de vista social, uma metáfora das relações antagónicas entre grupos sociais, uma metáfora da estrutura do poder. *Metropolis* anuncia os temas futuros de uma sociologia da metrópole e o seu modelo arquitectónico encontra um correlato, uma correspondência no real, com a construção de edifícios típicos da arquitetura pós-moderna. Em suma, trata-se de uma construção do real a partir do imaginário cinematográfico, das sensações estético-cinematográficas, que encontramos também no exemplo de Gotham City, o teatro das acções de Batman: uma cidade-mundo fundada na diversidade e na mistura de tipo dadaísta e que parece inscrever-se no paradigma da cidade pós-moderna. Paradigma que encontramos, aliás, num outro exemplo de antecipação cinematográfica de temas sociológicos como *Blade Runner* (1982). Este pedaço de Pop Art, como dizia D. Harvey (1989), é um exemplo de temas recorrentes na geografia espacial, como a decadência pós-industrial, o caos dos signos, o mundo tecnológico e os seus labirintos urbanos, a fragmentação barroca, a arquitetura simbolicamente imponente, onde domina a estrutura da Tyrell Corporation. Estas cidades do futuro, nascidas do olhar sobre a cidade pela ficção científica, são uma espécie de antecipação de temas da nossa climatologia actual. Cidade do futuro como cidade do presente: assim se parece esta projecção no real operada pela imagética desses filmes que contaminaram o espaço mental das nossas representações no domínio do possível.

Assim, a comunicação cinematográfica cria e veicula a estética urbana na qual os ritmos da vida metropolitana se parecem cada vez mais com um filme. A consideração da cidade como personagem cinematográfica tem a ver com uma abordagem fenomenológica das imagens que nos convida a reflectir sobre a relação com o espaço, ao mesmo tempo que desenha uma "geografia íntima" da paisagem urbana a partir da experiência da visão cinematográfica. Uma espécie de empirismo visual, é essa a concepção que poderíamos ter da estética da cidade no cinema, uma relação dialógica que facilita a contemplação e que faz tomar consciência da força do imaginário do medium em que age a pluralidade das características da cidade. As imagens da paisagem no cinema poderão ser encaradas como "transições simbolizadoras" (P. Tacussel, 1995) da figura da cidade; um enformar do olhar que nos apresenta uma multiplicidade de fenómenos que a imagem nos ajuda a entender dentro de uma forma de conhecimento arquitectada pela viagem, a deambulação e a errância *in visu*. É este vaivém entre o sonho, o imaginário e o real no universo dos filmes que torna possível, se quisermos seguir a linha de pensamento de Walter Benjamin, o acesso visual à essência da cidade.

Tradução de Jean-Martin Rabot

Referências bibliográficas

- Abruzzese A. (2006) *La splendeur de la télévision. Origines et développement de la culture des médias de masse*, Paris: L'Harmattan.
- Arnheim R. (1989) *Le cinéma est un art* (1932), Paris: L'Arche.
- Aumont J. (1989) *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris: Librairie Séguier.
- Bazin A. (1962) *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Édition du Cerf.
- Baudrillard J. (1986) *Amérique*, Paris: Grasset.
- Benjamin W. (2003) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, traduit de l'allemand par M. De Gandillac* (1936), Paris: Allia.
- Berger J. & Mohr J. (1995) *Another way of telling*, New York: Vintage Book – Random House.
- Bevilacqua C. (2011) *L'espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, Paris: L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique.
- Cavell S. (2011) *Philosophie des salles obscures*, Paris: Flammarion.
- Deleuze G. (1983) *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze G. (1985) *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Durand G. (1993) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), Paris: Dunod.
- Epstein J. (1974-1975) *Écrits sur le cinéma*, 2 vol., Paris: Éditions Seghers.
- Hachem A. Bou & La Rocca F. (Dir.) (2007) *L'image filmique*, Sociétés, 96/2, Bruxelles: De Boeck.
- Halbwachs M. (1969) *La mémoire collective* (1950), Paris: PUF.
- Harvey D. (1989) *The condition of postmodernity*, Oxford: Blackwell.
- Heidegger M. (1962) *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), Paris: Gallimard.
- Hughes E. C. (1997) *Le regard sociologique*, textes choisis et rassemblés par J-M. Chapouillie, Paris: Éditions EHESS, coll. Recherche d'Histoire et Sciences Sociales.
- Jousse, Th. & Paquot, Th. (Dir.) (2009) *La ville au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma.
- Kern S. (1995) *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* (1983), Bologna: Il Mulino.

- Kracauer S. (1996) *Le voyage et la danse. Figures de ville et vue de films*, textes choisis et présentés par Ph. Despoix, traduit de l'allemand par S. Cornille, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- La Rocca F. (2007) "L'instance monstratrice de l'image. La sociologie visuelle comme paradigme phénoménologique de la connaissance", *Visualidade*, Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, v. 5/1, Goiânia: UFG, pp. 115-121.
- Les Cahiers de médiologie. Une anthologie* (2009), Paris: CNRS Éditions.
- Maffesoli M. (1993) *La contemplation du monde*, Paris: Grasset.
- McLuhan M. (1977) *Understanding media : The Extensions of Man*, trad. fr. *Pour comprendre les médias* (1964) Paris: Seuil, coll. Points.
- Merleau-Ponty M. (1964) *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
- Metz C. (1968) *Essai sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck.
- Mons A. (2002) *La traversée du visible. Images et lieux du contemporain*, Paris: Les Éditions de la Passion.
- Mottet J. (Dir.) (1999) *Le paysage au cinéma*, Seyssel: Champs Vallon.
- Morin E. (1956) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris: Les Éditions de Minuit, coll. Arguments.
- Prédal R. (2007) (Dir.) *Le cinéma au miroir du cinéma*, CinémAction, 124, Paris: Éditions Corlet.
- Schütz A. (1987) *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*, traduction d'articles sélectionnés à partir des Collected Papers, traduit par A. Noschis-Gillieron, Paris: Méridiens-Klincksieck.
- Sansot P. (1973) *Poétique de la ville*, Paris: Klincksieck.
- Tacussel P. (1995) *Mythologie des formes sociales*, Paris: Méridiens Klincksieck.
- Weber M. (1965) *Essais sur la théorie de la Science*, Paris: Plon.
- Wenders W. (1990) *La logique des images*, Paris : L'Arche.

Cartografias do desejo: a cidade como o espaço do outro (e alguns apontamentos sobre a cidade no cinema moçambicano)

MIRIAN TAVARES

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...

Mário Quintana

Tornou-se um lugar comum falar sobre cinema e cidade. E mais ainda falar de ambos como representantes da modernidade. Nós preferimos falar de cinemas e de modernidades, assim no plural. Porque ao limitarmos o cinema a uma determinada experiência e a modernidade a uma ideia unitária, estamos a reduzi-los. A modernidade fica, deste modo, associada invariavelmente ao conceito de progresso, a uma ideia teleológica de benesses adquiridas e a adquirir pela cultura através do avanço científico e tecnológico e da superação do passado. Não se trata apenas da superação, mas da consciência da superação – da certeza de que a humanidade caminhava inexoravelmente em direcção ao futuro e, portanto, a consciência aguda do presente. Acreditamos, no entanto, que a modernidade teve várias facetas. E que não podia, em nenhuma delas, ignorar o passado, mas teve de, obrigatoriamente, dialogar com ele.

Thomas Bender, ao falar de NY, a cidade interminável, diz que a modernidade é um diálogo com o passado. E que o passado deve estar presente. Este modelo de rutura completa com o passado é apenas uma das faces da modernidade, à qual estamos mais habituados. Bem como estamos habituados, também, a associar a modernidade a certas facetas da arte, principalmente quando pensamos na arquitectura e, claro, nas cidades ou, melhor, nas metrópoles: símbolo absoluto do fim do século XIX conforme Baudelaire e Benjamin, conforme ainda tantos autores, mais ou menos referenciados. Kracauer, bem menos citado que Benjamin, de quem foi amigo e com quem trocou correspondência, tem uma leitura muito particular das metrópoles do seu tempo, principalmente, de Berlim e de Paris. A sua leitura de Paris, num certo sentido, está ligada àquela que foi consagrada por Benjamin. Walter Benjamin enxerga nas passagens de Paris, de entre muitas coisas, uma passagem para a modernidade, essa nova temporalidade tão bem definida por Baudelaire; Kracauer vê Paris como uma cidade ainda passível de comunicar-se com o passado, de ser múltipla e labiríntica ao contrário de Berlim: uma cidade cujo passado era arrancado e destruído, onde avenidas inteiras se transformavam num símbolo da funcionalidade moderna, ou mesmo do “americanismo” que se instalava na República de Weimar.

“O ornamental reprimido”, é assim que Kracauer define os novos edifícios de Berlim, ao contrário de Paris que possuía a embriaguez das ruas, a memória do passado no presente, num mundo onde a ratio era o imperativo, permitindo-se ser labiríntica e descaradamente ornamental. No entanto, o ornamento reprimido em Berlim, como tudo o que se reprime, acabou por vir à tona: através dos espectáculos massivos, que redundaram nos espectáculos promovidos pelo nazismo.

Trazemos estas duas visões dessas duas cidades contemporâneas e fundamentais para percebermos a modernidade, ou as modernidades, para que possamos perceber que de uma forma ou de outra, o espaço urbano, labiríntico ou racional, marca um tempo que é marcado pela consciência de si mesmo: o tempo da sua finitude ou efemeridade. Não é à toa que os conceitos de shock (Benjamin) e de stoss (Heidegger) são utilizados com frequência para falar da reacção das pessoas a esta nova experiência de e no tempo. A esta experiência de choque, ontologicamente diferente, associa-se o cinema como a experiência que torna palpável a sensação de instabilidade experienciada por aqueles que viveram o início da modernidade e o princípio do cinema.

O stoss, mais que um choque, é o desespero humano de saber-se finito, de saber que, como o tempo e as coisas do tempo, não se controla o fio da meada. Ao contrário do fort-da freudiano, onde a criança simula uma ausência mas sabe que tem o controlo da presença, na modernidade, perde-se a certeza do controlo e as ausências não são simulacros, mas certezas. O cinema aparece como o carretel e a linha do jogo analisado por Freud. Nele podemos simular ausências e controlar o retorno da presença. Mas o cinema é, ao mesmo tempo, composto de sombras, sendo adaptado, conforme Kracauer, para captar “um mundo sem substância e em processo de desintegração”.

O carácter fragmentário do cinema, bem como a evocação que ele faz do real, tem sido usado como metáfora para se falar da modernidade e do perfeito encaixe entre o cinema e o tempo que o criou. Ele nasceria quase como uma resposta a um apelo do tempo. Do mesmo modo, a visão pessimista de Kracauer é compartilhada por muitos intelectuais da altura: a associação da modernidade ao modelo fordista-taylorista; ao capitalismo que invade todas as instâncias do mundo, sobretudo a da cultura e da arte; a configuração dos novos espaços urbanos, metrópoles – cidades-mães de uma nova civilização, fez com que Lukács, por exemplo, falasse de “desabrigo transcendental”.

A modernidade lança o indivíduo num “desabrigo transcendental”. E a cidade torna-se o lugar por excelência destes desabrigados. É ela que, desenraizada e desenraizante, fragmentada e instável, lança o indivíduo num estado de choque permanente, como preconizou Benjamin, dando a cada um dos seus inúmeros habitantes a consciência do efémero e da incapacidade de controlo total sobre a sua própria história, conforme Heidegger. A cidade e o cinema confundem-se como discursos de um tempo que corre, inexorável, em direcção a um fim que, num ritmo frenético, nunca pára, promovendo incessantes espectáculos que ocupam este tempo reinventado pela lógica do capitalismo, onde ócio é convertido em lazer e lazer em período predeterminado de um gozo fugaz.

O cinema, como a cidade, é composto de fragmentos, de pedaços de realidade ou melhor ainda, de recortes da realidade, que mudam conforme a luz ou a angulação. No início do séc. XX, teóricos como Munsterberg e Jean Epstein chegam à conclusão de que o cinema se “realiza” na mente do espectador. Um e outro trabalharam separados por uma distância física e temporal, e não há pistas de que Epstein conhecesse o trabalho pioneiro de Munsterberg. A única certeza que podemos ter é a de que ambos perceberam que o filme só existe porque o espectador consegue dar sentido a uma série de fotogramas que se arrastam no tempo. O espectador consegue unificar o tempo e o espaço e percebê-lo como um continuum.

Sabemos que a modernidade lança um novo conceito de espaço urbano. E promove um novo modelo de visão: subjectiva, corpórea, direccionada. Para sobreviver à fragmentação (e ao choque benjaminiano), a percepção organiza a nossa experiência do visível – vemos um fluido contínuo de sentido naquilo que é composto de pedaços esparsos, de locais diferentes e de diferentes temporalidades. Como na Paris do séc. XIX, o diálogo entre o passado e o presente é uma constante em cada rua e vive-se, em simultâneo, esta temporalidade dialógica e dinâmica. A Paris de Kracauer não é a mesma de Benjamin. Nem será a mesma para cada um que lá vive ou que por lá passou.

Thomas Bender diz que NY é uma cidade inacabada. Diz também que este é o seu carácter primordial, aquele que melhor a define. Podemos aplicar este conceito de cidade inacabada para todas as grandes cidades, que se expandem infinitamente, ou que se encolhem e recuam, conforme aqueles que a habitam, conforme o espaço que têm de percorrer, conforme o tempo de gozo controlado - o chamado lazer - quando podem viver a cidade de uma maneira mais expansiva e diversa da quotidiana. Neste ponto, cidade e cinema divergem – por mais aberto que seja, o texto fílmico tem um fim - pelo menos um fim diegético. O cinema tem recursos narrativos/imagéticos que obrigam o nosso olhar a fixar-se em determinado pormenor, ou numa cena ou numa paisagem. A cidade, por mais racional que seja, é mais labiríntica. É como um puzzle que montamos dia após dia.

Para montar o puzzle, que é o espaço urbano, caminhamos orientados por peças fundamentais que destacamos de todo o resto. E todo o resto fica à margem. Como no cinema, o que não nos interessa está fora de campo. Desta maneira a minha cidade é só minha, não posso partilhá-la, porque ela existe apenas em mim. A outra cidade, ou a cidade “real”, é sempre um espaço outro, onde caminho mas nem sempre me revejo. A psicanalista Maria Rita Kehl diz que a cidade é o berço do homem comum – anónimo, parte da multidão, local ideal para o esquecimento quotidiano e necessário diante da fugacidade da experiência num espaço em constante mutação.

A cidade real é o espaço da alteridade, onde não reconhecemos aqueles com quem cruzamos todos os dias. São invisíveis (como nós). Assim, o espaço urbano converte-se no local do reconhecimento da fractura do indivíduo, local de vivências diversas e da experiência constante do esquecimento: do outro, de nós, daquilo que nos rodeia. Aprendemos a ver/viver a cidade como aprendemos a ver os filmes. A imagem, no cinema e fora dele, é um texto que precisa de ser descodificado. Em parte da Europa e nos Estados

Unidos torna-se mais fácil este processo de descodificação porque foram eles que inventaram as regras do jogo, do cinema e da cidade moderna. De que maneira os definitivamente outros, como os africanos, vêem e vivem estes dois textos fundantes da civilização ocidental contemporânea?

Apontamentos sobre um cinema outro

A arte, conforme Lyotard, não diz o indizível, antes, diz que não pode dizê-lo. Vamos então percorrer, através de alguns filmes do cinema moçambicano, o modo como a cidade e o cinema, convertidos em discurso, são vistos/vivenciados. O cinema, que não pode dizer o indizível, mostra. Revela em sua própria montagem, em sua essência de fragmentos que são recompostos, uma dor que não pode ser sublimada, mas que habita os habitantes, muitas vezes invisíveis destas cidades.

Jean-Claude Carrière, em seu livro *Linguagem secreta do cinema*, conta que o cinema foi levado para o continente africano pelos colonizadores europeus como mais uma arma na sua bagagem já tão carregada. Não é de estranhar este facto se pensarmos que também a igreja, nos primórdios do cinema, utilizou filmes como parte da homilia. A imagem serviu vezes sem conta fins pedagógicos – fossem os ensinamentos uma forma de ampliar o conhecimento do outro ou uma forma de dominá-lo, pura e simplesmente. E a imagem cinematográfica não fugiu à regra. Prestou-se, em diversas ocasiões, a ser instrumento de cognição e de dominação. Pela sua ligação ao real, o cinema serviu para criar e reforçar ideologias; para impor modelos e sugerir padrões de comportamento.

A cidade ocidental e o cinema chegaram quase que em simultâneo em Moçambique. Lourenço Marques é concebida como uma metrópole no sentido etimológico do termo: cidade mãe de uma ideia de ocidente, modelo de uma civilização que se deveria espalhar por todo o país e quiçá, pelo continente vastíssimo. É interessante reter que um dos primeiros institutos criados por Samora Machel, logo a seguir à independência, foi o INC – Instituto Nacional do Cinema. A função principal deste instituto era a de realizar actualidades cinematográficas, pequenos documentários – Kuxakanema – que eram distribuídos por todo o país. O que nos dá a dimensão da importância pedagógica e propagandística que este meio teve durante a primeira fase da independência de Moçambique. E dá-nos também a dimensão documental que vai vincar fortemente o cinema deste país.

Não havia televisão e o cinema assume o papel de criar a imagem do novo governo e do novo país. Para além das actualidades, vários filmes, principalmente curtas e médias metragens, foram sendo produzidos. Em 1991, um incêndio destruiu quase todo o acervo de filmes produzidos na pós-independência, restando apenas uma parte que está a ser catalogada e restaurada com a ajuda da Cinemateca Portuguesa. A nós interessa mais o cinema de ficção, mesmo que a produção deste seja bem mais escassa, porque acreditamos, como Barthes, que é na pose que nos revelamos. É, através da ficção que os realizadores conseguem mostrar de que maneira se apropriaram do cinema e da cidade escrevendo com suas próprias palavras estes dois textos que foram ali implantados.

Ousmane Sembène, realizador senegalês, considerado o “pai do cinema africano”, disse numa entrevista que o cinema, para ele, tinha uma finalidade muito específica: educar as pessoas. Os seus filmes eram conscientemente pedagógicos e o cinema era apenas um veículo para o seu discurso. A imagem é um meio poderoso em lugares onde a língua é múltipla e o espaço é dominado pela heteroglossia - a fala é socialmente construída e nem todos dominam a língua oficial do seu próprio país. De uma maneira geral é este também o panorama do cinema moçambicano: filmes de ficção produzidos por entidades autónomas, normalmente ONGs, que cumprem uma função social importante e apresentam, através de um discurso apreensível, questões fulcrais para o país como o desenraizamento das pessoas, a pobreza, e o HIV.

A cidade, nestes filmes, ora é personagem ora é pano de fundo. E a sua ausência, como o carretel do jogo freudiano, é apenas uma presença ocultada. Ela aparece como um caminho, e são os caminhos-de-ferro que ligam as personagens ao espaço urbano no filme de Licínio de Azevedo, *O Grande Bazar*. São as ruas da cidade de Maputo que dividem a cidade em várias, como no filme *Jardim d'Outro Homem de Sol* de Carvalho. No filme *As Pitas*, também de Licínio, o universo juvenil é apresentado, tendo como pano de fundo a cidade, Tete. As jovens falam de amores e desamores, vêem TV e vestem-se como raparigas ocidentais. É o espaço envolvente e a recorrência a um tabu ocidental, a feitiçaria, que dão ao filme uma cor e tom locais.

A cidade, ou as cidades, nestes filmes, aparece fragmentada, desmontada, rearranjada. É a mesma cidade mas são múltiplos os espaços e mais diversos ainda os usos de cada edifício, de cada recanto. A cidade moçambicana é a mesma, mas é outra. A sua fragmentação não obedece ao *raccord* do cinema ocidental, a sua lógica interna é feita de apropriações, devidas ou indevidas, do espaço público e das representações do espaço privado neste. A análise das sequências das imagens da cidade não se constrói apenas da materialidade física dos espaços, mas sim a partir do que se faz e do que se passa na cidade, a partir dos seus habitantes. Neste sentido, a cidade transparece mais nos corpos que a povoam do que na organização dos cenários que propõe.

Uma cidade é um espaço dialógico e este diálogo é capturado pela câmara dos realizadores de uma ficção muito próxima do docu-drama, matriz de um cinema ainda em construção. De um cinema inacabado, como as cidades que retrata. Mas, como disse Bender ao falar de NY, o inacabamento é uma característica, não uma falha. É uma escolha, consciente ou inconsciente, de um espaço que não se quer confinar, construído de betão, de vidro. Sobretudo construído de pessoas. É esta massa humana que faz da cidade aquela cidade. E é sobre esta cidade de pessoas que fala um cinema cuja voz ainda se ouve muito pouco nestas cidades do lado de cá.

* Pesquisa sobre filmes feita por Sílvia Vieira

Referências bibliográficas

- Bienal de São Paulo 27 (2008) 27ª Bienal de São Paulo: seminários/curadoria geral, Lisette Lagnado, Rio de Janeiro: Cobogó, 2006.
- Bender, Thomas (2001) *The Unfinished City – New York and the metropolitan idea*, New York, The New Press.
- Benjamin, Walter (1985) *Obras escolhidas* (3 vol.), São Paulo : Brasiliense.
- Carrière, Jean-Claude (2007) *Linguagem Secreta do Cinema*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Charney, Leo e Schwartz, Vanessa (org.) (2001) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, São Paulo: Cosac e Naify.
- Kracauer, Siegfried (1937) *Offenbach and the Paris of his time*, London: Constable.
- _____ (1995) *The Mass Ornament - Weimar Essays*, Cambridge: Harvard University Press.

Filmografia:

	País	Ano	Gênero	Duração	Realizador
As Pitas	Moçambique	1998	Ficção	52 mn.	Licínio Azevedo
Pregos na Cabeça	Moçambique	2004	Drama	32 mn.	Sol de Carvalho
O Grande Bazar	Moçambique	2005	Drama	56 mn.	Licínio Azevedo
O Jardim do Outro homem	Moçambique	2006	Drama	100 mn.	Sol de Carvalho

Paisagens de honra - os vencedores e os vencidos do campo de batalha

- Os cemitérios militares, americano, britânico e alemão, na Normandia

MIGUEL SOPAS BANDEIRA

Os túmulos de guerra são os grandes pregadores da paz

Albert Schweitzer

A partir dos apontamentos de viagem de uma deambulação que fizemos ao norte de França, em Agosto de 2010, fixámos então algumas notas do profundo impacte visual e do sobressalto interior que sentimos ao percorrer os locais históricos marcados pelas memórias da batalha da Normandia, iniciada com o desembarque dos exércitos aliados em 6 de Junho de 1944, durante a II Grande Guerra (1939-45). Daí a oportunidade e o motivo, invocado agora sob o móbil do *Encontro de Paisagens*, e a grata sugestão da apresentação do trabalho referencial, *'In memoriam, paisagens desfocadas'* (2011), da amiga, e admirada arquitecta, Maria Manuel Oliveira, que tivemos então o ensejo de comentar, para aqui nos sentirmos impelidos a abordar a relação entre a memória e a paisagem.

Da vasta complexidade do tema da guerra e da inseparável constante da morte, a memória do campo de batalha é, talvez, o domínio mais complexo e delicado sobre o qual discorrer, tanto mais se ela é ainda susceptível de convocar os actores vivos do drama narrado. Isto é, existe a eventualidade de nos confrontarmos com a dualidade activa dos vencedores e dos vencidos. Passados quase 68 anos do referido evento estamos ainda debaixo de uma tensão. Por um lado, ainda que por pouco tempo, próximos da possibilidade de contacto directo com os derradeiros testemunhos participantes, enfrentando o risco da subjectividade que daí advém, e, por outro, conscientes do inexorável distanciamento temporal que se impõe, admitindo o desencanto (*verdrossenheit*) dos tempos que vivemos, que tendem a encarar o conflito mundial de há pouco mais de meio século como se se tratasse do tipo de *histórias entre bárbaros e romanos*. Diga-se, uma interrogação que até hoje a própria historiografia não resolveu. As memórias vivas da guerra provocam ainda as mais inesperadas réplicas. Veja-se, a este propósito, a controvérsia que causou o dar de mãos entre F. Miterrand e H. Khol (1984), em Douamont (Verdun); a visita de R. Reagan (1985) ao cemitério militar alemão de Bitburg, ou, mais recentemente, G. Schroeder (2004), por ter participado no 60º aniversário do *Dia-D*, curiosamente, o mesmo chanceler alemão

que, poucos anos antes, recusara o convite do presidente francês, J. Chirac (1998), para participar nas cerimónias da assinatura do armistício.

Os cemitérios militares estão possuídos de um inegável simbolismo *magnetizante*, de uma aura psicológica, ou espiritual, que aperta as consciências daqueles que os visitam, que nos fazem passar por essa estranha sensação de um sentimento dual, simultaneamente, de piedade e de culpa. Uma espécie de “pecado original”, diríamos, de tudo aquilo que emana das nossas raízes judaico-cristãs, de matriz ocidental. Mais do que o confronto individual com o sentido da vida, comum ao apelo de todo o *campo santo*, os cemitérios militares revelam-nos uma consciência colectiva pesada, ecuménica e intergeracional, como diria I. Kant, denunciadora do *homem como sendo o responsável pela sua própria menoridade intelectual*.

Paisagem é viagem

Para além do ensaio que possa significar o primeiro passo de um projecto de estudo e reflexão centrado nas *paisagens de guerra e morte*, a expressão de relato de viagem, em que a componente empírica deste texto se insere, resulta da impressividade e do carácter accidental que sempre decorre da própria condição do viajante.

Estamos conscientes que a paisagem é apenas um pretexto conceptual que pode servir para abordar um amplo espectro de motivos, especialmente se esta suscitar o sentido da visão. A polissemia da paisagem compreende um espaço de liberdade do olhar. Assim o confirma este Encontro de Paisagens, assim o propala a sua transdisciplinaridade, finalmente, assim o determinam as suas histórias e geografias.

Da busca de um conceito de paisagem sabemos bem que esta se pode deduzir a partir de *duas possibilidades* (Donadieu & Périgord: 2007), acrescentaríamos nós, de uma dicotomia motivacional, não só quanto ao modo como foi inventada, mas também quanto à finalidade deliberada com que foi, e é, fixada ou produzida. Digamos, a paisagem decorre de uma expressão artística, de uma experiência estética individual - ou de um consenso colectivo - ou então, de uma impressão óptica, racionalizada pela fisiologia do olhar, à vista desarmada ou mediada por um instrumento/representação. Vale a pena, contudo, recordar a sua etimologia, que nos salienta o mais enraizado atrator conceptual de que dispõe. *Paysage*, do *pagum* latino, o significado mais profundo de terra, telúrico, que se associa ao espírito rústico do campo, pagão (*paganum*), isto é, bárbaro e não urbano, por provir de muitos *deuses*. Entenda-se, da parte de *um território que se alcança de um só golpe de vista*. Mais tarde, virá a ser cena (*plateau*) e região (*landschaft*). Um plano de fundo, seja ele cenográfico ou panorâmico, que reverte já em função de si mesmo, independentemente dos *actores* que se apresentam à boca de cena (*proscénio*) ou em *primeiro plano*. Enfim, a possibilidade ainda de poder ser encarada por via de uma outra imagem mítica, o *jardim* – o

Éden recriado – ou o *campo/natureza*, para no final, sem surpresa, reconhecermos o cemitério militar como um *campo de honra* que comporta tudo isto.

Paisagem e viagem confundem-se até à indistinção. Uma subentende a outra, e vice-versa. Para lá dos contactos humanos que estabelecemos, mais ou menos acidentais, mais ou menos episódicos, os mesmos de cujas impressões tendem a moldar no viajante uma ideia psicossocial redutora de uma determinada comunidade/sociedade, retemos o encadeamento espaço-temporal, sobretudo visual, do olhar, da sucessão de fotogramas/*frames*, com que construímos a ideia dinâmica de paisagem(s). Diríamos, mais ainda, particularmente, desde a socialização e portabilidade da fotografia, o senso-comum generalizou a memória da viagem a uma espécie de filme sonoro (para nós, esse é ainda hoje o paradigma que prevalece), a uma passagem de sucessivos cenários, onde, de vez em quando, surge uma personagem em primeiro plano que nos sussurra qualquer coisa à nossa memória. São eles aqueles com quem partilhamos a viagem, e aqueles com quem fortuitamente nos cruzamos, que participam da produção dessa impressão. Desta noção entranhada de viagem, a paisagem tende a assumir uma dimensão cenográfica, é certo, mas muito mais do que isso, já que vai mais para lá dos jogos ópticos bidimensionais, *p. ex.* como era uso na ópera barroca, ou da memória visual que se sedimenta nos postais ilustrados. Nem mesmo a envolvência ambiental, que hoje se pretende recriada pela “realidade virtual”, se sobrepõe à memória do espaço vivido, mesmo que este resulte de um filme pessoal, feito de emoções, de impressões, de apontamentos e, até, de “brancas” e fragmentos mais ou menos desligados. Isto é, a paisagem constitui-se como um *deuxieme plateau* da memória pessoal, um pano de fundo onde decorre a representação da nossa própria vida.

Diário de Bordo – Agosto de 2010 (Bretanha/Normandia)

(...)

Dia 8 de Agosto de 2010, segunda-feira

(...)

Deixamos para trás (pelas 16:00 horas) o *Mont de St. Michel* e a região de Avranches (visitado anualmente por mais de um milhão de turistas), lugar único do mundo onde a terra, o mar e o céu se misturam, como que convocados por uma insondável razão cósmica para aí se juntarem, impelindo-nos a pensar que estamos numa espécie de centro do mundo. À medida que o carro se afasta, o horizonte da baía e a proeminência estrelar da silhueta da abadia vão desaparecendo do retrovisor. Mergulho então nas minhas recordações de uma outra viagem que aqui fiz nos idos de 1980. Já não sei bem se o que mais me impressionou então foi a sensação de pequenez num ponto onde parece que se pode observar o universo - a *nave* de Saint-Michel pronta a descolar da linearidade infinita do horizonte, enfrentando a variação planetária das marés normandas – se, por outro lado, foi a epifania da minha

solidão, em face dos sonhos e das lendas que povoam o imaginário do local, onde convive a transcendência pagã dos velhos druidas com as legiões celestes do arcanjo, ora transfigurados em pilotos de *spitfires* saídos da batalha de Inglaterra, ora em cavaleiros de Guilherme que arriscaram o jogo das marés, de *presidium* do clero na revolução, ou mesmo dos monges filósofos que aí habitam. Local de inspiração e de rodagem de *Mindwalk* (1990), essa parábola contemporânea propõe-nos reflectir as relações entre a política, a poesia e o conhecimento.

É verdade, confessei aos meus parceiros de viagem, o misticismo do lugar foi tal que me levou ao ponto de pintar uma tela sobre a experiência.



Imagem 1 – Saint-Michel
Sogas



Imagem 2 – Celebração da missa, com a participação dos monges, na catedral da abadia do Mont de Saint Michel (foto do autor: enquadramento de pormenor)

Entramos claramente na Normandia. Grandville no extremo Norte da baía de Avranches. Alguém nota: - É a terra natal de Christian Dior... Infantilmente, procuro ver pelo pára-brisas qualquer relação da cidade com isso, mas, é óbvio, trata-se apenas de mais uma pequena cidade portuária do Norte da França. Vamos rolando até ao limite da terra, ao cabo Lihou. De facto, quando estamos apontados à linha infinita do oceano encontramos as primeiras casamatas alemãs, ruínas da famosa “muralha do atlântico”. Da viagem que fiz no passado recordo-me que dormi dentro de uma casamata alemã que ficava no *camping*. São ainda visíveis as marcas dos impactes dos projecteis vindos do lado do mar e os restos de ferro retorcido das peças de artilharia germânicas. Um singelo mostuário de placas informativas dá ao turista a reconstituição do sistema defensivo e narra os principais acontecimentos.

Tomámos a direcção de Baieux. Contudo, inadvertidamente, introduzi no GPS a rota sugerida como *percurso recomendado*. Embora o tempo começasse a escassear, diga-se, foi um feliz engano. Sem o premeditar, mergulhámos na sinuosidade rural da famosa paisagem verdejante de Bocage, na região de Calvados. Nalguns trechos a estrada é marginada por sebes contínuas e compactas que chegam a atingir os 5 metros de altura. Ironia do destino, vejo-me pela primeira vez bem dentro do tópico de matéria do programa escolar dos meus primeiros anos de professor de geografia. Uma prova da influência clara da visão rural francesa nos curricula impostos aos estudantes portugueses dos finais de setenta, princípios de oitenta.

Passámos ao largo de Coutances. Ao fundo vêem-se 3 altas igrejas góticas. Não paramos.

De um lado ao outro do Contentin, dirigimo-nos então, deliberadamente, para a frente, onde todos os roteiros turísticos privilegiam a memória da Segunda Grande Guerra Mundial.

Em Saint-Mère-Eglise, o relógio da igreja marca as 19h25m. Esta foi a primeira povoação francesa a ser libertada pelos aliados na batalha da Normandia, no caso, por uma força de pára-quedistas americanos. A recordar-nos, como imagem de marca de recepção ao forasteiro, o campanário da igreja exhibe um manequim fardado, preso por um pára-quedas a uma das agulhas da torre, recriação teatral de uma dessas *petit histoires* de final feliz, que ressaltam da trituração geral da guerra. Lá dentro os *ex-votos* militares e os vitrais, posteriores aos bombardeamentos, que evocam as vítimas e os heróis dos combates, convidando-nos ao recolhimento. O vitral principal exhibe um anjo marcial emoldurado pelos emblemas das unidades militares envolvidas. Há muitas velas acesas. É um templo que, pode dizer-se, junta o significado à função. Já que aqui, literalmente, o resgate também veio do céu.

O dia começa a declinar quando, nas proximidades, chegamos à célebre Utah Beach, local de desembarque de um dos principais contingentes americanos do *Dia-D*. São inúmeros os *totens* que registam esse facto histórico de há 60 anos. Uma placa de granito polido implantada na duna reza assim: *To the memory of the heroic dead of the 90 th. Infantry division – U. S. Army, 6 June 1944 – 9 May 1945*; outras, placas espalhadas pelos caminhos de acesso à praia, *Calandrella Road, in honor of Pvt. G. Calandrella, 53st. Engr. Shore Regt. killed in action, Jun, 6^a, 1944*; *Olle Road, in honor of T/5 S. J. Olle, 531st. Engr. Shore Regt. killed in action, Jun, 6^a, 1944*;... Soldados de engenharia... Vem-me à memória aquela máxima que ouvi em Tancos... *O sapador só se engana uma vez na vida... a primeira e a última...*



Imagem 3 – trilho nas dunas em Utah Beach, memorial in honor of T/5 S. J. "Olle, 531st. Engr. Shore Regt. killed in action, Jun, 6^a, 1944" (foto do autor)

Apodera-se de nós um silêncio espontâneo, um sentimento geral de amargura e de compaixão. Afinal de contas, estamos num local onde pereceu um número indeterminável de homens, mais a mais com o halo trágico de terem morrido na flor da idade. A praia, essa, mostra a serenidade das águas num dia de sol de Agosto. Na areia brincam duas crianças, e um pai e filho escavam um dique na areia, indiferentes a tudo o que se passou. Só aqui desembarcaram 836 000 homens. O tempo encarrega-se sempre de repor tudo no sítio.

Retomamos a viagem pela *National N°13*, até que, depois de rolar algum tempo perdido em pensamentos, de repente, do lado direito, tomamos contacto com um campo aberto polvilhado de grupos de cinco cruces, em pedra escura, que se deitam a perder de vista no horizonte. À frente há uma placa que diz, *sortie, cimetière allemand, La Cambe*. Viramos, e, com alguma ansiedade, sentimos que, de turistas acidentais nos tornamos em testemunhas da história. A estrada de acesso serpenteia por uma topografia ondulante, onde estão plantados 1200 plátanos, sob uma ordem ortogonal rígida que ignora o relevo. É o *Jardin de La Paix*. Sete hectares oferecidos, mais recentemente, por diversas nações em prole da paz. Cada árvore exibe uma pequena placa, cujo mote é a luta do pensamento contra o esquecimento. Diversas outras epígrafes recordam aos visitantes os números inimagináveis dos milhões e milhões de vítimas que nos têm custado as guerras, inclusivé as mais recentes. Umas palavras confortam, como as de E. Hemingway, que conheceu os seus horrores: *ninguém que é amado pelo homem, está morto para sempre...* outras avisam, como a citação de K. Jaspers, *a paz não é uma questão pública. É antes uma questão pessoal que diz respeito a cada um de nós*.

Entretanto, os raios solares já muito inclinados fazem um labirinto de sombras e anunciam para breve o fim do dia. Saímos rapidamente. Estamos à entrada do cemitério alemão.



Imagem 4 – Perspetiva geral, ao fim do dia, do cemitério alemão de La Cambe (foto do autor)

A austeridade da arquitectura, pesada, e a frieza do granito liga bem com as imagens feitas que nós, mediterrânicos, temos dos alemães. Debaixo dos nossos pés as estrias em feixe na pedra, embutidas no pavimento, conduzem-nos a uma porta estreita, tumular. Um bronze de entrada tira as dúvidas: *Deutscher Soldatenfriedhof-1939-1945*. Do outro lado abre-se um descampado verde, esmagador, sulcado por uma recta (*les noires terres*) em direcção a uma pequena elevação artificial, de *terra humana*, encimada por um conjunto escultórico em rocha negra (uma figura feminina e masculina, “mãe” e “pai”, inexpressivos, ombreiam uma cruz áspera). Damos os primeiros passos no silêncio, no momento em que, por entre tufos de cruces negras, rentes ao solo, com algumas árvores a disfarçar a vastidão, defrontamo-nos com milhares de selos em bronze, rasos, alinhados até à perspectiva do horizonte. Tem-se a sensação de escutar um murmúrio... São 21 222 soldados mortos. Mais, muito mais, se pensarmos em todos aqueles que, mortos ou mortificados, deixaram na sua terra... Espontaneamente, como tomados por um impulso que não seguramos, eu e o meu filho prostramo-nos de joelhos entoando uma oração. Estranho, alguém que usa por avatar um judeu a evocar a alma dos “maus”, muitos, imagina-se, carneiros da guerra; certamente, também, SS convictos; e outros que exalaram o último sopro sob a chama do ódio... o desconhecido *Deutscher Soldat* ... homens, certamente, que a condição retrospectiva assim os tomou, mas que, igualmente, e sobretudo, eram jovens, como a generalidade das inscrições o comprova (...*Walter Stangl* *16.3.23 + 1944...), esvaídos na bestialidade das circunstâncias que os levou... Também amados filhos, pais, irmãos, não tenho dúvida. Saímos calados. Era já noite.



Imagens 5 e 6 – Cemitério de La Cambe: detalhes das cruces em pedra escura e dos selos em bronze, que acolhem cada um par de soldados alemães (fotos do autor)

Baieux - *Premier Classe* – cadeia de hotéis de passagem, com sistema de entrada electrónica e os quartos todos iguais – 48 euros/quarto/noite. De Baieux, nocturna, retenho três coisas: a reconfortante iluminação da catedral; a casa medieval da rua principal (e as

montras de curiosidades da guerra); bem como a mundialmente famosa tapeçaria normanda do século XI (*Tapiserie de la reine Mathilde*), que gostava de ter visto, mas que só pude apreciar pelas reproduções dos prospectos turísticos.

Dia 9 de Agosto de 2010, terça-feira

De manhã voltámos ao centro de Bayeux. Primeiro somos atraídos pelos jardins envolventes ao Museu da Batalha da Normandia, uma espécie de *bunker* com uma cúpula que parece uma pira aberta ao céu. Cá fora o jardim está rodeado de blindados. Reconhece-se o *Churchill* inglês, o famoso *Sherman-M4* e o *M-10*, ao qual o Xavier trepa à torre, ambos americanos.



Imagem 7 – Perspetiva geral do cemitério militar britânico, em Baieux (foto do autor)

Muito perto fica o cemitério militar britânico, que acolhe 4 648 túmulos de soldados, curiosamente, pertencentes a ambos os campos de batalha. Embora predominem os anglo-britânicos e a *commonwealth*, o cemitério acolhe 466 alemães. Este situa-se à face da rua sem qualquer tipo de vedação. O cemitério militar britânico integra-se na paisagem como um jardim urbano. Não fosse a densidade e a uniformidade formal e cromática das lápides, igualmente perfiladas como uma parada militar, e dir-se-ia que estamos num cemitério inglês comum. De facto, depois do impacte emocional do dia anterior, da sensação sombria de ostracismo, a necrópole britânica, talvez por estar integrada no espaço urbano e porque a alvura reflectida das lápides acentua uma luminosidade intensa, transmite uma maior tranquilidade, uma sensação, por si, mais serena e pacificadora. Talvez seja dos inúmeros canteiros floridos, ou somente uma coincidência, mas é visível uma certa informalidade dos visitantes. Por exemplo, reparo num casal britânico de meia-idade que se dirige a um cacifo,

abrem a portinhola com chave, consultam umas listagens, imagino eu, para localizar uma campa que vieram visitar. Aqui e ali vêem-se famílias e turistas deambulando por entre os talhões. São também, de facto, muitas as evidências que testemunham a elevada frequência de visitas e cerimónias de homenagem. Afinal de contas, das maiores forças envolvidas, os britânicos, além de libertadores e vencedores, são os que têm os familiares a viver mais próximo.



Imagem 8 – *Poppy flowers* e outras oferendas memoriais no cemitério militar britânico, Baieux (foto do autor)

Na laje gravada de entrada, onde se anuncia - *Their Name Liveth for Evermore* - estão depositas inúmeras coroas de flores (*Poppy flowers*) vermelhas, a contrastar com o branco da pedra. São inúmeras as mensagens impressas, plastificadas para resistirem mais algum tempo às intempéries. Estão aqui alguns dos célebres pilotos de *spitfire* da *Batalha de Inglaterra* – *Royal Air Forces Association* – *Holbeach Branch R. A. F. A.* (...) a *old union Jack* exhibe-se ao lado da lápide de *1536/97 Sergeant – E. H. Peers – Royal Air Force 1st June 1944, age 22* (...), também estão cá os bravos *ratos do deserto* nos verdes prados da Normandia... *In memory of brave comrades who paid the ultimate sacrifice. Laid by F. A. Wright 621 st. Field Squadron R.E 7th Armoured Division on behalf of Rod Scott Desert Rats Memorial Association* (...) as pequenas cruces de madeira espetadas junto às campas com as insígnias de cada regimento assinalam *in remembrance*...

Com expectativa, rumamos então aos locais mais conhecidos. *Omaha Beach*, nome de código da praia de desembarque – *Laurent-sur-mer* - das tropas americanas - operação *overlord* – tristemente célebre por ter sido o palco dos combates mais mortíferos da batalha. Só aí desembarcaram 34 250 americanos, das *1st e 29th Divisions*, que, juntas, nesse dia, se estima, sofreram mais de 2000 baixas ao enfrentar as posições defensivas da *352ª divisão* de infantaria alemã. O número de mortos alemães é desconhecido. Só no *Dia-D*

fala-se de 4000 a 9000... Inevitavelmente, vêm-me à mente os primeiros minutos do filme do S. Spielberg – *O Resgate do Soldado Ryan* – (1998). Revejo mentalmente o *take* de vinte e tal minutos que é considerado uma das recriações mais realistas da guerra no cinema, e ocorre-me os relatos que diziam que o mar se tingiu de sangue. Contudo, hoje, tal como ontem, em *Utah*, estava serenamente azul com aquela permanente brisa do *canal de Inglaterra*... Pelo fundo ouvia-se o vozear das crianças numa manhã de praia em Agosto. Nada, para além do posto de turismo e dos monumentos, nada indicia o inferno que ali se passou. Tento reconstituir, pela leitura da topografia, a progressão do contacto das tropas... meço as distâncias... leio algumas lápides e fotografo os monumentos. Instintivamente vou molhar os pés ao mar, e recolho uma mão de areia. Dentro da água, em aço inoxidável, é pontuado o monumento mais recente – *Les Braves* - do escultor francês Anilore Banon, uma estetização da guerra resultante da composição de um tipo de cunhas flamejantes, que se articulam como velas ao vento. A bandeira americana desfralda ao alto.



Imagens 9 e 10 - *Memorial do Cemitério Americano da Normandia: colonata e estátua em bronze - The Spirit of American Youth Rising from the Waves; e, espelho de água fronteiro (fotos do autor)*

Bem perto daqui, fica o *Normandy American Cemetery and Memorial*, em *Colleville-sur-mer*. Estacionados num enorme parque automóvel a abarrotar de carros, caravanas, turistas, etc., chegámos então ao ponto mais propalado da nossa *peregrinação*. Todavia, o primeiro impacte da entrada é mais o de um parque de lazer. Famílias inteiras, crianças, jovens, adultos e idosos, turistas das mais diversas nacionalidades, fazem fila para passarem no detector de metais. Além do(a)s funcionário(a)s impecavelmente fardados, reconhece-se a habitual paranóia securitária que caracteriza hoje os EUA, e nos faz sentir dentro de uma série policial. De facto, o local está vigiado e guardado por militares e seguranças, razão que se percebe logo pela leitura do guião, disponível em várias línguas. De facto, estamos dentro do território dos EUA, cedido pela França como reconhecimento, a título perpétuo. Não tendo ainda chegado ao cemitério propriamente dito, mas ao interior de uma unidade museológica interpretativa da batalha da Normandia, começamos a visita pelo *visitor center*, uma peça de arquitectura mais recente. Entre diversos apontamentos salienta-se o *espelho*

de água que se projecta sobre as ondas de *Omaha Beach* e a linha de horizonte do *canal de Inglaterra*.

O espaço está concebido para acolher ainda mais gente do que a que está agora presente. *Vitrines* variadas e dispostas para circular entre elas, projecções contínuas nas paredes e em salas. O tema da exposição permanente diz tudo – *Competence, Courage, Sacrifice* – uma exaltação persuasora digna de um santuário, onde os visitantes são convidados ao espanto e à veneração. Abre com célebres epígrafes elogiosas de militares envolvidos (ex. os generais, D. Eisenhower e Omar N. Bradley). Da colecção de objectos podemos observar as perfeitas relíquias que servem de modelo aos espécimes que encontramos à venda nas lojas, ou de padrão a muitas das falsificações que alimentam, cá fora, a indústria do turismo de guerra. São eles as dotações logísticas do soldado em campanha, como a ração de combate (*Partial dinner unit – Menu #3, Dinner ration tipe R, supper ration – B unit...*); pacotes de cigarros: *Lucky Strike*, e *Camel*; *Chiclets – Adams*; o *Waldorf*, *scott paper*, *Gillete Safety Razor*; nomes de marcas familiares que a guerra tornou prósperas e deu notoriedade global. Depois há os pormenores pitorescos, dignos de um verdadeiro humor negro, como o exemplar do livro *Sleep No More – twenty horror stories*, uma edição de um tal *Auguste Derleth* para a *Armed Services Edition*. Naturalmente, vêem-se as fotos, os depoimentos, o armamento de todas as formas e feitios, cunhetes, granadas, etc. A rematar, o pequeno pátio austero de evocação ao soldado que tombou. Descrição: a solidão de uma carabina espetada pela baioneta, num chão de pedras roladas, com o capacete pousado na coroa...

Entretanto, saímos para o ar livre. E é, então, como que por um artifício, que temos a sensação de ter chegado à América, a um daqueles parques públicos onde os *Bravos*, por certo, se sentiriam em casa. *Silence and respect*. De facto, parece que alguém desligou o som. Escuta-se apenas o marulhar das ondas e sente-se a brisa do mar.

Como apontamento trata-se do maior cemitério americano no exterior. Foi fundado dois dias depois do desembarque, como necrópole provisória, estabelecida pelo *American Graves Registration Service*. Tornou-se, mais tarde, o principal cemitério americano resultante da iniciativa da organização que o superintende pelo mundo fora, a *American Battle Monuments Commission*. Compreende 69,8 ha e foi objecto de um cuidadoso projecto que juntou arquitectos e artistas. Nele estão enterrados 9 387 militares americanos (307 são soldados desconhecidos), e são evocados num cenotáfio (*Garden of the Missing*) os nomes dos 1557 desaparecidos, dispostos numa estrutura semicircular em pedra. A maior parte dos mortos que aqui jazem pereceram na batalha da Normandia. Registe-se, por curiosidade, alguns particularismos que o caracterizam, como o facto de aqui estarem enterradas apenas 4 mulheres; um pai e um filho, lado a lado; e 33 pares de irmãos.

Prosseguimos por uma vereda muito bem cuidada, com o mar pela direita. Depois de alguns metros, do lado oposto, e de repente, ao fundo, acende-se um mar de cruces brancas erguidas num verdejante relvado. À nossa vista abrem-se dez amplos talhões com as perspectivas das cruces a orientarem o nosso olhar para os diversos pontos de fuga, a perder de vista. A geometria marcial favorece a localização de qualquer túmulo, que pode ser

objecto de pesquisa nos terminais da base de dados à disposição dos visitantes. Mas antes de lá chegar, sob a esquerda, a primeira estação que se oferece é o *Memorial*. Num certo sentido, depois do primeiro contacto com a informação e o esforço centrado na valorização e evocação da memória, temos num segundo passo o efeito persuasor da arte, da beleza e da monumentalidade. Este é o ponto central de observação de todo o cemitério, que tem, em primeiro plano, um amplo lago rectangular e, por ponto de fuga, uma capela. O Memorial e Capela estão unidos por um plano de projecção rectilíneo, que divide em dois planos simétricos, ao fundo, o mar de cruces. O memorial é constituído por uma colunata em semi-círculo, com duas *loggias* nos extremos, tudo concebido em rochas nobres. Até os mapas exibidos, com a descrição das operações militares, são monumentalmente esmaltados. Ao centro impõe-se uma grandiosa estátua em bronze - *The Spirit of American Youth Rising from the Waves* (6,7mts), do escultor norte-americano, Donald De Lue. Todo o conjunto obedece a uma composição rigorosa, mesmo os arranjos florais envolventes contribuem para lhe dar uma expressão de *Déco* tardio. Particularmente aqui, são muitas as frases gravadas na pedra ou no bronze, como é o caso da epígrafe da base da estátua que diz: *MINE EYES HAVE SEEN THE GLORY OF THE COMING OF THE LORD*. Contudo, o cemitério, à boa maneira americana, não é mono confessional. Além das cruces que predominam, aqui e ali, afirmam-se algumas cruces de David (ex. anoto: *Adolph S. Greenberg, 2 LT, 313 Inf. 79 Div, Cal June 24 1944*).



Imagem 11 – *Contacto de gerações, cemitério americano (foto do autor)*

Entramos, então, na terceira estação, o *mar de cruces*. Como itinerário de sensações, vindo de trás já elaborado, julgava eu que chegaria ao meio do campo emocionalmente mais anestesiado. E, contudo, volta a ser esmagador, pela envolvimento, pelo sentir de novo o vozear que persegue a nossa imaginação. Nós os que tombamos..., penso então que tem de

haver um sentido para tudo isto, para tanto sofrimento, para tanta flor ceifada na primavera da vida...

Enfim, é o cemitério da vitória e dos seus mártires. Tudo é luz e harmonia. Há serenidade. Um sentimento de profunda piedade e comoção, mas é igualmente a agitação discreta de uma encenação da honra e do orgulho americano que são concebidos para impressionar. O lugar está feito para sugestionar o espírito do visitante, para se olhar o horizonte de cabeça levantada e os olhos postos no conjunto. Por isso, talvez (não tenho a certeza disso), ao contrário do alemão, aquando do primeiro choque, que me apelou à sensibilidade religiosa, à misericórdia de Deus, o americano, confesso, despertou um brio inconsciente que me recordou o tempo militar, a vontade de me pôr em sentido e de fazer a continência.

À saída, havia como que uma sensação de cansaço, algum esgotamento emocional, admito-o. A partida varreu-se-me da memória.

Tomámos a direcção de Arromanches. Não sei bem que horas eram, mas aproximava-se a hora de almoço. Paragem tópica em Colleville-sur-mer. Em frente à igreja, hoje reconstruída, pudemos comparar um *outdoor* com uma foto do tempo do desembarque com o templo destruído pelos bombardeamentos. Em primeiro plano, caminham para a posteridade três militares americanos.

Chegada a *Arromanches-les-Bains*. O *Sector Gold* do desembarque britânico. Aí ainda são bem visíveis os destroços do porto artificial - *Mullberry* - quer ao largo da costa, quer pelos molhes, outrora flutuantes, agora encalhados na areia, e que são objecto da curiosidade dos banhistas. Por aqui foi desembarcado grande parte do apoio logístico às tropas aliadas desses terríveis dias. Há marcas da guerra por todo o lado. Vê-se que o tema é, também, o principal atractivo turístico. O Musée du Débarquement domina o centro da povoação, o posto de turismo exhibe à porta a pintura de um veterano, há várias lojas de recordações da guerra. Num destes comércios lembro-me que havia muita coisa. Uma genuína, outra nem tanto. Havia até, já à venda, fardas e adereços relativos às forças militares do recém-extinto *Pacto de Varsóvia*, a lembrar que a "guerra fria", que se seguiu, também ela é já história. Aqui, retive particularmente a atenção de uma caixa com fotografias avulso (a 5 euros cada) de soldados alemães em confraternização, ou em fotos individuais, certamente, com a finalidade tranquilizadora de serem enviadas para a família... rostos de jovens risonhos, que não imaginavam ainda o que se iria seguir.

Sentámo-nos em frente ao mar a comer umas sandes...

(...)

Paisagens de honra, as suas constantes e os seus paradoxos

Definitivamente os números da guerra superam a imaginação de qualquer um. A batalha iniciada com o desembarque da Normandia em poucos meses ceifou a vida de mais de 425 mil militares das nações envolvidas e 15 a 20 mil civis franceses que habitavam o território, resistentes ou vítimas do fogo cruzado. Se adicionarmos os refugiados, mais de

200 mil prisioneiros de guerra e todo o tipo de danos humanos colaterais, temos um exercício demasiado vasto e complexo para conseguir uma avaliação realista da tragédia.

Só a Normandia dispõe hoje de 28 cemitérios de guerra, que acolhem os restos mortais de mais de 110 mil mortos de ambos os contendores. Na maioria dos casos têm ampla expressão territorial, embora os haja mais pequenos (como alguns dos britânicos, ex. Chouain, com 47 túmulos). Têm, contudo, sempre uma escala e um simbolismo corporativo, derivado do corpo que é, como não poderia deixar de ser, uma expressão da racionalidade militar, unitária e disciplinar. Tentar compreender a linguagem de uma necrópole de guerra significa começar por indagar o domínio semiológico da natureza das forças armadas e das razões em que estas assentam.

Já o referimos, a disposição tumular assemelha-se à expressão de ordem unida, como numa parada militar, sem, contudo, pelos exemplos que visitámos, estar subordinada à rígida hierarquia e à detalhada especialização funcional que a caracteriza. Nos três cemitérios considerados predomina um padrão de organização do espaço uniforme e regular. A racionalidade geométrica e a vasta área que ocupa proporcionam amplos horizontes que determinam um modelo tipo de paisagem. O indivíduo esbate-se no universo do conjunto, ainda que este preserve as referências identitárias de cada um, mesmo no assinalar dos incógnitos.

Mas há os cemitérios dos vencedores e dos vencidos. De facto, os exemplos que considerámos, mais do que as considerações de natureza cultural atribuíveis às nações com que são identificados, traduzem essa distinta realidade. Os cemitérios dos vencedores, o americano e britânico, são mais antigos, no alcance definitivo com que foram criados, e localizam-se referencialmente junto aos locais mais emblemáticos da guerra. Têm uma aura monumental muito mais expressiva face à contenção e sobriedade, como é o caso alemão, ele próprio mais tardio - começou por ser um repositório organizado pelos aliados, e só a partir de 1956 passou a ser gerido pela Alemanha. O cemitério americano é um cemitério nacional e de exaltação patriótica, com estatuto de território de embaixada, activamente gerido pelos próprios americanos. O seu programa de apoio interpretativo baseia-se na recepção a um elevado número de visitantes, dos quais, aqueles que mais directamente estão associados às vítimas, procedem de longe, e os restantes, quer por evocação ou motivação turística, acorrem em massa. Pelo contrário, o cemitério britânico exprime uma maior diversidade, desde logo por respeitar às nações da Commonwealth. Neste particular, o expectante inicial de atrair os visitantes mais directos, como familiares e veteranos, tem origem em locais mais próximos, do outro lado do canal. Por seu turno, o cemitério alemão traduz a realidade de uma força militar ocupante que foi vencida, ainda para mais, longe da pátria, ela própria também martirizada nos meses que se seguiram. O período de tutela das entidades nacionais é aqui mais recente, pelo que os trabalhos de reconstituição da memória são também eles mais tardios e complexos. Além disso, um exército derrotado é sempre o que tem o maior número de incógnitos e desaparecidos, no caso estima-se em 30%.

Para comportar toda esta magnitude tutorial, de preservação da dignidade e de reconstituição da memória desta imensa mole humana, constituíram-se, no seio das nações beligerantes, diversas organizações mais ou menos filantrópicas com uma escala de intervenção mundial. A mais conhecida, não tanto pela sua antiguidade, mas pela influência e seu poder de realização, é a American Battle Monuments Commission (ABMC). Não nos esqueçamos que depois da II Grande Guerra, os EUA, de todos os participantes na Normandia, foram aqueles que até hoje têm mantido uma maior e mais continuada presença em conflitos bélicos.

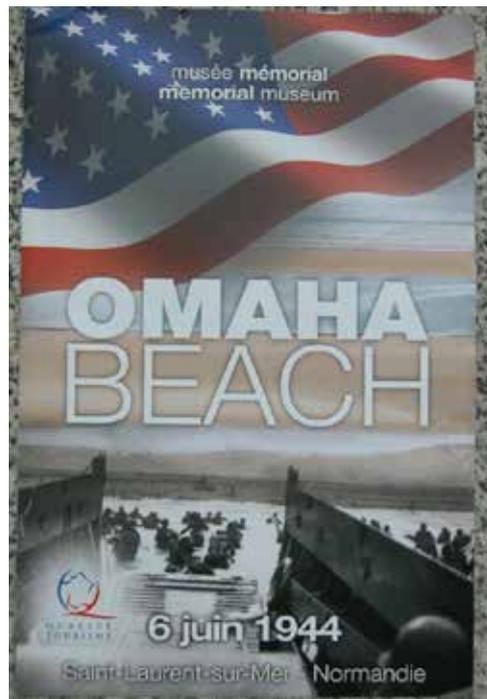


Imagem 12 Prospecto turístico do musée mémorial de Omaha Beach, Saint-Laurent-sur-Mer, Normandia (fac-simile)

Note-se que a presente instituição tem patrocinado estudos específicos sobre este assunto, tais como promover a definição de princípios adequados à determinação de modelos ideais e recomendáveis, de localização, de estabelecimento de limites e de concepção de áreas de serviço, para novos cemitérios de guerra e de veteranos. Nesses projectos têm sido mobilizados artistas, arquitectos, políticos, veteranos de guerra e outros especialistas. Existem estudos nos EUA prospectivos sobre esta matéria até ao ano de 2030. Nesse sentido, têm sido convidados a dar o seu contributo reputados arquitectos e outros especialistas a quem são incumbidas tarefas de investigação e reconstituição da memória individual e da história americana.

De acordo com Jean Quellin (2011), professor de História Contemporânea da Universidade de Caen, a consciência deste potencial turístico começou praticamente na

sequência dos desembarques. No ano seguinte à libertação, o sub-prefeito de Bayeux, Raymond Triboulet, tendo criado uma *comissão do desembarque*, havendo por missão a sua celebração, admitia já a atracção de visitantes. Em 1947 promoveu uma iniciativa legislativa que comprometeu o governo a preservar a memória e a assegurar o apoio às cerimónias comemorativas da libertação. Segundo o mesmo autor, os primeiros turistas eram os veteranos de guerra e as suas famílias. Tratava-se de um tipo de *turismo de memória*, especialmente incrementado com as visitas pelas visitas oficiais dos presidentes americanos. Depois de um interregno registado nas décadas de 1960 e 1970, e das comemorações decenárias de 1984/94/04, mundialmente difundidas, o fluxo de turistas não mais parou de aumentar, inevitavelmente, no sentido inverso à diminuição, por invalidez ou falecimento, dos veteranos.



Imagens 13 e 14- Arromanches-les-Bains: posto de turismo local; e, loja de souvenirs alusivos ao desembarque, à II G. Guerra, e à venda de artefactos militares do extinto Pacto de Varsóvia (fotos do autor)

Assim, têm vindo a ser criados inúmeros museus, sendo hoje cerca de três dezenas. Verifica-se também uma tendência notória para a musealização de diversos apontamentos e núcleos testemunhais da batalha, alguns decorrentes da iniciativa privada. São inúmeros os roteiros especificamente relacionados com a guerra, que têm vindo a ser publicados desde 1946. Por seu turno, os locais mais emblemáticos são objecto de obras de recuperação e reabilitação, de que são exemplo: a Pegasus Bridge, substituída por uma réplica em 1993, tendo a original sido recuperada para o interior do museu de mesmo nome; e o projecto de consolidação da falésia de Pointe du Hoc (2010), cuja erosão marinha ameaça desmoronar a blockhaus da artilharia de costa alemã. Neste caso, trata-se de um sítio que é visitado por mais de 500 000 turistas num ano.

Sabe-se agora que 40% dos turistas que visitam a Normandia têm por motivação visitar os locais relacionados com as memórias do desembarque. Contudo, para além dos museus, dos monumentos, dos marcos interpretativos, dos memoriais, de toda a estrutura defensiva alemã, mais dispersa, são os cemitérios os que efectivamente atraem mais visitantes.

A partir de 2004, no contexto da organização das comemorações do 60^a aniversário, as autoridades que tutelam a região tomaram consciência da crescente importância do fenómeno, tendo promovido estudos, criado instituições que, entre outros objectivos, têm por fim candidatar as praias do desembarque a património da humanidade reconhecido pela UNESCO. Para além da consciência em si de que aí ocorreu uma das batalhas mais trágicas da humanidade e se iniciou a libertação da Europa, no século XX, os seus promotores querem dignificar a celebração do 70^o aniversário do desembarque, em 2014, que será, muito provavelmente, a última oportunidade de ter presente os sobreviventes nas comemorações. E contudo, como constata W. Wippermann (2005), quando o debate político sobre este capítulo histórico tende a encerra-se, no seu lugar corre-se o risco da comercialização da guerra vir a ocupar o seu lugar.

Uma consideração pessoal de encerramento

Na Normandia localiza-se um domínio único do património cultural, que se configura numa modalidade de paisagem muito específica, pela sua natureza, pela proximidade histórica, enfim, por todas as grandes questões que nos interpelam. O património de guerra, para mais como testemunho de um conflito que teve expressão mundial, constitui o motivo para uma permanente revivificação, e, naturalmente, aturado estudo. Dentro deste tema, os cemitérios de guerra são os locais onde nos debatemos com o mais profundo do nosso íntimo, onde a relação entre o espírito e a paisagem, na nossa perspectiva de geógrafos, vale a pena particularmente aprofundar. A paisagem cultural dos cemitérios militares consubstancia um verdadeiro domínio de peroração, de acordo com os quatro elementos enunciados por Aristóteles, em que se pode, consensualmente, persuadir a favor dos ideais de humanidade; ser capaz de ampliar a evidência dos malefícios da guerra e as virtudes da paz, e de superar os recalamentos e os ódios passados; de exaltar o exame de consciência dos visitantes; e, finalmente, de rever permanentemente os argumentos apresentados nesse sentido. Assim, o cemitério militar enquanto monumento, do étimo latino de *monumentum*, traduz um dos fundamentos "do espírito (*mens*), da memória (*memin*), e do verbo *monere*, que significa 'fazer recordar', 'avisar', 'iluminar', 'instruir'" (Le Goff, 1990, p. 535-536).

A paisagem do cemitério militar significa muito mais do que uma coisa para ser vista. Ela permite-nos viver também um sentimento de piedade, mas igualmente um sentimento de consciência colectiva, pública, que se fixa de um modo claro e expressivo no território. Isto é, revisitando as palavras pacificadoras do ex-Presidente alemão Richard von Weizsäcker ,

numa entrevista concedida há uns anos atrás - dando conta da sua longa experiência pessoal, incluída a guerra – a possibilidade está em reencontrarmos a capacidade e a sabedoria de conseguir “ver a verdade nos olhos”.



Imagem 15 - tumba de JOHN J. MILLER, PFC 331 INF 83 DIV, Pennsylvania, July 19 1944 - 26; detalhe no cemitério americano (foto do autor)

O modo como começa e acaba o filme do “resgate do soldado Ryan” é lapidar sobre esta questão essencial de consciência. O modo como, no cenário do cemitério militar de Omaha Beach, a personagem Ryan, que somos nós todos, se debate com essa grande dúvida: somos individualmente merecedores do sacrifício que os outros fizeram por nós; o que fazemos nós pelos outros?

Referências bibliográficas:

Assis, A. et al. (2010) *O Cemitério da Consolação como espaço de visitação turística na cidade de São Paulo*, SP: Turydes, 3/8.

Clédat, L. (1914) *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : Paris Hachette.

Donadieu, P. & Périgord, M. (2007) *Le paysage*, Paris : Armand Colin.

Fochi, G. M. (2010) "Morte, cemitério e jazigos: reflexões a partir do cemitério municipal de Joinville/SC", *Revista Ágora-ISSN1984 -185x*; Salgueiro-PE, 5/1, pp. 62-80.

Le Goff, J. (1990) *História e memória*, Campinas/São Paulo: Unicamp.

Oliveira, M. M. L. P. de (2007) *In memoriam, na cidade* – Tese de Doutorado em Arquitectura, ramo do conhecimento Cultura Arquitectónica (policopiado), EAUM, Universidade do Minho, Guimarães.

Referências electrónicas:

Cemitérios militares dos EUA, http://www.abmc.gov/cemeteries/cemeteries/no_pict.pdf; Dezembro de 2011.

DW-World. DE Deutsch Welle, <http://www.dw-world.de/dw/article/0,1458621,00.html>; Dezembro de 2011.

Dia-D – IIGG, <http://www.ddaymuseum.co.uk/faq.htm>; Dezembro de 2011.

Guia quantitativo, <http://www.normandie44lamemoire.com/>; Dezembro de 2011.

Landscap, http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=landscap&searchmode=non; Dezembro de 2011.

Turismo de guerra, <http://www.cotecaen.fr/2011/06/15/tourisme-de-guerre-un-colloque-a-caen/>; Dezembro de 2011.

Cemitérios militares na Normandia	GERMÂNICO	BRITÂNICO	AMERICANO/EUA
Designação	Deutscher Soldatenfriedhof	Bayeux War Cemetery	American military Cemetery and Memorial at Omaha Beach
Localização	La Cambe	Cidade de Baieux	Colleville-sur-Mer
Inauguração	1961	1944 (?)	8 de Junho de 1944
Túmulos de soldados	21 222	4 648	9 387
Sepulturas	Um selo de bronze em secção de cruz de malta, raso, para dois soldados	Uma lápide vertical, individual, rectangular com topo curvo	Uma cruz/estrela de David, vertical, branca individual
Gravura sobre a lápide	Corpo militar; nome, *data de nascimento e data da morte	Insignia da unidade; número; patente; nome; ramo das F. A.; data da morte; idade; +; epitáfio	Nome, subunid/arma/corpo mil.; Estado EUA, data da morte
Designação do soldado Incógnito	+ EIN + DEUTSCHER SOLDAT	A SOLDIER OF THE SECOND WORLD WAR - + - KNOW UNTO GOD	HERE REST IN HONORED GLORY – A COMRADE IN ARMS – KNOWN BUT TO GOD – N° (da cruz/estrela)
Instituição curadora	United States Army Graves Registration Service (até 1945) Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge (desde 1956)	The Commonwealth War Graves Commission (CWGC-1960); antiga Imperial War Graves Commission (fund 1917)	American Battle Monuments Commission (ABMC)
Missão	A organização mantém os túmulos de cerca de 2 milhões de mortos de guerra, respeitante a 824 cemitérios em 45 estados. Cuida também dos cenotáfios de guerras ocorridas no século XIX. Cerca de 40% dos cemitérios são mantidos directamente pela organização, os restantes por empresas, alemãs e locais, igrejas, associações e particulares. A área de manutenção totaliza 765 hectares. Neste momento os trabalhos incidem na Europa Oriental, passando a incluir a reconstituição da memória não só de combatentes, mas também de prisioneiros, que se estimam em 6000. A organização preserva na sua acção a sustentabilidade económica e ecológica dos cemitérios.	Responsável pela organização das comemorações de 1,69 milhões falecidos da Commonwealth em serviço militar de 150 países. Desde a sua criação, a Comissão tem construído aproximadamente 2.500 cemitérios de guerra e numerosos memoriais. A Comissão está actualmente responsável pelo cuidado dos mortos da guerra em mais de 23 mil sepulturas separadamente e a manutenção de mais de 200 monumentos em todo o mundo. A Comissão sustenta ainda mais de 40.000 de membros exteriores à Commonwealth. A Comissão opera através do contínuo apoio financeiro dos Estados membros: Reino Unido, Canadá, Austrália, Nova Zelândia, Índia e África do Sul.	A comissão administra, gere e mantém 24 cemitérios e 25 memoriais permanentes em 15 países. Presentemente, estima-se em 124 909 mortos de guerra (30 921 da I-GG, 93 238 da II-GG e 750 da Guerra do México); mais ainda, 6 177 veteranos e americanos noutros cemitérios. Investimento a partir dos anos de 1970 num programa de cemitérios para veteranos de guerra. O seu primeiro presidente foi o General John J. Pershing, comandante do corpo expedicionário americano da I-GG. Ficou célebre a sua frase: "O tempo jamais apagará a glória da sua acção". (...) <i>From these honored dead we take increased devotion to that cause for which they gave the last full measure of devotion.</i> Abraham Lincoln

Cemitérios militares na Normandia	GERMÂNICO	BRITÂNICO	AMERICANO/EUA
<p>Observações Centradas na composição da paisagem</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Monumentalidade austera - Campas rasas com uma pequena elevação central -Tufos de cinco cruzes com árvores dispersas - Contíguas foram plantadas 1200 árvores, denominadas, "jardim da paz" 	<ul style="list-style-type: none"> - Monumentalidade discreta - Canteiros de flores - Meio urbano 	<ul style="list-style-type: none"> - Monumentalidade exaltante de apoio - <i>Visitor center</i> (unidade museológica interpretativa) - Conjunto monumental, escultura, jardins, espelhos de água, bandeiras, etc. - Equipamentos e infra-estruturas de apoio - Articulação com a praia e as dunas contíguas - Projecto de arquitectura paisagista que integra uma paleta de espécies arbóreas diversificada a debruçar a superfície relvada

Paisagens soltas

JOSÉ MIGUEL BRAGA

Goya

As palavras de Goya persistem tão negras e profundas como os seus desenhos, “O sono da razão gera monstros”. O grande pintor e o mestre de desenho unem-se para mostrar a noite, a fabulosa noite do homem, com os seus crimes e desvios, um céu de chumbo. A razão perdia-se na sua Espanha de caminhos ermos e cidades cercadas. Os monstros chegavam à página através da noite e era possível vê-los de uma janela escondida, aparecidos como um sarcasmo imbecil das coisas horríveis. Há-de haver uma razão além da razão, uma porta aberta ou íntimo conhecimento que se revela por meio de visões submersas. É verdade que só parece existir o que é perceptível na consciência e que, nessa medida, se inscreve nela e lhe pertence. Mas o sono da razão só por aproximação ou por súbita iluminação gera essa dimensão oblíqua e extasiada perante os signos e a possibilidade da decifração. Chegamos à parte mais cómica de um jogo cujas regras são imprevisíveis. Há, no entanto, uma hora ou talvez o lugar, poderá até ser um resíduo da razão, em que a noite se povoa realmente de disposições perversas. Quando nos pomos a olhar fixamente o rosto de quem passa, vemos estranhas figuras de animais... sapos, águias, felinos, cobras, palmípedes, toda a ordem e toda a singularidade transmissora de receios conhecidos na história. As danças são marchas quando apodrecem, mas a imaginação é tocada por sintomas e receios que se organizam em novelos e linhas de fuga, passagens velocíssimas, com a aparência de estridências póstumas. Os males de Goya aparecem por todo o lado, sobretudo quando há um pouco mais de cansaço e a concentração humana favorece o seu desenho. Mas há efectivamente monstruosidades invulgarmente cómicas, transformações bestiais ridiculamente alegres.

“A Ilha dos Mortos” é invisível aos olhos. Só o barco vai com a solenidade de um Auto, habitar para sempre a solenidade do mármore frio e a atmosfera rasa de um estio adormecido. A verdade é que ainda não sabemos exactamente por onde se entra para esse mundo inevitável. No fim do quadro de Arnold Böcklin há previsivelmente um lugar na ilha para absorver a figura de branco, mas ninguém sabe onde fica.

Hamlet

Viver a personagem de Hamlet é uma forma quase certa de morrer ou então de ter sorte e passar incólume sobre os precipícios e desafios que se colocam ao homem sensível. Antes de mais, Hamlet tem um duplo sentido de visão e daí pode vir uma parte da sua sensibilidade trágica. As visões de Hamlet são já um princípio de acção porque tocam no ponto em que todas as coisas se reúnem para dividir o destino. Hamlet é o próprio teatro e com ele a noite com que os fantasmas se manifestam como efeitos da luz. Há em todo o acto de representação pura um segundo grau de evidência que normalmente escapa à luz do dia. Hamlet teve a sorte da iluminação e pôde conceber um plano. A sua loucura é tão séria que parece fingida e as alterações de humor correspondem a movimentos e jogos de oposição que integram a técnica do actor.

Hamlet ensinou-me a ver e a representar e ensinou-me também que há uma seriedade no teatro que não pode ser aviltada. Nesse ponto que só Hamlet conhece, o teatro é sagrado e quem ousar tocar-lhe sofrerá a ira dos deuses. A revolta dos deuses é a única que não é cega e por isso eles vencem os pobres humanos que jogam as sortes e ofendem o alto, julgando assim transformar o pão em ouro. O actor é Hamlet atravessando a complexa teia do castelo, vencendo amores, interesses e desacatos. Hamlet teve a sorte e depois o dom; foi tocado pelo fogo divino que entrega o poder da adivinhação e o poderoso mistério da sensibilidade. Todas as forças se movem no seu reinado fatal, nele se organizam as provas e nele se resume a estratégia e o governo. Hamlet é a política regressando ao seu processo e ao seu limiar. Enquanto pude acompanhá-lo fui estranhamente feliz. Tive a sorte de ver nascer a sua violência quase inocente e de com ela atravessar a noite. Quando a morte me apareceu não tive qualquer espécie de hesitação nem senti algum temor que me impedisse de continuar. Não poderia deitar-me sem falar do seu acaso, o mais silencioso de todos. A solidão de Hamlet foi ainda a mais silenciosa de todas quantas a História inventou. A intensidade e a luz com que sabemos as coisas são uma forma única de estarmos vivos.

Marginais

Há escritores marginais cuja “infâmia” não lhes permitiu viver com algum conforto, de modo a suportarem com ânimo suficiente a inevitável desordem. Outros nasceram para o declínio, vítimas da doença, como se fossem um produto estragado de Deus. Há ainda os infelizes e os que enlouqueceram pouco depois da escrita e se entregaram a uma espécie de vagabundagem sem nome e sem projecto. A marginalidade em literatura é mais corrente e praticada do que às vezes se pensa. Poucos são os que têm meios e fortuna para viverem sós com a sua escrita, sem necessidade de dividirem o mundo ao meio. Alguns fizeram da vida, do trabalho e da insónia um só fenómeno de papel, mas a maior parte não pode fazer assim. Neste tempo, o escritor marginal e sem fortuna está condenado. As indústrias da cultura escorraçam os artistas ou eles se quiserem que se transformem em actores de salão ou produtos atraentes, capazes de sensibilizar o público para o desconcertante jogo do compra e vende. O mercado da arte é uma refrega de gosto cínico. Mas há escritores marginais; alguns são-no por vaidade e outros por preguiça. Em um ou outro caso, o arrivismo faz a lei ou então a superficialidade do projecto artístico não pode sustentar mais do que uma perdição em volta de si mesma. A marginalidade só por si não contém uma vantagem literária nem tão pouco constitui um defeito, mas convenhamos que o artista é necessariamente um libertador da criação e nessa medida não lhe é suportável a sujeição a outros valores que não sejam os da própria arte. Todos conhecemos no entanto inúmeros casos de artistas capazes das maiores vilezas e traições ao que vulgarmente consideramos ser o “bem comum”. E também concordamos que “a arte não se faz com bons sentimentos”. Uma coisa é certa. O artista só o é no acto de criação. Depois passamos à fronteira do género, às disciplinas em volta, às andanças da produção e aos rituais do espectáculo e do mercado. De qualquer modo, não conheço verdadeira literatura que não grite como um corpo que se despe para encontrar sozinho a noite imensa e insuportável. É preciso ser desesperadamente livre e marginal.

de transmissora de valores conhecidos na h.
de paciência - experiência de comunicação
distância; experiência de contacto. Uma 'jife'
truidas, que transforma a ordem dos obj
protagonistas de um discurso enredo. Uma
tornado objecto estético. ~~Passagem como ida~~
ncia. Textura de ~~crisálida~~ ~~entre muitos~~ ~~matéria~~
Acto descorporizado ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
o humano ~~em~~ ~~em~~ ~~em~~
Fragmento do ~~mondo~~ ~~de~~ ~~de~~
Necessidade, fragmento ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
mas fragmentos e ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
articulação de ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
razão além ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
escapa à luz ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
ões de viagem. ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
orte. A cidade. A cidade ~~é~~ ~~é~~ ~~é~~
la, re-arranjada, ~~monstrada~~ ~~de~~ ~~de~~

